

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna  
in cotutela con Università Paris-Est  
DOTTORATO DI RICERCA IN  
STUDI LETTERARI E CULTURALI

Ciclo XXXI

Settore Concorsuale: 10/F4 – Critica Letteraria e Letterature comparate

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/14 - Critica Letteraria e Letterature comparate

Illustrer *La Comédie humaine*. Entre texte et image  
Vol.I

**Presentata da:** Silvia Baroni

**Coordinatore Dottorato**

**Silvia Albertazzi**

**Supervisore**

**Donata Meneghelli**

**Supervisore**

**Mireille Labouret**

**Esame finale anno 2019**



## Remerciements

Mes remerciements les plus chaleureux vont à mes directrices de thèse, Mme Donata Meneghelli et Mme Mireille Labouret, qui ont suivi avec patience et constance mes travaux, en m'offrant leur soutien et leurs excellents conseils. Un grand merci aussi à ma co-directrice, Maria Chiara Gnocchi, qui a toujours témoigné un vif intérêt à l'égard de mon parcours universitaire, et qui est toujours prête à donner sa disponibilité et son aide.

Je tiens à exprimer ma gratitude aux deux groupes de recherche balzacienne, le GEB et le GIRB, qui m'ont permis d'approfondir ma connaissance sur Balzac à travers la fréquentation des séminaires qu'ils ont organisés pendant les années 2016-2017 et 2017-2018, période de mon séjour à Paris. Ces séminaires ont été l'occasion d'échanges stimulants et riches, lieu de rencontre avec d'autres jeunes collègues et spécialistes balzaciens que je remercie tous. Une pensée particulière à Mme Nathalie Preiss, présidente du GEB, pour l'amabilité avec laquelle elle a partagé avec moi ses connaissances sur l'illustration et sur Balzac, en me donnant des références bibliographiques et des matériaux très précieux.

J'adresse ma gratitude profonde à la Maison de Balzac, pour les heures passées à étudier là où *La Comédie humaine* a été conçue et écrite en grande partie ; un remerciement particulier aux deux bibliothécaires et « ange-gardiens » de la Maison, Axel Radiguet et Evelyne Maggiore, qui ont veillé sur mes recherches dans la bibliothèque.

Je remercie vivement mes collègues de doctorat, en particulier à ceux du XXXI cycle de Bologne, avec lesquels j'ai partagé cette expérience pendant trois années, Carlotta Beretta et Mattia Petricola, et auxquels je souhaite un avenir lumineux dans le monde académique. Grand merci aussi à Ilaria Vidotto, amie et collègue, des moments que nous avons passés ensemble dans ces trois années, souvent en causant de Balzac et de Proust ; de même, à Jaroslav Stanovsky, collègue de l'UPE, merci d'avoir partagé avec moi l'exploration de la ville de Paris et de ses bibliothèques.

Enfin, j'adresse ma profonde gratitude à ma famille, qui m'a soutenue pendant toute ma formation universitaire, en me poussant toujours à poursuivre mes études en me redonnant confiance ; à Andrea, mon compagnon, pour l'amour toujours nouveau et vif qu'il me donne chaque jour que nous passons ensemble ; à mes amis, Alice, Anna, Chiara, Cristian, Federico, Francesco, Giuseppe, Manila, Mattia et Roberta, pour le bonheur de passer ensemble des moments merveilleux.



## Sommaire

<b>Abréviations</b>	9
<b>Introduction</b>	13
<b>Partie I. Balzac et l'émergence de l'illustration romantique</b>	23
<i>Chapitre 1. Des prémices essentielles : l'illustration au seuil de la décennie 1820-1830</i>	25
1.1. Petite histoire de l'illustration jusqu'au XVIII <sup>e</sup> siècle : la valeur didactique et ornementale de l'image	32
1.2. L'évolution de l'illustration grâce aux innovations techniques	36
1.3. Les trois ancêtres du livre romantique. Vers le règne du personnage	40
<i>Chapitre 2. Balzac romancier et éditeur avant 1830 : les débuts de l'illustration</i>	55
2.1. Les frontispices des <i>Œuvres de Jeunesse</i>	56
2.2. Balzac et l'édition des <i>Œuvres complètes</i> de Molière et de La Fontaine	67
2.3. Balzac imprimeur : entre tradition et innovation	72
<i>Chapitre 3. Balzac journaliste : la naissance du « type iconique »</i>	83
3.1. Le type balzacien : une mosaïque de perspectives	86
3.2. La naissance du corps du personnage littéraire : le « type iconique »	89
3.3. Balzac et la presse : les critiques des albums lithographiques	98
<b>Partie II. Le monde de la littérature illustrée entre 1830-1840. Gravures balzaciennes</b>	111
<i>Chapitre 4. Le règne du frontispice et de la vignette de titre entre 1830-1838</i>	113
4.1. En dehors de l'œuvre littéraire : le frontispice comme façade de la cathédrale en papier	115
4.2. Le livre romantique à vol d'oiseau : petit panorama en guise de contexte	124
4.3. Les frontispices balzaciens : à la recherche de la scène dramatique	133

<i>Chapitre 5. Figurez-vous un livre de Balzac illustré :</i>	
<i>La Peau de Chagrin</i> Delloye et Lecou de 1838	145
5.1. L'illustration comme « paratexte » versus l'illustration comme « iconotexte »	147
5.2. Vestibules	158
5.3. Splendeurs et misères du personnage illustré : le héros comme archétype	165
5.4. « Faire briller les moindres petites choses » :	
les objets, personnages saisissants de <i>La Peau de chagrin</i>	179
<i>Chapitre 6. Du mythe au type : de l'Histoire de l'Empereur aux Physiologies</i>	189
6.1. Le personnage mythique dans <i>l'Histoire de l'Empereur</i>	191
6.2. Le type « en miettes » : les physiologies balzaciennes	207
<b>Partie III. L'explosion du type</b>	219
<i>Chapitre 7. Des Français peints par eux-mêmes au Diable à Paris :</i>	
le type « panoramique »	221
7.1. <i>Les Français peints par eux-mêmes</i> et le paradigme du type « panoramique »	223
7.2. Les Métamorphoses du type panoramique	
dans les <i>Scènes de la vie privée et publique des Animaux</i>	236
7.3. <i>La Grande Ville</i> , ou la renaissance de la caricature	248
7.4. <i>Le Diable à Paris</i> , ou le tiroir de l'image	267
<i>Chapitre 8. La Comédie humaine illustrée. Un monument de statues</i>	278
8.1. L'entreprise Furne : derrière les coulisses avec le péri-texte	280
8.2. <i>La Comédie humaine</i> illustrée. Le vertige de la liste	285
8.3. Le retour du personnage illustré : un système manqué	292

<i>Chapitre 9. Un duel entre crayons :</i>	
<i>Paris marié</i> de Gavarni et les <i>Petites misères de la vie conjugale</i> de Bertall	306
9.1. Intertextualité : comment l'illustration ouvre de nouveaux chemins	307
9.2. <i>Paris marié</i> commenté par Gavarni. Une interprétation à l'enseigne de la caricature	319
9.3. <i>Petites misères de la vie conjugale</i> : un contre-texte en sourdine	333
<b>Conclusion</b>	339
<b>Bibliographie</b>	347





## Abréviations

*AB* + *millésime* : *L'Année balzacienne*, Paris, Garnier (1960-1982) ; Paris, PUF (1983 ; 2018).

*Corr* + n° volume : *Correspondance* de H. de Balzac, édité par Roger Pierrot dans l'édition Garnier, 5 volumes, 1960-1969.

*Corr Pl* + n° volume : *Correspondance* de H. de Balzac, édité par Roger Pierrot et Hervé Yon dans édition *Pl*, 3 volumes, 2006 (t.I), 2011 (t.II) et 2017 (t.III).

*LH* + n° volume : *Lettres à Madame Hanska* éditées par Roger Pierrot, Paris, Laffont, 2 volumes, 1990.

*OD* + N° volume : *Œuvres diverses* de H. de Balzac, en édition *Pl*.

*Pl* : « Bibliothèque de la Pléiade ». Sauf indications contraires, c'est à *La Comédie humaine* publiée en 12 volumes (1976-1981) sous la direction de P.-G. Castex que renvoient les références au texte de Balzac.



*« La véritable gloire et la vraie mission de Gavarni et de Daumier a été  
de compléter Balzac, qui d'ailleurs le savait bien et les estimait comme  
des auxiliaires et des commentateurs »*

Charles Baudelaire, « Quelques caricaturistes français »,  
*Œuvres complètes, Pl.*, t.II, p. 560



## INTRODUCTION

### Le monde illustré de Balzac

Trop souvent le lecteur d'Honoré de Balzac oublie ou ignore que certaines de ses œuvres ont paru, à son époque, illustrées. Cela s'explique par de nombreuses raisons : on pense d'abord au fait que très peu de rééditions publient aujourd'hui les illustrations originales du XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui justifie la faible connaissance que les lecteurs contemporains ont de ces images ; de plus, les éditions originales sont difficiles à trouver, il faut s'adresser à des bibliothèques spécialisées ; et même quand on consulte une édition originale, on n'a jamais la certitude que les illustrations présentes dans cet exemplaire en consultation ne diffèrent pas de celles contenues dans le même livre gardé dans une autre bibliothèque : c'est le problème auquel le lecteur de Balzac doit se mesurer lorsqu'il trouve, à la bibliothèque de la Maison de Balzac, quatre exemplaires de *La Peau de chagrin* de l'édition Delloye et Lecou, parue en 1838, parmi lesquels un seul conserve la couverture originale (qui n'est pas la même que celle conservée à la Bibliothèque nationale) ; trois possèdent une vignette de titre avec un squelette qui traîne un jeune homme dans un tombeau, tandis que le quatrième exemplaire contient la même image, mais le squelette a été effacé. Pourquoi cette différence ? L'édition et l'année de publication sont les mêmes, et pourtant la vignette en page de titre a changé, sans qu'aucune explication ne soit donnée au lecteur. Cela n'est qu'un cas exemplaire d'une situation qui arrive souvent à ceux qui analysent les livres illustrés de l'époque romantique.

Par ailleurs, le manque d'étude consacrée à ce sujet n'aide pas les balzaciens à s'orienter dans un monde resté aux marges, dont on ne peut que pressentir la complexité. Notre premier contact avec les illustrations des œuvres de Balzac nous l'a bien démontré : en cherchant des illustrations pour enrichir notre mémoire de master, nous nous sommes trouvée dans un univers incontrôlé et chaotique, où les informations qui circulent dans l'internet sont fréquemment fragmentaires et douteuses. Illustrations attribuées à tort à tel ou tel artiste ; confusion sur l'édition où l'image avait été publiée originellement ; même Gallica, la bibliothèque digitale de la BnF, présente une erreur importante, à savoir la digitalisation de *La Comédie humaine* en édition Houssiaux, c'est-à-dire la seconde édition de

l'œuvre, cataloguée comme édition Furne, première édition de *La Comédie humaine* sur laquelle Balzac a construit le « Furne corrigé » publié chez Houssiaux après sa mort.

Face à ce problème d'importance, nous nous sommes proposée de consacrer notre thèse de doctorat à ce sujet, le monde des œuvres illustrées de Balzac, car la composition d'un catalogue nous semblait la solution la plus pratique pour résoudre la confusion qui le caractérise. À partir de là, un projet plus vaste s'est dessiné : l'idée de conduire une recherche sur l'illustration des œuvres de Balzac de son vivant à aujourd'hui ; le sujet de l'analyse aurait été consacré au rapport que les illustrations entretiennent avec le texte.

Toutefois, lorsque nous avons dressé le catalogue de toutes les éditions françaises illustrées des œuvres de Balzac, que nous avons recueillies dans le deuxième volume de la présente étude, la quantité surprenante de matériaux retrouvés et leur caractère hétérogène nous a obligée à redéfinir la période chronologique à considérer. Cette restriction était nécessaire pour deux raisons : d'abord, parce que la seule consultation de toutes les éditions que nous avons insérées dans le catalogue aurait exigé bien plus d'une année, temps qui nous restait pour rédiger la thèse ; deuxièmement, une première vue superficielle d'une partie des éditions cataloguées a rendu évident qu'il aurait fallu traiter de manière complètement différente les éditions illustrées publiées du vivant de Balzac et celles parues après sa mort. C'est-à-dire que non seulement la présence de l'écrivain soulève des questions à propos du contrôle qu'il pouvait exercer sur la production des illustrations de ses œuvres, problème qui ne se pose plus après sa mort, mais l'évolution du livre illustré aussi, et les changements des politiques éditoriales qui se sont succédé après 1850 sont tellement profonds qu'on aurait dû adopter une approche différente à chaque période (1850-1900 ; 1900-1950 ; 1950-2000).

Nous avons décidé alors de nous concentrer sur l'époque où Balzac est vivant, et de laisser de côté pour un futur projet l'étude des éditions suivantes. En conduisant quelques recherches sur la bibliographie dévolue à ce sujet, la rareté des études consacrées à ce thème nous a convaincue de poursuivre ce chemin peu fréquenté. De fait, dans l'univers de la critique balzacienne les seuls qui se soient occupés de la question des œuvres illustrées de Balzac sont Tim Farrant<sup>1</sup> et Nathalie Preiss<sup>2</sup>, selon deux approches assez différentes.

---

<sup>1</sup> T. Farrant, « La vue d'en face ? Balzac et l'illustration », *AB* 2011, pp. 249-271.

<sup>2</sup> N. Preiss, *Les Physiologies en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Étude historique, littéraire et stylistique*, Mont-de-Marsan, Edition InterUniversitaires, 1999 ; et Id., « Balzac illustre(é) », *Littera*, n°3, 2018, pp. 37-65.

Dans son article « La vue d'en face ? Balzac et l'illustration », Tim Farrant soutient à juste titre que Balzac et l'illustration est un vaste sujet ; il propose de conduire l'étude de cet argument en distinguant ce qu'il appelle une illustration de type « exemplaire », composée par les effets picturaux construits par l'écriture balzacienne, de l'illustration « proprement dite », c'est-à-dire les images gravées telles que les vignettes, les planches et les couvertures. En reprenant une assertion écrite par Balzac dans la *Physiologie du mariage*, où il affirmait que la poésie, la musique et la peinture sont « les trois arts qui nous aident à chercher peut-être infructueusement la vérité par analogie »<sup>3</sup>, Tim Farrant réfléchit au lien que l'illustration entretient avec le concept d'analogie :

Les concepts de l'analogie, de la correspondance recourent celui de l'illustration, dans la mesure où elles renvoient à cette essence, ou plutôt à cet idéal d'un être, d'un personnage, d'une situation que l'on sent, que l'on désigne, mais qu'on ne peut pas cerner ; dont on « cherche », pour reprendre les propres termes de Balzac, « peut-être infructueusement la vérité par analogie » ; c'est le portrait de Corsino, dont on trouve les fils directeurs dans ses lectures philosophiques. Cet idéal est *essentialiste*, mais se veut aussi transcendant, et comporte une notion d'*exemplarité* qui caractérise l'illustration et qui en serait peut-être même la raison d'être. *L'illustration met en lumière les moments et les personnages exemplaires d'un récit, comme la prédelle d'un retable ; elle propose des *exempla* qui cernent les moments déterminants du livre.*<sup>4</sup>

Selon Tim Farrant donc, l'illustration s'engage dans un rapport d'« analogie », de « correspondance » avec le texte, en restituant l'« essence » d'un personnage ou d'un moment saillant.

Nathalie Preiss, de son côté, met en lumière un problème qui concerne le statut de l'illustration : à son avis, le manque d'études consacrées au sujet de l'illustration – à caractère général, outre le cas spécifique de Balzac – s'explique par le fait que l'illustration est envisagée comme « la "femme d'à côté", voire de côté »<sup>5</sup>. Ce préjugé porte à examiner l'illustration comme une image toujours dépendant du texte écrit, alors que nombreux sont les exemples qui démontent la richesse des enjeux d'« intericonotextualité »<sup>6</sup>, qui ne sont pas forcément dépendants du texte.

---

<sup>3</sup> H. de Balzac, *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 957.

<sup>4</sup> T. Farrant, « La vue d'en face ? Balzac et l'illustration », *AB* 2011, p. 252 ; c'est nous qui soulignons.

<sup>5</sup> N. Preiss, « Balzac illustre(é) », *Littera*, n°3, 2018, p. 37.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 53.

C'est à partir de ces deux positions que nous avons poursuivi notre démarche. On pourrait dire que la question que nous nous sommes posée dans nos réflexions n'est pas celle d'Alice, le personnage de Lewis Carroll qui au début du roman *Alice's Adventures in Wonderland* se demande « What is the use of a book [...] without pictures or conversations ? »<sup>7</sup> ; nous nous sommes interrogées plutôt sur la question opposée : *what is the use of a book with pictures and conversations ?* À quoi sert l'illustration ? Qu'est-ce qu'est l'illustration ?

En comprenant que derrière le concept d'illustration se cache un *mare magnum* de définitions et d'hypothèses différentes, nous avons essayé tout d'abord de construire une bibliographie qui traite de l'illustration romantique, afin de maîtriser au mieux la question. Là, la boîte de Pandore s'est ouverte complètement ; parmi les informations confuses et contradictoires auxquelles nous sommes remontée, ce qui nous a étonnée le plus est l'absence d'une histoire de l'illustration. Le seul qui a entrepris une enquête de ce genre en France est Michel Melot, qui a publié en 1984 un livre entièrement dédié à l'histoire de l'illustration des œuvres littéraires<sup>8</sup>. Michel Melot, comme Nathalie Preiss, a insisté sur le fait que l'illustration est considérée comme un art « des marges », tandis qu'il invite à traiter l'illustration « par rapport au milieu qui la définit en creux : l'écriture, non en termes de traduction ou de transposition mais en termes de complémentarité et de concurrence »<sup>9</sup>. Dans son étude *L'illustration. Histoire d'un art*, Michel Melot affirme que :

Discours écrit et discours figuré, puisqu'ils défendent chacun un type de connaissance, ont été très sélectivement utilisés par les divers pouvoirs, religieux, politiques, scolaires ou familiaux. Cette histoire est celle d'un combat constant, où l'on joue toujours à donner mauvaise conscience à l'autre. Les histoires de la bibliophilie ont coutume de considérer le livre illustré comme un lieu d'harmonie, mais ce fut plus souvent un champ clos où se joue une rivalité.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, Macmillan, 1865, p. 7. Le roman a paru illustré par John Tenniel, mais l'auteur lui-même avait illustré son propre manuscrit avant la publication. Sur les illustrations du roman de Lewis Carroll, voir notamment l'article de Jessica W. H. Lim, « "And What is the Use of a Book...without Pictures or Conversations" : the Text-Illustration Dynamic in *Alice's Adventures in Wonderland* », *Forum for World Literature Studies*, vol. 8, N°3, september 2016.

<sup>8</sup> M. Melot, *L'illustration : histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 11.



Michel Melot a tout à fait raison : les seuls ouvrages qui traitent le sujet de l'illustrations ont été écrits par les bibliomanes tels que Champfleury et les frères Goncourt<sup>11</sup>, qui présument la parfaite harmonie entre le texte et l'image au point qu'ils n'analysent même pas le lien effectif existant entre les deux médiums, mais se limitent à décrire les illustrations selon le procédé avec lequel elles ont été réalisées (bois de bout, lithographie, etc.). C'est également l'approche des bibliomanes de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, parmi lesquels on cite Pierre Gusman et Henry Bouchot<sup>12</sup> : l'illustration est étudiée seulement d'après le procédé de gravure.

À partir des années 1980, les études sur l'illustration sont plus fréquentes, grâce à l'impulsion donnée par les *visual studies* : ce sont notamment Meyer Shapiro, avec sa définition de l'illustration comme « *word-bound image* », et W. J. T. Mitchell, dont l'essai *Iconology. Image, Texte and Ideology*<sup>13</sup>, qui ont révolutionné la sémiotique de l'image, en reconnaissant à cette dernière le statut de langage<sup>14</sup>. Cependant, les études qui ont paru après ce tournant non pas vraiment tiré parti de ces travaux : Jean Adhémar, Jean-Yves Mollier et Frédéric Barbier restent ancrés à l'histoire du livre ; Philippe Kaenel se concentre sur les rapports de forces existants entre illustrateurs, écrivains et éditeurs ; Ségolène Le Men<sup>15</sup> tente de petites incursions dans le commentaire de thèmes récurrents dans l'illustration et la littérature romantiques ; mais personne ne remet vraiment en cause le concept d'illustration, sur lequel l'étiquette genettienne de « paratexte iconique »<sup>16</sup> semble condamner l'illustration à être « la femme d'à côté », selon la formule très efficace de Nathalie Preiss. Le seul qui a essayé d'ébranler le préjugé qui emprisonne l'illustration est

---

<sup>11</sup> Champfleury, *Les "Vignettes" romantiques. Histoire de la "Littérature" et de l'Art 1825-1840*, Paris, Dentu, 1883 ; E. et J. de Goncourt, *L'art du dix-huitième siècle et autres textes sur l'art*, Paris, éd. Hermann, 1967 (1873-1874).

<sup>12</sup> Voir notamment P. Gusman, *La Gravure sur bois en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albert Moracé Grand éditeur, 1929 ; et H. Bouchot, *Les Livres à vignettes, XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Rouveyre éditeur, 1891. Parmi les études plus récentes sur la gravure, nous signalons celle de R. Blachon, *La gravure sur bois au XIX<sup>e</sup> siècle. L'âge du bois debout*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2001.

<sup>13</sup> W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1987 (1986) ; M. Shapiro, *Words, Script, and Pictures : Semiotics of Visual Language*, New York, George Braziller, 1996.

<sup>14</sup> Roland Barthes, également, dans son article « Rhétorique de l'image » (*L'obvie et l'obtus. Essais critiques*, t.III, Paris, Seuil, 1982, paru d'abord dans la revue *Communications* en 1964) étudie l'affiche l'image en cette perspective.

<sup>15</sup> Voir notamment J. Adhémar, J.-P. Seguin, *Le Livre romantique*, Paris éditions du Chêne, 1968 ; F. Barbier, *Histoire du livre en Occident*, Paris, A. Colin, 2012 (2000) ; Id., « Les innovations technologiques » et « Les formes du livre » dans *Histoire de l'édition française*, vol. II, Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), Paris, Promodis, 1984, pp. 536-543 et pp. 570-585 ; J.-Y. Mollier, *L'Argent et les lettres : histoire du capitalisme d'édition : 1880-1920*, Paris, Fayard, 1988 ; Id., « L'imprimerie et la librairie en France dans les années 1825-1830 », *Balzac imprimeur et défenseur du livre*, Paris, Paris-Musées, Éditions des musées de la ville de Paris, Éditions des Cendres, 1995, pp. 17-38 ; P. Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Messene, 1996 ; S. Le Men, *La Cathédrale illustrée. De Hugo à Manet*, Paris, Hazan, 2014 (1998).

<sup>16</sup> G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

Michael Nerlich, qui propose d'appeler « iconotexte » l'objet hybride qui constitue « une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui — normalement, mais non nécessairement — a la forme d'un "livre" »<sup>17</sup>.

Le débat en cours sur le concept d'illustration nous a intéressée énormément : il était clair que tout discours autour de Balzac et l'illustration aurait été vide et superficiel sans une investigation parallèle sur le statut de l'illustration à l'époque romantique. Le sujet de la thèse s'est affiné ultérieurement : en sacrifiant la piste tracée par Tim Farrant sur l'existence d'illustrations évoquées par le récit même de Balzac, les « illustrations exemplaires », dont le dialogue avec les illustrations proprement dites serait une autre étude très stimulante à entreprendre<sup>18</sup>, nous avons préféré consacrer notre thèse à une analyse de caractère plus historique et philologique, qui se focalise sur les variations du rapport entre le texte et l'image selon les changements de statut accomplis par l'illustration dans la trentaine d'années comprises entre 1820 et 1850, c'est-à-dire dans la période d'activité de Balzac. Notamment, c'est le rapport présumé d'analogie que le préjugé commun a attribué à l'illustration le point de départ de notre analyse des images : est-il toujours vrai que les illustrations ne sont qu'une sorte de traduction, plus ou moins fidèle, d'un personnage idéal ou d'une scène particulière ?

En ce contexte, adopter une division de la matière par ordre chronologique semblait la seule organisation possible. Nous avons donc reparti la thèse en trois sections, qui recourent les décennies prises en analyse dans la partie en question.

Pour la première section, « Balzac et les débuts du livre romantique », nous nous sommes occupée de la période 1820-1830 ; c'est une décennie de grands événements, et dans l'histoire de la gravure et dans la vie personnelle de Balzac. L'année 1820 voit l'introduction en France de deux procédés nouveaux de gravure, la lithographie et le bois de bout ; nous nous sommes arrêtée sur les conséquences de l'arrivée de ces procédés dans le monde de l'illustration, en nous interrogeant surtout sur les influences et les points de contact que cette révolution a pu avoir sur la littérature. Là, nous avons étudié dans le détail

---

<sup>17</sup> M. Nerlich, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy » dans, *Iconotextes*, Alain Montandon (éd.), Paris, Ophrys, 1990, p. 268.

<sup>18</sup> Certainement la suggestion de Baudelaire, selon lequel « La véritable gloire et la vraie mission de Gavarni et de Daumier a été de compléter Balzac, qui d'ailleurs le savait bien et les estimait comme des auxiliaires et des commentateurs » (« Quelques caricaturistes français », *Œuvres complètes, Pl.*, t.II, p. 560), serait à exploiter à fond.

le cas spécifique de Balzac, en analysant d'un côté les *Œuvres de jeunesse*, groupe d'écrits que le romancier ne fera pas entrer dans *La Comédie humaine* mais qui constituent les premiers exemples d'ouvrages balzaciens illustrés ; de l'autre côté, l'expérience de Balzac comme imprimeur et fondateur de caractères, et, comme tel, pionnier de la gravure sur bois de bout, procédé qui commençait à se diffuser en France dans ces années-là, soulève de nombreuses questions à l'égard de cette épreuve balzacienne dans le monde de l'illustration : pourquoi Balzac a-t-il publié des œuvres illustrées ? À qui s'est-il adressé pour les gravures ? Quel type d'ouvrage a bénéficié de ces illustrations ? Qu'est-ce qu'il a gardé, en tant qu'écrivain, de cette expérience ? Ce qui est certain, c'est le fait que c'est grâce à son travail dans l'imprimerie que Balzac a connu certains des illustrateurs les plus célèbres de la première génération romantique, tels que Henry Monnier et Devéria. Connaissances qu'il retrouve dans le cadre de son travail comme journaliste au seuil de 1830. À cette date, Balzac reprend son activité de romancier, et publie sous forme anonyme la *Physiologie du mariage* et, un an après, *La Peau de chagrin*. Son style d'écriture a évolué considérablement, surtout la technique descriptive des personnages ; dans ce cas, nous avons accueilli les hypothèses de Roland Chollet et d'Olivier Bonard, qui soutiennent l'existence d'une influence de la caricature de la presse illustrée de l'époque, et nous avons approfondi la question.

La date de 1830 inaugure une nouvelle période pour le livre illustré : c'est le moment où l'illustration commence à s'affirmer dans les œuvres de la littérature contemporaine à travers le frontispice. C'est bien ce seuil que nous avons fixé pour la deuxième partie de notre étude. D'abord, nous avons consacré un chapitre à la construction d'un cadre général sur la littérature illustrée de cette décennie, où à côté d'une réflexion sur la valeur de seuil du frontispice nous avons construit un petit panorama des contemporains de Balzac illustrés. Grâce à ces prémices, nous avons pu remarquer comment Balzac ne profite pas vraiment de l'illustration dans cette période : nous n'avons trouvé que quelques frontispices et une vignette publiés entre 1830 et 1838 ; de toute façon, c'est à travers ces frontispices que nous avons commencé à entrer au cœur du sujet, l'analyse du rapport entre le texte et l'illustration. Finalement, c'est avec l'édition Delloye et Lecou de *La Peau de chagrin* (1838), premier ouvrage balzacien complètement illustré, que le statut de l'illustration comme « paratexte iconotextuel » démontre toute son instabilité : l'image se révèle tellement invasive vis-à-vis du texte que sa définition comme « art des marges » échoue, en n'arrivant pas à restituer une description véritable de la richesse du rapport entre le texte et l'image. Le rapport d'analogie n'est pas assuré : en certains cas, le sens de l'illustration se révèle

assez difficile à détecter, et la relation entre le texte et l'image se pose comme une énigme qui demande à être déchiffrée par le lecteur. Nous avons essayé alors de créer un lexique nouveau qui peut décrire les différents types de rapport que l'image entretient avec le texte ; à partir du vocabulaire genettien, nous avons conjugué trois mots pour les trois relations possibles, et nous avons commencé à les mettre à l'épreuve dans notre analyse sur trois textes balzaciens complètement illustrés : *l'Histoire de l'Empereur racontée dans une grange par un vieux soldat*, la *Physiologie du rentier*, et la *Physiologie de l'employé*.

Enfin, nous avons poursuivi notre enquête dans la troisième et dernière section de la thèse, où nous avons analysé les ouvrages balzaciens des années 1840, à savoir les articles que Balzac a fournis pour les œuvres collectives que Walter Benjamin a nommées « littérature panoramique », *La Comédie humaine* publiée chez Furne, et les *Petites misères de la vie conjugale*. Les illustrations pour la littérature panoramique sont un champ très vaste et riche : les projets que les éditeurs élaborent pour ces ouvrages comprennent la collaboration avec les illustrateurs les plus célèbres de l'époque et une organisation très ponctuelle de l'enchaînement texte-image, ce qui est une nouveauté absolue. Cependant, l'illustration refuse encore, souvent, le rapport d'analogie vis-à-vis du texte que les éditeurs et les écrivains souhaitent : la lecture du texte narratif à la lumière de l'image, et *viceversa*, se présente, en certains cas, comme un « récit à énigme », comme le définirait Chantal Massol<sup>19</sup>, c'est-à-dire comme un récit basé sur un secret, caché dans ce cas-là soit dans le texte soit dans l'image. L'illustration se fait le détail d'un paradigme indiciaire qui dénonce la tyrannie de la plume sur le crayon, et la rébellion de ce dernier, qui réclame son indépendance. Balzac, qui comprend la situation, cherche à s'imposer dans le contrôle des illustrations de *La Comédie humaine* ; néanmoins, si l'image retourne effectivement à son rôle de traducteur du texte, cela ne sera que temporaire, et les personnages illustrés paraissent des statues médusées. Avec la dernière œuvre balzacienne intégralement illustrée, les *Petites misères de la vie conjugale*, nous verrons finalement comment Balzac n'arrive plus à tenir sous son contrôle les illustrations créées pour son texte, et l'image rompt encore une fois les limites imposées par l'analogie.

C'est bien donc cette capacité de l'image à entretenir des relations différentes avec le texte qui constitue le cœur de notre étude ; l'illustration a la capacité d'influencer énormément la lecture d'un texte, en mettant en lumière, ou, au contraire, en obscurcissant,

---

<sup>19</sup> C. Massol, *Une poétique de l'énigme. Le Récit herméneutique balzacien*, Genève, Droz, 2006, p. 26.

certaines éléments du mot écrit. Un jeu intertextuel est engagé, et le lecteur est appelé à lire tant le texte que l'image pour interpréter l'œuvre dans son ensemble. Ainsi, l'illustration démontre clairement que son rôle de traducteur n'est qu'un préjugé qu'il est temps de remettre en question. Le cas de Balzac était le meilleur moyen pour le démontrer.

Certes, de son côté, Balzac n'a pas certainement facilité notre recherche : bien que les œuvres illustrées de son vivant soient nombreuses, les commentaires qu'il a laissés dans la correspondance ou dans ses œuvres sont très pauvres et ambigus. Néanmoins, les récits et les images ont parlé pour eux-mêmes, en nous ouvrant à un monde qu'il est temps de voir de plus près.



## **PARTIE I**

# **BALZAC ET L'ÉMERGENCE DE L'ILLUSTRATION ROMANTIQUE**





## CHAPITRE 1

### DES PRÉMICES ESSENTIELLES :

#### L'ILLUSTRATION AU SEUIL DE LA DÉCENNIE 1820-1830

*Si les livres de chevalerie qui emplissaient la bibliothèque de Don Quichotte avaient été ornés de tels frontispices, nul doute que le curé qui les condamnait, comme troublant la cervelle du brave hidalgo de la Manche, n'eût détaché les images de ces bouquins avant de les jeter au feu.*

Champfleury, *Les Vignettes romantiques : histoire de la littérature et de l'art, 1825-1840.*

Entre 1820 et 1830, deux parcours de formation s'accomplissent : d'un côté, comme nous le verrons dans le cours du présent chapitre, l'imprimerie française est bouleversée par l'arrivée de deux procédés de gravure qui révolutionneront le monde de l'illustration ; de l'autre, le jeune Honoré de Balzac s'installe à Paris, avec l'intention de vivre de sa plume. Leurs chemins se croisent souvent : certaines œuvres de jeunesse de Balzac sont enrichies par des frontispices, et, lorsque le jeune écrivain décide de devenir « homme de plombs », il devient l'un des premiers pionniers de la gravure sur bois de bout. Or, si la production littéraire de jeunesse de Balzac est connue, si sa courte carrière dans l'imprimerie a été racontée par sa sœur, Laure, et par quelques-uns de ses contemporains tels que Champfleury et Léon Gozlan<sup>20</sup>, on n'a jamais étudié cette partie de la vie de Balzac en relation avec les développements que l'illustration accomplit en à moment-là, ni suivi les traces de cette évolution dont Balzac témoigne, bien qu'en petite part. C'est en vue de cela que nous consacrons la première partie de notre étude à cette décennie d'apprentissages, de Balzac et de l'illustration, qui amènent à une date cruciale : l'année 1830.

C'est une date très significative pour Balzac, qui est au seuil de ses premiers succès littéraires : c'est le moment où il prend conscience de l'émergence d'un nouveau goût, d'une différente façon d'écrire. Balzac nous en donne la démonstration dans les *Lettres sur Paris* : dans la *Lettre XI*, écrite le 9 janvier 1831, Balzac non seulement défend l'*Hernani*<sup>21</sup> de Victor

---

<sup>20</sup> L. Gozlan, *Balzac en pantoufles*, Paris, Michel Lévy, frères, J. Hetzel et Ce, 1856.

<sup>21</sup> L'*Hernani* de Victor Hugo, représenté le 25 février au Théâtre Français, avait subi plusieurs critiques, il fut considéré un échec.

Hugo, très jeune et célèbre depuis peu de temps grâce à ses *Odes*, mais il cite aussi les nouvelles promesses de la littérature, parmi lesquelles Eugène Sue, qui venait de publier *Kernok-le-pirate* dans *La Mode*, successivement publié en volume sous le titre de *Plik et Plok*, et Alfred de Musset, auteur de *Contes d'Espagne et d'Italie*. Quatre livres, en particulier, et avec eux leurs quatre auteurs, se distinguent parmi les autres :

Charles Nodier a publié son *Histoire du Roi de Bobême*, délicieuse plaisanterie littéraire, pleine de dédain, moqueuse ; c'est la satire d'un vieillard blasé, qui s'aperçoit à la fin de ses jours du vide affreux caché sous les sciences, sous les littératures. Ce livre appartient à l'*École du désenchantement*. C'est une déduction plaisante de *L'Âne mort*, singulière coïncidence d'ouvrage ! Cette année, commencée par la *Physiologie du mariage*, dont vous me permettrez de ne pas vous parler beaucoup, a fini par *Le Rouge et le Noir*, conception d'une sinistre et froide philosophie : ce sont de ces tableaux que tout le monde accuse de fausseté, par pudeur, par intérêt peut-être. Il y a dans ces quatre conceptions littéraires le génie de l'époque, la senteur cadavéreuse d'une société qui s'éteint.<sup>22</sup>

Jules Janin, Charles Nodier, Stendhal et Balzac lui-même sont les romanciers qui, en déchirant le rideau d'apparences sur lequel la société contemporaine se fonde, représentent la nouvelle école littéraire du « désenchantement », dont les quatre œuvres citées par Balzac constituent en quelque façon le manifeste : elles « sont les traductions de la pensée intime d'un vieux peuple qui attend une jeune organisation ; ce sont de poignantes moqueries ; et la dernière [*Le Rouge et le Noir*] est un rire de démon, heureux de découvrir en chaque homme un abîme de personnalité où vont se perdre tous les bienfaits »<sup>23</sup>. Ces quatre œuvres touchent le mariage, la religion, la science, et toutes les valeurs qui jusqu'à cette époque-là avaient dominé la société – la reconnaissance, l'amour, Dieu, la monarchie, quatre choses qui chez Stendhal notamment ne sont plus que de mots. Ce sont ça les thèmes choisis par la génération nouvelle d'artistes : porter l'actualité, et plus précisément le déclin social en cours dès la défaite de Napoléon, dans la littérature, pour montrer les ruines qui se cachent sous les richesses illusoires du beau monde, à travers un style moqueur.

À bien voir, ce « mal du siècle », comme l'a défini Pierre Barbéris, qui rapproche tous les écrivains de la génération 1830, n'a pas une seule façon de s'exprimer. Il existe au moins

---

<sup>22</sup> H. de Balzac, *Lettres sur Paris*, OD, Pl, t.II, p. 937.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 937-938.

deux écoles du désenchantement. D'un côté, le *romantisme révolutionnaire* de Hugo et Michelet, qui « refuse et condamne la réalité issue de la révolution bourgeoise, mais lui oppose des notions morales, des visions exaltantes de l'avenir, au lieu d'en faire l'analyse », et qui « a contre lui le verbalisme, l'imprécision une connaissance insuffisante du réel immédiat, une incapacité congénitale à faire voir les problèmes concrets de la bourgeoisie dans laquelle il est né »<sup>24</sup>. De l'autre côté, le *réalisme critique* de Balzac et Stendhal :

Le réalisme critique, au contraire, tout en refusant, lui aussi, la réalité bourgeoise, en fait l'analyse concrète, précise, *de l'intérieur*, sans se référer nécessairement à quelque vision compensatrice. Il démonte les mécanismes, voit et fait voir les problèmes, exprime les contradictions. Et ce non tant par des analyses que par *des constructions, des créations artistiques*. Ses héros sont paradoxaux et contradictoires, comme la réalité dont ils sont issus, ils ne sont pas ombre ou lumière, mais tensions. Ils ne sont pas *antithèses* vivantes, mais *complexes* dynamiques.<sup>25</sup>

La *Lettre XI sur Paris* de Balzac se montre significative pour notre sujet dans le fait qu'elle indique, parmi les gloires de la littérature contemporaine, certains ouvrages qui, outre leur valeur artistique, occupent une place importante aussi dans l'histoire du livre. Les *Chansons* de Béranger, par exemple, est l'un des volumes qui marqueront l'histoire du livre dans les années 1820, en tant qu'exemple précoce de littérature contemporaine illustrée par la technique du bois de bout. *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, surtout, est considéré comme le véritable premier livre « romantique », et il signe le début de la période 1830-1850. *Notre-Dame de Paris* aussi, qui sera illustré dès sa première édition, est déjà évoqué, bien que Hugo n'eût pas encore terminé de l'écrire. Nous sommes persuadés que Balzac ne s'était pas limité à considérer seulement la portée littéraire des ouvrages qu'il a cités dans la lettre, mais qu'il avait également remarqué l'évolution physique que le livre était en train d'opérer, même si cet aspect semble rester implicite, dans ce texte. Son expérience d'éditeur et imprimeur, déjà achevée en 1830, lui a permis d'acquérir une certaine expérience dans le domaine de la librairie, et les lettres qu'il écrira après *La Peau de chagrin* nous montrent clairement combien il était toujours très attentif à l'aspect

---

<sup>24</sup> P. Barbéris, *Balzac et le mal du siècle. Contribution à une physiologie du monde moderne*, Paris, Gallimard, 1970, vol. I, p. 14.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 16.

typographique de ses œuvres<sup>26</sup>. Ainsi, Balzac nous donne un petit témoignage de l'évolution du livre, et notamment du pouvoir grandissant de l'illustration, visible à cette date.

Ce qu'il est intéressant de voir est la synergie qui se crée entre la littérature et l'illustration, réunies sous le thème transversal du « mal du siècle » : c'est en ce moment que la nouvelle génération d'écrivains, dont Balzac, et celle des illustrateurs romantiques travaillent ensemble dans la presse périodique à caractère politique, en exprimant soit à travers le crayon soit à travers la plume la déception du monde intellectuel. Par-là, lettre et image se croiseront étroitement, en donnant naissance au livre romantique.

La *Lettre XI* porte déjà une petite trace de cette nouvelle alliance entre texte et image, lorsque Balzac commente l'étendard de l'École du désenchantement, à savoir une vignette de l'*Histoire du roi de Bohême* de Nodier dessinée par Tony Johannot, l'un des plus célèbres illustrateurs romantiques. L'image représente une vieille jument, nommée Patricia :

Nodier arrive, jette un regard sur notre ville, sur nos lois, sur nos sciences ; et, par l'organe de *don Pic de Fanferluchio* et de *Breloque*, il nous dit, en poussant un rire éclatant : « Science ?... Niaiserie ! À quoi bon ? Qu'est-ce que cela me fait ? » Il envoie des Bourbons mourir à l'écurie sous forme de vieille jument aristocratique ; et Tony Johannot dessinait, par avance, Holyrood dans la vignette de *Patricia*.<sup>27</sup>

Holyrood, mieux connu sous le nom de Holyrood Palace, a été dès le XVI<sup>e</sup> siècle la résidence des rois d'Écosse et, après Marie Stuart, des rois d'Angleterre ; situé à Édimbourg, dans le bas du Royal Mile, le palais est aujourd'hui la résidence officielle en Écosse de la reine Elizabeth II. Mais après la Révolution française, le roi George III avait permis au comte d'Artois, le plus jeune frère de Louis XVI, de vivre à Holyrood ; même au cours de son second exil, la famille royale y avait séjourné de 1830 à 1832, avant de se transférer en Autriche<sup>28</sup>. C'est probablement à ce dernier séjour que Balzac fait référence, imaginant la honte de la famille royale en exil à l'étranger.

La démarche qui constitue la description de la jument Patricia est soulignée par les deux vignettes qui figurent au chapitre « Equitation ». Au début du chapitre, on annonce la mort de Patricia, « une jument de si riche encolûre et de si beau pelage, une jument de race,

---

<sup>26</sup> Voir la lettre envoyée par Balzac à Charles de Montalembert en octobre 1831, jointe aux trois volumes de la nouvelle édition des *Romans et contes philosophiques*, où Balzac déclare que ces volumes « sont beaucoup plus présentables maintenant comme typographie », *Corr.*, t.I, p. 594.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 937.

<sup>28</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Palais\\_de\\_Holyrood](https://fr.wikipedia.org/wiki/Palais_de_Holyrood)

une jument de château, une jument titrée, une très noble jument ; la jument de fous en titre d'office et du Prince des sots »<sup>29</sup>. « Grande, belle, énergique et vigoureuse », Patricia participe aux batailles, se faisant remarquer par son courage. Ariosto, Tasso, Shakespeare, chantent tous la gloire de la jument. La vignette de Jehannot saisit pleinement l'ironie des mots de Nodier, et représente la jument, dans une pose héroïque, entourée et suivie par des fous.

Mais Patricia finit de vieillir. – Et Patricia, je dois le dire, ne s'étoit jamais fait remarquer par son esprit. L'habitude de la cour acheva de la perdre, et depuis qu'il lui fut permis de remplacer par des talons de maroquin ses fers brûlants et poudreux, elle devint ce que vous l'avez vue, bégueule, bigote, précieuse, pecque, pimbêche et pimpesonée, comme une bête de jument. Elle se mit à employer son temps en passes, en pétardes, en mascarades et en fanfares ; [...] à poursuivre, à l'opposé du soleil, la sottie bête ! l'ombre de ses grands plumets. Elle couroit, elle trottoit, elle galopoit, elle voloit, elle frivoloit, elle caracoloit, et c'est bonheur si elle n'a pas cassé le cou à Triboulet.<sup>30</sup>

Voilà la vignette mentionnée par Balzac. La vie de la jument Patricia est évidemment la métaphore de l'histoire de la famille royale : chevaliers au début, les rois de France sont progressivement déçus, en arrivant à se comporter comme des frivoles courtisans.

La mort de la jument est annoncée à travers une sorte de comptine : « Patricia butte. Patricia est borgne. Patricia est boiteuse. Patricia est fourbue. Patricia est poussive. Patricia est brèche-dent comme Popcambou. Patricia ne sert plus à rien. Patricia a fait son temps. Patricia a vécu »<sup>31</sup>. Et la reine commente : « qu'il est cruel de se voir abandonnée du monde et de Triboulet, quand on descend du cheval de Job et de la jument de Gargantua »<sup>32</sup>. Une autre allusion aux illustres ancêtres de Patricia, qui s'ajoutent à la liste initiale des auteurs célèbres qui ont chanté la gloire de la jument. Une liste qui ressemble au catalogue des femmes aimées par don Juan ; mais ici la technique de l'énumération vise à créer l'effet comique, ironique, plutôt que tragique, et Patricia, continuellement rapportée au mythe de la Grande Jument, devient par contraste de plus en plus insignifiante, petite, plus proche de Rossinante, le cheval de don Quichotte que de la Grande Jument de Rabelais ou du noble

---

<sup>29</sup> C. Nodier, *Histoire du roi de Bohême et des sept châteaux*, Paris, Delangle, 1830, p. 513 ; consulté sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108013v/f317.item>

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 517-518.

<sup>31</sup> *Ibidem.*

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 519.

et fort cheval de Job. Même le signifié du nom Patricia est antithétique : « Patricia » dérive du latin « *patricius* », adjectif qui indiquait un membre de la noblesse ; caractère que la jument de Nodier a évidemment perdu, comme l'illustre la vignette de Johannot. Ainsi, les vignettes de Johannot représentant la chute de la royauté, et celle de la société qui se fondait sur la monarchie, dans l'image d'une jument entourée par des fous, vieille et laide, caricature de ses ancêtres mythiques, est prise comme le paradigme du style moqueur inauguré par Nodier.

Si la littérature accueille souvent le concours de l'illustration pour soutenir ses réflexions, l'image aussi influence à sa manière les éléments narratifs du texte. Dans le cas de Balzac, l'élément qui profitera le plus de cette rencontre entre les arts est le personnage.

Mais, avant d'analyser la démarche accomplie par le personnage balzacien dans ces années, il faudra d'abord examiner les prémices qui ont conduit à la naissance du livre romantique. Un petit résumé, qui n'a aucune prétention d'être exhaustif, de l'histoire de l'illustration, envisageant les étapes fondamentales parcourues par le livre illustré avant 1830, sera très utile afin de pouvoir comprendre pleinement l'impact des nouveautés, littéraires et éditoriales, développées dans la décennie 1820-1830 sur la période suivante. Le personnage littéraire, notamment, ressentira visiblement l'influence des mécanismes mis en place dans le livre illustré, alors que l'histoire de cet élément narratif sera contaminée par celle du personnage iconique. Balzac, nous le verrons dans le troisième chapitre, profitera de cette fusion entre les deux pour donner naissance à ses caractères.



*Figure 1 : La jument du Prince des sots, vignette par Jobannot pour l'Histoire du Roi de Bohême de Nodier*



*Figure 2 : La jument Patricia, vieille et laide, vignette par Jobannot pour l'Histoire du Roi de Bohême de Nodier*

### 1.1. Petite histoire de l'illustration jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle : la valeur didactique et ornementale de l'image

La gestation du livre romantique est longue et laborieuse. Comme nous l'avons écrit dans l'introduction, « livre romantique » est une appellation donnée aux livres illustrés de la période 1830-1850. Le besoin d'une différenciation avec le « livre illustré », étiquette qui peut désigner tout livre contenant des illustrations, de tout genre et de toute époque, s'explique par les conséquences socio-économiques liées au processus d'impression, de fabrication et de conception même du livre.

Tout d'abord, il convient de rappeler que l'illustration a subi, au fil du temps, plusieurs variations, intimement liées à l'histoire du livre : le rapport entre texte et illustration se transforme selon les exigences du système culturel du moment, secondant les changements liés au concept du livre pensé comme support, comme produit ou comme objet d'art. Ainsi, s'il est possible d'affirmer que les illustrations existent depuis les premiers traits dessinés par les hommes des cavernes<sup>33</sup>, c'est vrai aussi qu'on identifie au moins quatre éléments qui déterminent la nature du lien entre image et texte, et qui en manifestent l'évolution. Les trois premiers correspondent aux critères établis par Ségolène Le Men, lesquels déterminent la nature de l'illustration : la localisation (l'emplacement de l'image dans un volume, considéré dans son ensemble ou dans ses parties textuelles) ; la forme iconique (qui se résume dans l'opposition tableau-vignette) ; et le genre (scène, site, type)<sup>34</sup>. À ces critères nous en ajoutons un quatrième, intimement lié aux trois premiers, à savoir l'intention qui anime l'insertion de l'illustration.

Jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, la finalité de l'illustration a été *grosso modo* la même : l'illustration est premièrement un ornement qui rend plus précieux le livre, soit pour la beauté des images représentées soit pour le travail à la fois artistique et technique qu'elle requiert ; en deuxième lieu, l'illustration s'attache au pouvoir didactique propre à l'image. Ce n'est qu'à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, avec la naissance du livre imprimé, que l'illustration se charge aussi d'une valeur « paratextuelle », comme le démontre Trung Tang. En fait, Trung Tang, en affirmant le rôle que l'image joue dans la définition de l'espace du texte, remarque que l'illustration de l'âge humaniste, outre le fait de détenir « une fonction dramatique,

---

<sup>33</sup> Voir M. Melot, *op.cit.*

<sup>34</sup> S. Le Men, « Iconographie et illustration », dans *L'illustration. Essais d'iconographie*, Actes du Séminaire CNRS (GDR 712), études réunies par Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men, Paris, Klincksieck, 1999, p. 9.



anticipatrice et synthétique »<sup>35</sup>, occupe des sections à l'intérieur du livre et de la page bien précis. Ainsi, « artifices typographiques et illustrations apparaissent donc comme des marqueurs visuels formant tout un dispositif matériel permettant d'aérer la mise en page et d'assurer la lisibilité du texte, mais aussi la rigueur de sa construction narrative : isolant des blocs textuels, ils invitent, de fait, à délimiter les unités narratives ou discursives du roman »<sup>36</sup>. Le XVIII<sup>e</sup> siècle montre à son tour un deuxième grand changement dans le rapport entre texte et illustration. Bien que celle-ci ait toujours une position réglée, qui assure la coïncidence du texte et de l'image<sup>37</sup>, pour la première fois l'illustration sort des marges de la page, en l'envahissant. Tout type d'espace blanc – bords de pages, feuilles blanches qui séparent les parties ou les chapitres du texte, etc. – est rempli par une variété impressionnante d'images. Les frères Goncourt, parmi les premiers qui ont eu le mérite de redécouvrir la valeur des illustrations de cette époque, soulignent cet aspect, en remarquant que la vignette est devenue la protagoniste du livre illustré :

Le XVIII<sup>e</sup> siècle est le siècle de la vignette. Ce temps, qui orna tout de l'amabilité de l'art, qui éleva le *joli* au style et répandit ce style dans les plus petites choses de ses entours, de ses usages, de ses habitudes ; ce temps, qui appliqua le talent du dessinateur et du graveur jusqu'au décor du moindre bout de papier, de ces mille petites feuilles volantes qu'une société se passe de main en main : adresses, cartes, invitations, billets de faire-part, factures de marchands, passeports, contre-marques de théâtre ; ce temps, qui ne voulait pas un seul imprimé sans y trouver un plaisir pour l'œil ; le XVIII<sup>e</sup> siècle devait naturellement dépenser, pour l'embellissement et l'égayement du livre, un génie, une imagination, un goût nouveau et sans exemple. Aussi le règne de Louis XV est-il le triomphe de ce qu'on appellera plus tard « l'illustration ». L'image remplit le livre, déborde dans la page, l'encadre, fait sa tête et sa fin, dévore partout le blanc : ce ne sont que frontispices, fleurons, lettres grises, culs-de-lampe, cartouches, attributs, bordures symboliques.<sup>38</sup>

Ce passage du livre *L'art du XVIII<sup>e</sup> siècle* témoigne du l'enthousiasme des frères Goncourt pour l'illustration des « grands maîtres », tels Eisen, Prudhon, Debucourt, Fragonard et

---

<sup>35</sup> T. Tran, « L'image dans l'espace visuel et textuel des narrations illustrées de la Renaissance : morphologie du livre, topographie du texte et parcours de lecture », dans *Le livre et ses espaces*, sous la direction d'Alain Milon et de Marc Perelman, Paris, Presses universitaires de Paris 10, 2007, p. 97.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>37</sup> C. Martin, « Dangereux suppléments ». *L'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*, Louvain-Paris, éditions Peeters, 2005, pp. 1-2.

<sup>38</sup> E. et J. de Goncourt, *op. cit.*, pp. 135-136.

Moreau le Jeune, auxquels les Goncourt dédient un chapitre dans leur ouvrage. Cependant, aujourd'hui nous pouvons grâce à plusieurs études qui ont été conduites, nuancer certaines affirmations des frères Goncourt.

Il faut avant tout rappeler l'évolution subie par le mot « vignette » au cours du temps : « vignette » dérive du latin *vinea*, vigne ; en effet, originellement la vignette était un « ornement représentant un entrelacs de branches et de feuilles de vigne, d'un usage fréquent dans les manuscrits médiévaux »<sup>39</sup>. Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, vignette « désigne d'une manière générale les motifs qui ornent les têtes de page, les chapitres, les culs-de-lampe ou les bordures » ; elles peuvent être gravées sur bois ou, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, en taille-douce<sup>40</sup>. À partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, sous l'influence anglaise, les vignettes deviennent graduellement plus illustratives, et non seulement décoratives : à l'époque de Louis XV, les vignettes sont des illustrations de petite taille, placées en tête ou en bas de page, ou dans les pages vides qui séparaient les chapitres, représentant un homme, un animal, une chose ou un paysage ; elles sont douées de leur propre valeur iconique, c'est-à-dire qu'elles sont pourvues du statut d'icône<sup>41</sup>, en se distinguant ainsi des illustrations purement graphiques comme les culs-de-lampe et les fleurons<sup>42</sup>. En plus, il faut souligner que l'image de la vignette n'était pas faite toujours exprès pour l'œuvre où elle se trouve. Souvent, le libraire-imprimeur, chargé de prendre toute décision regardant la « mise en livre »<sup>43</sup>, réutilisait pour des livres différents les mêmes planches. Ce choix s'explique par le coût très élevé de la production d'un livre illustré, pour lequel il fallait payer les matériaux pour la gravure et le travail du graveur et du dessinateur, qui obtenaient en ce temps-là un salaire assez substantiel. Réutiliser les formes déjà possédées était plus simple et plus économique. La conséquence la plus évidente de ce geste est l'arbitraire du rapport entre texte et image : la scène représentée est caractérisée par une ouverture au pluriel, par le sens d'indétermination qui amène l'image à être exploitée dans des contextes différents.

---

<sup>39</sup> S. Corsini, P.-M. Grinevald, « Vignette », dans *Dictionnaire encyclopédique du Livre*, Pascal Fouché, Daniel Péchoin, Philippe Schuwer (dir.), Electre, éditions du Cercle de la Librairie, 2011, t. [3] N-Z, p. 980.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Dans la définition que C. S. Peirce en a donné : « Une icône est un signe qui posséderait le caractère qui le rend signifiant, même si son objet n'existait pas. [...] Une icône est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe réellement ou pas ». C. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, pp. 139-140.

<sup>42</sup> Voir G. Mirandola, *Libro e illustrazione nell'Ottocento. Parte prima: Le tecniche manuali. Volume primo: i procedimenti*, Bergamo, Università di Bergamo, 2008, p. 79.

<sup>43</sup> Définition de R. Chartier, « Du livre au livre », dans *Pratiques de la lecture*, Roger Chartier (dir.), Paris, Petite bibliothèque Payot, 1985, 2<sup>ème</sup> éd. 1993, pp. 79-114, cité dans T. Tran, *op. cit.*, p. 85.

Ce caractère d'universalité de l'illustration est créé par le manque de traits spécifiques des personnages, qui pourraient les rendre uniques et reconnaissables. Il n'existe pas encore ce qu'on pourrait définir comme l'« iconographie des personnages ». Le lecteur, comme on le voit à travers l'exemple des frères Goncourt, est attiré par la beauté du corps, par l'habileté avec laquelle l'artiste a su rendre l'anatomie humaine, mais il n'a aucun intérêt à identifier son héros dans l'image. Le goût classique domine les figures et les paysages. La scène, la représentation d'une action, d'une situation, est le véritable sujet des illustrations de l'époque. L'illustration finalement doit se caractériser par « une série de topoi iconiques », comme la « scène galante » ou la « scène pathétique », qui rendent les gravures adaptables à plusieurs textes, en n'ayant pas un lien évident et marquant avec la première narration qu'elles ont servie. C'est le spectacle de la vie-théâtre de la cour de Louis XV, où les personnages n'ont pas encore le droit de s'émanciper, de devenir les protagonistes.

Le libraire-imprimeur commandait des illustrations seulement quand il était sûr de vendre un grand nombre d'exemplaires de l'œuvre. C'est le cas des classiques, qui ont connu une série de rééditions souvent très proches dans le temps. Les *Fables* et *Contes* de La Fontaine, notamment, ont été illustrés maintes fois tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, en devenant un sujet d'inspiration pour les illustrateurs des siècles suivants, comme on verra dans les chapitres suivants. Parmi les ouvrages rédigés et illustrés au XVIII<sup>e</sup> siècle, on peut citer comme exemple le *Manon Lescaut* de Prévost, dont le succès littéraire a porté l'éditeur François Didot à commanditer des illustrations à Gravelot (mais seulement vingt ans après la publication du roman, en 1753, quand le succès de l'œuvre paraissait désormais stable et viable). Vers 1750-1775, la littérature illustrée est très à la mode : non seulement la littérature « galante » mise en évidence par les frères Goncourt, mais aussi les éditions « populaires », comme les anciens romans de chevalerie, les best-sellers de la Bibliothèque-bleue et les contes de fées « attestent le goût d'un lectorat populaire et rural pour une illustration romanesque moins assujettie aux modes de la haute société parisienne »<sup>44</sup>. Christophe Martin souligne en outre que ces éditions remployaient généralement des anciennes illustrations, déjà parues dans des éditions non populaires, gravées cette fois en bois en non plus en taille-douce<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> C. Martin, *op. cit.*, p.11.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

Dès 1780 l'ère des grands maîtres s'achève définitivement et le livre illustré fait face à une période de rejet et d'oubli, due à la Révolution et à la crise économique qu'elle comportait. L'Empire également ne fut pas un moment heureux pour le livre, à cause de la censure qui touchait et la littérature contemporaine et la production même des librairies. Seulement les ouvrages scientifiques et les guides de voyage continuent à être imprimés et illustrés en grande quantité.

## 1.2. L'évolution de l'illustration grâce aux innovations techniques

Il n'est pas étonnant alors que le livre illustré reprenne sa place à partir de la littérature de voyage en 1820. Mais avant d'arriver au *Voyages pittoresques et romantiques dans l'Ancienne France* du baron Taylor et de Charles Nodier, le monde de l'imprimerie doit se mettre au diapason. En fait, la librairie se trouve, sous l'Empire et en partie sous la Restauration, dans une situation d'impasse, d'interrègne, où la tradition classique, représentée par le caractère Didot, et la nouvelle esthétique romantique entrent en conflit.

Trois événements fondamentaux s'intercalent dans ce demi-siècle, en conditionnant de façon définitive l'histoire du livre. D'abord, comme soutient Roger Chartier, l'augmentation des lecteurs rendra évidentes les limites des anciennes technologies, incapables de satisfaire la demande progressive d'imprimés qui s'accroît avec le développement de l'alphabétisation<sup>46</sup>. De nombreuses innovations dans la méthode d'imprimer sont proposées pour faire face à la situation : la stéréotypie, la presse métallique à un coup et la presse à cylindres, notamment, apportent un progrès considérable au monde de l'imprimerie, mais la diffusion de ces techniques sera lente : les premiers à les accueillir seront les ateliers qui produisent des journaux ou formulaires administratifs, alors que « ce n'est qu'après 1830 qu'elles bouleverseront en France les techniques d'imprimerie, lorsque la machine à papier continu se substituera à l'ancien mode de fabrication à la cuve et à la forme, lorsque la presse mécanique à cylindres et à vapeur fera disparaître les gestes anciens des pressiers »<sup>47</sup>. Encore, cette révolution technologique aura lieu premièrement à Paris, pendant que la province, comme le signale Balzac, mettra du temps à suivre. Le célèbre personnage du père Séchard dans *Illusions perdues*, propriétaire de l'imprimerie Séchard, en est le symbole :

---

<sup>46</sup> R. Chartier, « Le livre au temps de Didot », dans *Histoire de l'édition française*, Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), Paris, Promodis, 1984, vol.II, p. 542.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

À l'époque où commence cette histoire, la presse de Stanhope et les rouleaux à distribuer l'encre ne fonctionnaient pas encore dans les petites imprimeries de province. Malgré la spécialité qui la met en rapport avec la typographie parisienne, Angoulême se servait toujours des presses en bois, auxquelles la langue est redevable du mot faire gémir la presse, maintenant sans application. L'imprimerie arriérée y employait encore les balles en cuir frottées d'encre, avec lesquelles l'un des pressiers tamponnait les caractères. Le plateau mobile où se place la forme pleine de lettres sur laquelle s'applique la feuille de papier était encore en pierre et justifiait son nom de marbre. Les dévorantes presses mécaniques ont aujourd'hui si bien fait oublier ce mécanisme, auquel nous devons, malgré ses imperfections, les beaux livres des Elzevier, des Plantin, des Alde et des Didot, qu'il est nécessaire de mentionner les vieux outils auxquels Jérôme-Nicolas Séchard portait une superstitieuse affection ; car ils jouent leur rôle dans cette grande petite histoire.<sup>48</sup>

Un deuxième événement, c'est l'invention de deux nouvelles méthodes pour graver les images : le bois de bout et la lithographie.

Le bois de bout est une technique de gravure dérivant d'un vieux procédé, abandonné depuis la Renaissance : la gravure sur bois de fil. Dans la gravure sur bois de fil, le graveur était obligé de suivre, en dessinant, la direction des fibres du bois, la planche étant employée dans le sens des fibres ; avec le bois de bout, la planche est coupée perpendiculairement sur la tranche, en permettant au dessinateur de graver librement celui-ci au burin avec aisance. Même s'il existait des précédents à Lyon vers 1760, qui attestaient les premières expériences de travail au burin fait perpendiculairement, et non parallèlement, par rapport au fil<sup>49</sup>, la gravure sur bois de bout naît formellement en Angleterre à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle avec Thomas Bewick. Bewick avait publié entre 1799 et 1803 *The History of British Birds*, un livre d'histoire naturelle qui fut particulièrement apprécié pour la beauté des gravures. Son élève, Charles Thompson, apporta le bois de bout en France, et forma une nouvelle génération de graveurs : Porret et Brévière. À partir de 1820, à commencer par le Rabelais de l'édition Desoer, où Thompson grave le frontispice créé par Desenne et les vignettes dessinées par Victor Adam, la gravure sur bois connaît un progressif renouvellement<sup>50</sup>. Le bois de bout s'imposera à partir de 1824, lorsque les avantages liés à cette technique furent compris pleinement par les éditeurs : le bois de bout suit au plus près l'inspiration de l'artiste, et il pouvait être préparé directement par le dessinateur lui-même, qui livrait ensuite son dessin au graveur. En plus, ce procédé avait l'avantage de permettre

---

<sup>48</sup> H. de Balzac, *Illusions perdues*, Pl, t.V, pp. 123-124.

<sup>49</sup> F. Barber, « Les formes du livre », *op.cit.*, p. 557 et aussi P. Gusman, *op.cit.*, pp. 9-10.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 583.

d'imprimer les images en même temps que le texte, en faisant faire aux éditeurs l'économie d'un tirage<sup>51</sup>. Georges Duplessis, directeur du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de 1885 à 1899, raconte dans son *Histoire de la gravure* que le bois de bout fut un procédé particulièrement apprécié par les illustrateurs romantiques :

On n'avait guère songé avant 1830 à illustrer les livres ; quelques vignettes commandées par un éditeur économe à un graveur au burin faisaient le plus bel ornement des livres, et souvent une seule, vu son prix élevé, mettait sous les yeux du lecteur, une seule scène du roman ou un seul événement de l'histoire. On songea à utiliser la gravure sur bois, et les artistes rangés du côté de l'école romantique trouvèrent mille occasions d'exercer leur talent et d'imprimer la pensée de l'auteur qu'ils voulaient interpréter. Les artistes surent profiter de la nouvelle voie qui s'offrait à eux, et quelques-uns se livrèrent presque exclusivement au dessin sur bois.<sup>52</sup>

La lithographie, par contre, est une véritable nouveauté : inventée en 1796 par l'Allemand Aloys Senefelder, elle est un procédé simple et pas trop coûteux, qui permet à l'illustrateur de dessiner, à la plume ou crayon gras, directement sur la pierre qui sert à l'impression, en laissant l'artiste libre de suivre l'inspiration du moment, sans aucune limite à son imagination. C'est pour cette qualité que la lithographie eut bientôt un grand succès. Les peintres, surtout, avaient de nouveau la possibilité de devenir illustrateurs, après le groupe des peintre-illustrateurs de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle ; ainsi, « la lithographie devient par excellence le procédé d'illustration des albums pittoresques et la technique favorite des caricaturistes politiques »<sup>53</sup>. La technique découverte par Senefelder arriva rapidement en France, grâce à Pierre-Frédéric André, qui en obtint le brevet d'importation en 1802 ; quelques années après, le comte de Lasteyrie, Engelmann et Senefelder lui-même ouvrirent des ateliers à Paris. À travers la lithographie, l'image envahit la vie quotidienne de toutes les classes sociales :

L'iconographie du XIX<sup>e</sup> siècle nous montre volontiers des enfants ou des femmes contemplant des albums d'images. Ces albums lithographiques reprennent des thèmes en vogue à l'époque : paysages romantiques, portraits ou suites de scènes de genre dont la seule phrase de légende fait une histoire. Chez les bourgeois comme chez l'ouvrier du XIX<sup>e</sup>, la lithographie va décorer les murs et remplacer la peinture,

---

<sup>51</sup> R. Brun, *Le livre français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, p. 119.

<sup>52</sup> G. Duplessis, citation contenue dans P. Gusman, *op. cit.*, p.5.

<sup>53</sup> F. Barbier, « Les innovations technologiques », *op. cit.*, p. 549.

inabordable [...]. Dans la vie quotidienne, la lithographie est utilisée pour présenter des modèles de vêtements, de coiffures, etc. Souvent organisées sous la forme de catalogues, avec mention de la nature du tissu, du prix au mètre, les lithographies permettent la diffusion du savoir-faire de l'artisan-tailleur. Elles se retrouvent également sous forme d'affiches de publicité pour tel magasin des nouveautés (*Au Bon Marché*, par exemple). La mode du portrait se développe au XIX<sup>e</sup> siècle, dans un premier temps avec la lithographie puis grâce à la photographie [...]. La lithographie a permis également une large diffusion des modèles d'alphabets, de dessins ou de supports pédagogiques [...]. Enfin, il ne faut pas oublier qu'une des grandes utilisations de la lithographie a porté sur les travaux de ville et les travaux commerciaux : faire-part, étiquettes, calendriers, ouvrages pour dames, menus, bulletins, diplômes, modèles d'abat-jour et d'éventails, etc.<sup>54</sup>

L'accroissement de la taille du public, qui demande de plus en plus d'imprimés et d'images, amène un troisième grand changement. Alors que jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle tout le procédé de fabrication et conception du livre était confié aux libraires, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle il devient nécessaire de séparer les deux travaux : à côté du libraire, qui continue à s'occuper de la production physique du livre, naît la figure de l'éditeur, en charge de l'aspect commercial et légal des ouvrages. En plus, ce sera à l'éditeur de s'occuper des rapports avec les écrivains, avec les illustrateurs, et il gèrera aussi la relation entre les deux artistes. L'éditeur sera donc évidemment la clé pour connaître les rapports de force entre auteurs et illustrateurs, baromètre de la querelle qui se développera après l'invasion massive de l'image dans la littérature. Le livre se transforme : il n'est plus un support du texte écrit, un instrument didactique, mais un objet doué d'une valeur commerciale. Beaucoup des grands projets éditoriaux comme *Les Français peints par eux-mêmes* ou les *Scènes de la vie privée et publique des animaux* n'auraient pu être entrepris sans la coordination des grands éditeurs, tels Hetzel et Curmer. La période des grands éditeurs débutera sous le règne de Louis-Philippe ; pendant la Restauration, le libraire-éditeur était gêné par la faiblesse du système bancaire, « qui n'assure pas aux entrepreneurs un crédit solide et sûr »<sup>55</sup>. Par conséquent, les débuts du livre romantique sont lents et hésitants.

---

<sup>54</sup> C. Bouquin, « Lithographie », dans *Dictionnaire encyclopédique du livre*, Pascal Fouché, Daniel Péchoin et Philippe Schuwer (dir.), Paris, Éd. Du Cercle de la librairie, 2005, t. [2] E-M, p. 782.

<sup>55</sup> R. Chartier, *op. cit.*, p. 543.

### 1.3. Les trois ancêtres du livre romantique. Vers le règne du personnage

Ce sont trois œuvres qui, notamment, annoncent l'esthétique romantique qui s'affirmera dans les livres de la décennie suivante : les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* du baron Taylor et de Charles Nodier, dont les trois premiers volumes, dédiés à l'Ancienne Normandie et à la Franche Comté, ont été publiés en 1820 et en 1825 ; les *Chansons* de Béranger en 1828 ; et, de la même année, la traduction française du *Faust* de Goethe, édité par Motte, et illustré par Delacroix.

Il est certain que Balzac connaissait les trois ouvrages en question. Béranger, notamment, « chanteur gracieux et philosophe »<sup>56</sup>, est cité dans la *Lettre XI sur Paris*, modèle par excellence du chanteur visant au cynisme. Bien que Balzac ne fasse pas de référence directe ni à la première édition illustrée des *Chansons* publiée en 1828 chez Baudouin frères, enrichie de 40 lithographies coloriées de Henri Monnier et des culs-de-lampe gravés sur bois par Devéria, ni à la deuxième version éditée en 1829 chez Perrotin, qui contenait des vignettes gravées en taille douce par plusieurs artistes, il est fort probable qu'il avait eu dans les mains un exemplaire au moins de l'une de ces deux éditions<sup>57</sup>. Les dessins de Monnier et Devéria représentent l'un des premiers exemples de littérature contemporaine illustrée par l'association entre le bois de bout et la lithographie. La composition du livre démontre un lien avec la tradition Didot encore très forte, dans le but purement ornemental de l'image, mais elle se distingue par la « touche spirituelle et légère » des images<sup>58</sup>.

Le véritable tournant esthétique arrive avec les deux autres ouvrages que nous avons mentionnés. On comprend l'importance des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* dès l'« Introduction » élaborée par Charles Nodier, qui présente le premier volume d'un projet éditorial qui comptera, à la fin, 24 tomes, le dernier étant publié en 1878. Les illustrations sont exécutées par Horace Vernet, Isabey, Fragonard le Fils et Bonington, lorsque l'ornementation des titres est confiée à Célestin Nanteuil. La présentation de

---

<sup>56</sup> H. de Balzac, *Lettres sur Paris*, OD, Pl., t.II, p. 936.

<sup>57</sup> Voir G. Vicaire, *Manuel de l'amateur de Livres du XIX<sup>e</sup> siècle (1801-1893)*, pp. 403-406 : l'édition Baudouin frères, parue d'abord en livraisons, se compose de deux volumes in-8° ; l'édition Perrotin avait paru elle aussi en livraisons avant d'être recueillie en trois volumes in-18. Nous soulignons un fait significatif : Vicaire reporte la notice de plusieurs albums dessinés par Monnier et Johannot inspirés des *Chansons* de Béranger, qui démontrent combien cette œuvre de Béranger fut un sujet très inspirant pour les artistes du moment (*Collection de quinze vignettes destinées à orner les chansons de Béranger*, une suite de 15 dessins coloriés par Monnier, 1827 ; *Album* de 24 lithographies coloriées in-4 par Monnier, 1884 ; une suite de 8 vignettes libres non signées gravées sur arcier, dont il existe aussi des eaux-fortes, que Vicaire attribue à Tony Johannot, lorsque Béraldi les attribue à Devéria comme épreuves pour les *Chansons érotiques*).

<sup>58</sup> R. Brun, *op. cit.*, pp. 119-120.



Nodier fait assister à la naissance du nouveau goût romantique, lié à l'esthétique de la ruine : Nodier affirme que le « penchant » de ce voyage est dû à :

Quelque disposition mélancolique dans les pensées, quelque prédilection involontaire pour les mœurs poétiques et les arts de nos aïeux, le sentiment de je ne sais quelle communauté de décadence et d'infortune entre ces vieux édifices et la génération qui s'achève ; le besoin, peut-être assez général d'ailleurs à tous les hommes, de jouir de l'aspect fugitif d'un tableau que le temps va effacer.<sup>59</sup>

Un « voyage d'impressions »<sup>60</sup>, donc, plutôt que de découverte, où la fidélité à l'histoire est surclassée par les émotions ; c'est le sentiment nostalgique lié aux traces du passé médiéval qui conduit à observer les monuments. Quelques pages plus loin, Nodier dédie une réflexion particulière à la technique choisie pour les nombreuses illustrations du livre, c'est-à-dire la lithographie :

Le nouveau procédé connu sous le nom de *Lithographie* n'a pas obtenu l'approbation unanime des gens de goût ; et le tort en est peut-être au mauvais usage qui a été fait de cette invention, comme de toutes les inventions nouvelles que l'ignorance dénature, et que le cynisme déshonore. Il ne nous appartient pas de décider ce que cet art peut produire, et de fixer le terme de ses perfectionnements : mais il nous est permis de penser qu'il présente pour un ouvrage du genre de celui-ci d'incontestables avantages. Plus libre, plus original, plus rapide que le burin, le crayon hardi du lithographe semble avoir été inventé pour fixer les inspirations libres, originales et rapides du voyageur qui se rend compte de ses sensations.<sup>61</sup>

Ce témoignage sur les difficultés que la lithographie a dû relever avant de s'affirmer est bien précieux, non seulement pour la bibliothéconomie mais aussi pour la littérature. En fait, il est significatif que la défense de la nouvelle technique de gravure soit confiée à un écrivain, et non à l'éditeur de l'ouvrage. Il nous donne des informations significatives sur les rapports de force qui commencent à s'établir entre auteur et dessinateur, entre texte et image. D'abord, l'éditeur semble rester, pour le moment, au deuxième plan, laissant libres écrivains et illustrateurs d'organiser la matière du livre à leur discrétion. Deuxièmement, le *Voyage* est construit sur une alternance entre texte et illustration qui ne suit pas de règles précises, l'inspiration du moment étant la raison de la disposition de ces deux éléments.

---

<sup>59</sup> C. Nodier, J. Taylor, et A. de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris, imprimerie Didot frères, 1820, t.I, p. 4.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 10.

Démarche qui sera prise comme modèle, presque vingt ans après, par Musset, Stahl et Johannot pour leurs *Voyages où il vous plaira*.

Que ce soit Nodier chargé de cette défense de la lithographie est d'autant plus significatif, alors qu'il est reconnu universellement comme le fondateur de l'école romantique française grâce à sa production littéraire et à ses soirées qu'il donnait au salon de l' Arsenal, où les écrivains tel que Victor Hugo et Balzac même se réunissaient avec des peintres et illustrateurs comme Delacroix et Devéria. C'est Nodier qui, à partir de 1824, en ouvrant les portes de son salon permit le dialogue entre artistes de disciplines et d'opinions politiques différentes, et qui rendit possible l'ouverture vers l'échange des arts qui servira le culte de l'image qui éclate dès la décennie suivante. Les *Voyages* sont déjà eux-mêmes un signe de cette volonté de rencontre entre les arts, où le caractère envahissant des illustrations, qui sont vraiment nombreuses, tout comme la présence de la figure de l'écrivain-peintre, est le véritable *leitmotiv* de la période 1830-1850 :

Des motifs qui me sont plus personnels sembloient m'interdire une coopération téméraire à ce livre des monuments qui peut devenir un monument. Qui suis-je en effet pour me trouver uni aux talents éminents qui contribuent à sa publication ? De quel droit oserai-je marier les froides descriptions de ma plume aux descriptions animées de leurs pinceaux ? Pour participer à leur entreprise, il falloit pouvoir s'écrier comme le Corrège : *Et moi aussi, je suis peintre* !<sup>62</sup>

Les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* deviennent ainsi un point de départ pour la nouvelle école littéraire, en établissant trois thèmes et réflexions essentiels à la génération romantique : le voyage sentimental ; l'accueil de l'illustration dans le livre, notamment de la nouvelle technique lithographique ; et le mélange entre les arts. Balzac, qui sans doute connaissait le livre de Nodier, semble avoir accueilli les deux derniers thèmes, en négligeant pourtant le premier : Jeannine Guichardet a remarqué comme Balzac prend ses distances par rapport à l'image-document des *Voyages*, alors qu'il préfère concentrer son observation sur les édifices encore « vivants », voir qu'ils font partie – encore – de la vie quotidienne, plutôt que sur des ruines abandonnées<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>63</sup> J. Guichardet, *Balzac archéologue de Paris*, Genève, Slatkine, 1986, pp. 410-411.



Figure 3, 4 et 5 : Illustrations pour les Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France de Nodier et Taylor, 1824

Une décision qui répond à la progressive nécessité ressentie par les écrivains comme Balzac de donner une voix au *mal du siècle*, de narrer le contemporain. Par conséquent, les illustrations créées pour Balzac seront assez différentes de celles faites pour Hugo, par exemple. Nous approfondirons cette comparaison dans les chapitres suivants ; pour le moment, il est suffisant de rappeler, comme exemple, que l'un de premiers romans illustrés après le tournant de 1830 fut *Notre-Dame de Paris*, qui lança le modèle du frontispice « à la cathédrale »<sup>64</sup>, et qui démontrait sa volonté de poursuivre l'esthétique romantique de la ruine inaugurée par Nodier, en érigeant comme protagoniste soit du livre soit de ses illustrations l'édifice de la cathédrale plutôt que les personnages. Balzac, qui dans un premier temps avait cherché à suivre le modèle hugolien en écrivant *Les Proscrits*, ne réussira pas à avoir la même puissance que *Notre-Dame de Paris*, le personnage étant déjà le centre de la narration. L'univers balzacien, bien qu'il soit souvent comparé à une cathédrale inachevée, se fonde sur le système du personnage reparaissant ; les illustrations de *La Comédie humaine* seront la confirmation de sa suprématie sur tous les autres éléments du roman.



Figure 6 : Frontispice par Nanteuil pour *Notre-Dame de Paris* de Hugo

<sup>64</sup> Voir S. Le Men, *La Cathédrale illustrée. De Hugo à Manet, op. cit.*, p. 105 : « Les frontispices de Nanteuil reposent, dans leur structure « à la cathédrale », sur une équivalence entre la façade de la cathédrale et le frontispice du livre [...] ».

Dans cette perspective, les illustrations de Delacroix pour le *Faust* de Goethe assument une importance assez considérable. Si les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* représentent un modèle pour les illustrations du site, le *Faust* illustré par Delacroix constitue un point de bascule pour les illustrations du personnage. L'histoire du mythe de Faust est résumée par le traducteur Albert Stapfer dans la préface au texte : Faust, « espèce de don Juan du nord », est un docteur qui a vécu au XVI<sup>e</sup> siècle, et ses aventures ont inspiré en premier lieu l'anglais Christopher Marlowe. En Allemagne, Faust a été un sujet pour le théâtre des marionnettes jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsque Lessing et Klingler ont commencé à le traiter de manière sérieuse dans le roman. « Puis enfin M. de Goethe, leur maître à tous, sur les brisées duquel il n'y a point d'apparence que personne s'aventure, autrement que pour l'imiter »<sup>65</sup> ; Goethe sera le seul, selon Stapfer, à réussir l'entreprise de restituer l'essence de cette légende : « pour être goûtées de nos jours, les absurdes légendes du moyen âge ont grand besoin de toute l'imagination et de tout l'esprit de M. de Goethe ; aussi ne s'en est-il servi que comme on se sert d'un canevas, sur lequel on brode absolument ce que l'on veut »<sup>66</sup>.

Mais Goethe n'avait pas besoin de l'éloge de Motte : son *Faust* avait reçu l'acclamation de l'Europe entière, et l'édition Motte n'avait pas besoin d'introduire l'auteur pour le public, alors qu'elle n'était pas la première traduction française de l'ouvrage. Un fait d'autant plus évident par la position de ces lignes dans la préface : l'éloge de Goethe n'arrive que dans la deuxième partie de l'écrit, après la présentation de composition du texte traduit et, surtout, après le commentaire sur la haute « figurabilité » de l'œuvre, voire l'ouverture du texte à sa mise en image. À vrai dire, la célébrité du *Faust* était liée aux gravures « au trait » dessinées par Moritz Retzsch, plutôt qu'au texte de Goethe. Évanghélia Stead a bien démontré que les 26 illustrations de Retzsch, devenues « une narration picturale continue qui narrativise le premier Faust dont elle devient le succédané synoptique »<sup>67</sup>, influèrent énormément sur la réception du texte. La diffusion et le succès que ce dernier connut en Angleterre furent répandus par les traductions en anglais qui souvent prenaient la forme de l'album lithographié ou vade-mecum regravés pourvus de

---

<sup>65</sup> A. Stapfer, « Préface », dans J.W. Goethe, *Faust*, trad. en français par Albert Stapfer, illustrations par Eugène Delacroix, Paris, Motte éditeur, 1828, p. III.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> É. Stead, « Le voyage de l'image de *Faust I* de Goethe. Lecture, réception et iconographie extensive et intensive au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *L'image à la lettre*, Nathalie Preiss et Joëlle Raineau (dir.), Paris, éditions Paris-Musées/des Cendres, 2005, p. 139.

légendes, le résumé iconographique tendant à remplacer le texte : « Les gravures ont acclimaté le texte, aidé à sa compréhension et encouragé de façon tangible sa traduction »<sup>68</sup>. Les gravures de Retzsch furent employées aussi dans les nombreuses productions théâtrales qui se jouaient en Angleterre et en Allemagne. Delacroix lui-même assistait à une des premières représentations en avril 1825 à Drury-Lane, pendant son séjour en Angleterre :

J'ai vu ici une pièce de *Faust* qui est la plus diabolique qu'on puisse imaginer. Le Méphistophélès est un chef-d'œuvre de caractère et d'intelligence. C'est le *Faust* de Goethe, mais arrangé : le principal est conservé. Ils en ont fait un opéra mêlé de comique et de tout ce qu'il y a de plus noir. On voit la scène de l'église avec le chant du prêtre et l'orgue dans le lointain. L'effet ne peut aller plus loin sur le théâtre.<sup>69</sup>

Au début de sa préface, Stapfer ne nomme pas Retzsch, mais il parle des chefs-d'œuvre qui ont inspiré des peintres :

Il est certains poèmes qui ont eu de tout temps le privilège [*sic.*], pour ainsi dire exclusif, d'éveiller l'imagination des peintres ; tels sont, entre autres et par excellence, l'*Iliade* et l'*Odyssée* d'Homère, le *Paradis perdu* de Milton, le *Roland furieux* du divin Arioste ; on ferait un volume avec la simple énumération des tableaux ou dessins remarquables qu'ils ont inspirés depuis leur apparition jusqu'à nos jours. Parmi les compositions poétiques tout-à-fait modernes, qui, sous ce rapport, méritent de lutter avec celles que nous venons de nommer, le *Faust* de M. de Goethe doit être mis au premier rang<sup>70</sup>.

Ce qui devrait assurer à Goethe la première place dans ce panthéon littéraire-artistique est bien le personnage ; mais, alors que les antécédents évoqués par le préfacier sont tous des personnages mythiques qui sont devenus très connus pour leurs actions, pour leurs quêtes, Faust se distingue par d'autres raisons :

Ce grand homme a su donner tant de vie aux personnages fantastiques qui abondent dans cette tragédie, qu'on est obligé d'y croire comme à des personnages réels, et de leur prêter une figure, un geste, un accent particulier ; on les voit agir, on les entend parler ; pour chaque scène nouvelle, le lecteur, involontairement, compose en idée un nouveau tableau.<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> *Ibid*, pp. 140-141.

<sup>69</sup> E. Delacroix, *Correspondance*, Paris, édition Plon, 1936, t.I, p. 160.

<sup>70</sup> A. Stapfer, *op. cit.*, p.I.

<sup>71</sup> *Ibidem* ; c'est nous qui soulignons.

Les personnages de Goethe semblent tellement pleins de vie qu'il devient impératif de leur donner une figure, une représentation iconique. Il n'est plus donc question de l'action achevée par le personnage, mais de la description de son caractère, du degré d'approfondissement de son intériorité.

Si nous savons que les personnages de la tragédie de Goethe s'inscrivent dans un procès de modification de la construction du *character*<sup>72</sup>, qui tend de plus en plus à privilégier le développement de l'aspect moral du personnage, le caractère devenant presque la cause, la justification de ses actions ; le traitement du personnage dans l'illustration a une histoire bien différente. Comme nous avons affirmé tout à l'heure, jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle le personnage était représenté de façon générique, la beauté du corps étant plus importante que l'identification des protagonistes. Delacroix marque alors, en cette perspective, une nouvelle étape : chaque personnage du *Faust* est bien reconnaissable, le visage bien détaillé dans les traits. Pour le démontrer il est suffisant de comparer, comme l'a fait Stapfer, les illustrations de Delacroix à celles de Retzsch, qui avait créé les illustrations de *Faust* les plus appréciées à l'époque. Les dessins de M. Retzsch, bien que dotés de finesse et d'esprit, manquent de quelque chose : « malheureusement ce sont de simples croquis au trait, en général un peu froid, et qui même ne sont pas toujours exempts de la roideur tant reprochée aux dessins semblables, que naguère Flaxman exécuta pour Eschyle, Homère, Hésiode et le Dante »<sup>73</sup>. Ce reproche n'appartient certes pas aux illustrations de cette édition :

Mais, s'il nous est permis d'anticiper sur le jugement du public, nous ne doutons pas que chacun n'y admire la hardiesse avec laquelle le dessinateur s'est élancé, sur les pas de M. de Goethe, hors des chemins battus ; toute la verve créatrice du poète, quelque chose même de ce que les esprits exacts se plaisent à appeler son dévergondage

---

<sup>72</sup> Ici, nous utilisons le terme anglais « *character* » puisqu'il rend très bien, à la différence du mot français « personnage » ou de celui italien « *personaggio* », le fait que le personnage commence à exister en raison de son caractère, de sa physionomie physique et morale, et non plus de ses actions. Le terme anglais en fait condense en soi cet aspect, alors que le français et l'italien dérivent du latin « *persona* », « *masque* », qui indique un rôle joué par un acteur. Voir M. Forster, *Aspects of the novel*, London, Sydney, Auckland, Hodder & Stoughton in association with Edward Arnold, 1993 (1927), p. 58 : « « Character », says Aristotle, « gives us qualities, but it is in actions – what we do – that we are happy or the reverse. » We have already decided that Aristotle is wrong, and now we must face the consequences of disagreeing with him. « All human happiness and mystery », says Aristotle, « take the form of action. » We know better. We believe that happiness and misery exist in the secret life, which each of us leads privately and to which (in his characters) the novelist has access. And by the secret life we mean the life for which there is no external evidence, not, as is vulgarly supposed, that which is revealed by a chance word or a sigh. A chance word or sigh are just as much evidence as a speech or a murder : the life they reveal ceases to be secret and enters the realm of action ».

<sup>73</sup> J. W. Goethe, *Faust*, *op. cit.*, p. I.

d'imagination, nous pensons que chacun l'y retrouvera du premier coup-d'œil. Ainsi, pour les personnages qui n'avaient pu faire connaissance avec Faust que par l'intermédiaire de notre faible traduction, cet ouvrage va, grâce à M. Delacroix, reprendre la physionomie franche et originale qui lui appartient, et dont nous l'avions dépouillé à leurs yeux<sup>74</sup>.

Exécutés avec la lithographie, les dessins de Delacroix traduisent beaucoup mieux le texte de Goethe, en devenant en quelque sorte une traduction plus fidèle même que celle de Stapfer. Stapfer fait sûrement référence aux critiques qu'il avait reçues quelques années avant, à la première publication de sa traduction ; mais ces lignes sont aussi prémonitoires, en introduisant un problème qui sera capital dès 1830, c'est-à-dire le niveau de fidélité de l'illustration par rapport au texte.

On verra, dans la deuxième et la troisième partie de cette étude, comment dans la période suivante la méfiance de plusieurs auteurs envers l'illustration sera liée précisément à la loyauté de l'image vers le texte, l'illustration cherchant parfois à s'évader des limites posées par les mots. Delacroix représente, dans ce cas, l'exemple d'une relation fructueuse entre illustration et texte originaire ; Goethe lui-même avait déclaré sa satisfaction pour le travail du jeune peintre, comme rapporte Eckermann, lors d'une rencontre avec l'écrivain en 1828, quand il lui amena de Paris les épreuves des premières gravures :

Je vis représentée la scène sauvage des buveurs dans la taverne d'Auerbach, ou plutôt la quintessence de cette scène, à son moment le plus dramatique, celui où le vin répandu jaillit en flammes et où la bestialité des buveurs se donne libre cours. Tout est passion et mouvement, seul Méphistophélès conserve sa sereine impassibilité... Les blasphèmes forcenés, les cris, les imprécations, le couteau que son voisin a dégainé, le laissent indifférent. Assis sur un coin de la table, il balance ses pieds dans le vide. Il suffit de son doigt levé pour éteindre la flamme et calmer les passions. Plus nous regardions cette magnifique image et plus nous apparaissait grande l'intelligence de l'artiste qui n'a pas fait deux figures semblables, mais exprime dans chacune un aspect différent de l'action commun. « M. Delacroix, dit Goethe, est un artiste d'un talent d'élite, qui a précisément trouvé dans Faust la pâture qui lui convient. Les Français lui reprochent sa fougue ; mais ici elle est parfaitement à sa place... ». Je fis observer que de telles illustrations contribueraient beaucoup à l'intelligence du poème. « La question ne se pose même pas, dit Goethe, car la puissante imagination de cet artiste nous

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. I-II.



oblige à repenser les situations aussi parfaitement qu'il les a pensées lui-même... Je dois avouer que, dans ces scènes, M. Delacroix a surpassé ma propre vision... »<sup>75</sup>.

Il est clair alors que l'illustration, avec Delacroix, ne se limite plus à être un simple décor du livre : elle commence vraiment à participer à la construction de la narration, comme « traduction » mais aussi comme passeport vers l'ouverture de l'imagination, du lecteur aussi bien que de l'auteur lui-même, comme le démontre le cas de Goethe. Ce changement est visible déjà dans la différence entre les illustrations de Retzsch et celles de Delacroix :

Retzsch inspire cependant Delacroix de façon très libre en tant que matrice iconographique [...]. Or, si cette influence ne frappe pas d'emblée, c'est que Delacroix extrait le plus souvent de la scène retzschienne inspiratrice son potentiel dramatique pour l'*intensifier*. [...] Réinvestie par Delacroix, l'action explicitée par Retzsch acquiert une dimension symbolique et métaphorique qui rejoint la profondeur du texte.<sup>76</sup>

Prenons en analyse quelques illustrations, en commençant par la première image du livre proposée par Retzsch, en la comparant avec la première de Delacroix. Tous les dessins de Retzsch seront caractérisés par la couleur blanche, comme celui-ci : le noir délimite le contour des figures, alors que le blanc crée une sorte de miroir opaque qui refroidit et aplatit les personnages, en les privant de solidité, de volume, de *caractère*. L'image présentée par Retzsch devrait représenter Dieu, entouré par un groupe des anges, en contemplation du monde. Puisque Dieu, comme dira Faust dans les pages suivantes, est pure Activité<sup>77</sup>, il ne peut être représenté sous aucune forme, le mouvement n'ayant pas une figure, la place que devrait occuper Dieu dans l'illustration est vide, pur blanc. Le Personnage par excellence est absent de la scène, en laissant deviner sa présence au lecteur-spectateur ; il est le symbole d'une époque qui n'a pas encore vraiment accepté la suprématie du personnage, même si le roman de Goethe marquera une étape significative dans ce sens. L'illustration de Delacroix paraît vigoureusement en contraste avec celle de Retzsch : dominée par le noir, l'image montre une créature infernale survolant une ville, avec un visage de bête tourné vers un ciel menaçant, où on ne trouve aucune trace ni de Dieu ni de ses anges.

---

<sup>75</sup> Citation d'Eckermann reportée dans : J. W. Goethe, *Faust*, traduit en français par Albert Stapfer et illustré par Eugène Delacroix, Paris, éditions Marchal, 1982, pp. 224-225.

<sup>76</sup> É. Stead, *op. cit.*, pp. 152-153.

<sup>77</sup> Avant que Méphistophélès se métamorphose de chien à être humain, Faust est dans son bureau à s'interroger sur la nature divine. Il ouvre la version en grec du *Nouveau Testament*, et il cherche à traduire le vers « Au commencement était la Parole ». Éclairé par un esprit, finalement il le traduit ainsi : « Au commencement était l'Activité ». J. W. Goethe, *Faust, op. cit.*, p. 36.



Figure 7 : Méphistophélès dans la taverne. *Lithographie par Delacroix*



Figure 8 : *Deesin Le Ciel par Retzsch*



Figure 9 : *Lithographie Méphistophélès par Delacroix*

L'atmosphère est bien plus sombre, tendant au style gothique. Les contours de l'image même ne sont pas bien définis – contrairement à la tradition classique qui veut l'illustration bien enfermée dans un cadre. Non plus le Ciel mais l'Enfer ouvre la narration, et le personnage de Méphistophélès s'incarne en une image sublime, triomphale grâce au grand format du livre.

En plus, les personnages principaux du drame sont toujours bien identifiables. Méphistophélès, Faust et Marguerite ont des visages « personnalisés » :



Figure 10 : Les visages de Faust. Détails de trois lithographies de Delacroix

Les personnages sont toujours au premier plan, alors que l'ambiance et les objets sont en arrière ; la perspective entre finalement dans les illustrations, en créant l'illusion d'une scène de théâtre, le personnage émergeant du décor qui l'entoure. Particulière est la scène où Faust rencontre pour la première fois Marguerite : Méphistophélès semble prêter ses traits à Faust, comme s'il fallait dans cet instant que le destin malheureux de Faust – mais surtout de Marguerite – s'accomplisse, en laissant une marque infernale sur le visage du protagoniste.

Le mérite de Delacroix est donc d'avoir réussi à comprendre que la force du texte de Goethe résidait dans les personnages – comme on le voit clairement dans le passage de la lettre de 1825 que nous avons citée à haut. À propos du *Faust* de Goethe, Mme de Staël écrivait que :

Milton a fait Satan plus grand que l'homme ; Michel-Ange et le Dante lui ont donné les traits hideux de l'animal, combinés avec la figure humaine. Le Méphistophélès de Goethe est un diable civilisé. Il manie avec art cette moquerie, légère en apparence, qui peut si bien s'accorder avec une grande profondeur de perversité ; il traite de niaiserie ou d'affectation tout ce qui est sensible ; sa figure est méchante, basse et fausse ; il a de la gaucherie sans timidité, du dédain sans fierté, quelque chose de doux auprès des femmes, parce que, dans cette seule circonstance, il a besoin de tromper pour séduire : et ce qu'il entend par séduire, c'est servir les passions d'un autre ; car il ne

peut même faire semblant d'aimer. C'est la seule dissimulation qui lui soit possible. Le caractère de Méphistophélès suppose une inépuisable connaissance de la société, de la nature et du merveilleux.<sup>78</sup>

On pourrait donc dire avec Max Milner que « Goethe révèle peu à peu au public français une nouvelle manière, effrontée et sarcastique, d'être diable »<sup>79</sup>, il est vrai aussi que Delacroix a commencé une nouvelle manière de traduire le texte en image, en secondant le développement du personnage littéraire et en l'introduisant dans l'art.

En réalité, l'édition Motte ne fut pas si bien accueillie par le public, qui n'apprécia ni la traduction de Stapfer – fidèle, mais peu plaisante – ni les dessins de Delacroix. Balzac, de son côté, en fut certainement un admirateur ; on en trouve plusieurs références dans ses œuvres. Barthélémy Jobert note que :

Soulignons pour l'instant cette permanence de Méphistophélès et du Faust, probablement l'œuvre de Delacroix que Balzac connaissait le mieux, très probablement parce qu'il en possédait un exemplaire (c'est comme cela qu'il faut sans doute comprendre l'allusion des *Petites misères de la vie conjugale* : « que j'ai sur ma table »). En effet, n'oublions pas que Balzac occupait, au début 1828, l'atelier d'imprimerie de la rue Visconti (où d'ailleurs Delacroix résida une petite dizaine d'années plus tard). Mais un peu plus loin dans la rue, il y avait Motte, l'imprimeur lithographe à l'origine même de l'exécution du Faust par Delacroix, à qui il avait proposé le projet. On peut facilement imaginer que Balzac et Motte, habitant la même rue, ayant des occupations analogues, se soient liés. Et que Balzac ait bénéficié sinon d'un exemplaire du Faust, au moins de quelques feuilles, qu'il en ait vu les épreuves d'essai, bref que ce soit l'œuvre de Delacroix qu'il ait la mieux connue, par les circonstances, par le fait aussi qu'en 1828, il se formait son goût artistique.<sup>80</sup>

Le *Faust* de l'édition Motte fut sans doute important dans la formation de Balzac, non seulement dans son éducation artistique mais aussi dans sa connaissance du livre, comme dans le développement de sa conception du personnage.

---

<sup>78</sup> Mme de Staël, *De l'Allemagne*, Paris, H. Nicolle, 1810, t. II, p. 177.

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31397144g>

<sup>79</sup> M. Milner, *Le Diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*, Paris, José Corti, 2007, p. 372.

<sup>80</sup> B. Jobert, « Delacroix chez Balzac », *AB* 2011, p. 71.



Figure 11 : Faust rencontre Marguerite. Lithographie de Delacroix

*La Peau de chagrin*, notamment, roman à l'enseigne d'un climat pareillement gothique, bien que joué à l'époque contemporaine, aura une grande dette envers Goethe et Delacroix, en réinventant le personnage de Méphistophélès dans la figure du vieil antiquaire.

Quant aux illustrations, celles de Delacroix arrivaient trop tard pour influencer le travail de Balzac comme éditeur et imprimeur. En 1828, Balzac, en faillite, se préparait à faire une nouvelle tentative avec la littérature. Pourtant, nous sommes convaincus que l'exaltation du personnage dans l'illustration mise en acte par Delacroix trouvera une continuation non seulement chez Balzac, mais chez toute la deuxième génération d'illustrateurs romantiques dont nous parlerons dans le troisième chapitre.

Maintenant que les antécédents les plus significatifs de l'histoire de l'illustration ont été expliqués, nous pouvons accorder toute notre attention au cas spécifique d'Honoré de Balzac : dans le chapitre suivant, nous décrirons le parcours suivi par Balzac éditeur et imprimeur, en mettant en évidence son soin et son implication dans la question de l'illustration. Dans le chapitre 3, nous montrerons en suite comment Balzac s'est encore plus approché de l'illustration, vers 1830-1831, grâce à sa participation à la presse illustrée, collaboration qui lui avait permis de faire la connaissance des grands caricaturistes de l'époque, parmi lesquels nous trouvons Daumier, Gavarni, Grandville et Monnier.

## CHAPITRE 2

### BALZAC ROMANCIER ET ÉDITEUR AVANT 1830 : LES DÉBUTS DE L'ILLUSTRATION

*Balzac n'est plus capable de penser à une petite échelle, de travailler ou de vivre à une petite échelle. Le jeune étudiant économe et ménager de chaque sou qu'il était est devenu l'impatient, l'effréné, l'insatiable, qu'il restera toute sa vie. Donc vite le Molière après le La Fontaine ! Il est plus facile de placer deux livre qu'un seul. Au diable le petit commerce !*

Stefan Zweig, *Balzac. Le Roman de sa vie*, 1946

Quand Balzac arrive à Paris en 1819 avec l'intention de devenir un grand écrivain, il porte avec lui, dans sa petite mansarde du 9, rue Lesdiguières, un grand enthousiasme pour tout ce qui concerne l'art. De fait, son premier acte de liberté sera l'achat d'une gravure qui ornera sa chambre :

Je me faisais une fête de t'écrire, Rue Lesdiguières, Mon bon Honoré, ne voilà-t-il pas que je vais croire que le n°9 n'est pas un bon numéro, - puisque maman me charge de quelques reproches pour toi ; papa nous a dit que tes premières actions de liberté avaient été d'acheter une glace carrée et dorée, une gravure pour orner ta chambre, maman ni papa ne sont contents ; mon bon frère ; tu es maître de ton argent, aussi devais-tu le bien employer au loyer blanchissage et nourriture, quand nous pensons à ce que [sont] 8f. de dépense sur ce que dans ce moment de gêne, papa et maman ont pu donner [...].<sup>81</sup>

Quel est l'artiste ou quel est le sujet de cette gravure, nous l'ignorons. Ni Laure Balzac ni d'autres contemporaines de Balzac qui ont écrit sur la jeunesse du romancier ne donnent des informations plus précises sur cette image, destinée peut-être à rester l'un des mystères qui entourent le créateur de *La Comédie humaine*.

---

<sup>81</sup> H. de Balzac, *Corr., Pl*, t.I, p. 11. Le 1er avril le père de Balzac avait cessé ses fonctions de directeur des vivres, il passait donc de 7800f. de revenus à une maigre retraite de 1695f. dont la liquidation contestée se faisait attendre ; c'est nous qui soulignons.

Cette gravure marque, quand même, les débuts du Balzac collectionneur de livres, d'estampes, de tableaux et d'objets précieux. Aidé et encouragé par Théodore Dablin<sup>82</sup>, Balzac commence à développer son goût pour l'art et pour le bric-à-brac. La gravure est certainement au centre de l'éducation artistique de Balzac : même si nous savons peu de choses des estampes qu'il a possédées ou vues dans ces années de formation, on trouve parfois dans la correspondance des allusions à certaines gravures qu'il avait vues ou achetées. Le 1<sup>er</sup> septembre 1828, par exemple, dans une lettre au général baron de Pommereul, il parle de sa tentative de vendre des estampes du graveur François Piranesi, dont le fond de gravures fut mis en vente précisément en 1828, cette coïncidence n'aidant pas Balzac, à la recherche d'argent pour payer ses dettes : « malgré mes efforts, et après avoir vu bien des étrangers, russes et anglais, le Piranesi et les livres sont encore là. Il y a eu un événement qui met le Piranesi à terre. C'est la vente des cuivres originaux qui a eu lieu à Paris il y a trois mois »<sup>83</sup>.

« Collectionnisme » à part, la décennie 1820-1830 représente pour Balzac un apprentissage, une formation technique sur l'art de la gravure. À partir des frontispices de ses œuvres de jeunesse, jusqu'à son expérience d'éditeur, d'imprimeur et de fondeur de caractères, Balzac approche l'illustration de façon plus technique que d'autres écrivains. Ce chapitre entreprend d'un côté l'analyse des deux frontispices des romans de jeunesse que Balzac avait publiés, sous pseudonyme, dans les années 1820. De l'autre, nous allons parcourir à nouveau la carrière de Balzac imprimeur pour comprendre à quel point il a été engagé dans le processus de révolution technique dont nous avons parlé dans le premier chapitre, en analysant les ouvrages illustrés imprimés par Balzac.

## 2.1. Les frontispices des *Œuvres de jeunesse*

Les *Œuvres de jeunesse* de Balzac ont constitué, et constituent parfois encore aujourd'hui, un trésor pour les spécialistes de l'auteur. Cette partie de la production balzacienne soulève de graves problèmes sur la réelle paternité de l'auteur de *La Comédie humaine* de ces ouvrages : entre 1820 et 1830, Balzac a signé ses livres de nombreux pseudonymes (Lord R'Hoone, Viellerglé, Horace de Saint-Aubin, etc.), pseudonymes qui pouvaient cacher la collaboration entre deux ou plusieurs écrivains dans la rédaction d'une œuvre, ou bien qui pouvaient être

---

<sup>82</sup> Pour tout approfondissement du rapport entre Balzac et Dablin, voir : M. Fargeaud, « Le premier ami de Balzac : Dablin », *AB 1964*, pp. 3-24 ; A. Maës, « L'illustre ascendance de Théodore Dablin. Une famille de serruriers du roi à Rambouillet sous Louis XVI », *AB 2017*, pp. 41-66.

<sup>83</sup> H. de Balzac, *Corr.*, t.I, p. 338.



réutilisés par d'autres auteurs, ce qui empêche d'identifier avec certitude le vrai auteur du livre en question.

Aujourd'hui on a progressé dans cette activité d'identification, grâce aux travaux qui ont été conduits à partir des années 1950, époque qui a donné l'élan à ce type de recherche en vue des grandes rééditions des *Œuvres complètes* de Balzac, parmi lesquelles nous rappelons notamment l'édition établie par Jean A. Ducourneau, celle des éditions Rencontre dirigée par Roland Chollet et la nouvelle édition Pléiade dirigée par Pierre-Georges Castex. Ces énormes travaux de réédition ont posé de nombreuses questions par rapport à la classification de ces ouvrages de jeunesse, reniés par Balzac. On a décidé de nommer ce groupe d'œuvres appartenant à des genres différents – articles de presse, codes, essais philosophiques, pièces de théâtre, récits – « *Œuvres diverses* ». L'édition Pléiade dirigée par Pierre-Georges Castex représente la dernière mise à jour faite sur cette partie de la production balzacienne : dans l'introduction, les éditeurs expliquent les choix qui ont été faits sur les titres à insérer dans les *Œuvres diverses*, en soulignant le fait que cette édition a impliqué un nouveau travail sur les textes traditionnellement attribués à Balzac qui a porté à l'exclusion de certains d'eux. Les études de Bruce Tolley et de Roland Chollet<sup>84</sup>, notamment, ont constitué un point fondamental en ce sens.

Parmi les *Œuvres diverses*, les « romans de jeunesse » constituent le groupe qui nous intéresse. Ces romans ne sont pas recueillis dans l'édition Pléiade de Castex, comme le projet original prévoyait de les regrouper dans un volume à part. Toutefois, les lecteurs de Balzac intéressés par les romans de jeunesse ont à leur disposition deux autres éditions : celle des Bibliophiles de l'originale, publiée dans les années 1960, qui dédie un volume à chacun de ces romans, et l'édition Robert Laffont, composée par deux volumes titrés *Premiers romans* (1999). Cette dernière se distingue par l'introduction et les notes d'André Lorant, l'un des chercheurs qui a fait des romans de jeunesse balzaciens son sujet d'étude, et qui a contribué le plus à mettre en lumière l'importance de ces ouvrages, sorte de laboratoire du romancier en herbe.

Pour faire une étude complète, nous avons feuilleté les éditions originales des *Œuvres diverses* à la recherche de frontispices, de vignettes, d'illustrations qui auraient pu orner ces

---

<sup>84</sup> Voir notamment : R. Chollet, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, Paris, Garnier, 2016 (1983) ; B. Tolley, *Balzac avant La Comédie humaine*, Paris, Courville, 1936 et Id., « Les *Œuvres diverses* de Balzac », *AB* 1963, pp. 46-51.

livres. Les images auxquelles nous sommes remontée appartiennent toutes les deux aux romans de jeunesse. Mais, avant de présenter les deux frontispices que nous avons réussi à retracer, il est nécessaire de rappeler que la recherche d'illustrations des ouvrages balzaciens de cette période est un travail ardu à cause de la disparition de la majorité des exemplaires originaux de ces romans, probablement détruits au moment où Balzac a été menacé par la censure. Louis-Jules Arrigon en donne un témoignage précieux dans *Les débuts littéraires d'Honoré de Balzac*, où il raconte que :

À son retour à Paris, Balzac n'en avait pas moins repris sa besogne de tâcheron littéraire. Le 16 novembre 1823, il cédait pour mille francs à Joseph Buisson, libraire, 3, rue Pastourelle, la première édition, tirée à mille exemplaires, d'*Annette ou le criminel*, suite du *Vicaire des Ardennes*. Une partie des exemplaires de ce dernier roman, jugé immoral et de tendances irréligieuses, avait été saisie par l'autorité judiciaire et détruite.<sup>85</sup>

Le manque d'exemplaires originaux s'est révélé, pour notre étude, d'autant plus grave par le fait que les ressources auxquelles nous avons fait appel pour localiser les illustrations de ces romans se montrent souvent en désaccord ; la comparaison entre ces différentes informations n'a pas été suffisante pour parvenir à des résultats plus précis dans la compilation de notre catalogue. Les outils sur lesquels nous nous sommes appuyée pour la recherche sont de trois types. D'abord, nous avons consulté les catalogues des ouvrages illustrés de la période romantique déjà existants, parmi lesquels : le catalogue composé par Champfleury dans *Les « Vignettes » romantiques. Histoire de la « Littérature » et de l'Art 1825-1840* [Paris, Dentu, 1883] ; le *Manuel de l'amateur de livres du XIX<sup>e</sup> siècle* de Georges Vicaire [Paris, Éditions du Vexin français, diffusion Coulet et Faure (1894), 1974, vol. I, A-B] ; la *Guide de l'amateur. Bibliographie des ouvrages illustrés du XIX<sup>e</sup> siècle, principalement des livres à gravures sur bois* de Jules-Jean-Baptiste-Lucien Brivois [Paris, L. Conquet, 1883] ; et la *Bibliographie romantique. Catalogue anecdotique des éditions originales des œuvres de Victor Hugo, Alfred de Vigny, Prosper Mérimée... etc.* de Charles Asselineau [Paris, P. Rouquette, 1872]. Puis, nous avons fait des recherches dans les catalogues en ligne des bibliothèques de France<sup>86</sup>, en comparant les résultats obtenus avec les données recueillies par les autres catalogues que

---

<sup>85</sup> L.-J. Arrigon, *Les débuts littéraires d'Honoré de Balzac*, Paris, Perrin et Cie, 1924, p. 160.

<sup>86</sup> Nous avons consulté, notamment, le Catalogue collectif de France, le catalogue de la BNF, le catalogue de l'Institut de France, le catalogue de la Bibliothèque Sainte Geneviève, le catalogue des Bibliothèques spécialisées de la Ville.

nous avons cités. Un troisième instrument qui s'est révélé d'une importance fondamentale pour la vérification des données obtenues est l'édition de l'œuvre complète de Balzac des Bibliophiles de l'originale, qui reporte en fac-simile les illustrations originales des œuvres balzaciennes.

Les frontispices dont nous avons trouvé des notices sont au nombre de trois. Georges Vicaire et Champfleury signalent la présence d'une lithographie en tête au premier volume de l'édition Pollet du *Vicaire des Ardennes* (1822). Puis, Champfleury indique aussi une lithographie signée « Choquet » dans l'édition Buisson d'*Annette et le criminel* (1824), dont Vicaire ne donne pas de références. Par contre, Vicaire est le seul qui a inséré, dans son catalogue des ouvrages illustrés, l'édition Pollet du *Centenaire* (1822), qui, à son avis, devrait présenter une lithographie signée « B. » en tête du premier volume.

Nous n'avons pas réussi à retrouver la lithographie du *Centenaire* mentionnée par Vicaire, qui, malheureusement, n'a pas donné une description de cette image : étrangement, aucune des notices relatives aux exemplaires de la première édition de ce roman qui paraissent dans le catalogue de la Bibliothèque de l'Institut de France et de celui dans Catalogue Collectif de France ne signale une illustration. En revanche, les deux autres frontispices sont déjà connus par les lecteurs de Balzac grâce aux éditions des Bibliophiles de l'originale, qui les reproduit dans les deux volumes en question : ce sont les frontispices du *Vicaire des Ardennes* et d'*Annette et le criminel*.

*Le Vicaire des Ardennes* (1822) appartient à la série d'ouvrages que Pierre Barbéris a surnommés « cycle Pollet »<sup>87</sup>, à savoir l'ensemble des deux romans que Balzac publia chez le libraire Pollet : *Le Vicaire des Ardennes* et *Le Centenaire*. Par contre, au niveau thématique ce roman appartient à une autre série, à une « trilogie passionnelle »<sup>88</sup>, où le *Vicaire des Ardennes* est rapproché de *Wann-Chlore* (écrit en 1822 mais publié en 1825) et d'*Annette et le criminel*, la suite du *Vicaire* (1824). Comme l'a bien démontré André Lorant, dans ces romans on ressent l'influence de deux éléments différents. D'un côté, Balzac exploite la nouvelle vogue du roman noir, qui en France connaît un deuxième moment de succès grâce aux rééditions des romans d'Ann Radcliffe et du *Moine* de Lewis en 1819, et à la traduction française de deux œuvres de Maturin en 1821, *Melmoth ou l'homme errant* et *Bertram ou le*

---

<sup>87</sup> P. Barbéris, *Aux sources de Balzac : les romans de jeunesse*, Genève-Paris, Slatkine, 1985, p. 131.

<sup>88</sup> Définition par A. Lorant dans « Un jeune romancier à l'écoute de son cœur », introduction à *Annette et le criminel*, Paris, Flammarion, 1982, p. 9.

*château de Saint-Aldobrand*. De l'autre côté, la rencontre avec Mme de Berny marque profondément Balzac ; la liaison avec Mme de Berny « semble libérer son imagination créatrice [...]. Il devient le romancier des passions illicites, le créateur de personnages en guerre avec les conventions »<sup>89</sup>. En effet, les trois romans ont tous une passion immorale au centre de leur histoire : *Le Vicaire des Ardennes* raconte un double inceste ; *Wann-Chlore* met en scène un ménage à trois ; et dans *Annette et le criminel* une jeune fille très dévote tombe amoureuse d'un pirate, poursuivi par la justice pour meurtre. C'est à cause de cela que *Le Vicaire des Ardennes* fut ciblé par la censure.

---

<sup>89</sup> *Ibidem*.

Ce qu'il est intéressant de voir à l'égard de notre sujet est le rôle joué par les frontispices dans la présentation de ces œuvres « immorales ». Dans les années 1820 deux types d'images peuvent précéder l'incipit du texte proprement dit : la marque de la librairie et le frontispice. La marque de la librairie se trouve dans la page de titre, au milieu ou au fond de la page ; en général, elle est constituée par une vignette, dont le sujet commence à varier dans cette période en raison de l'auteur de l'œuvre. Parmi les œuvres de jeunesse de Balzac, ce sont *Wann-Chlore* et l'Album historique et anecdotique les seuls qui présentent une vignette de titre.

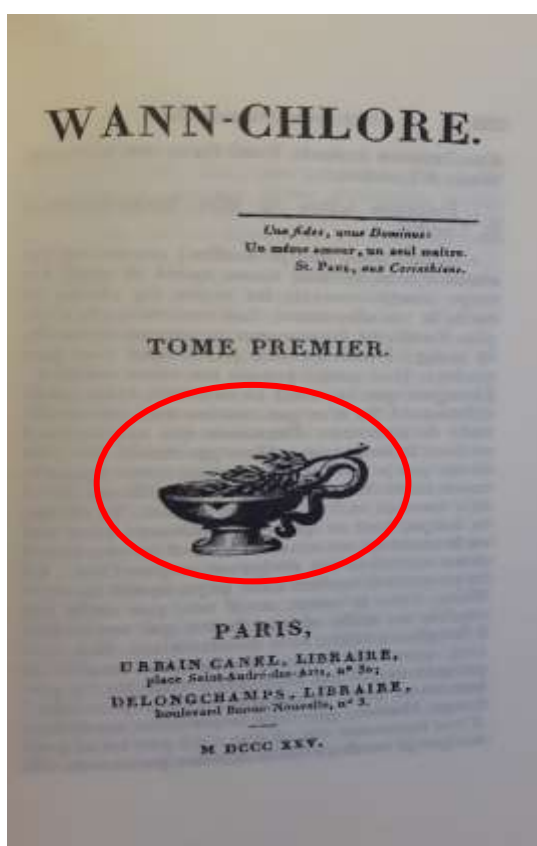


Figure 11 et 13 : La vignette de titre de Wann Chlore et de l'Album historique et anecdotique

Le frontispice est l'« illustration qui figure en regard d'un titre de livre »<sup>90</sup>, qui représente normalement le portrait de l'auteur ou une scène de l'ouvrage, sorte d'annonce de l'histoire que le lecteur lira. L'ancrage de cette image d'ouverture au texte est donc plus évident. Dans le cas du *Vicaire des Ardennes*, le frontispice est tout de même étrange : au lieu

<sup>90</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/frontispice>

du portrait de l'auteur, cette image représente le portrait de l'un des personnages principaux du roman, à savoir Mélanie de Saint-André. En analysant les romans de jeunesse, André Lorant a remarqué que c'est vraiment à partir de ces récits que Balzac commence à expérimenter le « pittoresque » et le « pictural » dans la narration, l'art constituant un élément d'innovation pour le roman : « le concept d'être de son temps, tout en renouvelant sa facture, le concerne de près. Dès le début de sa carrière, il s'inspire des sources iconographiques, intègre des références à la peinture dans les récits qu'il invente afin de réhabiliter l'art du roman et de le rendre moderne »<sup>91</sup>. Dans *Le Vicaire des Ardennes*, le personnage de Mélanie est chargé d'au moins trois références picturales : elle est comparée à une Vierge de Corrège, à une fille de l'air de Girodet et de Gérard dans leurs tableaux d'Ossian, et à *Sapho à Leucade* de Gros. Le frontispice instaure un ancrage avec le premier des trois : Mélanie de Saint-André est dessinée comme une Vierge en prière, le visage illuminé par une expression de paix et de douceur.

---

<sup>91</sup> A. Lorant, « Sources iconographiques des romans de jeunesse de Balzac », *AB* 1998, p. 66.



Figure 14 : Frontispice du Vicaire des Ardennes

Le frontispice qui ouvre *Annette et le criminel* est complètement différent : cette fois-ci le frontispice ne représente pas un portrait mais une scène. L'histoire est marquée par trois prémonitions d'Annette. Après avoir rencontré un homme mystérieux (Argow le pirate) sur la route vers Valence, la jeune fille revoit l'étranger pendant qu'elle est en prière, agenouillée sur un tombeau ; Mlle Gérard croise le regard d'Argow alors qu'elle lit, sur son livre de prière : « Ce sera ton époux de gloire ». La deuxième prémonition prend la forme d'un songe : après son enlèvement, Annette est sauvée par Argow, qui décide d'accueillir la jeune fille au château de Durantal pour la protéger. Pendant la nuit au château, Annette rêve de cet homme mystérieux, qui apparaît dans sa chambre et pose sa tête sur son sein ; ainsi, elle découvre une ligne rouge qui fait le tour du cou d'Argow, signe du destin qui attend le criminel. La dernière prémonition arrive au moment du mariage entre Annette et Argow : pendant la nuit les deux époux entrent dans une église tendue de noir, contenant encore les ornements d'un enterrement qui venait d'être célébré. L'obscurité dans laquelle l'église est plongée effraie Annette, qui tombe dans un état d'inconscience :

La chevelure abondante d'Annette étoit détachée, elle répandoit ses boucles sur la poitrine du pirate : elle saisissoit son mari avec une force rendue naïve par l'abandon qui régnoit dans sa pose ; ses lèvres étoient décolorées, et son haleine d'ambroisie s'échappoit par intervalles inégaux, de manière qu'on pouvoit en quelque sorte la voir. – Annette !...mon Annette, disoit Argow au désespoir, reviens à toi, reviens ?...Toutes ces figures horribles ont disparu !...Ne soyez plus effrayée ! [...] Annette r'ouvrit les yeux ; mais elle n'avoit pas entendu, elle parla, mais comme un être en proie à une aliénation terrible : « Quel présage !...Nous mourrons !...Oui, mais nous mourrons ensemble !...Il y a de la mort dans notre union !...<sup>92</sup>

C'est ce dernier présage que fait le sujet de l'illustration du frontispice.

L'image est bien différente par rapport à celle du *Vicaire des Ardennes* : non seulement cette fois-ci c'est une scène qui fait le sujet de l'illustration, mais le style même de la lithographie a complètement changé. Le dessin de Mélanie, aux traits plus fins, est dominé par les couleurs blanc et gris ; par contre, dans la scène d'*Annette et le criminel* c'est le noir qui caractérise la scène. Dans la partie supérieure de cette dernière image, on voit clairement les murs de l'église : à l'angle du côté gauche on distingue clairement le morceau d'un tableau, dont le sujet semble être la Vierge avec l'Enfant Jésus, et la partie inférieure d'une voûte

---

<sup>92</sup> H. de Balzac, *Annette et le criminel*, Paris, Buisson, 1824, t.II, pp. 230-231.



d'ogive de l'église. Au côté droit de l'illustration, on trouve deux autres éléments de décor sacré : un étendard avec un symbole *mariano*<sup>93</sup> et le Christ en croix porté comme un étendard. Au premier plan de l'image deux personnages sont représentés : un homme qui soutient une fille vêtue de blanc, sur le point de tomber, les yeux fixés vers le haut. À l'arrière-plan, deux prêtres et un autre homme causent entre eux, indifférents au malheur de la jeune fille. La didascalie qui accompagne le frontispice ancre l'image à la scène du mariage entre Annette et Argow : « Il y a de la mort dans notre union ! ». La fonction de cette image à frontispice est donc clairement d'être un résumé de l'histoire : même si le lecteur n'a pas encore commencé à lire le roman, le frontispice lui apporte beaucoup d'informations. On comprend que le livre de Lord R'Hoone raconte l'histoire de deux amants qui, au moment de leur mariage, reçoivent un mauvais présage. Le frontispice d'*Annette et le criminel* recouvre donc une fonction plus classique par rapport à celui du *Vicaire de l'Ardennes*, l'illustration étant l'annonce du thème central de l'histoire.

---

<sup>93</sup> « Mariano » est un adjectif d'origine latine qui indique toute chose dédiée à la Vierge. Dans ce cas, dans l'étendard la lettre A, capitale de « Ave » (« je salue » en latin), se croise avec la M de Marie, en créant un symbole qui signifie Ave Maria (« je te salue Marie »).

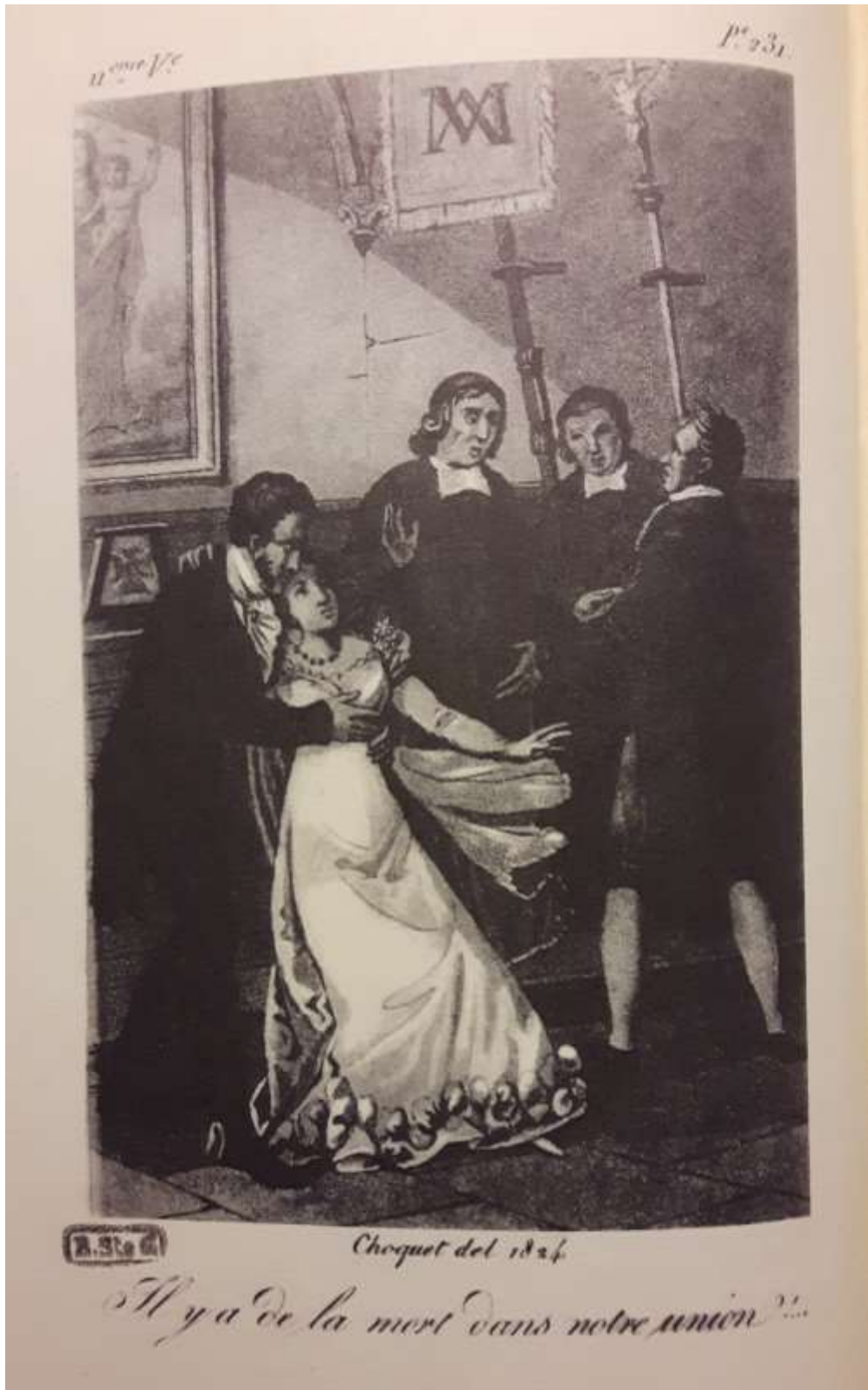


Figure 15 : Frontispice d'Annette et le criminel

Les deux frontispices que nous venons d'analyser témoignent donc d'une période encore liée à l'« Ancien Régime typographique »<sup>94</sup>, où le frontispice se concentre sur un seul élément, qu'il soit un portrait ou une scène ; nous sommes encore loin des frontispices richement décorés, qui représentent plusieurs éléments de l'intrigue dans une unique image, comme dans le frontispice « à la cathédrale » de Nanteuil. On peut donc affirmer que les frontispices des *Œuvres de jeunesse* de Balzac s'inscrivent dans une tradition classique, où l'écrivain ne semble pas concerné par le choix de l'image de ses livres.

En effet, ce n'est qu'à partir du 1825 que Balzac commence à s'intéresser à la méthode d'illustration des ouvrages. Cette fois-ci, il ne sera pas question des œuvres écrites par Balzac, mais de celles qu'il avait éditées.

## 2.2. Balzac et l'édition des *Œuvres complètes* de Molière et de La Fontaine

Le 17 avril 1825, Balzac se lance dans les affaires : il signe un contrat avec Urbain Canel où les deux hommes s'engagent à partager les risques et les bénéfices d'une édition des *Œuvres complètes* de Molière. Après la signature du contrat, le projet s'élargit : Canel et Balzac visent une édition compacte à deux colonnes, en volume unique in-8°, non seulement de Molière mais aussi de La Fontaine, de Corneille et de Racine. Les deux éditeurs ne réussirent à mener à bien que le projet de Molière et de La Fontaine : d'abord publié en livraisons avant d'être recueilli en volume, l'ouvrage n'obtient pas le succès espéré : « une telle édition, difficile à lire, à cause de la petitesse des caractères, n'aurait pu obtenir la faveur du public que par son bon marché »<sup>95</sup>. De plus, le nom de Balzac ne paraît qu'à partir de la 6<sup>ème</sup> livraison. Comme l'on verra, la participation de Balzac à cette entreprise commerciale laisse encore de nombreuses incertitudes aux spécialistes de l'auteur : pourquoi le nom de Balzac ne paraît qu'à partir de la 6<sup>ème</sup> livraison de l'édition du La Fontaine parmi les noms des éditeurs de l'ouvrage ? est-ce vraiment Balzac l'auteur de la notice sur « La vie de Molière » qui est insérée dans l'édition en volume ? quel rôle Balzac a joué dans la préparation de ces deux volumes compacts, notamment dans le choix de leurs illustrations ?

Répondre à toutes ces questions n'est pas facile, surtout à cause de la disparition de certains documents qui auraient pu donner des informations plus précises sur cette partie de la vie de Balzac. Il est certain que Balzac traverse une crise artistique vers 1825 ; il

---

<sup>94</sup> R. Chartier, « L'Ancien régime typographique » dans *Annales E.S.C.*, 36<sup>e</sup> année, mars-avril 1981, pp. 191-209.

<sup>95</sup> J.-L. Arrigon, *op. cit.*, p. 194

commence à s'intéresser au monde de la librairie, et, enfin, il semble renoncer à la littérature quand il signe le contrat avec Urbain Canel. D'un côté, comme le soutient Jean-Yves Mollier, Balzac manifeste une précoce modernité en choisissant de commencer sa carrière dans le monde de la librairie par un métier qui naissait en ce moment-là, à savoir le métier d'éditeur<sup>96</sup>. De l'autre côté, il fait un pas en arrière quand il décide de rééditer des classiques :

Toutefois, en privilégiant les auteurs tombés dans le domaine public, Molière et La Fontaine, le néophyte cède à la facilité qui consiste à rééditer les classiques préférés du public, quitte à innover dans leur présentation en jouant sur le format, la typographie, l'illustration, et en décidant de les publier en livraisons avant de réunir les fascicules en un livre proprement dit. Archaïque et moderne quand il s'associe à Urbain Canel, Balzac semble avoir compris la fonction nouvelle que l'éditeur est appelé à assumer, mais en apportant à ses partenaires de l'association formée pour la circonstance des capitaux qu'il a empruntés, l'homme d'affaires en herbe va prendre des risques inconsidérés.<sup>97</sup>

En réalité, il faut être prudent en donnant à Balzac la responsabilité des choix pris pour ces éditions. S'il est vrai que Balzac se jette dans le monde de la librairie sans avoir le capital pour soutenir ses projets, il faut aussi considérer que, à ce moment-là, c'est justement au pur aspect économique de l'entreprise qu'il semble s'intéresser. Balzac signe le contrat avec Canel quand le projet du Molière était déjà en chantier, Urbain Canel étant déjà associé avec Delongchamps et les frères Baudouin. On s'étonne alors que le contrat ne soit signé qu'avec Canel. De plus, Anne Panchout a expliqué clairement le motif qui a amené à l'exclusion du nom de Balzac dans les pages de titre des livraisons : tout simplement, Balzac n'a aucun brevet qui lui donne la permission légale de paraître parmi les éditeurs de l'ouvrage. En fait, à l'époque, la profession de libraire et d'imprimeur est très réglementée par la direction de l'Imprimerie et de la Librairie, créée par le décret du 5 février 1810, placée sous le contrôle du ministère de l'Intérieur. En 1814, il devient obligatoire d'avoir le brevet pour être imprimeur ou libraire ; brevet que Balzac ne demande qu'en 1826<sup>98</sup>.

---

<sup>96</sup> J.-Y. Mollier, « L'imprimerie et la librairie en France dans les années 1825-1830 », *Balzac imprimeur et défenseur du livre*, Paris, Paris-Musées, Éditions des musées de la ville de Paris, Éditions des Cendres, 1995, p. 17.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> A. Panchout, « Un imprimeur nommé Balzac » dans *Le trois révolutions du livre*, Alain Mercier (dir.), Paris, Imprimerie Nationale, 2002, p. 311.

Du coup, si l'idée d'une édition compacte ne semble pas venir de Balzac, c'est lui qui prend en charge la question des illustrations : après la signature du contrat, il part pour Alençon pour trouver un accord avec le graveur Pierre-François Godard fils – l'un des seuls graveurs français à pratiquer le nouveau procédé du bois de bout – dont Balzac avait fait la connaissance à travers l'éditeur Roret. Godard signe le contrat pour l'édition du *La Fontaine*, et Balzac lui écrit des lettres pour l'inciter à travailler le plus vite possible :

Monsieur, Je viens de communiquer à M. Urbain Canel le traité que nous avons souscrit ensemble dimanche dernier, et vous trouverez ci-joint sa ratification. J'ai fait voir aujourd'hui même vos gravures à Devéria qui en a été très content, et il nous a témoigné sa satisfaction d'avoir su trouver en vous un digne traducteur de ses dessins. Il m'a dit qu'il lui était impossible de vous donner d'avis sur les gravures que je lui soumettais parce qu'il n'en connaissait pas le dessin primitif mais il est persuadé qu'en travaillant vous deviendrez au bout de deux ou trois de nos gravures le plus redoutable adversaire de Tompson [sic] et des anglais. Aussitôt que vous nous retournerez les bois du *Molière* que le sieur Delongchamps a dû vous remettre, Devéria s'empressera de vous communiquer ses observations, car il adopte votre talent avec d'autant plus de plaisir que vous êtes Français [...]. Vous pouvez d'autant plus vous occuper de la vignette du *Molière*, que Devéria ne pourra pas nous remettre de bois pour le *Lafontaine* qu'aujourd'hui en huit, et vous avez alors une dizaine de jours devant vous pour travailler. Mais, à compter du vingt sept de ce mois, nous vous enverrons force dessins.<sup>99</sup>

De cette lettre, la seule qui nous est parvenue, on retient plusieurs informations très intéressantes. Premièrement, le choix de Devéria comme dessinateur remonte probablement avant l'entrée de Balzac dans l'affaire : il y a trop peu jours de distances entre la signature du contrat avec Canel et sa visite à Alençon chez Godard pour croire que Balzac ait eu le temps de chercher un illustrateur et lui commander un dessin à montrer au graveur. En outre, nous n'avons aucune trace d'une rencontre entre Balzac et Devéria avant ces dates-là. Deuxièmement, on comprend que Balzac avait pris des accords non seulement pour le *La Fontaine*, mais aussi pour l'édition *Molière*, sinon officiellement ou moins pour en parler, comme le suggère Roger Pierrot dans la note 2 à cette lettre<sup>100</sup>. Troisièmement, Balzac est tellement confiant en Godard qu'il le compare à Thompson, en célébrant le graveur d'Alençon comme l'artiste capable de rivaliser avec le maître anglais dans la gravure

---

<sup>99</sup> H. de Balzac, *Corr*, t.I, pp. 258-259.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

sur bois de bout. Ironie du sort : à la fin, ce ne sera pas le français Godard qui réalisera les illustrations du *Molière* et du *La Fontaine*, mais précisément son adversaire anglais, Charles Thompson !

Pourquoi ce changement improvisé ? qu'est-ce qu'il s'est passé avec Godard ? Encore, un petit indice se cache dans les dernières lignes de la lettre. Le motif du renoncement de Godard est lié à Delongchamps :

Vous pouvez préparer une vingtaine de bois exactement pareils à celui que Delongchamps aura dû vous remettre, et nous les envoyer en même temps que la vignette du *Molière* quand elle sera gravée. J'ignore comment vous aurez débrouillé la fusée de Delongchamps, mais je l'ai laissé dans une grande anxiété quand je lui ai appris notre traité. Vous sentez que M. Urbain et moi ne nous opposerons jamais à ce que vous travailliez pour le *Molière*, puisque nous y sommes intéressés ; mais nous voulons nous réserver le droit de faire passer telle ou telle vignette avant telle ou telle autre, ainsi j'espère que Delongchamps ne vous aura pas effrayé.<sup>101</sup>

Dans ce paragraphe, le rôle joué par Delongchamps dans la question des vignettes n'est pas clair. Si d'un côté ces lignes nous démontrent que Balzac n'était pas le seul à traiter avec Godard, la réaction de Delongchamps décrite par Balzac au moment de la communication du traité avec le graveur étonne : pourquoi semble-t-il anxieux après avoir appris la nouvelle ? et pourquoi aura-t-il dû effrayer Godard ? On ne trouve pas de réponse dans la correspondance balzacienne, comme il n'y a pas d'autres lettres échangées entre Balzac et Godard qui nous soient parvenues. Mais on peut imaginer ce qu'il s'est passé : quelques mois avant la publication du *Molière* d'Urbain Canel, la Bibliographie de la France annonce la parution d'un *Molière* illustré chez l'éditeur Delongchamps, dessins par Desenne gravés par Godard. Delongchamps et Godard ont joué l'agent double : pendant qu'ils participaient à l'édition Canel, Delongchamps était en train de préparer sa propre édition des mêmes classiques choisis par le collègue, et il s'était assuré la collaboration de Godard avant Balzac. À la découverte de la trahison, Urbain Canel est obligé de changer ses plans, et de chercher à toute vitesse un autre graveur. Voilà la raison pour laquelle c'est Charles Thompson le graveur des illustrations du *Molière* et du *La Fontaine*.

La tentative de créer une édition moderne à travers l'expérimentation du bois de bout ne semble donc pas en danger. Mais, même si Thompson était considéré comme le maître

---

<sup>101</sup> *Ibidem*.

du bois de bout en France (élève de Bewick, c'est lui qui avait introduit le nouveau procédé en France chez Didot), et Devéria était déjà un peintre assez célèbre, leur collaboration ne donna pas de bons résultats. La technique est à l'avant-garde, mais le style du dessin rappelle la classique illustration « à tableau » : les vignettes du Molière et du La Fontaine, placées en tête au début de chaque chapitre, sont rigidement limitées par un cadre très épais, qui donne à l'image une sensation de lourdeur. De plus, le sujet des images est toujours une scène. L'illustration de la comédie de *Don Juan* ou le festin de pierre, par exemple, représente le dîner de don Juan avec le Commandeur de pierre ; autour de la table, Sganarelle tourne sa tête, effrayé, et, au côté droit de don Juan, une femme (Elvira ?) crie, et un homme (Don Louis, le père de don Juan ?) cherche à se cacher derrière le siège du séducteur.



Figure 16 : Vignette pour le Don Juan de Molière, Imprimerie Balzac

Les cadres des illustrations du *La Fontaine* paraissent moins massifs, mais les dessins du corps humain ne sont pas du tout attrayants : ils manquent de finesse et d'harmonie dans la proportion du corps.



Figure 17 : Vignette pour *Clymène* de La Fontaine, Imprimerie Balzac

La mauvaise qualité des illustrations n'a certainement pas contribué à la promotion des ouvrages. Ces défauts mis à part, le marché du livre était tellement submergé par les rééditions des classiques que le projet de Canel et Balzac n'était intéressant que pour le prix, très avantageux, des volumes. Les livres se vendent mal, et Urbain Canel est obligé à déclarer la faillite, dans l'impossibilité qu'il est d'achever la publication des livraisons du *La Fontaine*. Ce sera Balzac qui accomplira l'édition après être devenu lui-même imprimeur.

### 2.3. Balzac imprimeur : entre tradition et innovation

La faillite des éditions Molière et La Fontaine ne décourage pas Balzac qui, sous l'influence de son créancier, M. d'Assonvillez, s'intéresse à l'imprimerie :

Le bailleur de fonds, qui avait ainsi perdu le gage de sa créance, intéressé à voir prendre à mon frère une profession qui lui donnât la chance de s'acquitter avec lui, le conduisit chez un de ses parents qui faisait une belle fortune dans l'imprimerie. Honoré questionne, s'informe, reçoit les meilleurs renseignements et s'enthousiasme tellement de cette industrie, qu'il veut devenir aussi imprimeur. Les livres l'attiraient toujours !<sup>102</sup>

Pour se jeter dans cette nouvelle entreprise, Balzac a d'abord besoin d'un technicien pour faire fonctionner l'imprimerie. Ce sont les frères Baudouin qui lui présentent un ancien

<sup>102</sup> L. Surville, *Balzac, sa vie et ses œuvres d'après sa correspondance*, Paris, éd. l'Harmattan, 2005 (1858), p. 79.



prote, André Barbier, qui devient son associé. Ce sont encore les Baudouin qui mettent les deux associés sur la piste d'une imprimerie à acheter, à savoir l'imprimerie de Laurens aîné (de Pérignac avant la révolution), situé au 17, rue des Marais-Saint-Germain. Le 16 mars 1826, Balzac, Barbier et Assonvillez stipulent un traité où Balzac et Barbier figurent comme les propriétaires d'un fonds d'imprimerie ; toutefois, le matériel est cédé à M. d'Assonvillez en vue de la dette que Balzac a vis-à-vis de lui. Le matériel de l'imprimerie est composé par : sept presses de Stanhope, en fer ; une presse à satiner ; deux corps de fonte, un caractère cicero, provenant du fonds de Laurens, et l'autre caractère « petit texte », provenant également de Laurens ; et onze cents livres de petit romain achetés à MM. Didot, Lengrand et Cie.

Il ne manque que le brevet d'imprimeur, qui, comme nous avons déjà rappelé, à l'époque était obligatoire pour exercer le métier. Le 12 avril 1826 Balzac demande le brevet d'imprimeur et il l'obtient le 1<sup>er</sup> juin. Toute cette affaire est conduite grâce à la famille de Balzac et à Mme de Berny, qui accordent à Honoré l'argent nécessaire à l'acquisition de l'imprimerie et du brevet. Ce dernier, notamment, est obtenu grâce à l'intervention de M. de Berny. En fait, recevoir le brevet n'est pas si simple : il ne suffit pas de faire la demande, mais il faut passer le contrôle des inspecteurs., chargés de vérifier « la moralité et les dispositions politiques » du candidat. Certainement M. de Berny, homme influent, est intervenu en faveur de l'ami de sa femme. Le rapport sur Balzac est conservé aux Archives nationales ; il est favorable, et il y est spécifié « que le Sr Balzac a fait ses études et son droit, qu'il appartient à une famille estimable et aisée, que sa conduite est régulière et qu'il professe de bons principes. Il n'a fait aucun apprentissage dans l'imprimerie, mais on convient qu'il en connaît bien le mécanisme »<sup>103</sup>.

Balzac accepte tous les types de travaux qui lui sont proposés : son premier travail s'inscrit dans le monde de la publicité, comme il imprime le prospectus du pharmacien Curé, qui vante ses *Pilules antiglaireuses de longue vie*. Entre 1826-1828, Balzac dépose 282 livres au Bureau de la librairie : brochures d'actualité, concernant des procès, des pots-pourris politiques de chansonniers, des petits volumes à la mode paraissant sous le titre « Art de... », et des réimpressions d'ouvrages didactiques. Parmi les commandes de l'imprimerie Balzac on trouve aussi quelques grands noms de la littérature romantique, tels

---

<sup>103</sup> Cité dans A. Panchout, *op. cit.*, p. 311.

que Mérimée et Vigny ; on imprime même des ouvrages condamnés, telles *Scènes contemporaines* par la vicomtesse de Chamilly.

Certains ouvrages sont de grand intérêt, notamment des « Art de... » par Saint-Hilaire, qui témoignent des premières illustrations d'Henri Monnier, artiste qui se liera d'amitié avec Balzac dans les années 1830. Nous proposons les exemples de trois livres : *L'art de donner à dîner et de découper les viandes*, *L'art de ne jamais déjeuner chez soi, et de dîner toujours chez les autres ; enseigné en huit leçons*, et *L'art de payer ses dettes et de satisfaire ses créanciers, sans déboursier un sou*. Le premier ouvrage, *L'art de donner à dîner et de découper les viandes*, se prête à être illustré : en frontispice, le lecteur trouve un dessin colorié d'un homme, souriant avec un petit clin d'œil, portant dans ses mains un plateau rempli de petits plats. Le style moqueur de Monnier, caractérisé par un dessin à ligne fluide, douce, est déjà bien marqué dans ce frontispice. Ensuite, le texte est accompagné par des images hors-texte qui expliquent les indications données par le texte sur la manière de couper les viandes.

*L'art de ne jamais déjeuner chez soi, et de dîner toujours chez les autres ; enseigné en huit leçons* présente lui aussi un frontispice colorié : un homme rondelet, en train de faire une révérence, représente le modèle d'un gentleman qui accepte une invitation pour le déjeuner. Les couleurs vives et le dessin comique, de Monnier confèrent au livre un élément agréable, qui épouse bien le caractère ironique du texte de Saint-Hilaire.

Le troisième livre, *L'art de payer ses dettes et de satisfaire ses créanciers, sans déboursier un sou*, surprend le lecteur avec un frontispice très original : la page, qui d'abord est remplie par un petit dessin cadré colorié, cache une image plus grande, qui s'ouvre en tirant vers le côté gauche le bord de la page.

La raison que nous a amenée à décrire ces petits livrets, et à faire le catalogue des œuvres illustrées imprimées par Balzac, vient de la ferme conviction que, même si Balzac n'a pas eu le contrôle de toutes les images produites (en tant qu'imprimeur il exécute l'impression qui lui avait été commandée), ces images font toujours partie de sa formation artistique. Être en contact, voir les ouvrages illustrés sortir de ses presses ont évidemment représenté quelque chose de significatif pour Balzac, par exemple son admiration envers Henri Monnier, explicitée, comme on le verra, dans les comptes rendus rédigés par le romancier en 1831.



Figure 18 : Frontispice de L'art de donner à diner



Figure 19 et 20 : Planches pour L'art de donner à diner

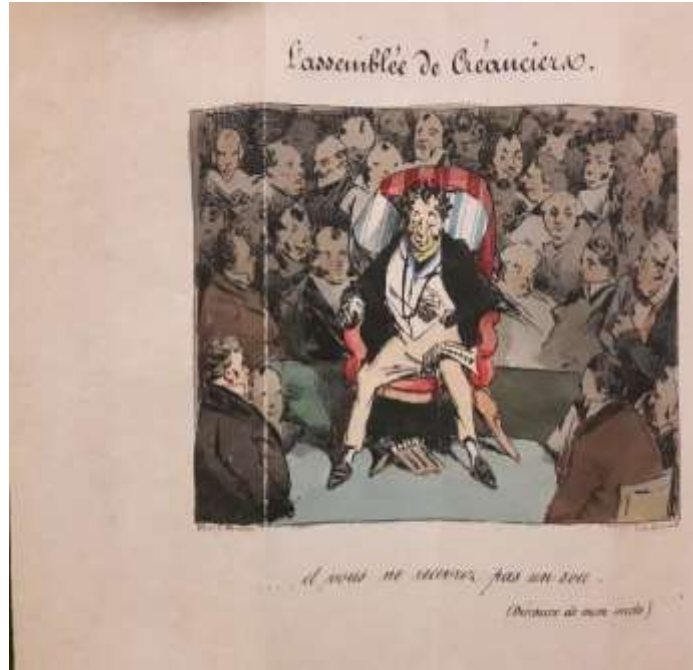


Figure 21 et 22 : Frontispice pour L'art de payer ses dettes



Figure 23 : Frontispice pour L'art de ne jamais déjeuner chez soi

Le travail apparemment ne manque pas à Balzac. Toutefois, l'imprimerie est en difficulté. D'un côté, la raison de cette faillite est due à des motifs indépendants de Balzac. Même si l'imprimerie recevait régulièrement des commandes, les tirages demandés par les éditeurs étaient très bas – entre 500 et 1200 exemplaires. De plus, non seulement les affaires marchent mal à cause du marché en récession depuis 1826, mais le gouvernement contribue à aggraver la situation : le 29 décembre 1826 le chancelier Peyronnet dépose à la chambre une loi sur la presse, appelée par dérision « Loi de Justice et d'Amour », qui augmentait le droit de timbre et rendait les imprimeurs responsables de tout ce qui sortait de leurs officines. La colère des imprimeurs est unanime, et de nombreuses pétitions sont signées pour son retrait. Balzac lui-même participe à ce mouvement en signant le 26 janvier 1827 la *Pétition de 230 imprimeurs et libraires de Paris sur le projet de loi relatif à la police de la presse*. Finalement le projet de loi est rejeté par la Chambre des Pairs le 17 avril 1827.

On apprend, dans *l'Oraison funèbre sur la loi de justice et d'amour*, que « M. Balzac réunissait ses employés dans un brillant repas, chez Diguët, en face de la Chambre des Pairs, comme pour avoir devant ses yeux, durant cette fête, l'hôtel où siège cette vénérable assemblée »<sup>104</sup>.

De l'autre côté, la mauvaise gestion de Balzac ne tarde pas à se faire ressentir :

Le travail ne manque pas, mais Balzac ne savait ni faire un devis ni se faire payer. [...] Et Barbier en tout cela ? Il faisait de son mieux. Si Balzac s'était contenté de trouver des clients et avait laissé son associé s'occuper du reste – administration, comptabilité, et travail – la débâcle eût peut-être été évitée. En dépit de ses appréhensions, Barbier devait conserver foi en une possibilité de redressement. À moins qu'il ait succombé au pouvoir de persuasion, probablement redoutable, de Balzac, puisqu'il accepta, le 15 juillet 1827, d'entrer dans la nouvelle combinaison de ce dernier, en vue de l'exploitation d'une fonderie de caractères.<sup>105</sup>

C'est effectivement en juillet 1827 que Balzac décide de faire l'acquisition d'une partie de la fonderie Gillé, spécialisée, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, dans les lettres d'écriture, de fantaisie et les ornements. Un détail singulier porte René Ponot à s'interroger sur cette acquisition : « Est-ce une coïncidence si le syndic de la faillite fut justement le même Jean-François Laurent, qui avant 1818 avait été contremaître chez Gillé ? est-ce une coïncidence, enfin, si

---

<sup>104</sup> Cité dans A. Panchout, *op. cit.*, p. 312.

<sup>105</sup> R. Ponot, « Préface » au *Specimen de Balzac*, Paris, éd. Cendres, 1992, p. XIV.

Balzac avait choisi, moins de deux mois plus tôt, de s'associer à Laurent ? »<sup>106</sup>. Selon Anne Panchout, outre le fonds Gillé la fonderie Balzac, Barbier et Laurent a acheté également les procédés de « polytypage » et de « fontéréotypie » appartenant à Pierre Durouchail, ceux qui permettent de reproduire à bon marché des effets de luxe typographique<sup>107</sup>. Ainsi, la fonderie avait effectivement un riche patrimoine d'ornements typographiques à proposer à sa clientèle.

Le *Specimen des divers caractères, vignettes et ornements typographiques de la fonderie de Laurent et de Berny* est créé justement pour faire connaître ces nouveautés au public. Commencé en décembre 1827, le *Specimen* est achevé en mai 1828, c'est-à-dire au moment où soit Barbier soit Balzac avaient déjà quitté l'association. Barbier avait abandonné l'entreprise en septembre 1827, et Mme de Berny était entrée à sa place ; Balzac avait été obligé de quitter l'association en avril 1828, et il avait été remplacé par l'un de fils de la Dilecta, Alexandre. C'est à cause de ça que le *specimen* ne porte pas le nom de Balzac, qui ne figure que comme l'imprimeur du catalogue. Mais, nous le disons avec René Ponot, ce *specimen* doit beaucoup à l'ingéniosité de Balzac, à tel point qu'on pourrait le renommer *Specimen Balzac* : c'était lui qui non seulement en avait eu l'idée mais aussi en avait suivi la phase de composition et impression.

Pour une analyse détaillée du contenu du *Specimen*, nous renvoyons à la « Préface » de René Ponot, rédigée pour l'édition des Cendres de l'ouvrage, riche de remarques techniques et d'observations très intéressantes dans la comparaison du fonde Gillé avec celui de l'association Laurent et Berny. Dans le *Specimen*, « on peut [y] admirer notamment les fameuses « lettres égyptiennes ornées », très en vogue dans les affiches publicitaires, et une série de caractères et vignettes qui attestent la variété des produits proposés dans cette période de grand bouleversement typographique »<sup>108</sup>. Nous attirons l'attention sur deux éléments. Le premier, c'est la couverture, conservée seulement dans l'exemplaire de la Maison de Balzac. Le titre de l'ouvrage est encadré par une guirlande de fleurs et de fruits ;

---

<sup>106</sup> R. Ponot, *op. cit.*, p. XV.

<sup>107</sup> A. Panchout, *op. cit.*, p. 313.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

au centre, une vignette par Henri Monnier, la n°1467 de la page 85<sup>109</sup>, qui constitue encore un autre signe précieux des tout premiers rapports entre Balzac et le dessinateur<sup>110</sup>.



Figure 24 : Couverture du *Specimen* de la fonderie Laurent-Berny

Le deuxième, c'est la variété de vignettes recueillies dans le *Specimen*. Au niveau thématique, les images appartiennent à une vaste gamme de sujets différents : encadrements, lettrines, armes de la famille impériale, navires, icônes religieuses, images d'instruments musicaux, scènes mythologiques, tableaux à sujet zoologique, scènes de mœurs de l'époque néoclassique, signes zodiacaux, figurines, le portrait de La Fontaine paru dans l'édition Balzac-Canel de l'auteur.

Cette variété des vignettes fait la joie de tous les amateurs et bibliophiles ; toutefois, il reste que le trait d'union de ces images est le rôle purement ornemental joué par l'illustration. Il n'est pas encore question de faire sortir l'illustration de son caractère paratextuel, ce qui dénote une illustration de type « ancien régime typographique ». Ces vignettes alors représentent le moment d'entre-deux qui domine non seulement l'imprimerie-fonderie Balzac – qui renouvelle la technique mais non les sujets des illustrations –, mais en général tout le monde de la librairie de cette décennie, qui développera de manière plus complète l'évolution en acte vers la moitié du siècle.

<sup>109</sup> Voir R. Ponot, *op. cit.*, p. XVII. C'est René Ponot qui a réussi à identifier quelque signature des vignettes du *Specimen*.

<sup>110</sup> Sur les rapports entre Henry Monnier et Balzac, voir notamment H. Monnier, *Mémoires de Monsieur Joseph Prudhomme*, Paris : Librairie Nouvelle, 1857, 2 vol ; A.-M. Meininger, « Balzac et Henry Monnier », *AB* 1966, p. 217-244.

Balzac abandonne le monde de la librairie après un déficit coûteux, à l'origine de ses troubles financiers, comme la dette qu'il contracte dans ces années lui restera attachée pendant toute sa vie. D'autre part, cette expérience laisse à Balzac l'acquisition d'une connaissance qui se révélera très utile, non seulement comme matière narrative mais aussi comme compréhension de la structure et du fonctionnement de l'univers qui, derrière les rideaux, fait marcher concrètement le monde de la littérature. C'est grâce à cette expérience que Balzac commence à prendre soin aussi de l'aspect typographique de ses livres, en devenant dans une certaine mesure « éditeur de ses œuvres »<sup>111</sup>, et notamment de *La Comédie humaine*. De plus, le travail d'imprimeur l'a mis en contact avec les illustrateurs qui, à partir de 1830, seront très célèbres grâce à leurs illustrations pour la presse politique. Nous avons déjà souligné l'importance des premiers contacts de Balzac avec Henri Monnier. Dans le troisième chapitre, nous allons voir comment Balzac a approfondi cette connaissance des illustrateurs contemporains par la collaboration du romancier avec la presse politique illustrée.

---

<sup>111</sup> Expression de R. Pierrot, « Balzac "éditeur" de ses œuvres », dans *Balzac imprimeur et défenseur du livre*, Paris, Paris-Musées, Éditions des musées de la ville de Paris, Éditions des Cendres, 1995, pp. 55-68.





Figure 25, 26 et 27 : Vignettes pour le Specimen Laurent-Berny



## CHAPITRE 3

### BALZAC JOURNALISTE : LA NAISSANCE DU « TYPE ICONIQUE »

*Comment plaire à la fois au poète, au philosophe et aux masses  
qui veulent la poésie et la philosophie sous de saisissantes images ?*

Balzac, « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, 1842

Balzac sort de son expérience d'imprimeur plein de dettes. Il décide de faire une nouvelle tentative avec la littérature. Mais, cette fois-ci, il s'éloigne de l'écriture romanesque : comme l'a remarqué Roland Chollet dans son essai fondamental *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*<sup>112</sup>, entre 1829 et 1831, c'est-à-dire dans la période circonscrite par la publication de la *Physiologie du mariage* et de *La Peau de chagrin*, Balzac ne publie qu'un seul roman, *Les Chouans*. La quasi-totalité de la production balzacienne de ces années se compose d'articles pour la presse illustrée<sup>113</sup> : *La Silhouette* et *La Caricature*, notamment, bénéficient énormément des contributions de l'écrivain, qui donne parfois à lui seul les articles pour un numéro entier des deux revues.

Les trois années passées à collaborer avec les journaux constituent, en quelque sorte, une période d'apprentissage pour le jeune romancier : la différence de style entre les romans de jeunesse, *Les Chouans* et *La Peau de chagrin*, rend évident le fait que des profondes modifications sont intervenues dans l'écriture balzacienne. Les changements les plus évidents concernent la construction du personnage, qui gagne dans l'approfondissement du caractère, mais surtout de la figure : le personnage n'est plus limité à la passion qui le caractérise et qui le porte à agir, mais il prend finalement corps, c'est-à-dire qu'il lui est attribué une figure physique qui fonctionne, comme le dirait Carlo Ginzburg, comme un paradigme indiciaire<sup>114</sup>.

La croissance du personnage balzacien s'inscrit en deux contextes différents. D'un côté, il participe à la formation d'une nouvelle catégorie de personnage, défini « réaliste », qui sera développé par Balzac lui-même, par Stendhal, Gautier et Maupassant : de fait,

---

<sup>112</sup> R. Chollet, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, op. cit., p. 9.

<sup>113</sup> Sur la presse illustrée de cette période, voir notamment J.-P. Bacot, *La presse illustrée au XIX<sup>e</sup> siècle : une histoire oubliée*, Limoges, Presses universitaires Limoges, 2005.

<sup>114</sup> C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione*, Aldo Gargani (dir.), Torino, Einaudi, 1979, pp. 57–106 ; trad. en français : « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire » dans Id., *Mythes, emblèmes, traces ; morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1986, pp. 139-180.

comme nous allons le voir dans ce chapitre, le roman de mœurs fonde l'effet de réel de ses personnages à travers la description de leurs silhouettes, le personnage étant un corps qui, comme un texte, peut être lu, en ouvrant une porte sur l'intériorité du caractère. L'image est bien l'outil par excellence de deux écoles modernes, celle de la « Littérature des Images » et celle de l'« Éclectisme littéraire », comme le soutient Balzac lui-même<sup>115</sup>, où l'écrivain se fait le peintre de la société. Le personnage se présente donc comme une image, une figure qui, souvent, renvoie à un tableau pour trouver dans la peinture une image concrète<sup>116</sup>. C'est la croissance de la technique descriptive balzacienne le détail qui marque la différence entre *Les Chouans* et *La Peau de chagrin* : comme l'a remarqué Maurice Bardèche dans son essai *Balzac, romancier*, c'est d'abord avec le *Dictionnaire des Enseignes* et les *Codes* que Balzac démontre cette tendance stylistique, le milieu de Paris étant pourvu finalement d'une description :

Ce *Dictionnaire des Enseignes*, c'est l'entrée dans son œuvre du monde extérieur. Il témoigne d'un désir de peindre qui n'avait jamais pu parvenir à se manifester entièrement. Cette nomenclature descriptive, ce manuel du flâneur nous permet de voir naître chez Balzac une sorte d'amour pour ce personnage collectif et magnifique qui n'avait pu trouver place dans aucun de ses romans, pour les visages multiples de la ville. [...] La première image par laquelle s'ouvre [*La Comédie humaine*] en 1830, les *Scènes de la Vie Privée* n'est-elle pas l'enseigne de la « Maison du chat-qui-pelote » ?<sup>117</sup>

C'est donc la ville de Paris qui assume en premier un visage ; les personnages, à l'exception de quelque cas particulier<sup>118</sup>, ne seront pas développés autant qu'avec *La Peau de chagrin*.

De l'autre côté, le style pictural balzacien se développe ultérieurement. Balzac poursuit un parcours particulier, qui l'amène à intégrer des références picturales dans ses

<sup>115</sup> H. de Balzac, « Études sur M. Beyle », dans S. Vachon, *Balzac. Écrits sur le roman*, Paris, Librairie Générale Française, 2000, p. 202.

<sup>116</sup> La bibliographie existante sur l'influence de la peinture sur la littérature romantique est volumineuse. C'est pourquoi nous nous limitons ici à donner quelque référence, en renvoyant tout approfondissement concernant Balzac au catalogue disponible sur le site du GEB : <http://www.balzac-etudes.paris-sorbonne.fr/balzac2/bibliographie-generale-selective.html>

Voir : D. Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, A. Colin, 2004 ; W. Jung, « L'effet des tableaux ». Lecture picturale de *La Maison du chat-qui-pelote*, *AB*, 2004, pp. 211-228 ; P. Le Leyzur, D. Oger (dir.), *Balzac et la peinture*, Tours, Musée des Beaux-Arts de Tours, Farrago, 1999 ; A. Muhlstein, *La Plume et le pinceau. L'empreinte de la peinture sur le roman au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Odile Jacob, 2016 ; B. Vouilloux, *La peinture dans le texte, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, CNRS Éditions, 1994 ; Id., *Tableaux d'auteurs. Après l'« ut pictura poesis »*, Saint-Denis, PUV, 2004.

<sup>117</sup> M. Bardèche, *Balzac, romancier. La formation de l'Art du Roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot (1820-1835)*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, p. 203.

<sup>118</sup> Voir notamment M. Bertini, « Balarouth : Balzac portraitiste en 1822 », *Cahiers de littérature française*, I, Bergamo et Paris, Bergamo University Press et L'Harmattan, 2005, pp. 33-38.

descriptions : le musée imaginaire de *La Comédie humaine* est immense, galerie de tableaux réellement existants – mais aussi imaginaires – qui crée un enjeu riche et complexe dans la construction de l'identité du personnage balzacien<sup>119</sup>.

Cependant, si les effets d'un tel changement dans la poétique balzacienne sont évidents, et ont fait le sujet de nombreuses études, certaines questions que cet argument soulève restent encore sans réponse. On se demande, par exemple, quel est l'élément, la cause qui a déterminé ce tournant dans l'écriture balzacien, intervenu au seul moment où Balzac n'était engagé dans aucun genre narratif, mais dans l'écriture journalistique. Encore, on ne sait pas vraiment comment Balzac a réussi à affiner sa technique descriptive en si peu de temps, pendant lequel il n'a écrit qu'un seul roman.

La réponse réside, ce sera notre hypothèse, dans les rapports de plus en plus étroits que Balzac entretient avec le monde de l'illustration et des illustrateurs à partir de 1828. Si Alain Vaillant et Marie-Ève Thérenty ont consacré des études particulières aux effets des mécanismes poétiques de la presse sur le style de l'auteur<sup>120</sup>, c'est Olivier Bonard qui a reconnu et démontré l'influence de l'illustration dans les récits de *La Comédie humaine*, en décrivant les exemples de « style caricatural » présents dans *L'Illustre Gaudissart*, *Le Père Goriot* et *La Fille aux yeux d'or* :

[...] il nous semble que c'est bien ce style plus affirmé, plus rude, aux senteurs plus fortes, celui que nous apercevions déjà dans *Gobseck*, qui tendit de plus en plus à s'imposer à l'imagination du romancier. Avec le portrait de Poiret, par exemple, ou celui de l'inoubliable « maman » Vauquer, avec Goriot aussi, mais sur un mode combien plus grave encore et plus riche de force dramatique, se multiplient sous nos yeux comme les produits du style le plus profond et le plus instinctif des physionomies que l'on peut qualifier sans conteste de « chargées ». Ce nouveau visage de Balzac et cette aggravation de son style, qui nous rendent par contraste plus précieuses encore les pages où il est en quête d'une poésie plus chaleureuse et plus intime, n'eussent sans doute par été possibles sans l'influence des dessinateurs et des caricaturistes de son époque.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Voir notamment F. Pitt-Rivers, *Balzac et l'Art*, Paris, éditions du Chêne, 1993 ; Y. Gagneux, *Le musée imaginaire de Balzac : Les 100 chefs-d'œuvre au cœur de la Comédie humaine*, Paris, Beaux-Arts Editions, 2012.

<sup>120</sup> A. Vaillant, *La crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, 2005 ; M.-È. Thérenty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2007.

<sup>121</sup> O. Bonard, *La Peinture dans la création balzacienne. Invention et vision picturales de La Maison du chat-qui-pelote au Père Goriot*, Genève, Droz, 1969, pp. 124-125.

Nous allons alors reconstruire les passages qui ont contribué à la réforme du roman balzacien, en analysant notamment le nouveau statut du personnage, dont la description s'enrichit d'images qui en définissent la silhouette. Ces images sont en grande partie le fruit de la rencontre avec les artistes romantiques, qui élargissent les connaissances de Balzac sur l'art et, plus spécifiquement, sur les lithographies qui circulent à ce moment-là, lesquelles constitueront le paradigme de la représentation du corps bourgeois. Mais avant de nous engager dans cette analyse, il faut d'abord faire le point sur la catégorie du personnage qui véhicule toutes ces réflexions : le personnage-type.

Si à première vue ces réflexions paraissent une petite digression par rapport au sujet de la thèse, nous sommes convaincue que cette période de la vie de Balzac est un précieux témoignage des premiers contacts de l'écrivain avec l'illustration (en ce cas-là, l'illustration de la presse), qui nous aide à reconstruire son opinion et son jugement sur cet art mineur. Par-là, nous visons l'ouverture sur une perspective peu fréquentée sur l'enjeu entre les mots et les images que nous analyserons dans la deuxième et la troisième parties de la thèse. La caricature inspirant l'écriture balzacienne, quelles conséquences dans le rapport entre l'illustration et le texte, qui est généralement conçu comme une relation à sens unique, où on ne s'interroge quasi exclusivement que sur la traduction du mot en image, et non *vice versa* ? Bref, comment se modifie le rapport entre le texte et l'illustration, alors qu'une autre image intervient avant la construction du texte pour inspirer la figure du personnage, où ce dernier est à son tour retransformé en image, en illustration ? Pour répondre à ces questions, il faut d'abord éclairer comment et en quoi la presse illustrée a influencé les idées et le style de Balzac – ce que nous allons voir dans ce chapitre.

### **3.1. Le type balzacien : une mosaïque de perspectives**

Dans l'*Avant-propos* à *La Comédie humaine*, Balzac affirme que son projet de faire une histoire de mœurs contemporaines se fonde sur cinq éléments :

En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs.<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> H. de Balzac, *Avant-Propos* à *La Comédie humaine*, Pl, t.I, p. 11 ; c'est nous qui soulignons.

Parmi ces cinq éléments, le « type » paraît comme une figure symbolique qui réunit « des traits de plusieurs caractères homogènes » ; mais, quelques lignes plus loin, l'auteur revient à ce concept en expliquant que :

Ce n'était pas une petite tâche que de peindre les deux ou trois mille figures saillantes d'une époque, car telle est, en définitif, la somme des types que présente chaque génération et que *La Comédie humaine* comportera. Ce nombre de figures, de caractères, cette multitude d'existences exigeaient des cadres, et, qu'on me pardonne cette expression, des galeries. De là, les divisions si naturelles, déjà connues, de mon ouvrage en Scènes de la vie privée, de province, parisienne, politique, militaire et de campagne. Dans ces six livres sont classées toutes les *Études de mœurs* qui forment l'histoire générale de la Société, la collection de tous ses faits et gestes, eussent dit nos ancêtres.<sup>123</sup>

Dans l'*Avant-propos* à *La Comédie humaine* Balzac fonde donc le concept sur l'incarnation de l'Idée dans un personnage ; la même théorie est formulée dans la *Préface* à *Une ténébreuse affaire*, où Balzac écrit qu'« un type, dans le sens qu'on doit attacher à ce mot, est un personnage qui résume en lui-même les traits caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins, il est le modèle du genre »<sup>124</sup>.

Toutefois, dans l'*Introduction aux Études philosophiques* rédigée par Félix Davin et dans une lettre à Mme Hanska d'octobre 1834, Balzac et Davin affirment que les *Études de mœurs* traitent des « individualités typisées » et les *Études philosophiques* des « types individualisés »<sup>125</sup>. Or, ces deux expressions sont un véritable casse-tête qui accentue la complexité de la notion de type : de fait, le type est l'incarnation d'une idée générale et, en même temps, un personnage très particulier, qui se distingue des autres. De plus, si dans l'*Avant-propos* le type se décline principalement en perspective sociale, en réalité les romans de Balzac contiennent une variété infinie de types : sociaux, moraux, ethnographiques, etc. À côté de la femme comme il faut de *l'Étude de femme*, par exemple, nous trouvons aussi la femme vertueuse dans Mme Hulot de *La Cousine Bette* et la femme de province dans *La Muse du département*.

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 18 ; c'est nous qui soulignons.

<sup>124</sup> Honoré de Balzac, *Une ténébreuse affaire*, *Pl*, t. VIII ; p. 492-493.

<sup>125</sup> Les deux expressions se trouvent dans *LH*, 26 octobre 1834, t.I, p.204, et dans l'*Introduction aux Études philosophiques* rédigée par Félix Davin en 1835. Voir « *Introduction aux Études philosophiques* par Félix Davin » dans Stéphane Vachon, *Balzac. Écrits sur le roman. Anthologie*, Paris, Librairie Générale Française, 2000 ; p.104.

Également, la construction du personnage typique n'est pas facile à saisir, ce qui rend encore plus difficile l'identification du personnage typique en le distinguant du héros ou du personnage symbolique, ou encore du personnage saisissant<sup>126</sup>.

Les différentes positions assumées par les lecteurs de Balzac dans la question du type ont fait le sujet récemment de l'étude de Jérôme David dans *Balzac : une éthique de la description*<sup>127</sup>, où la notion de type chez Balzac est comparée à celle exploitée par Charles Nodier et Victor Hugo. Nous renvoyons donc à cet ouvrage pour tout approfondissement de l'argument. Nous rappelons néanmoins le cas de György Lukács<sup>128</sup>, qui a mis en lumière l'importance de la figure typique à caractère social, laquelle démontre que la société est de plus en plus dépendante et construite sur l'argent<sup>129</sup>, le nouveau moteur social aussi bien que romanesque.

L'intérêt des spécialistes balzaciens à l'égard du concept de type est encore vif, comme en témoigne le séminaire que le Groupe d'Études Balzaciennes a organisé pendant l'année 2017-2018, « Balzac en perspective(s) ». Les titres des communications présentées dans le cadre de ce séminaire démontrent la richesse de perspectives avec lesquelles le concept de type peut être abordé : Nanine Charbonnel, « Métaphore, modèle, modernité : de Rousseau à Balzac ? » ; Amélie de Chaisemartin, « Le type balzacien et la notion de grand homme » ; Françoise Gaillard, « Configuration » ; Jérôme David, « Balzac et les secondes Lumières » ; Willi Jung, « Réalisme et typification chez Balzac » ; Thomas Conrad, « 'Phases': typiser les situations »<sup>130</sup>.

Si Nanine Charbonnel et Willy Jung se sont interrogés sur le problème de la modélisation du type, Jérôme David et Françoise Gaillard ont réfléchi au type comme un concept historique et philosophique, Jérôme David en le liant à ce qu'il a appelé une véritable « imagination typique » qui exerce son influence pour toute la période romantique, Françoise Gaillard aborde de son côté le type selon la philosophie de Nelson Goodman, de Simmel, de Durkheim et de Weber, en définissant le type comme un « outil d'intelligibilité », comme le « réalisme de l'idée » qui oscille entre le type-idéal et l'idéal-type.

---

<sup>126</sup> Voir J.-D. Ebguy, *op. cit.*

<sup>127</sup> J. David, *Balzac : une éthique de la description*, Paris, Honoré Champion, 2010.

<sup>128</sup> G. Lukács, *Balzac et le réalisme français*, Paris, la Découverte, 1999 (1934-1935).

<sup>129</sup> Sur l'importance de l'argent dans la littérature romantique, voir F. Spandri (dir.), *Littérature et économie. La représentation de l'argent dans le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013. Sur le cas spécifique de Balzac, voir aussi A. Wurmser, *La Comédie inhumaine*, Paris, Gallimard, 1970.

<sup>130</sup> Les actes du séminaire sont inédits, mais nous essayerons de résumer les positions exprimées par chacun des intervenants, que nous remercions vivement pour leurs communications très stimulantes.



Thomas Conrad, en revanche, exploite une assertion peu connue de l'*Avant-propos* de Balzac, selon laquelle il existerait même des situations typisées, pour en construire une grammaire ; c'est une intuition très intéressante, que nous aidera dans notre prochain chapitre, où l'on verra effectivement une émergence de la scène dans les illustrations.

Mais c'est la communication d'Amélie de Chaisemartin qui nous a suggéré à une piste particulièrement intéressante pour notre sujet : Amélie de Chaisemartin en fait affirme que le type est le concept où s'élabore le lien entre littérature et histoire, fondé par Chateaubriand et poursuivi, sous la Restauration, par Victor Hugo, Charles Nodier, Alfred de Vigny et George Sand à travers la figure du « grand homme », l'homme symbole de son époque ; dans le cas de Balzac, toutefois, les personnages tels que César Birotteau montrent comment le héros risque de tomber dans un type comique par le traitement caricatural réservé au personnage dans sa description. C'est bien alors le processus de « figuration » qui construit le type, la caricature montrant là toute son influence sur la narration balzacienne.

Or, c'est exactement sur cette réflexion que nous avons élaboré notre théorie : Amélie de Chaisemartin soutient, comme Olivier Bonard ou, comme l'on verra plus loin, comme Ségolène Le Men, que la caricature a influencé énormément la construction des personnages, des auteurs romantiques en général mais notamment de Balzac, comme le révélera le type de la littérature panoramique, que nous analyserons dans la troisième partie de notre étude. Mais comment expliquer cette influence ? Comment Balzac a-t-il appris à traiter la caricature dans la littérature ? Ce sont ces questions-là que nous posons dans ce chapitre.

### **3.2. La naissance du corps du personnage littéraire : le « type iconique »**

Le développement de l'écriture balzacienne repose sur trois problématiques.

D'abord, s'impose la question du sujet à observer. Jusqu'à 1830 Balzac s'inspire principalement du modèle du roman historique de Walter Scott, en érigeant ainsi le passé comme temps privilégié de l'action. Si le temps de l'action dans les romans de jeunesse, comme par exemple dans *Le Vicaire des Ardennes* ou dans *La dernière Fée*, reste nébuleux, indéterminé, la pièce de *Cromwell* et le projet de l'*Histoire de France pittoresque* font clairement partie de cette période à l'enseigne du passé. Nous remarquons de manière différente de

Tim Farrant<sup>131</sup> que l'*Histoire de France pittoresque* relève de l'influence des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'Ancienne France* de Nodier et Taylor, à partir du titre du projet balzacien, témoignage précieux de l'intérêt de Balzac pour la question du pittoresque qui commence à s'imposer dans la littérature romantique, comme l'on verra mieux tout à l'heure.

Si *La Peau de chagrin* poursuit l'exploitation de la technique picturale, elle représente d'autre part le premier exemple du roman de mœurs balzacien, qui érige la vie quotidienne du présent en digne sujet littéraire. Ce sont en fait *Les Chouans* qui ont marqué le pas en ce qui concerne le roman historique d'inspiration scottienne, même si la rivalité de Balzac vis-à-vis de Victor Hugo, lequel avait inauguré une nouvelle saison à l'enseigne du genre historique avec *Cromwell*, tourne encore parfois l'auteur de *La Comédie humaine* vers la matière historique : nous rappelons le cas des *Proscrits*, où l'action se joue au Moyen Âge de Dante, écrits et publiés juste après le grand succès de *Notre-Dame de Paris* (1831).

À partir de *La Peau de chagrin* la période contemporaine prend donc la première place dans l'œuvre balzacienne. C'est le premier pas de Balzac vers la grandeur : si Théophile Gautier, Charles Baudelaire et Henry James pourront définir Balzac comme un « voyant », capable de s'incarner, de vivre ses personnages comme le dieu indien Vichnou – dans ce don d'avatar résident la force et l'expression de ses personnages – il est vrai aussi que :

Cette faculté, Balzac ne la possédait d'ailleurs que pour le présent. Il pouvait transporter sa pensée dans un marquis, dans un financier, dans un bourgeois, dans un homme du peuple, dans une femme du monde, dans une courtisane, mais les ombres du passé n'obéissaient pas à son appel [...]. Sauf deux ou trois exceptions, toute son œuvre est moderne ; il s'était assimilé les vivants, il ne ressuscitait pas les morts.<sup>132</sup>

Par-là, se pose le deuxième problème : que regarder dans le présent, pour le faire devenir matière littéraire ? Et comment observer le nouveau sujet choisi ? À quelle *auctoritas* s'adresser pour avoir de nouveaux modèles dont s'inspirer ?

---

<sup>131</sup> Voir T. Farrant, « Du pittoresque au pictural », *AB* 2004, p. 118 : « C'est sous le signe de Scott, et des *Waverley Novels* plus que sous celui de Taylor ou de Nodier que s'inscrit le projet balzacien d'une *Histoire de France pittoresque*, conçu vers cette même année 1824. Si le Balzac de l'époque n'a guère de sympathie pour le royalisme de Taylor et de Nodier, le pittoresque royaliste et romantique d'un côté et le pittoresque balzacien de l'autre participent d'une aptitude comparable envers le passé. Perçu comme définitivement révolu, séparé du présent par le gouffre de la Révolution (ou, pour certains Écossais, l'Acte d'Union avec l'Angleterre), le passé est l'objet d'un désir inassouissable, Éros et Thanatos à la fois. Voilà donc pourquoi le passé devient l'objet dans l'*Histoire pittoresque* de Balzac : seule la mémoire, l'imagination et la poésie permettent de le retrouver ».

<sup>132</sup> T. Gautier, *Portrait de Balzac*, dans *Portrait de Balzac, précédé de Portrait de Théophile Gautier par lui-même*, Paris, L'Anabase, 1994 (1858), p. 48.

C'est peut-être d'après le travail pour la presse illustrée, qui à l'époque visait la diffusion de la mode et du costume contemporain, que Balzac a choisi de se consacrer aux études de mœurs dans ses récits. Mais comment transposer l'expérience acquise du monde des journaux dans l'écriture ? Il est bien différent de narrer la vie élégante dans un article de presse ou dans un code et dans une narration romanesque. De plus, la société se présente à ce moment-là comme une immense nébuleuse, difficile à lire et à détecter :

Sous la Monarchie de Juillet, le temps n'est plus où des critères clairs et durables suffisaient à désigner la position. Le théâtre social a perdu de sa simplicité depuis la Révolution ; la complication des signes du vêtement et du comportement répond à celle de la nouvelle découpe sociale. Dans la rue, à l'Opéra, comme au salon, s'ouvre le règne de la nuance.<sup>133</sup>

Balzac ressent clairement cette confusion dans les mœurs, et il arrive à la formuler dans les *Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent* :

Il règne donc bien certainement une maladie morale. Aussi, nous nous proposons de rechercher si la triste situation de nos mœurs présentes, si l'absence de toute vérité, de toute passion, de toute franchise, vient de la cour, de notre mode de gouvernement, de l'esprit de famille et de la bourgeoisie, et où seraient alors les moyens de remédier à l'ennui public ? Si cette société funéraire, si ces mœurs de catafalque sont produites par l'incertitude de nos usages, de nos modes et de nos opinions ? Si le reste de tant de révolutions, si le fumier humain qui pèse sur nos salons serait un obstacle à la renaissance de la gaieté ? ou si les systèmes de littérature, de peinture, de philosophie, et si les craintes ridicules du pouvoir, en fait de théâtre et de drame, n'influeraient pas sur nos plaisirs ?<sup>134</sup>

Certes, le genre du « tableau de mœurs » avait ses ancêtres, qui représentent en quelque sort un modèle dont s'inspirer : *Le Tableau de Paris* par Louis Sébastien Mercier (1781-1788), *L'Hermite de la Chaussée-d'Antin ou Observations sur les mœurs et sur les usages parisiens au début du XIX<sup>e</sup> siècle* par Jouy (1813), *Le Provincial à Paris. Esquisses de mœurs parisiennes*, publié par Ladvoat (1825). Ces œuvres avaient donné de nouveaux éléments de base pour le récit : primo, la séparation de plus en plus perceptible entre Paris et la province, où Paris devient un vrai personnage qui s'oppose à ses cousins provinciaux,

---

<sup>133</sup> A. Corbin, « La mise en scène du pouvoir et de la dérision », dans *Presse et Caricature*, Cahiers de l'institut d'histoire de la presse et de l'opinion, n°7, 1983, p. II.

<sup>134</sup> H. de Balzac, *Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent*, dans *OD, Pl*, t.II, p. 748 ; c'est nous qui soulignons.

antiques et pauvres<sup>135</sup> ; deuxièmement, ils posent au centre de la narration la description des personnages, leur objectif étant celui de réinterpréter *Les Caractères* de La Bruyère ; enfin, ils proposent la formule de « tableau littéraire », qui sera au centre de la réflexion poétique de tout écrivain romantique.

Mais ces modèles ne suffisent que partiellement : non seulement la structure du personnage n'est pas encore mise au point, car elle semble osciller entre la sphère du caractère et celle, toute neuve, du « type », mais il manque aussi une grille pour lire la réalité dans laquelle les intellectuels sont plongés.

C'est entre 1825 et 1828 qu'émergent deux disciplines auxquelles recourt le genre d'études de mœurs pour sortir de son impasse : la physiognomonie et la peinture. Bien que de deux façons différentes, la physiognomonie et la peinture partagent dans cette période un point commun, à savoir une attention particulière au corps humain. Si la physiognomonie, aussi bien que la phrénologie, analyse les rides, les signes, les expressions du visage pour définir la nature humaine, le caractère de la personne, la peinture poursuit un chemin très proche de cela à partir de Delacroix. Ségolène Le Men, dans son étude *Pour rire ! Daumier, Gavarni, Rops*, introduit l'hypothèse très intéressante selon laquelle c'est vraiment *La Liberté guidant le peuple*, exposé au Salon de 1831, qui « relève de la nouvelle peinture d'histoire de l'école de 1830 et présuppose un système sémiotique fondé sur le langage des corps, celui de la représentation du peuple de Paris à travers une pluralité de "types", réunis autour du personnage féminin qui incarne l'idée de nation »<sup>136</sup>. C'est-à-dire que le tableau de Delacroix témoigne d'une nouvelle grille de lecture – et de représentation – du réel qui s'est déjà imposé auprès de son public, fondé sur le corps comme véritable système sémiotique. On parle de « types », car il n'est plus possible de parler d'allégories, la lisibilité des personnages étant minée : « l'homme au gibus qui porte un tablier de cuir est-il un bourgeois ou un ouvrier ? La Liberté coiffée du bonnet phrygien [...], a du poil aux aisselles, ce qui ne convient ni à une allégorie, ni à l'éternel féminin... »<sup>137</sup>.

---

<sup>135</sup> Thème fortement présent dans la narration balzacienne. Voir notamment F. Fiorentino, « Province, mondanité, cohabitation. Notes sur l'espace romanesque chez Balzac » dans *Cahiers de Littérature française*, I, 2005, pp. 71-82 ; A. Watts, *Preserving the Provinces : Small Town and Countryside in the Work of Honoré de Balzac*, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, Peter Lang, 2007 ; J. Guichardet, *op. cit.* ; N. Mozet, *La ville de province dans l'œuvre de Balzac*, Paris, C.D.U./SEDES, 1982.

<sup>136</sup> S. Le Men, *Pour Rire ! Daumier, Gavarni, Rops*, Paris, Somogy éditions d'art, 2010, p. 21.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

La révolution la plus prégnante qu'accomplit l'art romantique à ce propos concerne sans doute l'entrée du quotidien dans le champ des sujets susceptibles d'une représentation artistique : si l'art classique avait choisi comme objet principal de la représentation la beauté idéale, le Romantisme s'ouvre à toutes les nuances du beau mais surtout du laid qu'offre la nature. Comme l'écrit Michel Melot, « la beauté idéale se veut universelle. Il ne peut y avoir de "particularité universelle". Il ne peut donc pas exister de "laideur idéale" comme il pourrait, croit-on, exister une Beauté idéale »<sup>138</sup>. La pluralité donc entre dans les arts grâce à l'acceptation des nuances qui composent le monde réel ; cela rend possible la création de personnages nouveaux, de protagonistes jamais vus auparavant, qui enrichissent la représentation artistique de sujets et d'histoires très proches de la contemporanéité.

Dans la littérature aussi, à cette date, des auteurs comme Victor Hugo, Stendhal et Balzac lui-même ont assimilé cette esthétique toute moderne. Selon Mikhaël Bakhtine, le personnage devient le point fort du roman grâce à cette poétique du temps présent :

Le cinquième et dernier type du roman de formation est le plus important. L'évolution de l'homme y est indissoluble de l'évolution historique. La formation de l'homme se fait dans le *temps historique* réel, nécessaire, avec son futur, avec sa profonde chronotopie. [...] Dans des romans tels que *Gargantua et Pantagruel*, *Simplicissimus*, *Wilhelm Meister*, la formation de l'homme se présente différemment. Ce n'est déjà plus une affaire privée. L'homme se forme *en même temps que* le monde, il reflète en lui-même la formation historique du monde. [...] L'image de l'homme en devenir perd son caractère privé (jusqu'à un certain point, bien entendu) et débouche sur une sphère toute différente, sur la sphère spacieuse de l'existence historique. Tel est le type ultime du roman de formation, le type réaliste.<sup>139</sup>

Mais, remarque Arrigo Stara en suivant la thèse de Bakhtine, que :

[...] come il romanzo nel suo insieme, anche le « singolarità empiriche » che ne erano protagoniste nascevano sfruttando una serie di artifici fino ad allora poco utilizzati, quando non del tutto sconosciuti ; le risorse di una retorica dell'autentico o del verosimile che sapeva adattarsi benissimo alla domanda di realtà che proveniva dai nuovi lettori dell'età illuminista, e doveva dunque cominciare con il nascondere per quanto possibile le proprie tracce, negando alla finzione lo statuto di finzione. Così

---

<sup>138</sup> M. Melot, « Conclusions » dans *L'art de la caricature*, sous la direction de Ségolène Le Men, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2011, p.327.

<sup>139</sup> M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 229-230.

come il *novel* si presentava al giudizio di questi lettori quasi fosse una *history of facts*,  
anche i personaggi erano chiamati a comparire sulla ribalta che esso gli offriva [...].<sup>140</sup>

Parmi ces outils qui font du personnage le double de l'homme réel, il y a sans doute les *topoi* qui donnent à l'*homo fictus* une figure, voire un corps à valeur sémiotique. Le « tableau pathétique » balzacien, comme l'a défini Danielle Dupuis<sup>141</sup>, et la référence picturale font partie de ces expédients rhétoriques, comme « le portrait est plus qu'un simple élément de décor : il porte en lui la puissance d'un récit, rappelle une époque écoulee, un autre visage de son modèle, il est un fragment arraché à des pages antérieures de l'histoire »<sup>142</sup>. Le portrait, comme technique et comme référence esthétique, contribue à la création de la figure, qui conditionne le *paraître* et l'*être*<sup>143</sup> du personnage.

À titre d'exemple nous nous reportons à la description du personnage du vieil antiquaire dans *La Peau de chagrin*, où la densité de la description frappe le lecteur avec ses détails saisissants et son style pictural :

Figurez-vous un petit vieillard sec et maigre, vêtu d'une robe en velours noir, serrée autour de ses reins par un gros cordon de soie. Sur sa tête, une calotte en velours également noir laissait passer, de chaque côté de la figure, les longues mèches de ses cheveux blancs et s'appliquait sur le crâne de manière à rigidement encadrer le front. La robe ensevelissant le corps comme dans un vaste linceul, et ne permettait de voir d'autre forme humaine qu'un visage étroit et pâle. Sans le bras décharné, qui ressemblait à un bâton sur lequel on aurait posé une étoffe et que le vieillard tenait en l'air pour faire porter sur le jeune homme toute la clarté de la lampe, ce visage aurait paru suspendu dans les airs. Une barbe grise et taillée en pointe cachait le menton de cet être bizarre, et lui donnait l'apparence de ces têtes judaïques qui servent de types aux artistes quand ils veulent représenter Moïse. Les lèvres de cet homme étaient si décolorées, si minces, qu'il fallait une attention particulière pour deviner la ligne tracée par la bouche dans son blanc visage. Son large front ridé, ses joues blêmes et creuses, la rigueur implacable de ses petits yeux verts dénués de cils et de sourcils, pouvaient faire croire à l'inconnu que le Peseur d'or de Gérard Dow était sorti de son cadre [...]. Un peintre aurait, avec deux expressions différentes et en deux coups de pinceau, fait

---

<sup>140</sup> A. Stara, *L'Avventura del personaggio*, Verona, Le Monnier, 2004, p.95.

<sup>141</sup> D. Dupuis, « Entre théâtre et peinture : le tableau pathétique balzacien », *AB 2001*, pp. 83-98.

<sup>142</sup>A. Goetz, « Une toile de Rembrandt, marchant silencieusement et sans cadre. L'esthétique du portrait peint dans *La Comédie humaine* », *AB 2001*, pp. 104.

<sup>143</sup> Voir S. Baroni, *Le apparenze sociali in Honoré de Balzac*, Mémoire de master, sous la dir. de Daniele Giglioli, soutenu chez l'Université de Bergame, Italie, le 29 avril 2015.

de cette figure une belle image du Père Éternel ou le masque ricaneur du Méphistophélès, car il se trouvait tout ensemble une suprême puissance dans le front et de sinistres railleries sur la bouche.<sup>144</sup>

Les mots que nous avons soulignés mettent en lumière au moins deux aspects du style balzacien au début des années 1830. D'un côté, la richesse des détails physiques de l'antiquaire, « sec et maigre », connotent l'apparence fantasmagorique du vieillard de deux couleurs, le blanc et le noir. D'autre part, le portrait de ce personnage est fondé sur des renvois insistants à l'art figural et à son langage. « Figurez-vous », d'abord, une expression dont Jacques Neefs a analysé l'importance dans le style de Balzac, c'est le mot magique qui permet à la narration de représenter soi-même, de donner une figure à la scène :

La prose narrative balzacienne relève le défi d'être à la fois le mouvement et le regard, la consistance et la vision, dans un mimétisme actif, dont la puissance est comme « performative ». Cette prose narrative doit en effet conquérir une exceptionnelle puissance « dramatique » et figurale (la démonstration se joue dans les « scènes », dans leurs détours et leurs dénouement), pour faire de chaque récit l'effectuation modélisée d'un canton de cette « nature sociale » qui est donnée à voir et à comprendre, mais d'abord à vivre. Et simultanément, cette prose narrative doit en effet conquérir une incomparable puissance « analytique », pour que ce qui est rendu visible reçoive un nom, entre dans un ordre concevable, répertorié, pour que les lois de cette « nature sociale » puissent être élaborées.<sup>145</sup>

Encore, dans le portrait rédigé par Balzac il y a au moins trois références picturales ; mais c'est le tableau de Gérard Dow, *Le Peseur d'or*, qui devrait donner l'image la plus concrète du personnage. Nous reviendrons sur ce passage dans le chapitre dédié à *La Peau de chagrin* de l'édition Delloye et Lecou (1838), pour analyser l'enjeu qui se crée entre ces images et l'illustration proprement dite de ce personnage. Mais nous remarquons tout de suite l'ambiguïté qui tombe sur l'antiquaire du moment qu'au lieu d'une figure sèche et noire le lecteur trouve dans le modèle de Dow un homme rondelet et vêtu de rouge !<sup>146</sup>

D'après l'étude conduite par Régine Borderie sur *Balzac peintre de corps*, il est impossible de nier le rôle joué par Balzac dans le développement du portrait littéraire : « De

---

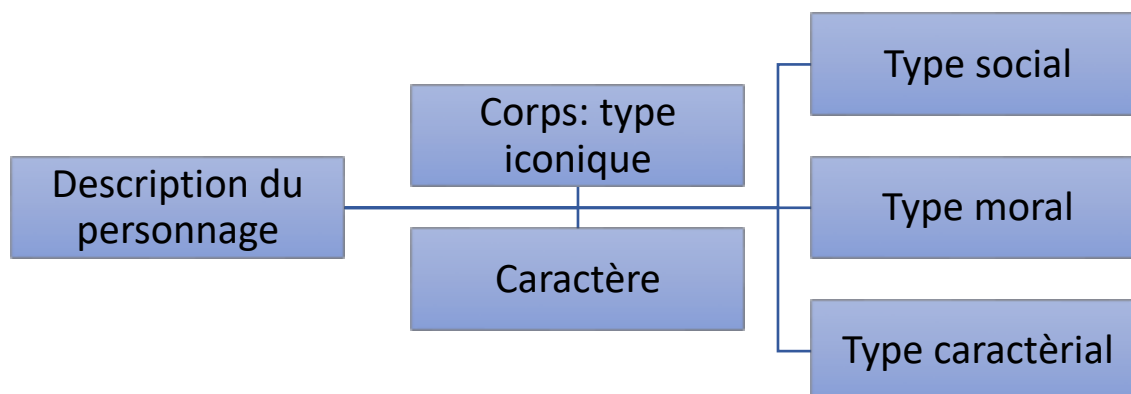
<sup>144</sup> H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, Pl, t. X, pp. 77-78.

<sup>145</sup> J. Neefs, « Figurez-vous... » dans *Balzac et le style*, études réunies et présentées par Anne Herschberg-Pierrot, Paris, Sedes, 1998, p. 42.

<sup>146</sup> Ces réflexions, nous les avons déjà partiellement formulé dans notre Mémoire de master et dans un article, publié dans une revue italienne, dédié à l'étude des rapports entre art et littérature: voir S. Baroni, « La comédie de la description. "Capricci" balzachiani », *Poli-Femo*, n°11-12, 2016.

fait, trouve-t-on dans la littérature française, des auteurs précédant Balzac aussi soucieux que lui de rendre compte des caractéristiques physiques en les diversifiant, ou au moins en produisant une impression de diversité ? »<sup>147</sup>. Le trait physique va compléter la structure du personnage littéraire, qui devient finalement un véritable cousin de l'*homo sacer*, à savoir l'*homo fictus* – en d'autres termes, le personnage « rond », comme l'a défini Edward Morgan Forster.

Le détail du corps constitue la base pour la création du type. Nous pourrions dire d'ailleurs que la représentation du corps conditionne déjà la modélisation du type : on est habitué à considérer le personnage-type comme un monolithe, un bloc unique classifiable comme type social, moral, etc. Mais le détail physique, à notre avis, rend le panorama beaucoup plus complexe, dans le sens qu'il se présente comme une première barrière, une première phase de modélisation qui détermine le caractère du personnage. Au niveau du portrait physique, qui généralement accompagne l'apparition des protagonistes, le personnage peut être considéré donc comme un « type iconique » : non seulement le portrait donne des indices sur les particularités du personnage, mais il en conditionne l'être moral et social.



Le type iconique est aussi le modèle pour les personnages qui appartiennent à l'une des catégories formulées : Raphaël de Valentin, Lucien de Rubempré, Eugène de Rastignac, ils

<sup>147</sup> R. Borderie, *Balzac peintre de corps*, Paris, Sedes, 2002, p. 12.



ont tous des corps qui se ressemblent, même s'ils gardent toujours des détails personnalisés.

D'où vient cette nouvelle capacité de Balzac de décrire la figure humaine ? La peinture a sans doute eu sa part dans cette reconsidération du corps humain, comme nous l'avons affirmé par rapport à l'importance du tableau de Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*. L'entrée du pittoresque dans la narration n'est pas propre seulement à l'auteur de *La Comédie humaine*. Certes, les travaux dédiés à Balzac et l'art ne se comptent plus : de Marc Eigeldinger, Olivier Bonard et Pierre Laubriet, les spécialistes de l'écrivain ont parcouru les différentes voies que la philosophie de l'art chez Balzac avait ouvertes. Mais, comme nous l'avons déjà dit, il existe aussi de nombreuses études analysant le rapport entre plume et pinceau qui ont mis en lumière comment le Romantisme déploie à une véritable culture de l'image, qui s'impose chez les artistes mais aussi dans le public. *Imageries* par Philippe Hamon, les nombreuses études de Bernard Vouilloux, jusqu'aux travaux plus récents d'Anka Muhlstein et de Nicolas Valazza<sup>148</sup>, ont tous élargi la vision de la tension entre littérature et peinture en faisant une comparaison entre plusieurs auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle. Il reste pourtant évident que chaque auteur a interprété à sa manière cette obsession pour l'image, et que Balzac semble se distinguer parmi les autres par la complexité et l'originalité de son style pictural.

Le terrain commun à tous les artistes de cette période est, selon Ségolène Le Men, la nouvelle façon de lire les images qui, bien qu'affirmée par Delacroix, ne vient pas de la peinture :

La grille visuelle de lecture sociale et politique sur laquelle repose la peinture de Delacroix, en connivence avec son public, et qu'il détourne déjà, a été lentement élaborée au cours de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle s'est imposée au théâtre, dans la peinture, dans la littérature, et d'une manière générale dans les mentalités, selon une formule que les caricaturistes et les illustrateurs ont progressivement instaurée dès les années 1820 en recourant à toutes sortes de métaphores optiques. La seconde moitié du siècle l'exploite et la perpétue [...].<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> N. Valazza, *Crise de plume et souveraineté du pinceau. Écrire la peinture de Diderot à Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

<sup>149</sup> S. Le Men, *Pour rire ! Daumier, Gavarni, Rops, op. cit.*, p. 21.

La nouvelle esthétique des corps – et des types – vient des albums lithographiques et des dessins des illustrateurs romantiques. Balzac, notamment, bénéficie énormément de leur influence : Gautier, Baudelaire, les contemporains de l'écrivain ont souvent remarqué comment derrière certains grands personnages balzaciens ils reconnaissaient les dessins de Daumier ou de Monnier.

La presse illustrée fut le point concret de ce contact étroit entre Balzac et ceux qui, à cette époque, étaient principalement des caricaturistes. Nous allons voir maintenant les relations que Balzac avait tissées avec eux ; enfin, nous analyserons comment la caricature dessinée a influencé l'écriture balzacienne, en marquant profondément le style des œuvres de *La Comédie humaine*.

### **3.3. Balzac et la presse : les critiques des albums lithographiés**

Les premiers contacts de Balzac avec les illustrateurs datent de 1828-1829. Il est certain que ses premières connaissances furent celle de Devéria, avec lequel il avait travaillé pendant son travail d'imprimeur, et celle d'Henry Monnier, dont Balzac avait imprimé plusieurs illustrations (Béranger, Brillat-Savarin). Il n'y a pas de doute que Balzac a vu aussi le premier album de celui-ci, les *Mœurs administratives* (1828), qui ont eu une grande influence dans la création de romans tels que *Les Employés* et *Les Petits Bourgeois*. Mais il faut attendre le tournant de 1830 pour avoir quelque trace de la rencontre de Balzac avec le monde des illustrateurs. Plus précisément, il faut attendre la revue *Le Voleur* et la fondation du journal *La Silhouette* d'Émile de Girardin respectivement en 1828 et en 1829 pour voir paraître des articles par Balzac dédiés au monde artistique.

Ses contributions aux journaux témoignent de la confusion qui a dû entourer le romancier en cette période-là : d'un côté, des articles tels que *De l'état actuel de la librairie* (mars 1830), ou *Des artistes* (février- avril 1830) démontrent comment le jeune écrivain cherche à comprendre le système double du réel, partagé entre Idée et Forme. Le trésor de l'homme du génie, ce sont les idées, mais comment les transposer dans l'écriture ? Balzac semble arriver à formuler la solution d'abord dans *De l'état actuel de la littérature*, où il soutient que :

Un fait littéraire ressort de cette lecture, elle accuse en l'homme une tendance naturelle vers les personnifications bizarres. Les peuples aiment les images. Ce goût pour les figures exagérées explique le succès de Notre-Dame de Paris, aussi bien que celui des

fantaisies de Rabelais, de Swift et de Perrault. De là deux littérature : celle des idées et celle des images ; à celle des images, la popularité, sauf les droits du génie, qui cache, à l'exemple de Rabelais, un évangile humain sous de capricieuses arabesques ; à celle des idées, un public d'élite, des approbations rares, le public de Spinoza, de Hobbes, de Bacon, de Vico, de M. de Bonald, de Ballanche.<sup>150</sup>

Un dualisme que Balzac réussit à franchir en théorisant l'existence d'une troisième école, celle de l'Éclectisme littéraire, dans *l'Étude sur la Chartreuse de Parme de Monsieur Beyle* :

Quant à moi, je me range sous la bannière de l'Éclectisme littéraire par la raison que voici : je ne crois pas la peinture de la société moderne possible par le procédé sévère de la littérature du dix-septième et du dix-huitième siècle, L'introduction de l'élément dramatique, de l'image, du tableau, de la description, du dialogue me paraît indispensable dans la littérature moderne. Avouons-le franchement ? *Gil Blas* est fatigant comme forme : l'entassement des événements et des idées a je ne sais quoi de stérile. L'Idée, devenue Personnage, est d'une plus belle intelligence.<sup>151</sup>

L'image, le tableau, représente la possibilité de rendre plus plaisant la forme, l'idée, mais non seulement : dans *La Femme de trente ans*, le narrateur affirme que :

Les peintres ont des couleurs pour ces portraits, mais les idées et les paroles sont impuissantes pour les traduire fidèlement ; il s'y rencontre, dans les tons du teint, dans l'air de la figure, des phénomènes inexplicables que l'âme saisit par la vue, mais le récit des événements auxquels sont dus de tels bouleversement [sic] de physionomie est la seule ressource qui reste au poète pour se faire comprendre.<sup>152</sup>

L'image est donc la clé qui permet à Balzac de trouver l'unité entre le monde de l'absolu et le monde empirique, le moyen pour exprimer ce qu'on voit mais que l'écriture n'arrive pas toujours à décrire. Il reste toutefois le problème de la transposition de l'image dans le récit.

C'est à ce point-là que la leçon des illustrateurs intervient : entre 1830 et 1832, Balzac rédige, sous différents pseudonymes, sept comptes rendus d'albums lithographiques et de caricatures. À travers l'analyse de ces textes il est possible de retracer la parabole accomplie par l'image dans le style balzacien et dans ses études de mœurs. Nous avons recueilli les

---

<sup>150</sup> H. de Balzac, *OD, Pl*, t.II, pp. 1230-1231; c'est nous qui soulignons.

<sup>151</sup> H. de Balzac, *Étude sur la Chartreuse de Parme de Monsieur Beyle*, Chemin des Pins, Castelnau-le-Lez, éditions Climats, 1989 (1840) ; c'est nous qui soulignons.

<sup>152</sup> H. de Balzac, *La Femme de trente ans, Pl*, t.II, p. 1207.

comptes rendus en trois groupes, selon des affinités de thèmes et de style qui nous aident à commenter les points fondamentaux de notre étude.

Le premier groupe compte deux articles : « *Voyage pour l'éternité* » et « *Mœurs aquatiques* ». Ce sont les comptes rendus de deux œuvres par Grandville, l'album *Voyage pour l'éternité* et la caricature *Mœurs aquatiques*. Les deux comptes rendus sont publiés respectivement le 15 avril et le 20 mai 1830 dans *La Silhouette*, journal dirigé par Charles Philippon ; à l'instar du *Voleur*, *La Silhouette* fonde son projet sur l'insertion d'images saisissantes :

L'hebdomadaire, qui sortit à point pour les étrennes, le 24 décembre 1829, se distinguait par plusieurs innovations importantes de tous les journaux à hors-texte parus jusque-là en France. Comme le laissait entendre son sous-titre d'*Album lithographique*, les lithographies en constituaient le texte véritable, tandis que les paraphrases qui les accompagnaient faisaient figure d'illustrations littéraires [...]. *La Silhouette* s'adressait visiblement aux clients d'Aubert et de Martinet, grâce à cette formule ambiguë dont l'inventeur nous paraît avoir été, non pas Philippon, mais Henry Monnier.<sup>153</sup>

Les comptes rendus de Balzac sont donc bien justifiés dans le journal. Pourtant, les textes de Balzac sont très particuliers : au lieu d'évoquer de façon explicite les planches de l'album, il préfère construire une sorte de narration que les images lui ont inspirée, une « fantaisie », pour reprendre une idée formulée par Bernard Vouilloux<sup>154</sup> à l'égard de ces textes. Prenons par exemple ce qui devrait être la description de la planche 8 :

Vous êtes en proie à une des douces rêveries dans lesquelles vous plonge le mouvement voluptueusement oscillatoire d'une rapide voiture. Ce sont les plus frais tableaux de votre existence que vous apparaissent. Ils fuient comme les ravissants aspects d'un mirage, au moment où vous atteignez le but de votre voyage. Si vous viviez dans le passé, ou peut-être dans votre avenir, toute cette fantasmagorie disparaît devant le bonheur présent, vous arrivez...Mais il y a là une pierre, un fossé, le postillon vous a mené au cercueil.<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> R. Chollet, *Balzac journaliste, op. cit.* p. 184.

<sup>154</sup> Voir B. Vouilloux, « Les fantaisies journalistiques de Balzac », *AB* 2012, pp. 5-24.

<sup>155</sup> H. de Balzac, « *Voyage pour l'éternité* », *OD, Pl*, t.II, p.722



Figure 28 : Grandville, Voyage pour l'éternité, planche 8



Figure 29 : Grandville, Mœurs aquatiques

La planche de Grandville toutefois représente deux jeunes femmes, accueillies par deux squelettes-grooms, scène qui peut-être inspirera Balzac pour la nouvelle *Le Message*.

Dans le commentaire à la caricature *Mœurs aquatiques*, Balzac utilise une autre stratégie pour parler de l'image. Au lieu de la décrire, il demande à vingt-quatre personnes de donner leur opinion sur le signifié de l'allégorie de Grandville, selon une construction narrative typique du genre de la physiologie que l'écrivain exploite aussi dans *Madame Firmiani*<sup>156</sup>. Par le dialogue qui s'ensuit, on comprend que dans la caricature de Grandville il est peint un rat qui tient dans ses bras une grenouille, prise dans l'acte de sauter dans un étang. L'auteur de l'article se garde bien de donner son avis ; ainsi, l'interprétation du dessin reste ouverte, dans une sorte de respect pour la richesse des signifiés possibles évoqués par l'image de Grandville<sup>157</sup>.

Le second groupe de comptes rendus que nous allons voir est composé par deux trois textes, à savoir « *Le dîner bourgeois, Scènes populaires dessinées à la plume* par H. M. », paru le 15 mai 1830 dans *Le Voleur* ; « Gavarni », publié dans *La Mode* le 2 octobre 1830 ; et *Travestissements pour 1832, et Physionomie de la population de Paris* », écrit pour *L'Artiste* le 4 mars 1832. Ces trois comptes rendus offrent de manière implicite une réflexion sur l'opposition caractère-type, laquelle démontre l'hésitation de Balzac dans la terminologie qui concerne le personnage, reflet de la confusion sur la poétique du récit, une impasse dont Balzac, nous l'avons vu, ne se libèrera pas vraiment.

*Le Dîner bourgeois* est le titre de l'une des six planches coloriées qui composent les *Scènes populaires*, volume in-8° de Monnier publié en 1830 chez Levavasseur et Urbain Canel. Balzac ne se contente pas de donner des descriptions des lithographies du volume. Au contraire, il ouvre le texte avec une réflexion sur le drame, qui doit trouver des outils différents pour être représenté selon la forme artistique à laquelle il est destiné : le drame d'une pièce théâtrale sera donc construit autrement que le drame d'un récit. La peinture, en revanche, ne présente pas ce dilemme : « nous sommes heureux de pouvoir donner à nos lecteurs un fragment inédit des *Scènes populaires*, dues au crayon de M. Henry Monnier ; car même en écrivant, M. Monnier est toujours peintre, c'est la même touche, tantôt vive et

---

<sup>156</sup> H. de Balzac, *Madame Firmiani*, Pl, t.II, pp. 142-147.

<sup>157</sup> Sur l'interprétation de l'allégorie de Grandville de cette planche, voir P. Kaenel, « Allégories, rébus, hiéroglyphes : J.-J. Grandville et les "images ingénieuses" » dans *World & Image Interaction*, Bâle, Wiese Verlag, pp. 109-122 ; S. Le Men, « *Mœurs aquatiques*, une lithographie de Grandville "expliquée" par Balzac », *Gazette des Beaux-Arts*, février 1988, pp. 63-70.

légère, tantôt puissante et profonde, comme dans ses délicieux dessins, tout est vraie nature »<sup>158</sup>. Balzac évoque alors deux types sociaux que Monnier a rendus célèbres, ceux de la grisette et de la portière :

Sa grisette est fringante et preste ; le bas blanc, le pied furtif, la taille amoureuse, la dentelle d'un blanc et frais bonnet qui voile deux yeux lascifs, un jargon comique et gracieux, du rire et des pleurs, et voilà un type. Sa portière est méchante et hargneuse, sale, cassée, bossue, et aussi despotique dans sa loge qu'une femme qui aurait le pouvoir absolu du sultan.<sup>159</sup>

Voilà tracé le chemin pour la construction du type : les dessins de Monnier sont la « peinture », la « création parfaite »<sup>160</sup> de la petite bourgeoisie. Les lithographies de Monnier sont l'exemple du processus de condensation et de synthèse du réel que Balzac doit accomplir pour formuler le type dans le récit. Peindre la grisette et la portière en mots n'est que le premier exercice du futur romancier de mœurs. Le modèle par excellence se fixe dès maintenant sur le type de M. Prudhomme, « caractère unique »<sup>161</sup> qui représente ce « type individualisé » conçu par Balzac quelques années plus tard. Mais, encore, même si le compte rendu du *Dîner bourgeois* donne des informations précieuses par rapport à la conception du type, nous ne pouvons que remarquer l'absence d'une description effective de l'image choisie pour présenter au public le volume de Monnier, la grisette et la portière étant dessinées dans deux autres planches de l'ouvrage.

---

<sup>158</sup> H. de Balzac, « Le Dîner bourgeois, *Scènes populaires dessinées à la plume* par H. M. », *OD, Pl*, t.II, p. 657.

<sup>159</sup> *Ibidem*.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 658.

<sup>161</sup> *Ibidem*.



Figure 30 : Monnier, Scènes populaires dessinées à la plume, « Le Diner bourgeois »

Article encore plus étrange que celui consacré à Paul Gavarni. Texte non signé, mais qui est quasi certainement de Balzac, il devrait être une présentation élogieuse de l'un des collaborateurs le plus talentueux de la rédaction de *La Mode*, que Girardin avait réussi à voler à son principal concurrent, le *Journal des dames et des modes*. Cependant, la moitié de l'article semble un hymne à Charlet et à Monnier plutôt qu'à Gavarni, dont la place dans le texte est assez réduite. Les éditeurs scientifiques de l'article pour l'édition des *Œuvres diverses* de Balzac ont vu dans ce comportement le témoignage de la faible considération que le romancier avait pour cet artiste, banni d'ailleurs de *La Comédie humaine*. Effectivement, Henry Monnier et Champfleury aussi ne donnent pas le même relief qu'à Daumier ou Traviès. L'impression est que Gavarni n'arrive vraiment pas à compléter la modélisation en type de ses personnages. Dans l'article paru dans *La Mode*, l'auteur n'utilise jamais le mot « type », employé d'ailleurs dans le compte rendu sur Monnier paru cinq jours avant. Les personnages de Monnier sont des « êtres vivants », des « nature » ; Prudhomme seul reste « le type le plus complet »<sup>162</sup>. Ainsi, les figures de Gavarni se distinguent des dessins de mode par leur vitalité : Gavarni a réussi à « rendre le caractère de la *classe élégante* », en donnant du luxe à l'album du journal. Mais le jugement final n'est pas si chaleureux, et les

<sup>162</sup> H. de Balzac, « Gavarni », *OD, Pl*, t.II, p. 778.



dessins de l'artiste sont déclassés en estampes de mode : « Devenant ainsi une sorte de spécialité toute nouvelle, *L'Album de la mode*, satisfaisant à la fois aux exigences de l'artiste, au goût de la haute société, et se produisant *comme une chose d'art et de mode, tout ensemble un besoin et un luxe*, nous permettra de ne pas la restreindre à des esquisses légères et conventionnelles »<sup>163</sup>.

Les albums *Travestissements pour 1832* et *Physionomie de la population de Paris* semblent plaire un peu plus au romancier, qui retrace finalement des types dans les figures de Gavarni. Comme pour le cas de Grandville, la description des six planches des *Travestissements* se mêle à la fantaisie, et les dessins de l'artiste donnent lieu à de micro-narrations : « La Señorita tire les rideaux de l'alcôve d'un air si voluptueux que le Diable a donné lui-même au peintre la chaleur rouge qui embrase le dessin ! Avec la certitude d'être damné, de sentir le fer du poignard au milieu d'un imprudent sommeil il est impossible à un homme de ne pas vouloir suivre la Señorita qui dit : "Allons ! ..." »<sup>164</sup>.



Figure 31 : Gavarni, *Travestissements pour 1832*, « La Señorita »

Les travestissements sont faits pour le plaisir, « tandis que les personnages parisiens font penser » : « la plupart d'entre eux sont des chapitres d'un nouveau tableau de Paris, écrit par un Mercier qui a plus de talent que son prédécesseur. Gavarni fait un livre à son

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 781 ; c'est nous qui soulignons.

<sup>164</sup> H. de Balzac, « *Travestissements pour 1832 et Physionomie de la population de Paris* », *OD, Pl*, t.II, pp. 1195-1196.

insu, il vole les écrivains du jour »<sup>165</sup>. Et Balzac exprime son admiration pour la femme vêtue d'une robe de soie verte, portant des gants de Suède. *Le Colleur de papier* « est un petit chef-d'œuvre », comme ces types « sont les personnages les plus admirablement comiques que puisse fournir le peuple de Paris » ; Gavarni a le mérite de prendre la nature sur le fait, de peindre la vérité telle qu'elle est. Pourtant, Balzac n'est pas complètement satisfait : non seulement il conseille à l'artiste trois types sur lesquels travailler – le Gamin, le Sous-chef, l'Acteur – mais il affirme son mécontentement par rapport à trois personnages, la Cuisinière, le Garde national et l'Avocat :

Ces trois figures n'ont rien de typique ; elles n'expriment aucune idée ; si Gavarni les a vues, il a eu tort de les choisir. À deux lieues de Paris elles pourront paraître excellentes ; mais pour l'observateur, pour un Parisien qui connaît bien son pavé, pour le flâneur idolâtre du *farniente* savouré *sub dio* dans les rues, il manque à ces trois figures le *je-ne-sais-quoi* que l'artiste a si bien saisi pour toutes les autres.<sup>166</sup>

La conclusion du compte rendu sur les albums de Gavarni témoigne donc de l'affirmation d'une pensée « par typisation » chez Balzac désormais bien consolidée. L'apprentissage est presque achevé, et le romancier s'apprête à créer son univers de types, dans lesquels l'empreinte originale des lithographies de cette période se ressentira toujours.



Figure 32 : Gavarni, Physionomie de la population de Paris, « La Cuisinière »

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, pp. 1196-1197.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 1198 ; c'est nous qui soulignons.

Le dernier groupe de comptes rendus que nous allons analyser est composé par deux textes qui ont été publiés dans *La Caricature*. Fondée par Philipon selon le modèle de *La Silhouette*, *La Caricature* base son projet sur les dessins d'artistes déjà connus par le public, comme Monnier, Grandville et Charlet. Dans le *Prospectus* du journal, rédigé par Balzac lui-même, on remarque avec quelle insistance l'auteur souligne la présence d'images plaisantes et comiques dans l'hebdomadaire :

Ces observations disent énergiquement que nous n'offrirons pas ces dessins énigmatiques dont l'auteur seul a le mot, ou de détestables productions qui souvent convertissent en dégoût un plaisir attendu. La position des éditeurs et leurs arrangements avec la maison qui, la première, a compris la nécessité de créer *un magasin de caricatures et de lithographies*, permettent de choisir pour ce journal l'élite des idées si puissantes et si originales des Victor Adam, Bellangé, Charlet, Decamp, Grandville, Grenier, Henri Monnier, Pigal, etc.<sup>167</sup>

C'est sans doute le procédé de la lithographie qui permet la réalisation de ce journal illustré à bas prix :

Maintenant, intelligemment exploité, le procédé de la lithographie apporte au problème de la vente à bas prix la solution révolutionnaire que les fabricants de romans désespèrent de rencontrer, et la formule journalistique permet d'atteindre aisément les amateurs éloignés de la capitale. Pour 46 francs par an, *La Caricature* offre, en plus d'un hebdomadaire littéraire, cent quatre planches hors commerce exécutées par les plus grands artistes : pas même 50 centimes la pièce, moins que le prix auquel Aubert diffuse au profit des victimes de Juillet son *Charles X en Jésuite*, quand une lithographie de série est mise en vente à 3 francs, souvent davantage lorsqu'elle est retouchée à la gouache.<sup>168</sup>

Si la collaboration de Balzac au *Voleur* et à *La Silhouette* lui avait appris à traiter l'étude de mœurs de façon nouvelle, révolutionnant le personnage littéraire, la participation de Balzac à *La Caricature* marque plutôt le style du romancier. La relation entre mot et image trouve la formule cette fois dans la caricature d'inspiration anglaise. Mais « Balzac met aussitôt l'accent sur la forme plus que sur l'objet de la satire ; à ses yeux la caricature n'est pas prisonnière de son rôle politique, l'imagination de l'artiste en fera surgir des "folies", des "fantaisies", des "caprices" où, comme dans l'épilogue de *Zéro*, le saugrenu cohabitera

---

<sup>167</sup> H. de Balzac, *Prospectus* du journal *La Caricature*, dans *OD, Pl*, t.II, p. 796.

<sup>168</sup> R. Chollet, *Balzac journaliste, op. cit.*, p. 409.

avec le fantastique »<sup>169</sup>. Roland Chollet n'a pas été le premier à souligner le fait que la caricature devient dans *La Comédie humaine* une technique d'écriture : Lucien Refort, qui a consacré un ouvrage à *La Caricature littéraire*, note combien Balzac avait les dons essentiels du caricaturiste, grâce à son excellente capacité d'observation<sup>170</sup> ; Olivier Bonnard lui aussi a consacré toute la troisième partie de son étude au « style caricatural balzacien »<sup>171</sup> ; plus récemment, Nathalie Preiss a démontré la parenté existante entre la caricature, la charge et la blague dans son essai *Pour de rire ! La blague au XIX<sup>e</sup> siècle*, en allant à identifier les personnages « blagueurs » de *La Comédie humaine*<sup>172</sup>.

À bien voir, Balzac n'aboutit pas souvent à la caricature littéraire : il ne semble pas viser l'effet comique, lorsqu'il exagère l'accumulation de détails qui rendent très complexe le portrait. Mais le geste, l'inspiration initiale est certainement la caricature. De fait, la caricature est d'une importance immense pour Balzac : puisque l'étude de mœurs et la typisation comportent le risque de s'éloigner de la réalité particulière, la vision caricaturale permet à l'auteur de percevoir la singularité du personnage :

[...] cette analyse subtile de la charge révèle bien au contraire une profondeur de psychologue et une finesse dans le choix des caractères évocateurs, à quoi ne parviendrait jamais peut-être une synthèse généralisée. Ne faut-il pas, pour démêler le détail le plus significatif dans la multiplicité de tous les aspects, connaître d'abord cette multiplicité, sans en rien oublier ? Le choix reste impossible, ou arbitraire, s'il ne procède pas d'un examen complet du tout. C'est là le premier argument en faveur du croquis-charge : il traduit à sa manière le particularisme de la nature.<sup>173</sup>

Le caricaturiste gardant l'âge du siècle qu'il a stigmatisé ou ridiculisé fonctionne comme un viseur, qui permet de voir les détails les plus significatifs de son époque.

Ce n'est pas par hasard que la description effective de la planche prise en étude dans le compte rendu arrive finalement dans le numéro 16 de *La Caricature*, le 17 février 1831, quasi en concomitance avec la publication de *La Peau de chagrin*. Tous les seize personnages de la planche *Bacchanales de 1831* de Grandville sont mentionnés par Balzac avec une petite description, qui vise la création d'une chaîne de figures :

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 411.

<sup>170</sup> L. Refort, *La Caricature littéraire*, Paris, Librairie Armand Colin, 1932, p. 18.

<sup>171</sup> O. Bonnard, *La peinture dans la création balzacienne*, *op. cit.*

<sup>172</sup> N. Preiss, *Pour de rire ! La blague au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 2002.

<sup>173</sup> L. Refort, *op. cit.*, pp.4-5.

La liberté sort de l'hôpital, soutenue par *L'Avenir* en charlatan, et par un vétéran dont la *dégaîne* historique est si admirablement bien rendue, qu'il y a dans cette figure toute une biographie inexorable. Ne rend-elle pas le dévouement sénile d'un amant fidèle jusqu'au tombeau ! Le pape et la papesse dansant une valse, sont de ces figures que rien ne saurait payer. La ravissante papesse ayant un vieux pape qui défaille entre ses bras et se retient de galoper...est peut-être une double épigramme. Est-ce Rome qui chancelle devant un nouveau culte étourdi ?<sup>174</sup>

Nous n'analyserons pas le dernier compte rendu sur les *Récréations* de Monnier, car le texte n'est qu'un éloge de l'artiste. À ce point, après ce bref panorama sur l'apprentissage de Balzac dans le monde de l'illustration, nous pouvons nous plonger dans le champ propre à l'illustration en librairie : dans les chapitres suivants de la thèse nous allons étudier finalement les illustrations qui ont été créées pour les œuvres balzaciennes, en tenant compte de cet engouement pour le style pictural et caricatural que nous venons de décrire.



Figure 33 : Grandville, Bacchanales de 1831

<sup>174</sup> H. de Balzac, « *Bacchanales de 1831* », *OD, Pl*, t.II, p. 848.



**Partie II**  
**Le monde de la littérature illustrée entre 1830-1840.**  
**Gravures balzaciennes**





## CHAPITRE 4

### LE REGNE DU FRONTISPICE ET DE LA VIGNETTE DE TITRE ENTRE 1830 ET 1838

*Tandis qu'à chaque livre  
Jobannot, d'amour ivre,  
Prête un rêve nouveau  
De son cerveau.  
Pour Boulanger qui l'aime,  
Facile, et venant même  
Baiser au front Nanteuil  
Dans son fauteuil,  
[...] Daumier trouve l'étrange  
Crayon de Michel-Ange,  
-Noble vol impuni!-  
Et Garvani  
Court, sans qu'on le dépasse,  
Vers l'amoureuse Grâce  
Qu'à l'Esprit maria  
Devéria!*

T. de Banville, *L'Aube romantique*, dans *Rimes dorées*, 1866.

Dans la première partie de notre étude, nous avons analysé les prémices de l'intérêt de Balzac pour l'illustration. D'abord, nous avons commenté les premiers frontispices de ses ouvrages, notamment dans ses romans de jeunesse ; deuxièmement, nous avons retracé la démarche de Balzac imprimeur et fondeur de caractères, en nous penchant sur l'exploitation du procédé nouveau du bois de bout par son imprimerie. Ensuite, nous avons approfondi les rapports que Balzac a entretenus avec les illustrateurs romantiques, en analysant les comptes-rendus qu'il avait faits des albums lithographiques de Monnier, Gavarni et Grandville pour la presse autour de 1830.

Dans le chapitre 1, nous avons souligné que les premiers pas de l'écrivain dans le monde de l'illustration devaient être considérés dans le contexte qui entoure cet art mineur dans la décennie entre 1820 et 1830 : Balzac fait figure de pionnier en utilisant le bois de bout pour les gravures du *Molière* et du *La Fontaine*, mais il reste toutefois attaché à la tradition ancienne dans le traitement du sujet de l'image, car les illustrations commandées ne répondent pas au changement qui entoure la figure humaine dans le Romantisme. De même, les frontispices pour *Le Vicaire des Ardennes* et *Annette et le criminel* présentent des éléments novateurs et, à la fois, traditionnels : le portrait de Mélanie, à la place de celui de

l'auteur, donne un relief particulier au personnage féminin, tandis que la scène esquissée pour *Annette* s'inscrit dans le traitement « classique » du frontispice. La nouvelle grille de lecture du personnage, inauguré par les illustrateurs de la première génération romantique, parmi lesquels nous rappelons le rôle fondamental d'Eugène Delacroix avec son interprétation du *Faust*, s'affirme aussi lentement chez Balzac : avant que le personnage balzacien parvienne à sa maturité, il a fallu d'abord de la part de l'écrivain l'étude des lithographies de l'époque et l'expérience comme journaliste dans la presse pour élaborer la nouvelle technique de description liée au « type iconique ». L'influence que l'illustration a exercée sur Balzac est donc, dans ces premières années de formation du romancier, subtile mais forte, évidente.

Maintenant, nous sommes arrivée aux années cruciales de la production balzacienne : 1831 marque les débuts de Balzac romancier de mœurs, où, à partir de *La Peau de chagrin*, les personnages gagnent de plus en plus d'importance dans la description de leur figure et de leur caractère. Les références picturales enrichissent leur tableau, qui devient plus complexe grâce à cet enjeu entre le texte et l'image.

Cette deuxième partie de notre étude sera consacrée à l'analyse des illustrations qui sont placées dans les volumes que Balzac a publiés entre 1831 et 1842, c'est-à-dire avant le commencement de la publication de l'édition Furne de *La Comédie humaine*. Parmi les ouvrages qui composent le corpus balzacien des années 1840, nous ne prenons en compte, pour cette section, que des œuvres écrites entièrement par l'écrivain, comme l'*Histoire de l'Empereur racontée dans une grange par un vieux soldat* (1842)<sup>175</sup>. Nous avons retenu, dans la période temporelle indiquée par la section courante, la *Physiologie du rentier* : de fait, bien qu'elle ait été rédigée avec la collaboration d'Arnould Frémy, cette physiologie, publiée en 1841, est généralement considérée comme une œuvre balzacienne tout court. Par contre, nous traiterons les textes illustrés de Balzac à l'intérieur de volumes de la littérature panoramique dans la troisième partie de la thèse, en raison de liens très étroits que les illustrations de *La Comédie humaine* présentent avec celles des *Français peints par eux-mêmes*.

Dans ce chapitre particulier, nous nous interrogeons sur les illustrations qui participent à la construction du récit analysant d'un côté le contexte du livre romantique de

---

<sup>175</sup> La première publication de ce fragment, qui fera enfin partie du *Médecin de campagne*, date 1833 : elle a été rédigée pour *L'Europe littéraire*, qui l'a fait paraître le 19 juin. Une édition illustrée du récit fut publiée chez Hetzel en 1842.

cette période, afin d'établir une comparaison entre Balzac et les autres écrivains, et de l'autre le corpus d'ouvrages illustrés publiés entre 1831 et 1838. Le choix de la date de 1838 n'est pas arbitraire : nous l'avons adoptée en raison de la première édition balzacienne intégralement illustrée, *La Peau de chagrin* de Delloye et Lecou, à laquelle nous allons consacrer le chapitre 5 de la thèse. Cette publication, par ailleurs, ne suit que de trois ans le *Gil Blas* de l'édition Paulin illustrée par Jean Gigoux, qui marque une étape essentielle dans l'histoire du livre romantique, et ne précède que d'autant l'époque de la littérature panoramique, laquelle donnera une forme nouvelle au personnage-type. C'est encore en 1838 que l'éditeur Curmer publie une version illustrée de *Paul et Virginie* assez significative dans l'histoire du livre romantique. Ainsi, l'année 1838 peut être considérée comme un tournant pour l'iconographie balzacienne, qui nous permet de mettre en lumière comment l'image réagit non seulement devant le texte, mais aussi selon les évolutions propres à l'art de l'illustration.

#### **4.1. En dehors de l'œuvre littéraire : le frontispice comme façade de la cathédrale en papier**

Le titre que nous avons choisi pour ce sous-chapitre peut sembler, à première vue, la reprise d'un *leitmotiv* désormais très connu et exploité chez les amateurs de la littérature romantique. L'expression « cathédrale de papier »<sup>176</sup> renvoie bien évidemment à une métaphore élaborée par les romanciers romantiques eux-mêmes, qui comparaient leurs œuvres à une cathédrale, d'après le succès de *Notre-Dame de Paris* – et Balzac était bien l'un d'eux<sup>177</sup>. Comme l'explique Susi Pietri :

En particulier, le rôle de la conception architecturale apparaît décisif dans la construction de grandes unités textuelles englobant plusieurs œuvres (œuvre-monde, romans fleuve, cycles, séries), où l'agencement global des textes peut configurer des paradigmes multiples de liaison et d'organisation, leur visée unificatrice ou leur

---

<sup>176</sup> Pour tout approfondissement de cet argument, nous renvoyons au volume dirigé par P. Oppici et S. Pietri, *L'Architecture du texte, l'architecture dans le texte*, Macerata, Edizioni Università di Macerata, 2018 ; sur l'évolution de la métaphore du rapport entre la littérature et l'architecture, voir notamment *Architecture, littérature et espace*, Pierre Hyppolite (dir.), Limoges, PULIM, Collection Espaces Humains, 2006.

<sup>177</sup> Même si Roland Chollet a démontré comment la métaphore, dans le cas de Balzac, est très fragile. Voir R. Chollet, « Ci-gît Balzac » dans *Balzac, œuvres complètes : Le moment de « La Comédie humaine »*, Claude Duchet et Isabelle Tournier (dir.), Vincennes, PU Vincennes, 1995, p. 283 : « Avec cette édification constamment fantasmée, le faux architecte rassure le vrai constructeur, l'escortant de formules tutélaires qui ont en commun de dénoncer, avant le moment de *La Comédie humaine*, le caractère accidentel, provisoire de tout ce qui dans l'œuvre apparaît à l'auteur ou au lecteur comme hésitation, incohérence, division, dispersion ».

déstructuration – tout en reflétant la place qu’occupe le processus d’invention et de vision dans le « projet » architectural-littéraire.<sup>178</sup>

Les études de Philippe Hamon et de Ségolène Le Men ont examiné la récurrence de cette métaphore dans la littérature et dans l’illustration<sup>179</sup>, et c’est donc grâce à leurs travaux que nous en avons une vision d’ensemble. Cependant, la métaphore se complique lorsqu’il s’agit de considérer l’illustration vis-à-vis de cette cathédrale de papier. Nous nous appuyons sur un paragraphe extrait d’*Imageries* de Philippe Hamon, qui a fait le bilan sur la conception qu’on a aujourd’hui de l’illustration romantique, où c’est le frontispice qui prend le relief :

Parmi les images particulièrement liées au livre et à la littérature, certaines méritent sans doute, [...] un examen particulier. Ces sont les « images « d’exposition » de livres, celles qui les présentent, les résument, leur servent d’enseignes ou de quasi « génériques » sur le seuil même du texte, les frontispices. Ces *images-enseignes* d’appel destinées à « séduire » le lecteur qui commence sa lecture (ce serait donc une image typiquement féminine, dans le système de valeurs de Pelletan), qui font en quelque sorte « la fenêtre » comme des vulgaires prostituées, servent de « réclame » au texte qui va suivre, sont à la fois des *images « autoritaires »* (elles présentent souvent le portrait de l’auteur en en donnant une image flatteuse), et des *images symboliques ou synchrétiques* qui, comme la carte ou le dessin d’un plan ouvre le guide pour le touriste, ouvrent pour le lecteur l’horizon d’attente imaginaire du texte qui va suivre. L’acte de lecture s’inaugure par un acte de regard qui construit, via le frontispice, une *image virtuelle et prospective du texte* à découvrir.<sup>180</sup>

Le frontispice, en effet, est une image souvent présente dans les volumes de l’époque romantique, comme l’un des signes indéniables du caractère de plus en plus envahissant de l’image par rapport au texte littéraire, mais aussi par rapport à l’imaginaire commun. C’est bien ce type d’image qui domine les textes littéraires entre 1831 et 1838 : nous allons voir que ce ne sont que les auteurs « classiques », et seulement Victor Hugo parmi les contemporains, qui profitent d’une série d’éditions illustrées de leurs œuvres dans ces

---

<sup>178</sup> S. Pietri, « Les mots et les pierres. Enjeux d’une rencontre » dans *L’Architecture du texte, l’architecture dans le texte*, Patrizia Oppici et Susi Pietri dir., Macerata, Edizioni Università di Macerata, 2018, p. 10.

<sup>179</sup> Voir notamment P. Hamon, *Exposition : littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 1989 ; et S. Le Men, *La Cathédrale illustrée. De Hugo à Monet*, op. cit.

<sup>180</sup> P. Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 247 ; c’est nous qui soulignons.

années-là, pendant que les autres doivent se contenter du frontispice ou d'une vignette de titre.

Nous y reviendrons plus loin. Maintenant, concentrons-nous sur les définitions que Philippe Hamon donne du frontispice, image « d'exposition » qui est associée à quatre objets spécifiques : l'enseigne, le générique, la fenêtre et la réclame. Le générique appartient au vocabulaire moderne. Même si Philippe Hamon s'en sert pour évoquer la dimension industrielle que ces images vont acquérir, nous ne sommes pas convaincue de l'efficacité de ce mot, fondé d'ailleurs sur une sorte de circularité : le générique, qui devrait résumer les noms des acteurs qui ont joué dans le film, suppose un caractère de totalité que le frontispice ne possède pas – c'est-à-dire, il ne présente pas tous les personnages que le lecteur rencontre dans le texte. La valeur syncrétique de l'image en frontispice n'est pas du tout assurée, tandis qu'elle devient effectivement une sorte d'affiche, de *réclame*, de symbole du texte : la fonction du frontispice n'est pas de résumer, mais de trouver une scène-clé qui peut être l'enseigne, le drapeau de la narration, en mettant l'accent sur un thème ou bien sur un groupe de personnages. Il pourrait être donc comparé plutôt à la bande-annonce.

La métaphore de la fenêtre est fascinante, mais elle seule ne suffit pas à décrire l'impression que cette image au seuil du texte évoque chez le lecteur ; il veut mieux utiliser celle du « tableau-fenêtre ». Parmi les quatre fonctions de la fenêtre dans la représentation littéraire identifiées par Andrea del Lungo, la troisième nous semble la plus prégnante par rapport à notre argument. Non seulement la fenêtre comme « dispositif de cadrage et de délimitation de l'espace » peut devenir le symbole d'un obstacle impossible à franchir, séparation qui délimite « la mise en scène de la condition humaine », mais elle est pourvue aussi d'une fonction « de connaissance indiciaire »<sup>181</sup> :

La fenêtre définit un espace de vision et de perception permettant la mise en place d'un *paradigme de connaissance* : qu'elle soit vue de l'extérieur, par une pénétration du regard dans l'espace intime, ou qu'elle soit ouverte sur le monde, la fenêtre encadre un espace visuel qu'il est possible de concevoir en termes de représentation. Elle donne à voir un « morceau » de réel à partir duquel l'observateur essaie de reconstruire une totalité – selon un paradigme analogique qui fonde la littérature panoramique du début du XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi que le roman balzacien – qui montre le plus souvent, précisément par l'image centrale de la fenêtre, le caractère illusoire, voire trompeur, d'une telle

---

<sup>181</sup> A. Del Lungo, *La fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, 2014, pp. 25 et 28.

démarche herméneutique. Cependant, la fenêtre figure aussi un signe de la représentation du réel susceptible de fonctionner comme indice [...].<sup>182</sup>

La fenêtre encadre : elle sépare un intérieur d'un extérieur, ou *vice versa* ; encore, la fenêtre restitue un morceau du réel qui peut devenir un indice.

Le frontispice romantique n'a pas ces fonctions. Premièrement, il lui manque cette ligne physique de démarcation de l'espace réservé à l'image : les lithographies encadrées des deux romans de jeunesse balzaciens que nous avons étudiées dans le chapitre 2 font partie de ce groupe d'ouvrages avec un frontispice encadré propre aux années 1820, auquel nous pouvons ajouter, à titre d'exemple, le frontispice des *Méditations* de Lamartine de l'édition Gosselin, 1828, ou ceux des deux volumes publiés par Delaunay en 1829 des *Promenades dans Rome* de Stendhal, où de toute façon l'encadrement de l'image rend l'idée d'un tableau plutôt que de la fenêtre.

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 27.



Figure 34 : Frontispice des Méditations de Lamartine, Gosselin éd., 1828



Figure 35 : Frontispice pour le tome I des Promenades dans Rome de Stendhal, Delaunay libraire, 1829

Rarement la fenêtre est représentée dans le frontispice, et dans les rares cas où elle figure dans l'image elle ne se présente pas comme la métaphore de l'acte de la lecture. Par exemple, dans le frontispice du deuxième volume de la troisième édition des *Odes* de Victor Hugo, publiée chez Ladvocat en 1827, Devéria représente « Le Sylphe », le génie de l'air chargé de protéger les jeunes filles ; en ce cas-là, la fenêtre devient le symbole du seuil entre le monde terrestre de la jeune fille, représentée derrière les vitres, et le sylphe, qui la regarde en dehors de la maison. Encore, dans l'édition de 1829 des *Œuvres* de Hugo, Charles Cousin dessine au frontispice du troisième tome une fille arabe, assise à la fenêtre d'une maison, qui regarde la lune ; cette scène pourrait être l'allégorie de l'inspiration poétique, qui touche avec sa lumière l'âme du poète. La fonction de tableau du frontispice encadré est d'autant plus évidente dans les *Odes et Ballades* de Victor Hugo, dont la troisième édition fut publiée par Ladvocat en 1826.



Figure 36 : Frontispice du vol. II des *Odes* de Hugo, Ladvocat éd., 1827





Figure 37 : Frontispice au tome III des Œuvres de Hugo, Gosselin et Bossange éd., 1829



Figure 38 : Frontispice pour les Odes et Ballades de Hugo, Ladvocat éd., 1826

À partir des années 1830, le frontispice encadré n'est plus à la mode, la gravure en bois de bout ayant marqué le pas en ce sens : l'image n'a pas de limites bien définies, et elle sort de la page comme une nuage, un songe. Pourtant, même sans encadrement l'image en frontispice paraît un tableau, un scénario théâtral. Le frontispice des *Rhapsodies* de Petrus Borel, par exemple, représente un homme assis à une table, un poignard à la main, le visage résigné ; le rideau qui couvre le côté gauche de l'image renforce l'impression d'être devant une scène de théâtre.



Figure 39 : Frontispice des *Rhapsodies* de Borel, Levavasseur éd., 1832

Enfin, nous rappelons le cas de Célestin Nanteuil, qui, avec ses frontispices « à la cathédrale », a inauguré un type nouveau de cadre pour le tableau-frontispice ; un cadre qui ressemble effectivement à la façade d'une cathédrale, où la scène choisie comme image principale est entourée par une série d'autres images, généralement plus petites, lesquelles composent une sorte de montage narratif iconique des moments saisissants de l'œuvre. Nous proposons le cas du frontispice dessiné par Nanteuil pour le tome VI des *Œuvres complètes : drames* de Hugo, parues chez Renduel en 1833, et celui gravé pour *Les Jeunes France* de Théophile Gautier, publiés chez le même éditeur la même année.

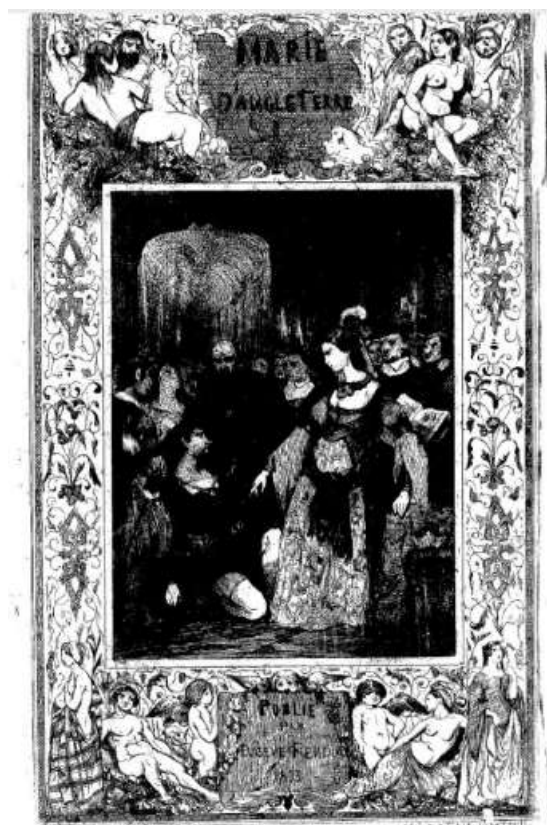


Figure 40 : Frontispice au t.VI des Œuvres complètes de Hugo, Renduel éd., 1833



Figure 41 : Frontispice pour Les Jeunes France de Gautier, Renduel éd., 1833

Le frontispice n'est donc pas une image transparente, comme la vitre d'une fenêtre : il ne montre pas de manière claire l'essence du texte qu'il ouvre. Il se présente plutôt comme un tableau, comme une scène de théâtre, où il reste à identifier qui est l'auteur du choix du morceau du texte à illustrer. Le frontispice se fonde sur un élément foncé, opaque : l'image n'est qu'une première, petite trace qui émerge par le blanc de la page, comme le seuil d'une cathédrale, dont on ne voit que la façade.

#### **4.2. Le livre romantique à vol d'oiseau : petit panorama en guise de contexte**

Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre 1, l'année 1830 est considérée comme une date significative dans l'évolution du livre illustré par la publication de *l'Histoire du Roi de Bohême et de sept châteaux* de Nodier : le volume représente l'un des premiers exemples d'exploitation du procédé du bois de bout, qui permet à l'image de circuler librement dans la page, en l'envahissant. Même si l'œuvre de Nodier ne fut appréciée que par Balzac et quelques autres amis, la nouvelle forme du livre illustré est lancée ; mais les premiers ouvrages qui bénéficieront de la présence d'images dans le texte n'appartiennent pas aux auteurs français de l'époque. Ce sont surtout les classiques français et les auteurs étrangers tels que La Fontaine, Molière, Cervantes, Byron et Walter Scott, auxquels les éditeurs réservent une édition luxueusement illustrée, alors que les écrivains français en herbe se contentent d'une vignette de titre :

Cette première étape du livre illustré romantique, entre 1830 et 1835, est celle de la vignette de titre, gravée sur bois de bout qui utilise une technique mise au point par le graveur Bewick, importée en France de l'Angleterre, grâce à Didot, par le graveur Thompson à l'issue du blocus continental ; la technique est désormais totalement maîtrisée par le couple formé par Johannot, dessinateur, et Porret, graveur. Le dessin ressemble à un croquis, finement gravé en fac-similé, qui s'intègre à la typographie et flotte sur la page. La vignette, ici gravée sur bois (mais ailleurs lithographiée ou gravée sur acier) est circulaire et non délimitée sur ses contours [...].<sup>183</sup>

Parmi les études consacrées à l'illustration romantique, le frontispice et la vignette de titre sont des arguments traités selon les procédés de gravure : on distingue entre les vignettes en bois et les vignettes lithographiées, qui font le sujet d'essai conçu sur l'un d'eux, et sur les artistes qui ont exploité la technique prise en considération. Une telle organisation de la matière rend difficile la construction d'un panorama sur les illustrations

---

<sup>183</sup> S. le Men, *La Cathédrale illustrée, op. cit.*, p. 102.

par auteur : on n'arrive pas vraiment à extraire le contexte des écrivains les plus célèbres du Romantisme. Un panorama qui, pourtant, serait bien utile à examiner en vue d'une comparaison avec le cas de Balzac, mais aussi pour démontrer ce que nous venons d'affirmer dans le sous-chapitre précédent : l'illustration est, à ce moment-là, le seuil de l'œuvre littéraire ; elle a le devoir de susciter la curiosité du lecteur, et pour l'obtenir elle se fonde sur la théâtralisation de l'image, c'est-à-dire sur l'effet dramatique qu'elle peut engendrer. Sans aucune prétention d'être exhaustive, nous avons alors interrogé les archives de la Bibliothèque Nationale, en établissant un petit répertoire sur les illustrations qui furent dédiées, entre 1830 et 1840, à Petrus Borel, Théophile Gautier, Victor Hugo, Jules Janin, Alphonse de Lamartine, George Sand, Stendhal, Eugène Sue et Alfred de Vigny.

Nous avons déjà montré quelques frontispices, notamment ceux de Nanteuil, qui inaugurent le frontispice « à la cathédrale », construit comme un tableau encadré par une série de scènes, entourées par des décorations de style gothique, comme celles d'une cathédrale. Le style de Nanteuil est imité par d'autres illustrateurs tel qu'Edouard May, qui fournit une lithographie pour le frontispice du *Chatterton* d'Alfred de Vigny en 1835 : un cadre en style gothique entoure une scène du récit, surmontée par le portrait de l'auteur.

Cependant, le frontispice « à la cathédrale » est seulement l'un des types de frontispice de la période romantique. On trouve aussi des scènes sans aucun encadrement, comme celui du recueil de poèmes *La Comédie de la mort* du jeune Théophile Gautier, publié chez Desessart en 1838 : le frontispice s'inspire du poème *Le Sphinx*, et représente un homme vêtu de noir, derrière lequel on entrevoit une femme nue, devant un sphinx assis sur un rocher. De même, on trouve parfois des frontispices représentant le seul portrait de l'auteur : c'est le cas du frontispice de l'édition Bonnaire de *Mauprat* en 1837 ; paraît en frontispice un portrait de George Sand gravé par son ami italien Luigi Calamatta.



Figure 42 : Frontispice pour *Chatterton de Vigny*, Souverain éd., 1838



Figure 43 : Frontispice pour *La Comédie de la mort de Gautier*, Desessart éd., 1838

Dans les vignettes en page de titre, en revanche, c'est la représentation de la scène qui prend la relève de ce type d'illustration. Nous en trouvons de nombreux exemples. Par exemple, *Champavert*, recueil de « contes immoraux » de Petrus Borel, écrivain moins connu aujourd'hui mais qui à l'époque était l'un des auteurs romantiques le plus à la mode, est illustré avec une scène très dramatique : inspirée du récit de *Don Andréa Vésalius, l'anatomiste*, l'image représente un vieil homme qui tient par les cheveux une femme, agenouillée à ses pieds. Tous deux se trouvent dans un laboratoire d'alchimie : il y a des squelettes et des crânes partout, des pots, des flacons, des livres. En lisant l'histoire, le lecteur s'aperçoit que la scène dessinée à la page de titre restitue le moment le plus dramatique du conte : Maria, tombe malade après son mariage avec Don Vésalius, anatomiste vieux et jaloux ; la jeune femme s'est vue quittée par ses amants, et cet abandon lui est insupportable. Après avoir avoué à son mari sa maladie et son infidélité, Maria est traînée par ce dernier à son laboratoire, où il lui montre les corps disséqués de ses amants. Maria, à cette vue, tombe morte, et le vieillard utilise son cadavre pour ses expériences.

Deux des œuvres citées dans la *Lettre XI sur Paris* de Balzac contiennent une vignette dans la page de titre. Les vignettes de titre des deux tomes du *Rouge et le Noir* de Stendhal, dessinées par Henri Monnier et gravées par Porret, sont la représentation de deux scènes très fortes du roman : dans la vignette du premier volume, Julien Sorel, caché derrière une colonne d'une église, est prêt à tuer Madame de Rênal, alors que, dans la page de titre du deuxième, Mathilde de la Mole pleure devant la tête décapitée de son amant, posée sur la

table de sa chambre, scène qui dans le roman de Stendhal est jouée dans une grotte. Une incongruité similaire se retrouve dans le frontispice du deuxième tome de *Sous les tilleuls* d'Alphonse Karr ; Alex Lascar souligne justement que :

Celui qui lit le texte du roman est amené à se représenter un lieu assez vaste et, « sauf quelques sentiers étroits » (p. 487), envahit par de hautes herbes. Les seuls arbres mentionnés sont les peupliers (ils paraissent des « fantômes noirs – *ibid.*). Certes on ne saurait les situer (mais ils paraissent cerner le lieu). Ici en tout cas, des arbres ronds et trapus, en file, dans le lointain, au-delà d'un petit muret. Le lecteur n'a pas l'impression que la tombe de Magdeleine est isolée. Ici, l'espace autour des amants est dégagé ; partout on voit le sol à nu. La solitude, radicale, de Stephen est comme spatialisée (et l'impression de vide accrue peut-être encore par la mise en page, tout ce blanc autour de l'image). L'angle choisi nous fait à peine voir le corps de Magdeleine. Sa dégradation, sa nudité mêmes sont occultées.<sup>184</sup>

*L'âne mort et la Femme guillotinée* de Jules Janin, livre qui a connu un bon succès, donne lieu à plusieurs interprétations graphiques ; par exemple il est publié chez Baudouin en 1829 avec une figure gravée au titre, et l'année d'après, Delangle dote son édition d'un frontispice.

---

<sup>184</sup> A. Lascar, « Annexe I. Les vignettes de 1832 » dans A. Karr, *Sous le tilleul* (1832), Paris, Société des textes français modernes, 2018, pp. 523-524.



Figure 44 et 45 : Pages de titre pour *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, Levasseur éd., 1830



Figure 46 : Page de titre pour *Champaert* de Borel, Renduel éd., 1833



Figure 47 : Page de titre pour *L'âne mort* de Janin, Badouin éd., 1829



Nous avons relevé une tendance complètement différente dans les ouvrages d'Eugène Sue : bien avant la fortune des *Mystères de Paris*, qui deviendra l'objet de nombreuses éditions illustrées à partir des années 1840, les romans à thème maritime ou exotique qu'il écrit dans les années 1830 paraissent souvent avec une vignette au titre : *Atargull* (Vimont, 1831), *Plik et Plok* (Renduel, 1831), *La Salamandre* (Renduel, 1832), *La Vigie de Koat-vèn*, ont tous des vignettes de titre ou des planches en frontispice, et l'*Histoire de la marine française*, publiée entre 1835 et 1837 chez Bonnaire, est illustrée par Isabey, Raffet, Perrot, et T. Johannot. Encore, en 1838 l'édition Gosselin de *Lautréamont* contient un frontispice signé Marckl et Porret dans les deux tomes, centré le premier sur un homme et une femme qui prêtent secours à un jeune dans une forêt, et le deuxième sur la scène d'un duel.

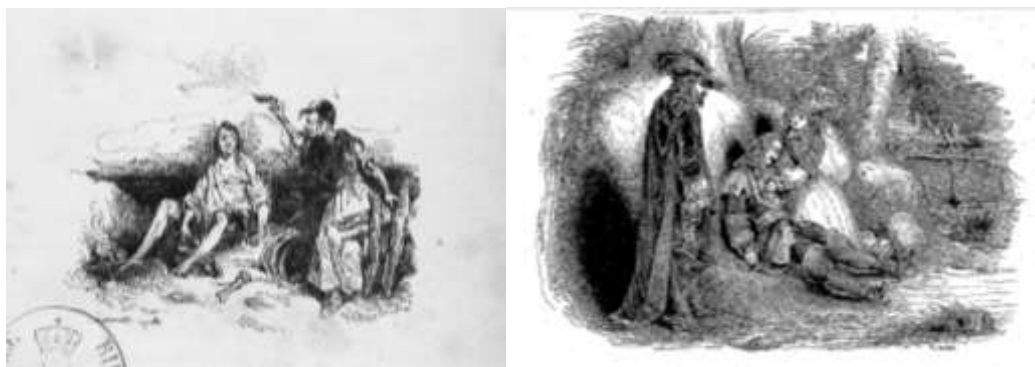


Figure 48 et 49 : Vignettes de titre pour *Plik et Plok*, Renduel éd., 1831, et *Lautréamont* de Sue, Gosselin éd., 1838

Nous remarquons que même dans les vignettes dédiées aux poèmes les illustrateurs cherchent toujours un effet dramatique dans l'image. Prenons l'exemple d'Alphonse de Lamartine, de Victor Hugo et d'Alfred Vigny.

Les *Méditations poétiques* ont été réimprimées – et réillustrées : on compte plusieurs éditions avec frontispices et vignettes de titres originaux – maintes fois tout au long des années 1820 ; Lamartine poursuit sa fortune en publiant les *Harmonies poétiques et religieuses* chez Gosselin en 1830. Les deux tomes contiennent des frontispices, signés par les frères Johannot et Porret, où celui du tome II sera repris pour l'édition Furne-Gosselin de *Jocelyn* en 1836. Ainsi, dans le frontispice du tome I Alfred Johannot dessine un jeune homme assis devant un tombeau, le visage couvert par sa main gauche, lorsque le fantôme d'une fille sort d'un trou noir pour le consoler ; au tome II, un ange blanc, avec les bras levés au ciel, survole une planète noire. Entre 1836 et 1840, treize volumes d'*Œuvres complètes* de

Lamartine sont publiés par Gosselin et Furne, lesquels placent en tête de chaque tome un frontispice qui représente toujours une scène.



Figure 50 et 51 : Frontispice pour les *Harmonies poétiques et religieuses* de Lamartine, Gosselin éd., 1830

Également, la deuxième et troisième éditions des *Poèmes* d'Alfred de Vigny sont publiées chez Gosselin en 1829 avec une vignette de titre par Tony Johannot et Charles Cousin représentant un homme sur un radeau à la merci de la mer déchaînée.

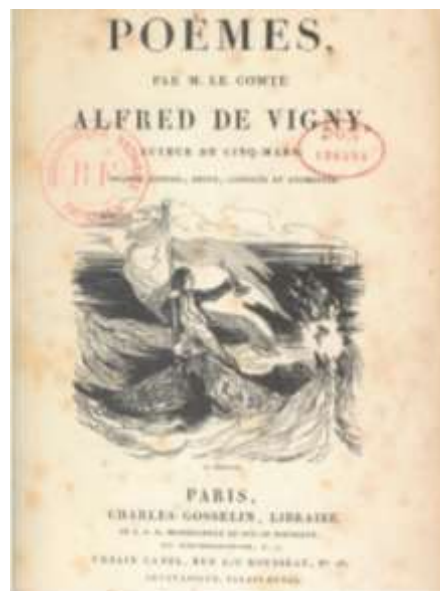


Figure 52 : Vignette de titre pour les *Poèmes* de Vigny, Gosselin éd., 1829

Les œuvres illustrées de Victor Hugo sont en revanche un cas particulier, comme nous l'avons déjà annoncé. Aucun des autres contemporains ne soutient et ne contribue à

l'évolution du livre romantique plus que lui. Et c'est peut-être en son hommage que les illustrations de cette période sont inspirées des événements les plus fulgurants des textes, alors que Hugo sera reconnu comme le fondateur du drame romantique. Poète dans les années 1820, les nombreuses réimpressions de ses *Odes* qui se succèdent dans cette décennie sont souvent ornées par des vignettes de titre et des frontispices, comme par exemple dans l'édition Bossange de 1828 des *Odes et Ballades*. Même son premier roman, *Bug-Jargal*, a un frontispice par Adam dans l'édition Urbain Canel de 1826. De même, nous avons relevé des frontispice dans l'édition de 1829 des *Orientales*, par Louis Boulanger et Cousin ; dans celle de 1830 d'*Hernani* ; dans celle de 1832 des *Feuilles d'automne* ; dans celle de 1832 du *Roi s'amuse* ; dans celle de *Laurence Borgia* en 1833, par Célestin Nanteuil ; et dans celle des *Œuvres complètes* publiées par Renduel en 1833 et par Gosselin dans la même année. Hugo est le seul auteur parmi les écrivains romantiques qui compte aussi des œuvres intégralement illustrées. *Notre-Dame de Paris* a été illustrée plusieurs fois au cours de la décennie de 1830 : en 1831 dans l'édition Gosselin et en 1836 dans l'édition Renduel ; mais aussi *Marion de Lorme*, édité par Barthélemy en 1832, illustrée par Boulanger ; et *Hernani* chez Hetzel en 1836, avec douze dessins de Valentin Foulquier et Édmond Riou.

Dans ce petit panorama sur le livre illustré, nombreuses images partagent un détail : les vignettes de titre et les frontispices de cette période représentent principalement des tableaux, des scènes dramatiques. L'illustration semble alors traduire ce goût pour le théâtre, et notamment pour le mélodrame, que Peter Brooks a expliqué dans son étude *The Melodramatic Imagination* :

This [Romantic mode as a Dramatisation] is first of all true in the literal sense that the Romantics, especially in France but in Germany and England as well, constantly sought to realize their vision on the stage, in a theatre reborn. It is even more pertinent in that, as we have been attempting to illustrate in the domain of melodrama, a central impulse of the Romantic imagination strives toward making of life the scene of dramatic conflict and clash, of grandiose struggle represented in hyperbolic gestures.<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> P. Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven and London, Yale university Press, 1976, p.81.



Figure 53 et 54 : Vignettes de titre pour Odes et Ballades de Hugo, Bossange éd., 1828

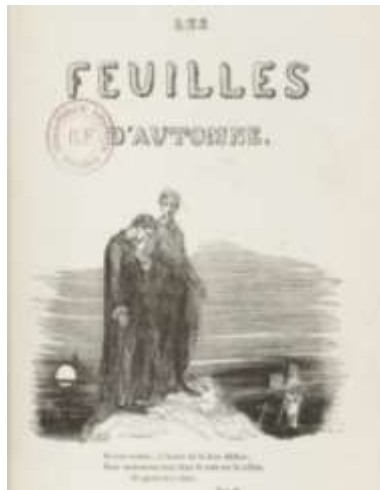


Figure 55 et 56 : Vignettes de titre pour Les Feuilles d'automne et pour Le Roi s'amuse de Hugo, Renduel éd., 1832

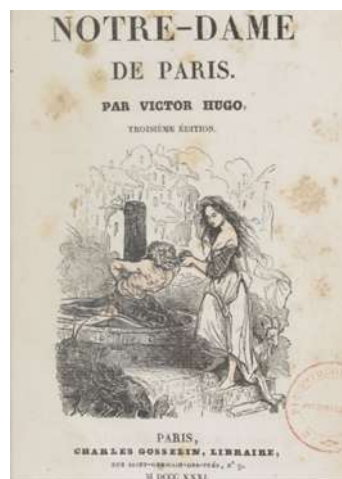


Figure 57 et 58 : Vignettes de titre pour Notre Dame de Paris, de Hugo, Gosselin éd., 1831

### 4.3. Les frontispices balzaciens : à la recherche de la scène dramatique

Dans ce contexte, Balzac ne semble pas vraiment participer à la croissance du livre illustré. De fait, le répertoire des illustrations balzaciennes de la période 1830-1838 se compose principalement de frontispices, datant entre 1831 et 1833, qui restent d'ailleurs en nombre assez restreint par rapport à la production balzacienne de ce moment-là : quatre seulement sont introduits par un frontispice, et une seule œuvre a été complètement illustrée. Ce n'est qu'à partir de l'édition Delloye et Lecou de *La Peau de chagrin* (1838) que Balzac montrera un intérêt majeur vers l'illustration de ses œuvres. Et c'est toujours *La Peau de chagrin* qui marque le premier pas dans le monde de l'illustration en attestant le premier frontispice des œuvres signées H. de Balzac.



Figure 59 : Frontispice et vignette de titre pour le t.II de *La Peau de chagrin* de Balzac, Gosselin éd., 1831

Le volume présente un frontispice différent dans chacun de ses deux tomes : au tome I, c'est la scène où l'antiquaire montre à Raphaël la peau magique qui est dessinée par Johannot et Porret, pendant qu'au tome II il représente le moment final du roman, quand le protagoniste s'attache à Pauline avant de mourir. La ligne serpentine, symbole du parcours de la vie humaine, inspiré du chapitre CCCXXII du *Tristram Shandy* par Sterne, figure comme vignette de titre dans les deux tomes.



Figure 60 et 61 : Frontispices de *La Peau de chagrin* de Balzac, Gosselin éd. 1831

Examinons le premier frontispice du point de vue d'un lecteur qui s'apprête à lire le roman. Deux personnages, un vieux vêtu de noir et un jeune homme, fixent le regard à leur gauche ; le vieillard indique un objet accroché sur le mur. C'est bien la peau d'un animal qui l'intéresse : de dimension contenue, la peau est entourée par la lumière, qui l'encadre comme un tableau. Tout autour des deux hommes, d'autres objets sont éparpillés dans la salle : aux pieds d'une petite table couverte par une nappe, sur laquelle sont posés des coffrets, figurent des pièces d'une armure ; à côté du jeune, un tableau dont le sujet n'est pas dessiné. Derrière les personnages, une autre série d'objets est esquissée : on distingue des coffrets placés sur une étagère et, au-dessous, un autre tableau ; à l'angle haut du côté droit de l'image, une lampe brûle, en éclairant la scène, et en dessous de celle-ci un squelette adossé à un sarcophage. Les signatures de Tony Johannot et de Porret sont bien visibles au bas de l'image. Si le petit vieillard a effectivement l'apparence d'une « tête judaïque », l'excessive maigreur de son physique, la tunique noire, la barbe et les cheveux longs et négligés lui accordent un air mystérieux, énigmatique, féérique. Le jeune homme par contre est beaucoup plus difficile à lire : son habillement n'a rien de particulier, il ressemble à un dandy quelconque. Il est véritablement un *inconnu*.

Le frontispice du tome I de *La Peau de chagrin* se pose donc comme une énigme à l'enseigne du fantastique, qui correspond parfaitement au style des premières pages du roman : le lecteur ne découvrira qu'à la sortie du bazar de l'antiquaire le nom du jeune homme qu'il a suivi de la maison de jeu à la boutique du quai Voltaire ; le petit vieillard

reste une figure ambiguë, image du « Père Éternel » et de « Méphistophélès » en même temps ; et la peau de chagrin, cet objet mystérieux qui « projetait dans le magasin au sein de la profonde obscurité qui régnait dans le magasin des rayons si lumineux que vous eussiez dit d'une petite comète »<sup>186</sup>, garde son pouvoir de talisman jusqu'à la fin du récit.

Au seuil du tome II, le dessin qui se présente devant le lecteur change du style féerique de la première image, en adoptant en revanche un langage dramatique : un homme, dont le visage ressemble un peu à celui du jeune du premier frontispice, est agenouillé aux pieds d'une femme assise sur un fauteuil, les épaules dénudées et les cheveux décoiffés. L'homme, que le lecteur peut désormais deviner être Raphaël de Valentin, semble implorer la jeune femme, qui regarde ailleurs, impuissante et désespérée. Comme dans le frontispice du tome I, dans cette image le scénario derrière les personnages est aussi seulement esquissé : on y reconnaît l'intérieur d'un appartement, où se trouvent une toile encadrée, accrochée sur le mur, et un bouquet de fleurs posé sur une petite commode. Le contraste entre les couleurs des vêtements est frappant : le personnage féminin porte une robe sombre, à demi-manches blanches, alors que Raphaël est complètement en blanc, et la couleur très claire de sa peau se confond avec celle de ses vêtements. Il paraît un fantôme. De plus, le jeune semble vraiment maigre : il est devenu lui-même le squelette du frontispice du tome I qui, dans la boutique de l'antiquaire, avait penché « dubitativement son crâne de droit à gauche, comme pour lui dire : "Les morts ne veulent pas encore de toi !" »<sup>187</sup>. Si le thème de la devise latine *memento mori* est très remarquée dans les deux frontispices, grâce à la présence du squelette dans le premier et à l'aspect squelettique de Raphaël dans le deuxième, les personnages semblent passer à l'arrière-plan : ils ne sont que les acteurs de l'histoire, la personification du drame.

On reçoit la même impression de la planche lithographiée par Frey publiée dans la revue *L'Artiste*, à l'intérieur d'un compte-rendu sur *La Peau de chagrin*. Dans cette lithographie, titrée *Le Docteur Planchette explique à Raphaël la théorie de la Presse hydraulique*, dessinée par Gavarni<sup>188</sup>, deux hommes, représentés au centre de l'image, se trouvent dans le

---

<sup>186</sup> H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, Pl, t.X, p. 82.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>188</sup> Même si la signature au bas de la lithographie n'est pas lisible, nous pouvons attribuer ce dessin à Gavarni en raison des lettres de Balzac échangées avec l'illustrateur en septembre 1831, où il est question de cette lithographie à faire pour le compte-rendu de *L'Artiste* ; Balzac demande aussi à Gosselin d'envoyer une copie de *La Peau de chagrin* à Gavarni, pour qu'il puisse lire l'épisode à dessiner. Nous soulignons que, dans une deuxième lettre à l'artiste, Balzac suggère d'illustrer la scène des « canards », c'est-à-dire la visite du naturaliste



jardin d'une maison ; le docteur Planchette, debout devant une table encombrée d'un vase, sollicite Raphaël, tenant la peau dans la main gauche, assis en face à lui, le décor urbain bien dessiné autour d'eux. Là, encore, c'est la scène, plutôt que les personnages, qui prend le relief de la planche.



Figure 62 : Lithographie parue dans *L'Artiste* sur *La Peau de chagrin* de Balzac

Dans cette perspective, les deux planches parues dans *L'Artiste* sur *La Transaction*, titre primitif du *Colonel Chabert*, sont encore plus significatives. Dans la première lithographie, dessinée par Alophe Menut et gravée par Bichebois aîné, publiée dans la quatrième livraison du tome III, le 26 février 1832, la scène choisie pour l'image correspond au moment le plus dramatique du texte de Balzac : l'avocat Derville reçoit la visite d'un inconnu, qui déclare être le Colonel Chabert, soldat de Napoléon réputé mort dans la bataille d'Eylau. C'est donc sur ce coup de théâtre que l'illustration est créée : l'inconnu soulève le chapeau, à la lumière d'une chandelle, et le jeu de blanc et noir donne du volume au prétendu fantôme, lequel occupe le centre de la scène.

---

Lavrille, mais il lui laisse le choix – qui évidemment n'est pas tombé sur la scène indiquée par l'écrivain. Voir H. de Balzac, *Corr.*, t.I, pp. 580-581.



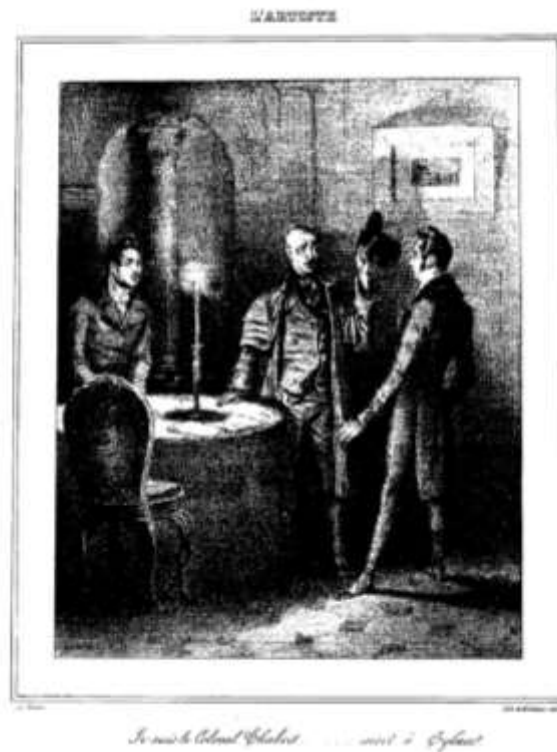


Figure 63 : Lithographie pour La Transaction, dans la revue L'artiste, 1832.

La deuxième lithographie, parue dans la sixième livraison du tome III, le 11 mars 1832, représente un autre instant fortement dramatique : le colonel Chabert s'est rendu chez sa femme, la comtesse Ferraud, en vue d'une transaction qui puisse restituer l'identité à l'ex-soldat. Toutefois, le colonel Chabert hésite lorsque les enfants de la comtesse interrompent leur dialogue ; devant sa femme en larmes, entourée par les deux petits, le colonel décide de renoncer à sa transaction, en ne demandant que d'être accueilli dans la nouvelle famille de Mme Ferraud.



Figure 64 : Lithographie pour *La Transaction*, dans la revue *L'Artiste*, 1832

Les deux mêmes frontispices trouvés par le lecteur en tête de *La Peau de chagrin* de l'édition Gosselin paraissent aussi dans la deuxième et troisième éditions en trois tomes des *Romans et contes philosophiques*, qui recueillent *La Peau de chagrin*, *Sarrasine*, *La Comédie du diable*, *El Verdugo*, *L'Enfant maudit*, *L'Elixir de longue vie*, *Les Proscrits*, *Le chef-d'œuvre inconnu*, *Le Réquisitionnaire*, *Étude de femme*, *Les Deux rêves*, *Jésus-Christ en Flandre*, *L'église*. Les frontispices des deux premiers tomes sont ceux de l'édition de *La Peau de chagrin*, comme le tome I est entièrement dédié à la première partie du roman, et le tome II débute avec la fin du même texte. Le troisième tome commence avec *L'Enfant maudit*, qui fait le sujet du troisième frontispice. Le lecteur reconnaît le style de Tony Johannot, qui poursuit le style à l'enseigne de la scène théâtrale inauguré dans *La Peau de chagrin*. Encore, outre le scénario esquissé derrière les personnages – de grandes vitres d'un manoir –, c'est la couleur qui véhicule le message de l'image.



Figure 65 : Frontispice du tome III des *Romans et contes philosophiques*, Gosselin éd., 1831

Sur le côté gauche de la gravure, un homme portant une armure, l'épée au flanc droit, la canne pointée au sol, regarde avec un air menaçant une femme, assise sur un siège, qui prend dans ses bras un enfant, pour le protéger. L'armure et la fraise donnent un indice sur l'époque du récit, étant donné que la fraise était portée en France pendant les guerres de religion. Le thème de la violence, paternelle évidemment, transparait clairement de l'image, où les personnages jouent des rôles assez stéréotypés par le théâtre.

Du coup, le thème du frontispice des *Nouveau contes philosophiques* est moins manifeste. Ce recueil, publié par Gosselin en 1833, est formé par quatre récits brefs : *Maître Cornelius*, *Madame Firmiani*, *L'Auberge rouge*, *Louis Lambert*. Le frontispice, nouveau fruit de la collaboration entre Tony Johannot et Porret, représente trois personnages, assis autour d'une table carrée ; deux vieux sont en train de manger un œuf avec du pain, pendant que le jeune à gauche les regarde. Cette scène conviviale se situe à la moitié du récit : c'est la rencontre entre le noble Philippe, qui se prétend un apprenti, et son nouveau maître, Cornelius, argentier du roi Louis XI. Le souper de maître Cornelius et de sa sœur dénote

l'avarice des deux flamands ; cependant, la scène n'est pas l'un des instants les plus saisissants du conte, qui est d'ailleurs plein de péripéties.



Figure 66 : Frontispice pour Nouveaux contes philosophiques de Balzac, Gosselin éd., 1833

Les exemples de frontispices balzaciens s'arrêtent là. À partir de 1832, jusqu'à 1838, les seules images créées pour les œuvres de l'écrivain sont deux vignettes de titre : une pour *Le Médecin de campagne*, édition Mame-Delaunay, en 1833 ; la deuxième pour le recueil de *La Femme supérieure, La Maison Nucingen, La Torpille*, publié chez Werdet en 1838.

La vignette de titre du *Médecin de campagne*, laquelle sera conservée dans la deuxième et troisième éditions parues chez Werdet en 1834 et n 1836, n'a pas été faite exprès pour cette édition : comme l'ont remarqué les éditeurs de l'édition Pléiade de *La Comédie humaine*<sup>189</sup>, la gravure d'Henry Monnier, représentant le Christ ployé sous le poids de la croix, figurait

---

<sup>189</sup> « *Le Médecin de campagne*. Histoire du texte » dans H. de Balzac, *Le Médecin de campagne*, Pl, t.IX, pp. 1414-1415.

déjà à l'intérieur du *Spécimen* de la fonderie Balzac, vignette n°1486. C'est un détail très intéressant : le fait que Balzac a réutilisé l'une des vignettes du *Spécimen* nous donne deux informations précieuses. D'abord, il faut s'interroger sur le droit que Balzac avait d'utiliser une vignette qui, formellement, ne lui appartenait plus. Toutefois, à ce moment-là le droit d'auteur des illustrateurs n'existait pas ; la gravure était généralement considérée comme la propriété de l'éditeur qui l'avait commandée, donc elle pouvait être employée pour plusieurs textes différents. Nous citons, à titre d'exemple, la vignette de la jument Patricia montée par les fous, que nous avons analysée dans le chapitre 1 : elle paraît aussi à la fin d'un compte rendu d'un ouvrage qui n'est pas celui de Nodier, dans la revue *L'Artiste*<sup>190</sup>. Dans le cas de la vignette du Christ par Monnier, le fait que la fonderie était maintenant dans les mains du fils de Mme de Berny permettait peut-être à Balzac d'avoir encore accès aux clichés du *Spécimen*. En tout cas, cela est la preuve que Balzac lui-même avait choisi la gravure à mettre dans la page de titre du roman. L'image, qui suit l'épigraphe « Aux cœurs blessés, l'ombre et le silence », acquiert alors un sens particulier : le Christ ployé sous le poids de la croix représente l'allégorie de la souffrance humaine, qui est le véritable thème du *Médecin de campagne*. Dans ce cas-là donc, ce ne sont pas les personnages du récit qui annoncent le sujet de la narration, mais la représentation du thème à travers une figure allégorique.

---

<sup>190</sup> Nous nous sommes aperçues de cette récurrence en feuilletant la revue via le site de Gallica, qui met à disposition le fac-similé de l'édition Droz, 1972, 1<sup>ère</sup> série, t.II, p. 168 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k19956f/f232.image>

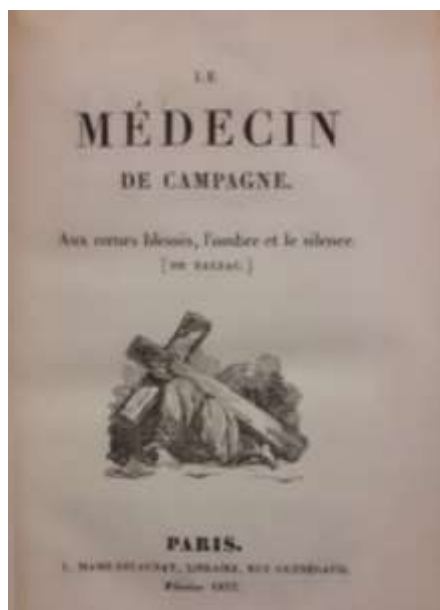


Figure 67 : Page de titre du Médecin de campagne, Mame-Delaunay éd., 1833

Dans la page de titre de *La Femme supérieure*, *La Maison Nucingen*, *La Torpille* de l'édition Werdet, la vignette qui y figure semble avoir une fonction purement ornementale : elle représente un phare au milieu de la mer en tempête.

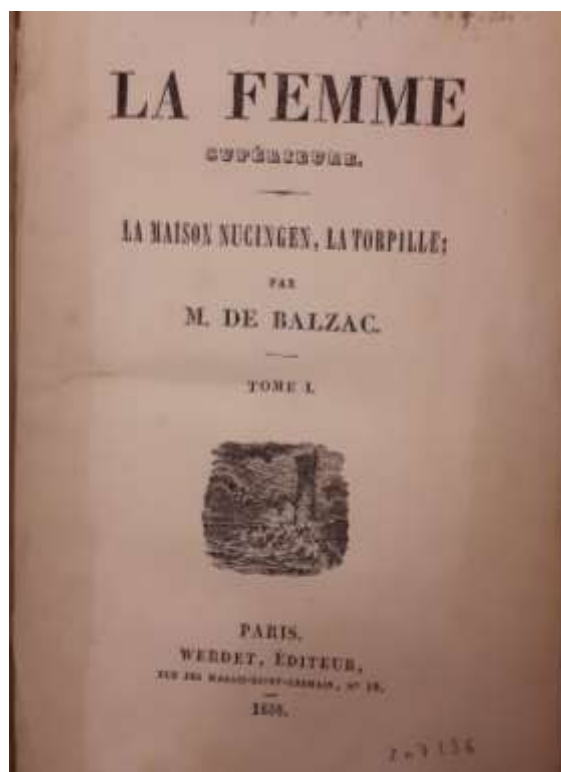


Figure 68 : Page de titre de La Femme supérieure, la Maison Nucingen, La Torpille, Werdet éd., 1838

Plus intéressante est la présence de la vignette « Exécution administrative », dessinée par Honoré Daumier et généralement attribuée à l'édition Furne, pour *La Femme supérieure*. Ce texte, dont le titre définitif sera *Les Employés ou La Femme supérieure*, est une scène de la vie bureaucratique : Rabourdin et Baudoyer, employés au Ministère, vont lutter pour prendre la place de Chef du bureau. Dutocq, un troisième employé, conspire à son tour contre les deux, et il promet à Bixiou la place de Sous-chef s'il l'aidera : il lui demande de dessiner un croquis mordant qui ridiculise Rabourdin :

Il faudrait représenter Rabourdin habillé en boucher, mais bien ressemblant, chercher des analogies entre un bureau et une cuisine, lui mettre à la main un tranche-lard, peindre les principaux employés des ministères en volailles, les encager dans une immense souricière sur laquelle on écrirait : Exécutions administratives, et il serait censé leur couper le cou un à un. Il y aurait des oies, des canards à têtes conformées comme les nôtres, des portraits vagues, vous comprenez ! il tiendrait un volatile à la main, Baudoyer, par exemple, fait en dindon.

Bixiou exécute le dessin quand la ruine de Rabourdin est désormais accomplie. L'ex-employé, qui vient de remettre sa démission, demande à voir la caricature.

La vignette de Daumier illustre à la lettre les mots de Dutocq. Il aurait été intéressant de savoir comment Balzac s'est assuré la collaboration de Daumier pour ce dessin, mais la correspondance de l'écrivain est muette à ce sujet, et Edmond Werdet dans son *Portrait intime de Balzac*<sup>191</sup> ne revient pas sur ce point. De fait, Werdet avait reçu les volumes quand ils avaient été déjà composés : dans un premier temps, ce sont les éditeurs Delloye et Lecou qui possédaient le recueil de Balzac, acheté ensuite par Werdet. C'est peut-être l'une des dernières collaborations entre cet éditeur et Balzac : Werdet, désespéré par les difficultés économiques que Balzac lui causés avec ses emprunts d'argent et ses projets jamais achevés, décide de rompre tout rapport avec le romancier.

---

<sup>191</sup> E. Werdet, *Portrait intime de Balzac : sa vie, son humeur et son caractère*, Paris, A. Silvestre, 1859 ; link : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15135254.image>

Voir aussi : N. Felkay, *Balzac et ses éditeurs, 1822-1837. Essai sur la librairie romantique*, Paris, Promodis, 1987.



Figure 69 : Vignette de Daumier pour *Le Femme supérieure* de Balzac, Werdet éd., 1838

Sauf cet exemple particulier de la vignette de Daumier, il est clair donc que les illustrations des œuvres de Balzac dans les années 1830 s'inscrivent à l'intérieur d'un contexte commun à tous les écrivains romantiques : les éditeurs préfèrent limiter les images du texte au frontispice et à la vignette de titre, comme le succès de ces auteurs n'est pas toujours garanti ; l'illustration s'inspire du langage dramatique du théâtre pour représenter les moments saisissants des ouvrages, sort de la façade de la cathédrale en papier qui fait un clin d'œil au lecteur pour susciter sa curiosité. Balzac, dans le peu d'exemplaires que nous pouvons consulter, n'échappe pas à cette règle. La question que nous nous allons poser dans les deux prochains chapitres concernera alors le traitement réservé à l'image lorsqu'elle commence à envahir le texte : le style du tableau de scène sera-t-il encore exploitable par le livre illustré ? Le personnage garde-t-il le masque théâtral que l'image lui a accordé dans cette période ? C'est ce que nous allons voir à partir de l'édition illustrée Delloye et Lecou de *La Peau de chagrin* de 1838.



## CHAPITRE 5

### FIGUREZ-VOUS UN LIVRE DE BALZAC ILLUSTRÉ : *LA PEAU DE CHAGRIN* DELLOYE ET LECOUCO DE 1838

*Rien de bien nouveau à Paris ; il y a un roman de Balzac, La Peau de chagrin, fétide et putride, spirituel, pourri, enluminé, papilloté et merveilleux par la manière de saisir et de faire briller les moindres petites choses, d'enfiler des perles imperceptibles et de les faire sonner d'un cliquetis d'atomes.*

Sainte-Beuve, *Correspondance générale*, t.I, Stock éd., 1935.

Après la dizaine d'années que nous venons d'analyser, où les rapports entre Balzac et l'illustration ne présentent pas encore beaucoup d'exemples, nous sommes arrivée finalement à la date du tournant de cette relation : 1838. C'est à ce moment-là que les éditeurs Delloye et Lecou publient une édition illustrée de *La Peau de chagrin*. Toutefois, cet ouvrage était censé s'inscrire dans un projet plus vaste ; le 8 juillet 1837, Balzac écrit à Mme Hanska que :

Il se prépare une grande affaire pour moi dans une impression complète de mon œuvre, avec vignettes, etc., et appuyée sur une combinaison piquante et attrayante pour le public, c'est de donner un intérêt dans une tontine créée avec une portion des bénéfices au profit des souscripteurs, divisés en classes par âges : 1-10 (10-20) – (20-30) – (30-40) (40-50) (50-60) (60-70) (70-80). Ainsi l'on aurait un magnifique ouvrage comme exécution typographique et la chance de 30 000 fr. de rentes pour avoir souscrit. Encore le capital de la rente restera-t-il acquis aux familles. Cela est bien beau, mais il faut 5 000 souscripteurs pour que cela se fasse. Figurez-vous que, malgré l'ardeur de mon imagination j'ai reçu tant de coups que je vais voir jouer cette partie d'un œil indifférent. Il faut une somme énorme rien que pour les annonces, et 400 000 fr. pour les vignettes seulement. L'œuvre aura 50 volumes publiés par 1/2 volumes. Elle comprendra les *Études de mœurs* complètes, les *Études philosophiques* complètes, et les *Études analytiques* complètes, sous le titre général des *Études sociales*. En 4 ans tout sera publié ; la vignette sera dans le texte même, et il y en aura 75 par volume, ce qui empêche toute contrefaçon à l'étranger.<sup>192</sup>

---

<sup>192</sup> H. de Balzac, *LH*, t.I, p. 391.

Le projet des œuvres complètes recueillies dans un seul ouvrage, auquel Balzac songeait depuis quelque temps, semble finalement aboutir. Les *Études sociales*, composées par 50 volumes, seront publiées, même si Balzac ne donne aucun indice sur l'éditeur qui a pris en charge cette composition colossale.

Les difficultés économiques sont évidentes : une publication d'une telle importance demande des financements consistants, auxquels on espère parvenir à travers une tontine. Mais l'écrivain doute de la réussite de l'édition, et les critiques qu'il reçoit des journaux, ainsi que la rupture avec l'éditeur Werdet, le laissent dans un état de prostration bien ressenti dans la lettre qu'il envoie à Mme Hanska le 25 août : « La grande affaire marche, on grave, on dessine et on imprime à force, mais s'il y a succès, le succès arrivera trop tard, je me sens décidément mal à mon aise. J'aurais mieux fait d'aller passer six mois à Wierzchownia que de rester au milieu de ce champ de bataille où je finirai par être renversé »<sup>193</sup>.

De même, les 75 vignettes prévues pour chaque volume des *Études sociales* sont regardées par l'écrivain de manière ambiguë : elles représentent à la fois un enrichissement pour « l'exécution typographique » du texte, une dépense considérable, dont Balzac ne semble point content, et une stratégie pour combattre la contrefaçon belge.

Dans la correspondance que le romancier entretient avec l'Étrangère, il n'y a pas une lettre qui ne contienne de chiffres : Balzac reporte toujours le coût de ses achats, ses dépenses, les pertes prévues, les entrées espérées ; il n'est pas étrange donc qu'il soit question du prix des vignettes. Il ne faut qu'aller à la lettre écrite de Frapesle le 10 février 1838 pour lire un Balzac très excité à l'idée, trompeuse, du succès financier de son édition illustrée : « Je ne sais si l'on m'a dit vrai, ou si l'on a dit vrai à qui me l'a redit, mais mes éditeurs se vantent de 5 000 fr de vente du *Balzac illustré*, ce qui ferait croire que, le temps et les amis aidant, nous aurions bientôt dix mille. Alors toutes mes infortunes financières cesseraient en 1839 »<sup>194</sup>.

Or, les autres deux considérations qui apparaissent sont plus intéressantes. Nous avons déjà parlé dans le chapitre 2 des vignettes en couverture du livre utilisées comme marques des éditeurs : c'était effectivement une tentative pour combattre la contrefaçon belge, grande plaie des éditeurs à ce moment-là, dont Balzac lui-même avait été victime à

---

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 400.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 439.

plusieurs reprises. Mais limiter une édition illustrée au désir d'éviter la contrefaçon paraît tout de même une affirmation étrange.

Également, il nous semble que la volonté d'inscrire l'illustration dans la sphère de l'« exécution typographique » ne soit pas aussi évidente qu'on pourrait le croire. De fait, qu'est-ce que cela veut dire, exactement, que l'illustration fait partie de l'« exécution typographique » ?

### 5.1. L'illustration comme « paratexte » versus l'illustration comme « iconotexte »<sup>195</sup>

Pour comprendre pleinement le problème que nous venons de poser, nous renvoyons à deux autres passages extraits des *Lettres à Mme Hanska*. Le premier est placé dans la lettre écrite de Paris le 20 janvier 1838 :

Le texte de l'*édition illustrée* est revu avec tant de soin, qu'il faut 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 des sottises, en sorte que je désire bien 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>196</sup>

C'est un passage très connu de la correspondance balzacienne, qui a été repris plusieurs fois dans le cadre des études sur Balzac et la typographie, ou Balzac et l'image, la « solennité typographique » ayant été interprétée comme une référence aux vignettes du texte. Pourtant, le contexte où ce passage est plongé n'amène pas forcément vers cette lecture : il n'y a pas une référence explicite aux illustrations, et la « solennité typographique » dont l'écrivain parle ne trouve pas de spécification. Certes, la parenté qui existe entre les deux expressions, « exécution typographique » et « solennité typographique », légitime cette hypothèse ; néanmoins, il pourrait bien être question aussi de la solennité réservée à la composition de cette édition d'œuvres complètes, ce qui expliquerait le soin que Balzac consacre à la correction stylistique de son texte. De fait, comme nous allons le voir, le type de relation qui vient s'instaurer entre le texte balzacien et les illustrations n'explique pas les mots de la lettre de Balzac à Mme Hanska : par le peu d'informations que nous avons sur la

---

<sup>195</sup> Ce sous-chapitre est, en partie, une version remaniée d'une communication, intitulée « Du paratexte au contre-texte. Les illustrations de *La Comédie humaine* », que nous avons présentée à l'Université de Bologne (Italie) le 15 et 16 février 2018, en occasion du Colloque « Attention au paratexte ! *Senils* 30 anni dopo », organisé par Federico Bertoni, Guido Mattia Gallerani, Maria Chiara Gnocchi, Donata Meneghelli, Paolo Tinti, dont les actes seront publiés en 2019 par la revue *Interférences littéraires*.

<sup>196</sup> H. de Balzac, *LH*, t.I, p. 434 ; c'est nous qui soulignons.

rédaction et publication du *Balzac illustré*, il paraît que le romancier a commencé la correction du texte avant, ou en même temps, que les illustrateurs s'occupaient du dessin et de la gravure des images ; cela veut dire que Balzac n'attendait pas de voir les images pour procéder à la correction du texte, ni qu'il révisait son texte d'après les illustrations. De plus, dans la *Correspondance* générale il n'y a pas de lettres entre Balzac et les dessinateurs qui puissent témoigner d'une collaboration étroite entre eux pendant l'impression de l'ouvrage. Il nous semble donc improbable que Balzac voulût se référer aux illustrations dans ce passage. Certes, il est vrai que nous ne connaissons pas le contenu de la lettre de Mme Hanska à laquelle l'écrivain répondait, qui aurait pu montrer des allusions plus explicites aux dessins de l'édition illustrée. *Dubium manet.*

En tout cas, même si la locution « solennité typographique » se réfère aux illustrations, il reste à en détecter le signifié spécifique. C'est le deuxième passage que nous allons analyser, contenu dans une lettre qui date du 1<sup>er</sup> septembre 1837, qui se révèle très éclairante à ce propos :

Je viens de voir les dessins pour l'illustration de *La Peau de chagrin*. C'est merveilleux, cette entreprise est gigantesque, 4 000 gravures sur acier tirées en taille douce à même le texte ! Cent par volume. Enfin, si cette affaire réussit, les *Études sociales* se produiront dans leur entier, et sous un magnifique costume, avec des atours royaux. Avouez que si dans quelque mois, la fortune vient visiter mon seuil, je l'aurai bien gagnée, et soyez sûre que je me cramponnerai à ce qu'elle daignera me jeter.<sup>197</sup>

C'est la première fois que Balzac s'exprime avec un tel enthousiasme sur les illustrations. Cependant, il n'est pas vraiment question des images en tant que telles, mais plutôt de la grandeur de l'entreprise. De fait, les images sont « un magnifique costume », « des atours royaux » du texte : Balzac ne problématise pas le rapport que l'image devrait instaurer avec le texte, car ce rapport se configure dans ses mots selon la relation que Gérard Genette a définie comme « paratextuelle », d'abord dans *Palimpsestes* :

Le second type [de relation transtextuelle] est constitué par la relation, moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prières

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 404 ; c'est nous qui soulignons.

d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend.<sup>198</sup>

Et ensuite en 1987 dans *Seuils*, où Genette précise que :

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou – mot de Borges à propos d'une préface – d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin.<sup>199</sup>

En confinant l'illustration dans le champ de « l'exécution » ou de la « solennité » typographique, Balzac crée une séparation nette entre le domaine du texte et celui de l'image, où l'illustration est l'un des éléments qui « procurent au texte un entourage », « vestibule » du texte proprement dit. L'illustration alors ne concerne pas vraiment le texte, plutôt le livre en tant qu'objet, réduit désormais à un objet commercial, à une marchandise : il est clair que Balzac considère l'illustration comme un ornement qui donne du luxe à ses livres – et non pas à ses textes –, et qui fait ainsi monter leur prix de vente.

La volonté d'exiler l'illustration dans le champ paratextuel est très répandue chez les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle : au fur et à mesure que l'illustration assume un caractère envahissant vis-à-vis du texte, les auteurs se montrent de plus en plus méfiants envers la présence d'images dans leurs textes, lesquelles, à leur avis, dispersent l'attention du lecteur. Les écrivains alors cherchent des moyens pour établir une séparation entre les deux : Sainte-Beuve et Alfred de Musset, notamment, refusent nettement d'être illustrés ; Victor Hugo lui-même, celui qui, nous l'avons montré dans le chapitre 4, a été l'un des écrivains le plus illustré parmi ses contemporains, n'a jamais manifesté trop d'enthousiasme à l'égard des éditions illustrées de ses œuvres, comme si elles n'étaient pas douées d'importance ; et Balzac, nous venons de le voir, s'exprime à ce propos de manière assez déroutante sur sa première édition illustrée.

À première vue, cette situation pourrait sembler paradoxale : de fait, les romanciers refusent la présence d'images proprement dites dans leurs livres lorsqu'ils célèbrent la

---

<sup>198</sup> G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1984, p. 9 ; c'est nous qui soulignons.

<sup>199</sup> G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, pp. 7-8 ; c'est nous qui soulignons.

nouvelle « littérature des images », où le poète prétend se faire peintre. L'image écrite entre en compétition avec l'image dessinée, mais l'envers n'est pas accepté. Cela cause effectivement une rivalité, pas complètement cachée d'ailleurs, entre les représentants de la plume, voir les écrivains, et ceux du crayon, les illustrateurs : la personnalité d'un Monnier, d'un Daumier, d'un Johannot, d'un Gavarni est désormais trop forte pour être soumise à la volonté de la plume. Selon cette perspective, Alain-Marie Bassy remarque que « chaque illustrateur livre son propre message : ainsi s'élabore dans l'univers du livre un dialogue contrasté entre ces génies de la plume. Mise en scène où s'affirme un débat d'individualités plus qu'un esprit de système »<sup>200</sup>. Une situation qui sera représenté par Grandville dans les premières pages d'*Un Autre monde* :

Nonchalamment étendus dans le double fond d'une vaste écritoire, une Plume, un Crayon et un Canif, ces trois ennemis qui ne peuvent vivre séparés, se reposaient de leurs fatigues passées. [...] le Crayon s'avança vers sa compagne [la Plume], et lui tint à peu près ce langage : - Dormez tant qu'il vous plaira, ma chère amie, ce n'est pas moi qui vous réveillerai. Gardez vos idées, et taillez la besogne pour un autre. Vos inspirations ne me suffisent plus, votre tyrannie me fatigue ; j'ai été trop modeste jusqu'ici, il est temps que l'univers apprenne à me connaître. Dès aujourd'hui je prends la clé des champs ; je veux aller où me conduira ma fantaisie ; je prétends moi-même me servir de guide : Vive la liberté ! [...] – O ciel ! s'écria la plume, les Crayons font du style et de l'éloquence, dans quels temps vivons-nous ! [...] A peine quelques années te séparent de l'adolescence, et déjà tu renies ta mère. Qui a soutenu tes pas chancelants dans la carrière ? Qui a écarté les ronces de tes pas ? Qui t'a montré ce qu'il fallait laisser dans l'ombre et qu'il fallait éclairer ? Qui t'a introduit dans le monde ? [...] Moi ! Toujours moi ! Et c'est ainsi que tu me récompenses ! Pars donc, jeune ingrat, et que la gomme élastique te soit légère !<sup>201</sup>

Mais le débat qui se développe sur le livre romantique ne reflète qu'une situation bien plus macroscopique : il n'est pas question seulement de *l'ut pictura poesis*, ou du rôle de l'illustration, mais du pouvoir même de l'image de construire de nouveaux imaginaires à travers des objets modernes (les lanternes magiques, les panoramas, la photographie, la figurine-charge, l'image d'Épinal, le timbre-poste, la caricature, la bande dessinée, l'affiche

---

<sup>200</sup> A.-M. Bassy, « Le livre mis en pièce(s). Pensées détachées sur le livre romantique », *Romantisme*, 1984, p. 25.

<sup>201</sup> J.-J. Grandville et D. Taxile, *Un Autre monde*, Paris, H. Fournier, 1844, p. 1-3. Consulté sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3120537/f29.image>

commerciale, la carte postale et le livre illustrée lui-même) qui définissent son caractère envahissant. Cette « pulsion vers l'image » détermine un imaginaire par images :

Le XIX<sup>e</sup> siècle n'a certes pas inventé l'image, comme il n'a pas inventé la littérature, comme il n'a pas inventé la relation de l'image à la littérature [...]. Mais il a modifié profondément et radicalement cette relation en inventant, ou en mettant au point, ou en industrialisant, ou faisant circuler, ou en généralisant dans des proportions radicalement nouvelles une nouvelle *imagerie* – le terme se généralise au XIX<sup>e</sup> siècle – faite de nouveaux objets et de nouvelles pratiques.<sup>202</sup>

L'imagerie du XIX<sup>e</sup> siècle couvre la ville entière :

La ville, ce nouvel actant collectif de toute la littérature du siècle, ne semble plus être que le lieu où se mettent en scène de nombreux rituels processionnaires porteurs de signes, d'icônes et d'emblèmes politiques ou religieux (voir la Fête-Dieu d'*Un cœur simple*) ou le lieu des cycles successifs d'expositions (la mode journalière et saisonnière dans la rue et dans les vitrines des magasins, le Salon tous les ans, l'Exposition universelle tous les dix ans). Ce qui ne va peut-être pas sans risques. Ce sont en effet les facultés mêmes de l'homme, physiques et psychologiques, et surtout celles que sollicite la littérature, qui semblent être menacées soit d'hypertrophie, soit de dépérissement. Comme si – là se trouve la hantise du siècle – trop d'images tuait l'imagination, paralysait l'imaginaire.<sup>203</sup>

C'est exactement ça le reproche que les écrivains font à l'illustration : l'image coupe les ailes de l'imagination, en bornant le mot à une vision concrète, unique, limitée. Dans la littérature donc, bien avant la menace qui, selon Philippe Hamon, tombe sur le personnage autour de 1850, lequel ne devient « qu'un "réflecteur" dans un monde d'images et de reflets »<sup>204</sup>, c'est la lecture qui subit des conséquences assez considérables.

Dans cette perspective, la condamnation de l'illustration arrive sous la plume d'Eugène Pelletan, qui en février 1843 rédige, sous le pseudonyme de F. de Lagenevais, un article pour la *Revue des deux mondes* titré « La littérature illustrée ». L'article de Pelletan est long et complexe ; mais c'est dans la première partie du texte que se concentre la critique de Pelletan envers la littérature illustrée. Pelletan adopte un lexique particulier, calqué sur celui de l'article « De la littérature industrielle » rédigé par Sainte-Beuve en 1839 pour la même

---

<sup>202</sup> P. Hamon, *Imageries. Littérature et images au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 11.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 21 ; c'est nous qui soulignons.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 24.

revue, auquel « La littérature illustrée » semble faire pendant. D'abord, Pelletan souligne que « désormais, les peuples devront surtout leur supériorité historique à des innovations d'idées »<sup>205</sup>, et que la gloire de la France est due au XVIII<sup>e</sup> siècle par la littérature. Mais « les peuples, comme les individus, n'obtiennent cette supériorité de l'esprit qu'à la condition d'accomplir des *œuvres sérieuses* »<sup>206</sup>. Pelletan dénonce tout de suite la décadence de la littérature française contemporaine, causée par la perte de « l'initiative » des écrivains, qui subissent maintenant la pensée publique. De plus, les écrivains :

[Ils] s'étonnent de ce qu'on ne veut plus acheter de livres nouveaux, et, au lieu d'éditer des livres sérieux, de former ainsi le goût public, ils cherchent au contraire à le tromper en exploitant d'inintelligentes et passagères fantaisies. C'est ainsi que nous avons vu s'accroître, dans une proportion vraiment prodigieuse, cette littérature qu'on ne peut nommer d'aucun nom, qui est aux trois quarts faite par les dessinateurs. L'industrie ne relève pas de la critique ; il lui est loisible de porter ses capitaux où elle l'entend, de mettre dans la circulation les œuvres qu'il lui plaît d'y jeter. Si la librairie française trouve son intérêt à se transformer en magasin d'estampes et de gravures, nous aurons sans doute le droit de nous plaindre de voir la littérature déposer la première de toutes les souverainetés et marcher à reculons vers la civilisation mercantile de l'Amérique.<sup>207</sup>

Bien évidemment le discours de Pelletan, qui arrive quatre ans après l'édition illustrée de *La Peau de chagrin*, concerne principalement la foule de romanciers qui sont aujourd'hui, et peut-être déjà peu de temps après leur mort, oubliés ; néanmoins, dans la sphère des auteurs qui étaient considérés comme producteurs de la « littérature industrielle », des écrivains tels que Balzac, Dumas et Sue, ne sont pas à l'abri de cette dénonciation. En 1843 les physiologies et la littérature panoramique avaient fait éclater la puissance pervasive de l'image, qui en 1838 n'était pas encore si évidente. C'est pour cela que la lithographie et la gravure sur bois sont au cœur de la querelle :

L'illustration est devenue un prétexte pour écouler d'anciennes éditions ou pour en faire de nouvelles ; les livres sérieux, qui s'adressent surtout aux hommes d'étude, se sont vus contraints d'entrer dans cette mascarade universelle et de subir les culs-de-

---

<sup>205</sup> E. Pelletan, « La littérature illustrée », dans *La Revue des deux mondes*, février 1843, p. 645. Consulté sur Gallica :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k355423/f644.item.r=litt%C3%A9rature%20illustr%C3%A9e>

<sup>206</sup> *Ibidem* ; c'est nous qui soulignons.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 646 ; c'est nous qui soulignons.



lampe et les vignettes. Jamais aucun siècle n'avait poussé aussi loin que le nôtre cette débauche d'illustrations mercantilement conçues, qui ne profitent pas même à l'art de la typographie.<sup>208</sup>

L'illustration amènerait, selon Pelletan, à la marchandisation du livre, lequel acquiert un « rang parmi les coquillages transatlantiques et les vases de Chine », mais elle serait aussi « la naïve éloquence » qui doit être réservée exclusivement aux basses classes de la société, car s'« il faut des représentations figurées aux populations primitives », l'illustration n'ajoute rien à la compréhension des œuvres de la littérature<sup>209</sup>. Non seulement l'illustration est inutile, mais aussi :

Il y a une impression particulière dans la vague de la peinture par la parole. Par cela même que rien n'est précisé, que l'esprit du lecteur est continuellement obligé d'en appeler à ses réminiscences et à ses émotions personnelles, d'interpréter en quelque sorte l'idée du poète, il arrive que chacun croit retrouver dans sa lecture ce qu'il a éprouvé lui-même et qu'il pourrait y revendiquer sa part de poésie ; car il ne faut pas oublier que le poète complet est non seulement un homme, mais encore une foule, qu'il est la personnification sympathique des sentiments existants à la fois en lui et autour de lui.<sup>210</sup>

En somme, au lecteur est demandé le processus contraire à celui fait par le romancier : ce dernier s'exalte dans le « coup d'œil », où il condense son pouvoir de lire la société, alors que du lecteur on exige de respecter la durée du temps nécessaire à créer des effets :

Le talent du poète et du narrateur est de s'emparer de notre esprit, de l'entraîner à sa suite, insensiblement, sans qu'il s'en aperçoive, de le mettre sous l'influence magnétique de sa volonté propre ; il ne peut y parvenir qu'avec de long développemens [sic], des illusions produites, que la gravure vient détruire en représentant un moment unique de l'action à chaque pas, au lieu de laisser le lecteur continuer paisiblement sa route et assister sans témoin ni interrupteur au spectacle qui se joue successivement dans son esprit. La grande ressource de la parole écrite est de contraindre, par son côté mystérieux et infini, l'esprit de celui qui lit à travailler lui-même, à être poète avec le poète, penseur avec le savant. Nos âmes [sic] ne sont pas uniquement passives dans nos lectures ; elles sont, beaucoup plus qu'on ne croit, parties actives. Lorsque le dessinateur vient donner des formes précises tantôt aux

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 648.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 650.

<sup>210</sup> *Ibidem.*

rêveries, tantôt aux récits de l'écrivain, il arrive nécessairement que l'esprit ne s'habitue plus à comprendre ces récits et ces rêveries que sous les figures dont le peintre les a revêtues. Le dessinateur se substitue ainsi au poète, il impose son interprétation personnelle au lieu de cette interprétation multiple et vivante que chacun pouvait faire selon sa fantaisie ou selon son caractère.<sup>211</sup>

Pelletan s'adresse directement aux écrivains, en leur posant une série de questions :

Comment n'ont-ils pas compris que l'attrait de la curiosité, que le plaisir des yeux l'emporterait infailliblement sur la volupté laborieuse, patiente et réfléchie de la lecture ? Comment n'ont-ils pas compris que leurs œuvres illustrées ne s'adressaient plus qu'aux femmes et aux enfants, qui ne lisent qu'en feuilletant et qui traitent les livres comme des chiffons ? L'illustration est un symptôme de décadence littéraire. [...] Les gravures d'ailleurs ne nuiraient pas au texte, ne rompraient pas l'unité d'impression nécessaire à toute lecture, que pour le seul effet matériel il faudrait les proscrire ; elles ne font que jeter le désordre dans les pages, elles dérangent cette harmonie régulière des lignes, à laquelle l'œil est habitué, qui fait disparaître à la lecture le souvenir du livre, qui nous laisse seuls face à face avec les personnages, les scènes décrits, et qui contribue beaucoup à la compréhension rapide des choses qu'on lit. Dans les éditions illustrées, au contraire, le regard est perpétuellement inquiet, excédé par cette multitude de figures qui se déroulent et qui renaissent les unes des autres ; on oublie, pour les regarder ou pour les éviter, la page précédente. Autant vaudrait rêver au milieu des cris et des mouvements de la foule.<sup>212</sup>

Les accusations les plus lapidaires que Pelletan présente contre la littérature illustrée concernent dès lors les profondes modifications que les gravures apporteraient à la lecture, de trois façons. Premièrement, le public traditionnel des œuvres illustrées est composé par les femmes et les enfants, qui font déchoir le livre au statut de chiffon, par la méthode ludique de leur lecture « en feuilletant » ; il en résulte que les ouvrages sérieux deviennent maintenant le nouveau jeu des enfants. Deuxièmement, la lecture se trouve irrémédiablement compromise par la diversion causée par les images, où « les plaisirs des yeux » prennent le dessus sur la « volupté laborieuse » de la lecture<sup>213</sup>. Troisièmement, non seulement les gravures sont les sirènes du lecteur moderne, mais même ceux qui sont assez

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 651.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 653 ; c'est nous qui soulignons.

<sup>213</sup> À ce propos, voir C. Devès, « Le lecteur et son regard sur la littérature illustrée au XIX<sup>e</sup> siècle en France : entre choix, attentes et imaginaire collectif » dans *L'esthétique du livre*, Alain Milon et Marc Perelman (dir.), Paris, Presses Universitaires de Paris 10, pp. 375- 393.

forts pour résister à leur charme se trouvent dérangés dans leur lecture par le désordre que la vignette impose dans la page. Encore, l'illustration n'est pas comparée au chant des sirènes, comme nous l'avons proposé dans notre commentaire, mais au bruit assourdissant de la foule, comparaison décidément moins prestigieuse, la vignette n'étant douée d'aucun caractère de noblesse.

L'analyse de Pelletan de la littérature illustrée est injuste dans le jugement exprimé sur la valeur artistique des gravures romantiques, qu'il considère comme une « curiosité banale » et stérile. Mais les extraits que nous avons proposés, nous le répétons encore, mettent bien en évidence les fondements de la méfiance que les écrivains partagent à l'égard de l'illustration depuis son arrivée dans les livres dans les années 1830.

S'il est vrai que Balzac n'a jamais formulé des affirmations aussi hostiles sur l'illustration, on ne trouve néanmoins aucun jugement réellement positif ou enthousiaste sur cet art dans ses écrits.

Les raisons du jugement négatif à l'égard de l'illustration se trouvent en réalité dans le changement du statut que cet art mineur accomplit à ce moment-là. D'ailleurs, il serait plus correct de dire que ce n'est pas le statut de l'illustration qui change, mais plutôt la perception que la société en a, c'est-à-dire : ce n'est pas tant l'art de l'illustration qui se trouve modifié dans son essence, dans sa nature, que sa réputation<sup>214</sup>. La personnalité forte et imposante des illustrateurs romantiques, qui a rencontré le nouveau goût du public, n'a fait qu'accroître le caractère autonome de l'image, qui se pose maintenant, de façon explicite, comme un « iconotexte », selon l'expression forgée par Michael Nerlich et Alain Montandon<sup>215</sup>, à savoir comme un texte à langage iconique qui forme dans sa rencontre avec un texte écrit une unité indissoluble.

À la lumière de ce qu'on vient d'affirmer, il nous paraît clair que la notion de « paratexte » élaborée par Genette s'adapte mal à l'illustration : celle-ci ne peut pas être considérée comme un élément paratextuel, car non seulement elle a aussi le statut du « texte » - à langage non verbal, certes, mais toujours un texte -, mais ce texte iconique détermine un changement dans la compréhension du récit écrit d'une telle façon que les deux textes ne peuvent pas être séparés au moment de l'analyse de l'œuvre sans courir le

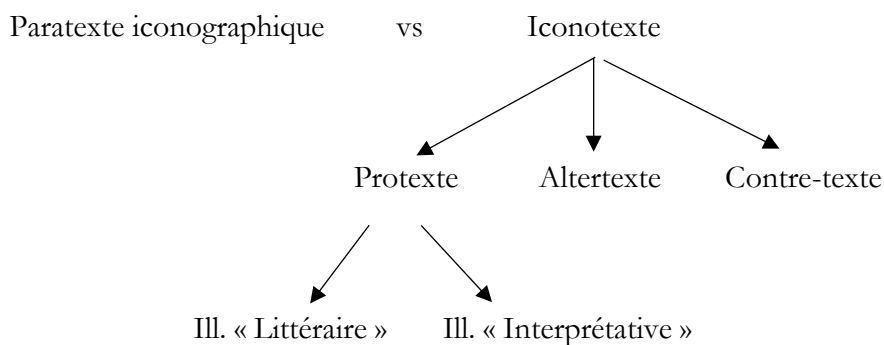
---

<sup>214</sup> Le livre de Michel Melot, *L'illustration. Histoire d'un art* est, dans ce sens, éclairant : dans son étude, Melot décrit le parcours accompli par l'illustration au fil du temps, en soulignant les moments où cet art a été rélégué dans les marges à cause du contrôle exercé par les institutions sur toute image produite dans leur territoire.

<sup>215</sup> Voir A. Montandon et M. Nerlich (éds.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.

risque de manquer certaines interprétations, visibles seulement dans l'ensemble de l'iconotexte. L'illustration est véritablement un « *word-bound image* », comme l'a définie Meyer Schapiro<sup>216</sup>.

Pour cela, nous proposons ici l'expression « iconotexte »<sup>217</sup>, qui entretient avec le texte écrit un système de relations complexes. Nous avons identifié trois façons selon lesquelles l'illustration se rapporte au texte : comme protexte, comme altertexte, et comme contre-texte.



Le protexte implique un rapport d'analogie entre le texte écrit et l'iconotexte, qui s'exprime soit selon une traduction « littéraire » soit selon une réélaboration « interprétative »<sup>218</sup> du mot en image.

L'altertexte est une illustration qui n'a rien à voir avec le texte écrit.

Le « contre-texte » décrit la relation éminemment conflictuelle entre l'écriture et l'image dont le XIX<sup>e</sup> siècle est riche d'exemples. Le préfixe « contre- », dérivant de la préposition latine « contra », exprime « un mouvement de sens inverse » aussi bien que « le contact étroit ou le choc au terme d'un déplacement »<sup>219</sup> : il réussit à véhiculer le sens aussi politique de cette contraposition entre le texte et l'image, où il n'est pas question seulement d'une opposition entre les deux textes mais aussi de leurs auteurs, qui se disputent sur la suprématie de leur médium.

<sup>216</sup> M. Schapiro, *Words, Script, and Pictures : Semiotics of Visual Language*, New York, George Braziller, 1996, p.25.

<sup>217</sup> Le terme a été forgé par Michael Nerlich, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy » dans, *Iconotextes*, Alain Montandon (éd.), Paris, Ophrys, 1990, pp. 255-302 ; mais si Michael Nerlich l'utilise pour indiquer l'objet hybride qui constitue « une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui — normalement, mais non nécessairement — a la forme d'un "livre" » (p. 268), nous l'entendons plutôt comme un synonyme d'« illustration ».

<sup>218</sup> Nous reprenons ici la distinction élaborée par Ségolène Le Men entre illustration « littéraire » et illustration « interprétative », même si elle n'en théorise pas vraiment une définition spécifique. Nous suivons ici la piste qu'elle a tracée, en prolongeant sa pensée à l'intérieur du cadre théorique que nous venons d'élaborer.

<sup>219</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/contre>

La préposition « contre » suggère donc une dynamique qu'on retrouve aussi dans la définition d'iconotexte : la *word-bound image* est d'abord, en tant que langage qui diffère du langage verbal, un mouvement vers un type de connaissance autre, ouvrant sur une perspective nouvelle par rapport à celle choisie par l'écriture. À l'issue de ce mouvement, il y aura ou bien un « contact étroit », une proximité des thèmes, des positions exprimés par les deux textes, ou bien « un choc », un affrontement. L'illustration peut donc faire l'effort de traduire en image l'histoire écrite (en tant que protexte), ou bien elle peut prendre ses distances (en tant qu'altertexte), ou bien suivre un chemin contraire, opposé à celui du texte écrit (en tant que contre-texte). De plus, « contre » exprime un mouvement qui met en jeu deux éléments ayant le même statut, dans ce cas le même statut sémiotique : « contre-texte » postule que l'illustration puisse être considérée comme un texte, un iconotexte, qui s'oppose – en tant que langage autre –, au texte écrit et se distingue de ce dernier, ainsi de la connaissance qu'il transmet.

*La Peau de chagrin* illustrée de 1838 restitue cet enjeu transtextuel. Considérée comme l'un des plus beaux livres romantiques, *La Peau de chagrin* édité par Delloye et Lecou est un exemple non seulement de la perfection technique que la taille douce atteint à ce moment-là, mais aussi de l'intelligence fine et perspicace avec laquelle les illustrateurs savent enluminer le texte balzacien. Les 106 vignettes dessinées par Baron, Gavarni, Français, Janet Lange, Marckl, Napoléon Thomas et Dorlet créent d'abord une sorte de résumé du récit, comme elles représentent les moments saisissants de la narration. En second lieu, les illustrations acquièrent une valeur différente selon leur position dans le texte et selon le sujet représenté.

Nous avons distingué trois groupes d'illustrations : le premier est composé par les vignettes qui servent de vestibule au récit, c'est-à-dire la couverture, la vignette en page de titre, les vignettes en tête de chapitre et les lettrines ; le deuxième regroupe les illustrations qui représentent les personnages, dans un portrait ou une scène ; enfin, le troisième compte des vignettes particulières, à savoir celles représentant le décor, les natures mortes.

Nous allons maintenant analyser comment ces trois groupes d'images changent la perception du récit balzacien, en nous interrogeant notamment sur l'influence qu'elles exercent dans la construction du personnage.

## 5.2. Vestibules

Le premier groupe d'illustrations que nous allons analyser est celui des images à « vestibule ». L'édition Delloye et Lecou contient dix illustrations qui fonctionnent comme des seuils à la porte du texte : la couverture illustrée, la vignette de titre, quatre vignettes en tête de chapitre et quatre lettrines. Ces images-vestibule sont douées d'un caractère anticipatoire par rapport aux thèmes traités par le récit balzacien : la dimension onirique et fantasmagorique des vignettes, par exemple, fait le pendant à la sensation de cauchemar ressentie par Raphaël au cours de tout le roman : nous sommes dans le cas d'un protexte de type interprétatif. En effet, les choix du protagoniste sont pris selon un seul critère : croire, ou pas, au pouvoir de la peau de chagrin. L'ambiguïté du statut de cet objet magique perdure jusqu'à la fin du récit : le narrateur ne résout pas l'énigme, et la peau disparaît avec son possesseur. Cependant, l'objet-clé du roman n'est représenté qu'une seule fois dans les vignettes-vestibule. Cette absence, assez étrange d'ailleurs, confère au talisman la qualité d'objet-fantôme, qui paraît et disparaît selon les événements, dans les moments à plus haute tension narrative. Encore, le décor prend dès ces premières illustrations une place essentielle dans l'interprétation de l'histoire : les objets, omniprésents dans les images, doués d'une forte valeur symbolique, remplissent le manque de la peau, en faisant contrepoint au caractère aléatoire de cette dernière grâce à leur statut d'objets quotidiens, comme nous le verrons en détail dans le quatrième sous-chapitre.

La première de couverture de *La Peau de chagrin* se présente sous forme d'une couverture gravée. Un cadre à thème liberty, qui rappelle les décorations des *Voyages pittoresques et romantiques* des années 1830, relie six figures : en haut, un *putto* lit un livre, à ses côtés deux châteaux différents ; à côté du titre « *Balzac illustré* », un moine, debout, et un vieil homme assis à un écritoire. Juste au-dessous, deux figurines de femme, l'une nue et l'autre en vêtements d'époque moderne ; en bas de page, un chevalier et un soldat se regardent alors qu'au milieu, entre eux, se trouve la marque de l'éditeur Delloye. La même gravure est reprise pour la quatrième de couverture, mais à la place du nom de l'éditeur figure le nom de l'imprimerie, Béthune et Plon. La disposition spatiale des personnages semble établir une séparation de type chronologique : du côté gauche, le lecteur-spectateur trouve les quatre figures associées au Moyen-Âge – le château-fort, le moine, une allégorie féminine et le chevalier –, alors que sur le côté droit il voit les représentants de l'époque moderne – le palais, l'intellectuel, la femme comme il faut, et le soldat. La couverture

suggère-t-elle une transposition de valeurs entre les deux périodes ? De l'épopée médiévale, il est question maintenant de l'épopée moderne, d'une quête qui est entreprise non plus par le noble chevalier mais par le bourgeois, en recherche non pas d'une révélation mystique mais d'une élévation sociale, laquelle passe d'ailleurs toujours par la femme, à travers le mariage. La femme n'est plus une allégorie de la valeur spirituelle dont le chevalier est en quête : elle met au contraire bien en exposition les signes sociaux qui la distinguent parmi ses rivaux, à savoir les vêtements. La gravure de la couverture pose la question de la spiritualité, peut-être perdue dans le passage vers l'époque moderne. En effet, Raphaël de Valentin, le protagoniste de *La Peau de chagrin*, à bien y voir s'engage dans une quête, mais à l'envers : la peau de chagrin, talisman qui se substitue à la relique, est donné au héros au début du roman, et non à la fin ; l'objet magique ne porte pas Raphaël vers une formation, une construction de sa personne, mais vers sa déconstruction, vers la défaite de toute valeur et science qu'il avait acquise pendant sa jeunesse.

C'est la vignette de titre qui introduit le cœur de l'histoire : sur le fond d'une société indifférente et vouée au luxe et aux fêtes, un jeune homme est pris par les cheveux par un squelette, qui l'amène vers un tombeau. Si le beau monde se présente comme une esquisse d'hommes et de danseuses, devisant quelque part, à l'extérieur comme à l'intérieur, c'est le jeune homme et le squelette qui prennent la relève de la scène. Néanmoins, deux faits particuliers sautent aux yeux : d'abord, l'absence de l'objet éponyme du roman, la peau de chagrin, qui n'est pas représenté dans l'image d'ouverture ; et pourtant, c'est la deuxième remarque, le décor est dessiné en détail. Plusieurs sortes d'objets animent la scène, en délimitant une trace subtile mais évidente sur l'importance des objets dans le roman. Il ne manque que le talisman, dont l'absence soulève le doute sur sa réelle existence.

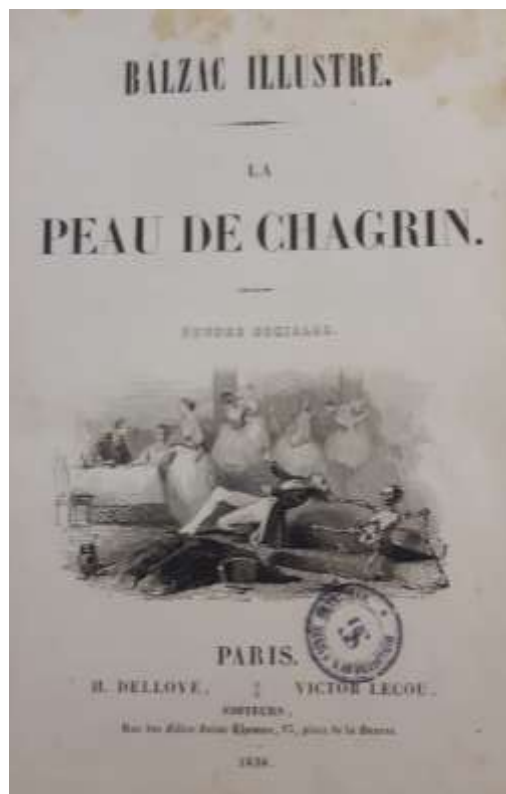


Figure 70 et 71 : Couverture et vignette de titre de *La Peau de chagrin*, Delloye et Lecocq éd., 1838

Encore plus intéressantes sont les autres vignettes-vestibule qu'on trouve dans chacun des trois chapitres et l'épilogue du roman en tête de page, qui précèdent le titre du chapitre, et les lettrines. Du point de vue bibliophilique, la vignette en tête de page et la lettrine font partie d'un schéma typographique ancien, que nous avons retrouvé également dans les éditions illustrées des *Œuvres* de Molière et de *La Fontaine* imprimées par Balzac. Mais, cette fois-ci, la vignette en tête de page acquiert une importance spécifique : elle ne représente plus l'une des scènes-clé de l'ouvrage, mais elle se charge d'une valeur allégorique.

Prenons la vignette du chapitre *Le Talisman*. La gravure est composée par deux images centrales, de dimensions majeures par rapport aux dix autres disposées sur leur côté droit et sur celui de gauche. Instantanément, le lecteur-spectateur s'aperçoit d'une dichotomie dans les deux images centrales : en haut, deux êtres surnaturels, à queue de serpent, tiennent le cadre où est étendue la peau de chagrin, laquelle semble émaner de rayons de lumière, alors que la scène juste en bas représente un homme assis sur un siège, en train de lire un livre, protégé par deux anges placés derrière lui. Il s'instaure donc une connotation très forte autour de la valeur de la peau, introduite par les deux êtres serpents



qui la détiennent, signe d'un lien très fort avec la ligne serpentine inspirée de Tristram Shandy, et, en même temps, d'une connexion avec la sphère du diabolique, toujours associée au serpent. Le tableau entier alors semble être la construction d'une fantasmagorie produite par la peau elle-même, qui est susceptible d'offusquer la rationalité du lecteur – qui nécessite donc de sa part la protection des anges. Encore, la dichotomie se poursuit dans les dix petites scènes : celles du côté gauche sont toutes associées par le thème convivial, alors que celles de droite représentent toutes le malheur ou la violence. Ces scènes ne sont pas un résumé de l'histoire – bien qu'à première vue il pourrait le sembler : le baiser entre les deux amants et le banquet sont présents dans le roman, mais le duel entre Raphaël et Charles sera au pistolet et non à l'épée, personne n'ira en prison et personne ne sera pendu. Il nous semble qu'il n'y a pas d'intention synthétique dans ces images, mais plutôt une vision fantasmagorique de la dualité de la vie : chaque scène a son contraire, les deux sont les deux faces de la même médaille. Le parcours dual de la vie, leitmotif du roman entier, est représenté dans des scènes d'amour et de convivialité opposées à des tableaux de violence et de mort. Par contre, la lettrine anticipe l'épisode de Raphaël qui pense à se noyer, dans le dessin d'une table où il est écrit « Secours aux asphixiés ».

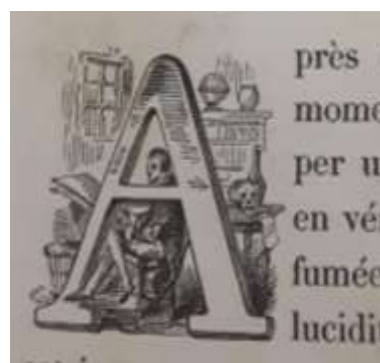


Figure 72, 73, 74 et 75 : Vignette du chapitre 1 et 2 et leurs letrines, La Peau de chagrin, Delloye et Lecon éd., 1838

La vignette qui ouvre le chapitre « La Femme sans cœur » est certainement la plus énigmatique parmi les quatre : elle est divisée en trois scènes, où, cette fois-ci, ce sont les deux latérales qui détiennent les dimensions les plus grandes. Au centre de la vignette, une femme torse-nu, un obélisque au lieu des jambes, se tient debout dans une attitude de statue ; à ses pieds, une table pleine d'objets – parmi lesquels on reconnaît un bouquet de fleurs, une brosse à cheveux, un petit miroir, un coffret contenant un collier, des rubans et un flacon de parfum – prend la place d'une offrande pour la Vanité. C'est une représentation dense de signifié dans l'interprétation du mythe de la femme moderne, rôle joué par la cruelle Foedora. C'est encore Foedora qui prend la relève de la scène de gauche : une femme est couchée sur une ottomane, entourée d'admirateurs ; la situation facilement imputable au salon de Foedora. La scène à droite, en revanche, n'est liée à aucun passage du récit balzacien : une jeune fille fouille dans un panier pendant qu'un chien aboie contre elle et qu'un homme regarde au dehors de la porte ; derrière elle, une femme mourante dans son lit. Cela semble la représentation d'un vol, qui n'est pas du tout présent dans le roman. La lettrine de ce chapitre montre un lecteur assis derrière la lettre A.

La vignette en tête de page du chapitre « L'Agonie » se présente comme un véritable rêve prophétique : la mort, représentée comme un squelette montant un cheval squelettique émergeant d'une ville infernale, suivie par d'autres âmes, pointe sur un homme assis sur un fauteuil une longue lance aiguisée. Devant la jeune victime, un groupe de personnages cherche à le protéger en montrant à la mort qui avance une série d'objets : un sac plein d'argent, un fusil, un goupillon, un livre et une lanterne. Mais les deux femmes pleurant aux deux côtés de la victime semblent suggérer l'inutilité de cette défense : toute la science de l'homme ne suffit pas à éviter l'inévitable. La lettrine aussi ne laisse pas d'espoir : un ange pleure au chevet d'un homme.

La vignette en tête de l'« Épilogue », en revanche, se positionne sur le plan métalittéraire et, en même temps, du protexte illustratif : un homme, qui pourrait être le lecteur, se réveille, et se touche le front comme s'il cherchait à effacer un cauchemar de sa tête. *La Peau de chagrin*, ne serait-elle qu'une immense hallucination ?



Figure 76, 77, 78 et 79 : Vignette de chapitre 3 et Epilogue et leurs lettrines, *La Peau de chagrin*, Delloye et Lecou éd., 1838

Dès lors, les vignettes-vestibule nous ont fait apercevoir les thèmes principaux du roman. Maintenant, nous nous avançons à l'intérieur du texte, pour voir comment les illustrations des autres deux groupes – celui de la représentation des personnages et celui des objets – réagissent à, et sur, l'écriture de Balzac.

### **5.3. Splendeurs et misères du personnage illustré : le héros comme archétype**

Les illustrations qui représentent les personnages se partagent en deux catégories : le portrait et la scène. Aucune des images n'est suivie par une légende ; en revanche, les lignes parmi lesquelles la vignette est plongée suffisent à la contextualiser et à en interpréter le sujet. Cela veut dire que même si Raphaël n'a pas souvent le même visage d'une vignette à l'autre, le lecteur peut reconnaître le personnage grâce au contenu du texte qui précède l'illustration.

Les scènes constituent la majorité des illustrations : *La Peau de chagrin illustrée* est un véritable résumé des événements saisissants du roman, qui reproduit fidèlement les points principaux de la narration. L'entrée de Raphaël dans la maison de jeu du Palais royal, la découverte de la boutique de l'antiquaire et de la peau de chagrin, les saturnales de Taillefer, sa passion pour Foedora, son logement chez Pauline et sa mère, le déclin physique qu'il attribue à la malédiction de la peau, tous ces épisodes trouvent un équivalent iconique. Les scènes de cette édition illustrée oscillent entre une scène « de genre », d'inspiration picturale, et une scène « dramatique », dans le sens que les gestes des personnages dessinés sont exaspérés, théâtralisés, à la recherche d'un effet de mouvement que donne l'impression d'une image douée d'un temps, non seulement chronologique (par rapport à l'histoire) mais aussi de durée temporelle.

L'alternance de ces deux types de scène suit la démarche de la narration : le début du roman, marqué par la description de la salle de la maison de jeu, est traduit en image dans la représentation d'une table de joueurs, où pas un n'a encore un nom propre – détail qui contribue à la formation de la « scène de genre ». De même, les deux moments de bacchanale du festin de Taillefer sont représentés comme un salon plein de monde qui danse, qui mange, qui boit et qui fume, où les identités de chacun des individus se fondent dans un corps unique, indivisible. Autres scènes associées à la vie quotidienne, mais qui ne peuvent pas être classées comme scènes de genre, ce sont les illustrations qui montrent Raphaël dînant avec Foedora, ou Pauline causant avec sa mère devant le feu : dans ce type

de scène, la scène « quotidienne », les protagonistes de l'images sont facilement identifiables, et l'image ne relève pas de l'anecdote, plutôt de la particularité de ce moment dans l'histoire racontée. En revanche, les scènes dramatiques paraissent dans les passages les plus critiques du roman : la rupture du protagoniste avec Foedora, Raphaël qui brandit la peau comme un drapeau à la fin de la bacchanale, Raphaël qui chasse de sa maison son ancien précepteur, sont toutes des scènes à haute tension dramatique que l'image traduit pleinement. Deux illustrations particulièrement intéressantes se trouvent dans le passage de « L'Agonie » où Raphaël confie à Pauline son chagrin, et sa peur d'être proche à la mort. Les deux images qui illustrent ce moment représentent Pauline, à côté du jeune homme, assis sur un siège de leur chambre, et, derrière eux, un squelette qui fait signe de les saluer. Ce sont les pendants non seulement à la vignette de titre et à la vignette en tête de ce chapitre, où le squelette avait déjà été choisi comme la représentation iconique de la morte, mais aussi à la scène du « Talisman » où Raphaël, en attendant l'arrivée de l'antiquaire, se trouve vis-à-vis d'un squelette dont la tête fait un signe de négation. C'est un type de scène qu'on pourrait définir « fantastique », dans la mesure qu'elle montre une action ou un être irréel.

*La Peau de chagrin* illustrée exhibe donc ce qu'on pourrait appeler un répertoire de « scènes typisées », c'est-à-dire de différents groupes de scènes qui appartiennent à une seule catégorie X ou Y, selon l'utilisation des codes qui la définit : la scène de genre, la scène quotidienne, la scène dramatique et la scène fantastique.

Les portraits aussi sont assez nombreux : ils sont trente-quatre – onze pour le chapitre « Le Talisman », neuf pour « La Femme sans cœur », et quatorze pour « L'Agonie ». Ils ont, semble-t-il, une fonction particulière : les portraits, au contraire de la scène dramatique, interviennent pour immobiliser le personnage dans un instant spécifique, pour donner du relief à la caractérisation de son expression en ce moment précis. Dans l'analyse de ces portraits, détecter le choix du personnage illustré se démontre fondamental : grâce à l'**Annexe 4** du tome II de la présente étude, nous pouvons faire le bilan des personnages illustrés, et le cadre sortant n'est pas dépourvu de surprise.

D'abord, la première remarque qui se pose en comparaison de ce qui est ressort de l'étude des scènes est l'absence de la typification du personnage principal, dans le texte aussi bien que dans les illustrations. Raphaël de Valentin est sans doute le personnage le plus représenté dans les vignettes : huit portraits lui sont dédiés, et il est présent dans la

plupart des scènes. Ses portraits interviennent à chaque fois que la narration a subi un arrêt (par exemple vers la fin du chapitre « La Femme sans cœur », où le protagoniste est représenté allongé sur un canapé, ivre et désespéré), ou bien quand la situation du personnage a changé (comme au début de « L'Agonie », où le jeune homme est installé dans son nouvel hôtel, entouré par le luxe ; là le lecteur trouve Raphaël, vêtu d'une robe de chambre en soie, lisant un journal). C'est-à-dire que l'image illustre chaque nouvelle tournure que la vie du protagoniste accomplit ; de cette façon, le personnage principal se trouve fortement caractérisé dans son être une singularité. Ou bien, si Raphaël est présenté, au début du roman, comme le type du jeune homme de génie dans la misère – typologie qui sera justifiée par l'histoire de sa vie, que le protagoniste raconte à Émile dans le chapitre « La Femme sans cœur », où on reconnaît un certain nombre de situations typiques, telles que la mort du père et la chute du jeune héros, ou encore la passion pour une femme belle et inaccessible, qui culmine dans la description physique faite par le narrateur à l'incipit du récit –, à partir de l'événement extraordinaire qui est l'irruption de la Peau de chagrin dans sa vie Raphaël perd toute typologisation. Il devient véritablement le héros, et, en même temps, l'anti-héros du roman, selon la définition que Jacques-David Ebguy a élaborée autour du personnage balzacien :

Qu'il soit « marginal », « mobile » ou « revenant », le héros *fait* écart et met en mouvement. Cela peut se lire et se dire de multiples façons : le héros interrompt, perturbe les fonctionnements codifiés et établis, défait la naturalité du fonctionnement social (axe narratif), introduit une tension éthique et politique dans le système de valeurs et de partage du sensible de la Société (axe axiologique), éveille et interroge le lecteur (axe affectif). Il *inquiète*, puisqu'il fait percevoir l'absence de nécessité et du fondement du mouvement social, et *reconfigure*, puisqu'il brouille les frontières, déplace les lignes de partage et rétablit la communication. Aussi a-t-il été possible de le situer par rapport aux catégories fondamentales d'appréhension du héros : le Temps, l'Acte et le Dire. S'extrayant du présent aliénant, il n'est pas pour autant transporté dans l'éternité tranquille de la légende et de la mémoire des hommes : son efficence est ailleurs, dans sa manière de mettre en texte des formes de perturbation de la réalité.<sup>220</sup>

Le mode d'être du héros moderne non seulement se fonde « sur les notions d'écart et de mouvement », mais englobe aussi, parfois, son contraire, l'anti-héros : « Balzac, en réponse

---

<sup>220</sup> J.-D. Ebguy, *Le héros balzacien. Balzac et la question de l'héroïsme*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2010, p. 242.

à un certain état du social, complique la représentation et dote ses personnages, Chabert, Vautrin, ou Rastignac, de traits d' "anti-héroïsme" »<sup>221</sup>. Raphaël partage cette ambivalence : il est, en quelque sort, un héros, quand il s'éloigne de la Société lorsqu'il arrive finalement à la richesse, n'obtenant aucune jouissance par le luxe qui l'entoure, et quand il pose la question, chère à Balzac, de l'énergie et de la consommation de la force vitale ; en même temps, Valentin relève de l'anti-héroïsme lorsque cet écart de la Société ne produit aucun mouvement. Sa vie se cristallise dans la routine qu'il impose dans sa maison, glacée dans un temps indéfini, statique, pétrifié par la terreur de la mort. Au lieu de se jeter dans une entreprise mythique, Raphaël se cache dans sa coquille, plus inquiet pour sa vie que par les injustices perpétrées quotidiennement par la Société au reste du monde.

---

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 241.





Figure 80-89 : Les portraits de Raphael de Valentin

Différents sont les portraits des personnages féminins principaux et des personnages mineurs. En effet, ce n'est qu'avec ces groupes de personnages qu'on commence à apercevoir le *type*, dans le texte mais surtout dans les illustrations. D'abord, la première catégorie de personnage féminin que le roman propose est celle de la courtisane. Au festin de Taillefer, à moment donné des femmes entrent dans le salon, et marquent le début d'une nouvelle orgie. La catégorie sociale des jeunes filles n'est pas spécifiée dans le récit, qui les définit comme « des beautés de Versailles convoquées par Lebel, ayant dès le matin dressé tous leurs pièges, arrivant comme une troupe d'esclaves orientales réveillées par la voix du marchand pour partir à l'aurore »<sup>222</sup>. Parmi ces « abeilles », deux femmes s'approchent du Raphaël et d'Émile : Aquilina, « une grande fille bien proportionnée, superbe en son maintien, de physionomie assez irrégulière, mais perçante, mais impétueuse, et qui saisissait l'âme par de vigoureux contrastes », avec une chevelure noire ; et Euphrasie, « la plus jolie et la plus gentille petite créature qui sous la baguette d'une fée fût jamais sortie d'une œuf enchanté »<sup>223</sup>. Aquilina et Euphrasie sont les deux faces de la même médaille : « l'une était l'âme du vice, l'autre le vice sans âme »<sup>224</sup>.

---

<sup>222</sup> *La Peau de chagrin*, p. 86. Dans ce chapitre, toute référence à ce roman est extraite de l'édition Delloye et Lecou du 1838.

<sup>223</sup> *Ibid.* p. 88.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 91.



Figure 90-93 : Aquilina et Euphrasie

Au contraire, elles contrastent avec le modèle de la femme idéale, de la femme pure à laquelle songe Raphaël, et que Foedora et Pauline devraient incarner. Le type de la femme des rêves du protagoniste, juste esquissé dans le texte, résumable dans la formule « pure, belle et riche », trouve une traduction en image à la page 118 et à la page 252, à laquelle tout personnage féminin doit se mesurer. Si on confronte les portraits de Foedora et de Pauline avec ces deux modèles idéaux, il est évident que l'image de Foedora se rapproche le plus du type de « la femme des rêves » : sinueusement assise sur le canapé, richement vêtue, l'éventail à la main et la pointe du pied qui ressort de la robe, la comtesse porte dans son nom le vrai objet d'amour du jeune homme, l'or – Foedora est composé par le mot latin *foedus*, pacte, et *or*, « pacte d'or ». Image primordiale de « la femme comme il faut », type inspiré des femmes de la société française du XIX<sup>e</sup> siècle que Balzac conjuguera dans *Les Français peints par eux-mêmes* et dans *Autre étude de femme*, Foedora reste toutefois le type de « la femme sans cœur », dont Valérie Marneffe sera la dernière incarnation.



Figure 94 et 95 : Foedora



Figure 96 et 97 : La Femme des rêves et Une Jeune fille pure et innocente

L'iconographie qui entoure Pauline amène par contre vers d'autres considérations. Premièrement, bien qu'elle aussi trouve son modèle dans un idéal, Pauline ne s'approche de l'image de « la femme des rêves » que dans le chapitre « L'Agonie », quand Raphaël la rencontre par hasard au théâtre et la voit transformée en riche héritière. Ce n'est qu'à ce moment-là que nous trouvons le portrait illustré de Pauline, qui auparavant n'avait été représentée que dans une scène, jamais toute seule et en première plan. C'est un fait assez significatif : Pauline ne trouve son image qu'au moment où elle devient le modèle idéal de Raphaël – « belle et riche » –, mais, en même temps, elle s'éloigne de ce simulacre en refusant les poses canoniques de la femme comme il faut : pas de riches parures, pas d'éventail dans la main, pas de fausses postures ; seulement le petit pied reste, parmi ces

détails du catalogue de la beauté, pour souligner la charmante figure de la jeune fille. Pauline est pourvue d'un charme naturel, simple et authentique, qui est représenté dans la scène du petit déjeuner des deux amants.



Figure 98 et 99 : Première apparition de Pauline et Le Dejeuner des deux amants

Encore, le modèle dont Pauline s'inspire est trop idéal, et culmine dans l'image fantastique de « la Reine des illusions », « éclair » qui vêt le corps de la femme de flammes. Ainsi, les illustrations de l'« Épilogue » restituent la silhouette de Pauline sous la forme d'un ange et de fantôme blanc.



Figure 100 et 101 : Pauline comme ange et fantôme





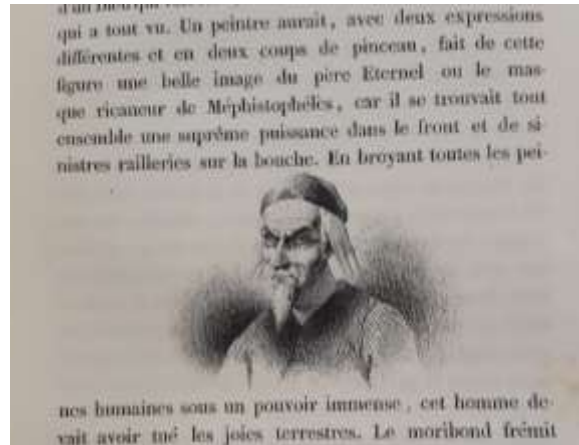
Parmi les quatre docteurs, Bianchon est le seul auquel aucune illustration s'est consacrée, alors qu'il est le seul dont le portrait témoigne d'une admiration sincère : la description des trois médecins n'est pas exempte d'une ironie subtile et moliéresque qui répond à la cruauté démontrée par les illustres docteurs vis-à-vis de leur malade. En tant que chef de trois approches médicales différentes, Brisset, Caméristus et Maugredie sont le personnage-type de l'École médicale qu'ils représentent. L'image rend en détail les traits des trois personnages, en pose sérieuse, sorte de portrait à médaillon à caractère officiel.

La caricature n'intervient qu'en deux ou trois gravures, en présence de personnages ridicules, tel que le vieil admirateur de Foedora, qui soupire devant son lit, ou l'ancien précepteur de Valentin. Mais en général tout personnage est dessiné selon les canons du style réaliste – ce qui détermine en effet la prédominance de l'individu plutôt que du type.



Figure 105 et 106 : *Le vieil admirateur de Foedora et Le précepteur de Valentin*

Enfin, le personnage sans doute le plus complexe et fascinant du roman, le vieil antiquaire du quai Voltaire, reste enveloppé de mystère, les illustrations n'amenant pas à la résolution de l'énigme qui l'entoure. L'antiquaire fait le sujet de deux illustrations façon portrait et de deux scènes. Le premier portrait paraît lorsqu'il avance dans le couloir de sa boutique vers le jeune inconnu qui demande de voir le tableau de Raphaël, à la fin de la description que le narrateur donne de cet étrange vieillard. Le portrait, à trois-quarts, montre un visage méphistophélique, avec une barbe longue et pointue, les yeux grands et perçants.



*Figure 107 : Portrait du vieil antiquaire*

Comme nous l'avons déjà annoncé dans les chapitres précédents, l'ambiguïté de ce personnage dérive de la chaîne de figures antinomiques avec lesquelles le narrateur le compare : Moïse et le Peseur d'or à la fois, image de Méphistophélès et du Père Éternel au même temps, l'antiquaire est partagé entre la couleur rouge et le noir, entre modèles du Bien – en sens religieux – à l'instar des simulacres du Mal et du Vice. Ne pouvant pas rendre la dichotomie du personnage à travers la couleur, le dessin exprime le caractère double de l'antiquaire dans l'expression de son visage, qui oscille entre un regard maléfique, tel celui dans le premier portrait qu'on vient de commenter, et une expression angélique qu'il montre quand il indique à Valentin la peau accrochée sur le mur. Expression qui redevient diabolique lorsque Raphaël essaie de trancher la peau avec un poignard.



*Figure 108 et 109 : L'antiquaire indiquant la peau à Valentin*



La silhouette de l'antiquaire, aussi, instaure une comparaison implicite avec celle du *Peseur d'or* par Dou, tableau assez populaire à ce moment-là, en exposition au Louvre. Le *Peseur d'or*, allégorie de l'avarice et de la cupidité<sup>225</sup>, est un homme gros et vêtu de rouge. Le *Peseur* et l'antiquaire n'ont en commun que la couleur verte des yeux.



Figure 110 : Le Peseur d'or de Dou

La valeur symbolique que les deux êtres véhiculent semble, à première vue, assez différente, mais le sillage d'indices composé par les objets qui entourent l'antiquaire et le *Peseur d'or* démontre le contraire : de fait, les deux figures sont, exactement comme Aquilina et Euphrasie, les deux faces de la même médaille.

L'arrivée du vieil antiquaire, propriétaire du magasin, est anticipée par le catalogue de merveilles que le jeune inconnu admire dans la boutique ; ces tableaux, statues, vases, armures et animaux empaillés se fondent dans un tourbillon chaotique, une fantasmagorie : « Ce fut un mystérieux sabbat digne des fantaisies entrevues par le docteur Faust sur le *Brocken* »<sup>226</sup>, d'où, à la fin, sort la version balzacienne de Méphistophélès.

---

<sup>225</sup> Voir la notice élaborée par le site du Louvre : [http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=25721](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=25721)

<sup>226</sup> *La Peau de chagrin*, p. 33.



Figure 111 : Un sabbat digne de celui de Faust

Ainsi, les objets mis en cause dans les pages précédentes, au lieu d'être une vraie « renaissance », comme le garçon l'avait promis au jeune visiteur, sont plutôt le magma d'une civilisation qui s'éteint. L'aura de l'œuvre d'art est déjà fissurée, non seulement pour la question de sa reproductibilité, comme le soutient Walter Benjamin, mais aussi par la faillite de sa mission civilisatrice : l'œuvre d'art n'est plus le signe de l'intellect de l'homme, elle est une marchandise, emballage d'une mine d'or qui se cache derrière sa commercialisation, ce qui est évidemment déjà au cœur de la réflexion balzacienne et qui sera traité de façon plus explicite dans *Pierre Grassou* et dans *Le Cousin Pons*. Ainsi, le choix de comparer l'antiquaire au Peseur d'or rend plus évident le thème de la maladie de l'or qui caractérise non seulement Raphaël de Valentin, mais la Société entière. Rouge ou Noir, le destin de Raphaël est écrit depuis la première page du roman, lorsque le narrateur lui attribue un air maladif, auquel Pauline donnera le nom de phtisie, mais qui en réalité est la monomanie de l'or, incarnée par l'objet magique de la peau de chagrin, qui consume l'énergie vitale de l'homme.

Le vieil antiquaire sort de scène, après la signature du pacte, accompagné par la malédiction jetée par Raphaël :

Je verrais bien, monsieur, si ma fortune changera pendant le temps que je vais mettre à franchir la largeur du quai. Mais, si vous ne vous moquez pas d'un malheureux, je désire, pour me venger d'un si fatal service, que vous tombiez amoureux d'une danseuse ! Vous comprendrez alors le bonheur d'une débauche, et peut-être

deviendrez-vous prodigue de tous les biens que vous avez si philosophiquement ménagés.<sup>227</sup>

La malédiction s'accomplit : dans le chapitre « L'Agonie », Raphaël rencontre le vieil antiquaire à théâtre, en compagnie d'Euphrasie. L'antiquaire, dans le rôle d'un vieil Adonis, espèce de « poupée » comparable à « un vieux Rembrandt enfumé, récemment restauré, verni, mis dans un cadre neuf », montre à Raphaël « de frappantes ressemblances avec la tête idéale que les peintres ont donné au Méphistophélès de Goethe »<sup>228</sup>.



Figure 112 et 113 : Le vieil antiquaire en dandy

L'illustration représente le visage pointu de l'antiquaire comme décrit dans le texte balzacien, mais elle ne rappelle pas vraiment le modèle de Méphistophélès créé par Delacroix – il est fort probable que l'allusion aux « grands peintres » qui ont dessiné le visage de cet être surnaturel est en réalité Delacroix, vu que la première édition de *La Peau de chagrin* a été publiée deux ans après l'édition illustrée du *Faust* de Delacroix. La gravure tend plutôt à se focaliser sur l'apparence nouvelle de l'antiquaire, en dessinant avec précision les vêtements en style dandy du vieillard, qui porte l'objet signe de cette catégorie sociale : la canne.

#### 5.4. « Faire briller les moindres petites choses » : les objets, personnages saisissants de *La Peau de chagrin*

La représentation des objets ne se limite pas au cabinet de l'antiquaire. Par les illustrations concernant Raphaël, Foedora et Pauline, il est clair que les personnages sont souvent plongés dans le décor qui caractérise leur milieu. À première vue, la présence de ces objets dans les illustrations pourrait être interprétée soit comme une volonté de la partie des

---

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>228</sup> *Ibid.*, pp. 279-280.

illustrateurs d'être fidèles au texte, lequel est dense de descriptions, soit, dirait Roland Barthes, pour créer cet « effet de réel » auquel Balzac vise de plus en plus dans sa narration, et que l'image doit également poursuivre.

Une analyse plus approfondie des objets représentés dans les dessins suggère cependant d'autres interprétations, qui s'ajoutent à ces deux premières. De fait, dans le récit balzacien et dans ses illustrations deux types d'objets figurent : les objets doués d'un pouvoir magique et les éléments propres au décor, à savoir les objets de la vie quotidienne. Cette distinction traduit au niveau microscopique le dualisme du monde fictif des personnages, partagé entre un plan fantastique et un plan réel, que le texte met en scène. C'est le basculement propre au fantastique, si l'on accepte la première condition que Todorov a formulée pour la décodification du genre : « D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués »<sup>229</sup>.

L'appartenance de *La Peau de chagrin* au genre fantastique a fait le sujet d'un débat encore ouvert. Bien que la veine fantastique soit fortement présente dans le roman, selon les tenants de l'argument, tels que Claude Duchet, elle n'arrive pas vraiment à typiser le genre du récit, qui est d'ailleurs considéré par Balzac lui-même comme un « roman philosophique », dans la définition que Claude Duchet en a donnée *a posteriori*, en retraçant le signifié que ce genre avait à l'époque :

Roman des pulsions *et* de la névrose, roman du savoir *et* de l'imaginaire, *La Peau de chagrin* atteint par là cette dimension « philosophique » qui, dans le vocabulaire de l'époque, implique aussi une vision de l'Histoire et une visée du social. La fiction balzacienne s'installe dans « le *oui* et *non* humain », sur cette « ligne qui sépare le fait de la parole, la matière de l'esprit », et profile l'ambition du romancier-poète de recomposer, comme Cuvier, une unité à partir de fragments.<sup>230</sup>

Les objets de la vie quotidienne s'inscrivent sans doute à l'intérieur de cette réflexion sur la vie et sur l'histoire. Extension métonymique des personnages qui le possèdent, l'objet quotidien est le nouveau bouclier d'Achille : sa fonction est celle de compléter la

---

<sup>229</sup> T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Points », 1970, p. 37.

<sup>230</sup> C. Duchet, « Présentation » dans *Balzac et La Peau de chagrin*, Claude Duchet dir., Paris, C.D.U et SEDES réunis, 1979, p. 8.

caractérisation et la mythification du personnage à travers un symbole matériel qui puisse l'incarner.

L'exemple le plus paradigmatique pour *La Peau de chagrin* n'est pas autant la Peau que le lit de Foedora. Au cours de la première soirée de Raphaël chez Foedora, Rastignac, qui l'a introduit chez la grande dame, lui montre le salon et la chambre à coucher de la comtesse :

Tout-à-coup il se leva, me prit la main, me conduisit à la chambre à coucher, et me montra sous un dais de mousseline et de moire blanches un lit voluptueux doucement éclairé, le vrai lit d'une jeune fée fiancée à un génie. « N'y a-t-il pas, s'écria-t-il à voix basse, de l'impudeur, de l'insolence et de la coquetterie outre mesure, à nous laisser contempler ce trône d'amour ? Ne se donner à personne, et permettre à tout le monde de mettre là sa carte ! si j'étais libre, je voudrais voir cette femme soumise et pleurant à ma porte ». <sup>231</sup>

La chambre à coucher de la comtesse, nouvelle « dernière fée », se pose comme un entre-deux, entre espace public et espace privé, entre réel et féerique, entre métonymie et symbole. Le songe, l'illusion est tout ce qui restera à ceux qui vont en quête de son amour : le lit de la grande dame est toujours un immense, élégant vide, impossible à remplir. Ainsi, le lit s'installe sur le seuil entre le monde réel et le monde fantastique, extension et, au même temps, substitut de cette « jeune fée fiancée à un génie », où ce dernier n'est évidemment pas l'intellectuel, l'*homme* de génie, mais la créature magique qui sort de la lampe d'Aladin. Foedora est étroitement liée à la sphère du féerique, et pourtant elle est le personnage le plus « réel », le plus « concret » du roman : toujours représentée au milieu de son mobilier, la comtesse est entourée par un univers d'objets qui constitue le catalogue du monde quotidien, à partir de ses vêtements.

Si Foedora est plongée dans un milieu d'objets de luxe qui évoquent le marché et la bourse, sans que ces derniers ne soient évoqués directement qu'au moment de la rupture de Raphaël avec la comtesse, Pauline, en revanche, est souvent dessinée en compagnie des objets qui représentent les échanges – matériels et idéals – qu'elle entretient avec Raphaël : le piano, alors qu'elle apprend à en jouer, par exemple, ou la tasse de crème qu'elle offre au jeune homme de retour après une soirée passée chez Foedora, en devinant qu'il était à jeun.

---

<sup>231</sup> *La Peau de chagrin*, pp. 151-152 ; c'est nous qui soulignons.

Le lecteur trouve encore Pauline assise devant le feu pendant qu'elle peint, en sachant que c'est grâce à ces petits travaux qu'elle gagne de l'argent à donner à Raphaël.

Outre les objets de la vie quotidienne qui entourent la figure des personnages illustrés, les gravures de *La Peau de chagrin* présentent aussi de véritables natures mortes : la table couverte d'antiquailles dans la boutique du quai Voltaire et celle du dessert au festin de Taillefer dans « Le Talisman », le lit de Foedora, dont nous avons déjà parlé, et le chaos d'objets qui symbolise l'orgie finale du festin dans « La Femme sans cœur ». Dans ces illustrations, la valeur métonymique et symbolique des objets, extensions et en même temps medius non tant d'un personnage que d'une scène, d'une situation, se croise avec la dimension féerique du roman. De fait, ce sont les armures, les armes, les vases, et les tableaux que Raphaël voit dans la boutique qui causent la fantasmagorie qu'il vit jusqu'à la sortie du magasin, éléments annonçant le vrai objet magique, la peau. Encore, la table pleine de gâteaux, de fruits et de bouteilles de vins et liqueurs qui représente le dessert offert par Taillefer à son festin symbolise la gourmandise, la voracité qui domine les invités, non seulement vis-à-vis de la nourriture mais aussi de l'or et du plaisir. Cette image trouve son corrélatif dans la nature morte qui se trouve à la fin du deuxième chapitre, où, cette fois-ci, les desserts ne sont plus bien disposés sur la table en ordre impeccable, mais au contraire ils semblent sauter dans l'air, dans le désordre qui domine le festin à ce moment-là.



Figure 114-117 : Les natures mortes dans La Peau de chagrin, Delloye et Lecon éd., 1838

Les objets alors acquièrent une importance de plus en plus grande dans la caractérisation de l'image, dans le récit aussi bien que dans les illustrations, lesquelles interprètent fidèlement la présence de ce nouveau type de personnage.

Cependant, l'objet central du roman, la peau de chagrin, que le lecteur s'attend à voir dans les illustrations, ne figure qu'en cinq gravures. La première image de la Peau paraît au moment où l'antiquaire la montre pour la première fois à Raphaël, mais dans le dessin le talisman occupe une place vraiment marginale : il est en haut du côté droit, la silhouette bien détectable mais de couleur trop claire. L'attention du lecteur se focalise inévitablement sur les deux personnages qui occupent le centre de la scène, et sur les autres objets qui les entourent, bien plus définis, plutôt que sur la peau. La deuxième gravure met encore l'accent sur le geste de Raphaël tranchant la peau avec un poignard, sous le regard méphistophélique de l'antiquaire.



Figure 118 et 119 : Illustrations de l'objet Peau, La Peau de chagrin, Delloye et Lecou éd., 1838

L'objet Peau reparait justement dans les illustrations seulement après le récit du protagoniste, à la fin de la bacchanale, quand Raphaël, ivre, se lève en criant sa volonté de



vendetta contre Foedora, et brandit la peau comme un drapeau. Le talisman se déforme, difficilement identifiable sans l'aide du texte écrit.



Figure 120 : *De Valentin ivre agitant la Peau comme un drapeau, La Peau de chagrin, Delloye et Lecou éd., 1838*

La quatrième image aussi saisit le geste violent de Raphaël qui jette le talisman dans un puits, dans la tentative d'échapper à sa malédiction. L'objet, informé dans la main du personnage, retourne à son propriétaire quelque temps après, repêché par le jardinier Vanière.



Figure 121 et 122 : *Tentative de Raphael de se débarrasser de la Peau, La Peau de chagrin, Delloye et Lecou éd., 1838*

Enfin, la dernière illustration qui met en image la peau concerne l'épisode de Raphaël s'adressant à Planchette pour résoudre l'énigme de l'objet mystérieux ; ils demandent tous les deux l'aide de la science mécanique, et posent la peau sous le puissant marteau de maître Spieghalter, sans aucun résultat. La peau reste intègre, sans même une griffe.



Figure 123 : *Valentin, Planchette et Spieghalter essaient de trancher la Peau*

Les illustrations ne montrent jamais Raphaël regardant la peau et mesurant son rétrécissement, scène qui se répète plusieurs fois dans le roman. Également. Les images montrent la peau qui garde toujours les mêmes dimensions, au lieu de rétrécir à chaque désir exprimé par Raphaël.

C'est un détail très significatif : jusque là, les gravures que nous avons analysées témoignent d'un certain degré de fidélité au récit balzacien qui vient à tomber dans le moment où la traduction iconique de l'objet éponyme du roman est prise en considération. La peau de chagrin constitue le cœur de l'énigme du texte : de fait, l'histoire se fonde sur un événement de matrice fantastique – le don du talisman – qui pose essentiellement un problème ontologique : croire ou non à son pouvoir magique. Raphaël est convaincu que la série de coïncidences, comme les appellent les médecins, qui lient sa vie au pouvoir de la peau est réelle et, par conséquent, à chaque désir formulé suit le contrôle du jeune homme sur la dimension du talisman. En effaçant ces scènes dans les illustrations, il nous semble que les images se posent du point de vue des amis qui taquent Raphaël et son talisman, et qui jettent le doute sur son pouvoir.

Certes, nous ne connaissons pas les motifs qui ont amené les illustrateurs à ce choix ; on pourrait faire mille hypothèses à ce propos, qui seront condamnées à rester de nature aléatoire. Ce que nous intéresse est l'effet que ce choix a sur le lecteur à la lumière de sa lecture du récit et de la vision des images : il nous semble que réduire de telle manière la présence de la peau dans les images contribue à atténuer la force de l'objet magique, en lui

niant de prendre une forme iconique, et à mettre en premier plan plutôt les actions de Raphaël de Valentin. Cela est finalement la démonstration de la valeur contre-textuelle des illustrations : les images influencent la perception du récit, en faisant pencher la balance en faveur de la monomanie destructive de Raphaël, plutôt que seconder l'ambiguïté d'interprétation prévue par Balzac.

Cette première édition balzacienne complètement illustrée nous a donné donc les points-clés sur lesquels l'étude des illustrations doit s'appuyer pour retracer la relation complexe et dense que le récit entretient avec ses images. Relation qui ne peut pas être définie à travers le mot genettien de paratexte ; c'est pourquoi nous avons proposé la définition d'illustration comme iconotexte, avec les trois types de relations qu'elle entretient avec le texte – de protexte, d'altertexte, et de contre-texte. Les gravures que nous venons de commenter démontrent que la démarche générale des illustrateurs du texte balzacien a été celle de traduire fidèlement les mots de l'écrivains sans toutefois renoncer à leur personnalité, c'est-à-dire d'instaurer une relation de type protextuelle. Ainsi, les choix faits par les dessinateurs ont comporté trois conséquences principales.

Premièrement, la typisation de la scène, qui est catégorisable, selon certaines caractéristiques de sujet et de modalité de représentation, en quatre groupes : la scène de genre, la scène quotidienne, la scène dramatique et la scène fantastique.

Deuxièmement, la centralisation des personnages traités non comme types mais comme individus : surtout Raphaël, héros et anti-héros du roman, témoigne de l'incomplétude du processus de typisation des personnages dans l'écriture balzacienne en 1831 ; la catégorie des « égoïstes », sous laquelle Balzac insère Valentin et Foedora dans sa Préface à l'édition 1831, reste trop générique pour donner lieu à une véritable typisation du personnage, qui paraît d'ailleurs accomplir un parcours fortement personnel. Dans cette perspective, Foedora est sans doute un type plus réussi, les illustrations le rendent clairement. De même, la typisation des personnages mineurs témoigne de ses prémices seulement avec le type du médecin.

Troisièmement, la croissance de l'importance du décor, qui constitue un véritable paradigme indiciaire qui non seulement renforce la caractérisation et la valeur symbolique des personnages, mais enlève aussi l'énigme du talisman.

Maintenant, nous allons étudier comment ces trois points seront bouleversés dans les éditions illustrées successives : à partir de 1840, grâce à l'influence de la littérature panoramique, le type prend progressivement la place à l'intérieur de l'image, au détriment de la scène, et influence énormément l'écriture des grands romanciers tels que Balzac. Non seulement le personnage devient l'élément principe du livre, mais les objets aussi restent au centre de l'attention des artistes, outils indispensables dans le processus de typification.

## CHAPITRE 6

### DU MYTHE AU TYPE : DE *L'HISTOIRE DE L'EMPEREUR* AUX PHYSIOLOGIES

*Le Napoléon des Lettres pose pour un daguerréotype, une main sur la poitrine, dans l'échancrure de la chemise largement ouverte, comme l'Autre la glissait dans son gilet, sur l'estomac. Le XIX<sup>e</sup> siècle a trouvé son secrétaire au regard aquilin.*

Gengembre Balzac, *Le Napoléon des Lettres*, 1999

*La Peau de chagrin* publiée par Delloye et Lecou, bien que désigné par les bibliomanes tels que Champfleury, Vicaire ou Brivois comme l'un des plus beaux exemples du livre romantique, fut un échec retentissant. Selon Brivois, mais l'information suscite des doutes, en 1839 les deux éditeurs décident de céder les copies invendues à Houdaille, lequel, pour différencier son édition de la précédente, change légèrement la vignette de titre : au lieu du squelette qui entraîne le jeune homme dans la tombe, il ne figure qu'une main squelettique sortant de la vapeur infernale et tenant l'homme par les cheveux. S'il est vrai que cette vignette sans squelette existe, on n'a aucune certitude qu'elle soit liée à Houdaille, comme les noms des éditeurs précédentes, Delloye et Lecou, figurent encore dans la page de titre, au-dessous de la vignette.

De plus Balzac, dans ses lettres à l'Etrangère, ne donne aucune notice de cette transaction forcée. Les chiffres et les contrats paraissent désordonnés, Balzac se répète ou oublie de donner à Mme Hanska certains détails de ces affaires. Les trois livres que nous allons analyser dans ce chapitre témoignent de cette distraction : on ne trouve presque aucune allusion aux deux physiologies, et il n'y a qu'une toute petite référence à *l'Histoire de l'Empereur*. De la même façon, la correspondance générale ne contient pas d'échanges entre Balzac et ses éditeurs ou illustrateurs qui peuvent nous renseigner sur ces projets. Il est regrettable de n'avoir pas de témoignages sur la construction de ces éditions illustrées, qui marquent d'ailleurs un tournant fondamental dans la production balzacienne et dans l'histoire du livre : il est impossible de savoir à quel point l'écrivain a été impliqué dans le choix des illustrations, et quel type de rapport il a instauré avec les dessinateurs. Néanmoins, nous pouvons faire quelques hypothèses.

*L'Histoire de l'Empereur racontée dans une grange par un vieux soldat*, *La Physiologie du rentier de Paris et de province* et la *Physiologie de l'employé* ont été publiés entre 1840 et 1842, c'est-à-dire pendant la publication de l'œuvre capitale, *Les Français peints par eux-mêmes*, que nous traiterons de manière approfondie dans le chapitre 7. Mais, puisque les trois livres de Balzac sont publiés en même temps que les *Français*, il est clair qu'ils ne peuvent pas être influencés par cet ouvrage de la même façon que *La Comédie humaine* éditée par Furne, publié à partir de 1842, c'est-à-dire après *Les Français peints par eux-mêmes*. C'est le motif qui nous amène à traiter *L'Histoire de l'Empereur* et les deux physiologies avant le chapitre dédié à la littérature panoramique.

Néanmoins, *L'Histoire de l'empereur* et les deux physiologies représentent de leur côté une évolution ultérieure par rapport à *La Peau de chagrin* Delloye et Lecou, par la qualité des illustrations, qui les met dans un état intermédiaire entre le livre romantique de la fin des années 1830 et celui des années 1840, annonçant ainsi les changements qui sont en cours et qui se manifesteront dans les éditions collectives éditées par Curmer.

Si, comme nous l'avons affirmé en conclusion du chapitre 5, *La Peau de chagrin* 1838 semble construire le type comme un individu derrière lequel on entrevoit une idée – l'égoïsme qui se cache dans les personnages de Raphaël et de Foedora –, auquel correspond une illustration à son tour individualisante, qui vise à créer une iconographie spécifique de ce personnage particulier, auquel on attribuera toujours un nom propre plutôt que son type – Raphaël plutôt que « l'égoïste » –, les deux physiologies témoignent du contraire : le texte, aussi bien que l'illustration, tend à représenter les personnages comme la personnification d'une idée, soit morale soit sociale soit ethnologique, qui est non seulement l'essence, mais véritablement le personnage tout court, qui témoigne de cette inversion dans la perte du nom propre. Autrement dit : le personnage des physiologies est une entité générale, manifestation physique d'une idée ou d'une valeur sociale ; comme tel, il s'éloigne de son individualité, au point qu'il n'est plus nommé à travers un nom propre, mais à travers un nom commun précédé d'un article défini, comme « l'employé » ou « le rentier ». Si quelque personnage détient encore un nom propre, celui-ci est un nom parlant ou un nom qui pourrait être substitué par un autre sans aucune difficulté, puisque l'individu a cédé la place à l'idée. Certes, le genre de la physiologie se prête bien à cette « généralisation » du personnage, son propos étant très différent de celui du roman, mais les éditions illustrées de cette période rendent évident le fait que le succès atteint par les physiologies influence

inévitablement le marché de la littérature, et donc les autres genres, qui doivent suivre ce nouveau goût.

*L'Histoire de l'Empereur*, de son côté, se pose comme un projet particulier. Publié pour la première fois en 1833, elle est insérée ensuite dans *Le Médecin de campagne* lors de l'édition Furne. En 1841, Charpentier achète le droit de publication de ce récit bref avec l'intention de l'illustrer, mais finalement le projet sera réalisé par Hetzel. Le texte, sorte de recueil des épisodes anecdotiques de la vie de Napoléon, construit le mythe de l'Empereur, figure tutélaire du roman de formation balzacien, à travers un processus d'idéalisation du personnage<sup>232</sup>. Cependant, cette mythification de Napoléon n'est pas aussi naïve qu'on pourrait le croire : le récit crée une sorte de dualisme, où on trouve d'un côté le mythe nourri de la légende dorée, et de l'autre la distance par rapport à cette idéalisation que les deux anciens soldats, Goguelat et Gondrin, semblent demander à leur public. L'illustration intervient dans cette perspective pour souligner le caractère exagéré, quasi fantastique de ce mythe, qui pourtant relève d'un personnage historique.

### **6.1. Le personnage mythique dans *l'Histoire de l'Empereur***

La dichotomie entre récit historique et récit mythique qui caractérise ce texte de Balzac se manifeste premièrement dans le titre de l'œuvre, *Histoire de l'Empereur racontée dans une grange par un vieux soldat et recueillie par M. de Balzac*, où l'écrivain exploite le topos du témoignage recueilli par une troisième personne externe, et donne ainsi une patine de réel très forte à son conte. Dans cette perspective, les vignettes de Lorentz, gravées par Brevière et Novion, sont apparemment censées illustrer le texte en secondant l'allure du reportage. Ce livre montre une évolution de remarquable importance : les illustrations sont douées d'une légende, qu'elle soit un morceau de phrase réécrit au-dessous de la planche hors-texte ou des mots du texte soulignés avec l'italique. Ainsi, l'image est véritablement ancrée au mot écrit, ce que nous permet une analyse très précise de la relation instaurée entre les deux médiums.

Depuis la première page, il semble clair que l'implantation du texte ne correspond pas au genre du reportage annoncé par Balzac : le lecteur ne trouve aucune trace de Balzac réunissant les expériences des deux soldats. Au contraire, dans le premier chapitre du

---

<sup>232</sup> Sur l'élection de certaines figures telles que Napoléon ou don Quichotte comme pères tutélaires du roman moderne, voir notamment M. Robert, *Roman des origines, origines du roman*, Paris, Grasset, 1972 ; F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

conte, « Les deux soldats », le début du texte introduit deux personnages assez inattendus, suivis par un narrateur en focalisation externe :

Je vais vous montrer, dit le médecin à l'officier, en arrivant dans une petite gorge par laquelle les deux cavaliers débouchèrent dans la grande vallée, un des deux soldats qui sont revenus dans ce pays après la chute de Napoléon. Si je ne me trompe, nous allons le trouver à quelque pas d'ici recréant une espèce de réservoir naturel où s'amassent les eaux de la montagne, et que les atterrissements ont comblé. Mais pour vous rendre cet homme intéressant, il faut vous raconter sa vie.<sup>233</sup>

Ce n'est qu'à page 11 que le nom du docteur Benassis est révélé, et que le lecteur peut donc associer ce récit à celui du *Médecin de campagne*.

Le conte met dès lors en jeu cinq personnages principaux : le commandant Genestas et le docteur Benassis, qui donnent lieu à la première micro-narration sur la vie des « deux soldats », Gondrin et Goguelat, ce dernier étant le narrateur de l'histoire de l'Empereur ; et Napoléon lui-même, héros du récit de Goguelat. Le commandant Genestas et le docteur Benassis ne font l'objet d'aucune illustration : on n'en voit que les silhouettes dans l'illustration qui s'étend sur le côté gauche de la première page du conte.

Gondrin et Goguelat, au contraire, en tant qu'anciens soldats de Napoléon, participent à la construction de l'iconographie napoléonienne : ils sont représentés dans trois images du premier chapitre, deux pour Gondrin et une pour Goguelat. Goguelat, ex-fantassin de la Garde impériale, est dessiné non dans ses habits militaires mais dans les vêtements de son nouveau travail civil, piéton de la poste, avec la boîte à lettre sous son bras.

---

<sup>233</sup> H. de Balzac, *Histoire de l'Empereur racontée dans une grange par un vieux soldat*, Hetzel, Paulin et Dubochet éditeurs, 1842, pp. 3-4 ; c'est à cette édition que nous ferons référence.





Figure 124 : « Goguelat est ici le piéton de la poste »

Gondrin, en revanche, le seul pontonnier qui a survécu au désastre de la Bérézina, est représenté non seulement dans son état actuel de malheur mais aussi dans la condition de misère dans laquelle il se trouvait lors de son retour en France. Le double portrait de Gondrin soulève donc le grand problème de l'injustice subie par les soldats napoléoniens qui, comme le personnage balzacien, sont tombés dans la misère après la mort de l'Empereur, leurs droits n'ayant pas été reconnus par le nouveau système politique.



Figure 125 et 126 : Les deux portraits de Gondrin, titrés « Il est arrivé à Paris en mendiant son pain » et « Gondrin »

Si l'image de Gondrin comme mendiant, caractérisé par un bâton à la main et des guenilles attachées avec des ficelles aux pieds au lieu d'une paire de chaussures, relève d'une illustration protextuelle, le deuxième portrait du pontonnier présente de nombreuses incohérences vis-à-vis du texte. D'abord, la description que Benassis fait de Gondrin désigne un homme qui « avait à peine cinq pieds » de hauteur, dont le buste et les épaules « s'étaient prodigieusement élargis » et dont la figure « tannée, sillonnée des rides, creusée,

mais musculeuse, conservait encore quelques vestiges de martialité »<sup>234</sup> ; mais dans l'illustration le portrait de trois quarts de Gondrin rend impossible de déterminer la taille du pontonnier. D'autres détails que le texte de Balzac fournit ne retrouvent pas un équivalent iconique ; lisons la description que Balzac fait de Gondrin :

Le médecin et le commandant regardèrent attentivement autour d'eux ; ils ne virent que la pelle, la pioche, la brouette, la veste militaire de Gondrin auprès d'un tas de boue noire ; mais nul vestige de l'homme [...]. Le militaire aperçut alors la fumée d'une pipe entre les feuillages d'un éboulis, et la montra du doigt au médecin, qui répéta son cri. Bientôt le vieux pontonnier avança la tête, reconnut le médecin et descendit par un petit sentier. [...] Tout en lui avait un caractère de rudesse ; son front semblait un quartier de pierre, ses cheveux rares et gris retombaient faibles comme si déjà la vie manquait à sa tête fatiguée ; ses bras, couverts de poils aussi bien que sa poitrine, dont une partie se voyait par l'ouverture de sa chemise grossière, annonçaient une force extraordinaire ; enfin, il était campé sur ses jambes presque torses comme sur une base inébranlable.<sup>235</sup>

Les éléments clés sur lesquels le romancier fonde la description de Gondrin sont totalement absents du portrait : le front et les cheveux sont cachés par une coiffure ; les bras et les jambes sont coupés par le champ de vision limité du portrait ; la poitrine, dont on devrait voir un morceau, est complètement couverte par la veste du militaire, laquelle, dans la description textuelle, est abandonnée auprès d'un tas de boue noire. Ainsi, il est créé un cas très intéressant d'illustration comme altertexte dans le sens contrastif de la préposition « alter » : dans cette image particulière, l'illustration représente la véritable antithèse du mot écrit. Inévitablement nous nous sommes demandée pourquoi cette trahison à l'égard du récit, et, comme nous l'avons affirmé au début du chapitre, bien que dépourvu de témoignages directs nous pouvons quand même risquer une interprétation. En effet, si le tableau balzacien peint Gondrin dans la misère dans laquelle il vit après la défaite de Napoléon, situation allégorisée par l'uniforme militaire laissé à côté de la boue noire, l'illustration de Lorentz restitue au lecteur l'image de la splendeur dont le pontonnier jouissait sous l'Empire et dont il aurait pu vivre encore si le nouveau gouvernement eût rendu justice à l'ex soldat. De telle façon, l'illustration ouvre un monde pluridimensionnel, où le présent se confronte virtuellement avec le passé et le futur qui aurait dû exister.

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

<sup>235</sup> *Ibid.*, pp. 11,12 et 15 ; c'est nous qui soulignons.

Gondrin rejoint Benassis et le commandant, et ensemble ils s'acheminent tous les trois vers la grange où Goguelat contera « la véritable histoire de Napoléon, celle qui se conte au peuple »<sup>236</sup>. L'affirmation de Benassis arrive juste avant son explication de la raison qui a porté Goguelat, à être choisi comme conteur de la ville : le fantassin de la Garde impériale, jugé par le pontonnier comme un « bel esprit comme un *malin* »<sup>237</sup>, en tant que piéton de la poste est aussi « le diseur de nouvelles du canton ; l'habitude de les raconter en a fait l'orateur des veillées, le conteur en titre »<sup>238</sup>. Les expressions que nous avons soulignées sont les éléments qui amènent à une ambiguïté liée au type d'histoire racontée et à son conteur. Premièrement, que la « véritable histoire » de l'Empereur soit « celle qui se conte au peuple » est une contradiction : dans le monde occidental, la tradition veut que la vérité soit révélée à un nombre restreint d'élus, et non au peuple. Deuxièmement la façon dont Benassis décrit Goguelat entraîne le lecteur à se méfier du fantassin comme narrateur : il est « malin », ce qui peut vouloir dire qu'il est intelligent mais aussi qu'il peut être malveillant ou que son ingéniosité est liée à une astuce, à un artifice. En tant qu'orateur il est persuasif, il sait parler au public, mais il n'y a aucune garantie qu'il dit la vérité – dans ce cas-là, la vérité historique, car Napoléon est un personnage historique. Le contexte du récit, à savoir le conte oral dans un espace commun tel que la grange, et la comparaison de l'orateur-*malin* qui produira la « véritable » histoire de l'Empereur, rappelle de fait les circonstances qui amènent à la création du mythe :

Même si, pour les critiques du mythe littéraire des années 1980 et suivantes, le mythe littéraire se distingue du mythe ethno-religieux par le fait qu'il n'est pas tenu pour vrai, la mythification littéraire d'une personne historique cherche tout de même à réunir deux discours qui, pour leur part, touchent explicitement au vrai : d'un côté, le discours du récit historique (qui prétend à une certaine véracité) et, de l'autre, celui du mythe (un mythe étant accepté par définition comme « une histoire vraie » selon des mythologues tels que Mircea Eliade [1957, p. 22]). Cependant, la réalité urgente imposée par le récit historique et celle imposée par le récit mythique ne sont pas semblables ; pour reprendre le vocabulaire des mythologues, l'une existe dans le temps « profane » des circonstances temporelles, tandis que l'autre a lieu dans un temps « sacré », le *illud tempus* qui n'a aucun rapport avec les événements concrets de l'histoire. [...] En cheminant entre deux réalités déjà très disjointes, le mythe littéraire ne

---

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 11 ; c'est nous qui soulignons.

<sup>237</sup> *Ibidem* ; c'est nous qui soulignons.

<sup>238</sup> *Ibidem* ; c'est nous qui soulignons.

transporte pas l'auditeur (ou plutôt le lecteur) dans le temps sacré du mythe, mais l'invite néanmoins à s'éloigner de toute restriction historique.<sup>239</sup>

Cela est le défi de Balzac : « témoigner d'une croyance quasi sacrée dans le statut mythique de cet individu, sans pour autant oublier l'importance des récits historiques profanes qui l'entouraient, même les faits les plus incroyables (par exemple, les récits des atrocités de la guerre) »<sup>240</sup>. Si dans l'*Histoire de l'Empereur* le récit de Balzac se construit comme le tableau mythique de Napoléon et de ses entreprises, où l'histoire personnelle de l'Empereur se mêle aux légendes sur les origines divines de sa mission, les événements historiques passent totalement à l'arrière-plan, altérés pour exalter le mythe napoléonien.

L'illustration participe à cet enjeu en faisant un clin d'œil au récit « profane » : l'image prend en charge la représentation « légendaire » de Napoléon au sein de son Armée, en illustrant les scènes à caractère magique et fantastique, et en s'inspirant de la tradition iconologique qui entoure l'Empereur. Ainsi, les objets détiennent un rôle significatif dans la représentation de l'Empereur, sorte de fil rouge qui se pose au croisement du récit historique et du récit mythique, comme le démontre la vignette en tête du chapitre « Les deux soldats ».



Figure 127 : Première page du chapitre « Les deux soldats »

<sup>239</sup> B. Gerwin, « Révision et subversion : Balzac et le mythe de Napoléon », *@na/yses*, revue numérique, vol.8, n.3, automne 2013, p. 52 ; c'est nous qui soulignons.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 53.

Sur un coussin, différents objets sont posés l'un sur l'autre : le Code napoléonien ; certains des regalia parmi lesquels la couronne de Charlemagne et la main de justice, utilisées par l'Ancien Régime mais aussi pendant le sacre de Napoléon ; une couronne « à l'antique », c'est-à-dire à pointes, que par contre l'Empereur n'a jamais portée ; le « Petit chapeau », à savoir le bicorne noir de Napoléon ; les parements militaires tels que l'épée, les épaulettes et le collier de grand maître de l'ordre de la Légion d'honneur. Tous ces ornements sont l'extension métonymique de l'Empereur, symboles qui le matérialisent même pendant son absence physique de la scène. De même, la mort de l'Empereur est esquissée à travers des objets, à savoir la pierre tombale qui donne sur la mer, avec le dessin de l'aigle couronné.



Figure 128 : Le tombeau de Napoléon

Une autre icône impériale très présente dans le livre est l'Aigle d'or, allégorie de l'Empereur et, au même temps, de la France, référence au « vol » pendant les Cent jours. Durant la campagne de Russie, l'Armée française, vaincue par le froid, est obligée de se retirer, mais « *les plus courageux gardaient les aigles, parce que les aigles, voyez-vous, c'était la France* »<sup>241</sup>. Encore, quand Napoléon revient à Paris après son exil, les Cent jours<sup>242</sup> commencent ; son retour est annoncé à travers l'image d'un aigle qui s'envole au-dessus d'une ville : « Alors [il] s'embarque sur la même coquille de noix d'Égypte, passe à la barbe des vaisseaux anglais, met pied sur la France, la France le reconnaît, le sacré coucou *s'envole de clocher en clocher*, toute la France crie : Vive l'Empereur ! »<sup>243</sup>. Enfin, les aigles sont détruites après la bataille de Waterloo, symbole de la destruction du songe impérial de Napoléon.

<sup>241</sup> H. de Balzac, *Histoire de l'Empereur*, p. 84.

<sup>242</sup> Voir B. Gendrel et M. Labouret (dir.), *Les Cent-Jours vus de la littérature : Suivi d'un inédit de Charles de Rémusat*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2017.

<sup>243</sup> H. de Balzac, *Histoire de l'Empereur*, pp. 94-95.



Figure 129-131 : Les aigles

Mais venons-en à l'analyse des illustrations des personnages. On distingue trois groupes de personnages représentés : Napoléon bien évidemment, la Grande armée et les armées ennemies. La façon de dessiner les composantes de ces trois groupes est différente. Aux armées ennemies, par exemple, auxquelles sont dédiées cinq vignettes et une planche hors-texte, est réservé un dessin de style caricatural, qui fait parfois explicitement recours à la tradition de la grimace : c'est le cas du dessin des grimaces des égyptiens pendant la campagne d'Égypte, ou encore de la caricature de deux anglais devant les navires incendiés à Aboukir. Le dessin le plus caricatural toutefois est certainement celui de la page 56 : lors de son retour à Paris après la campagne d'Égypte, Napoléon chasse le Directoire et amorce plusieurs réformes, mais il « ne s'endort pas sur la gamelle », puisque l'Autriche attaque

l'Italie, « il y avait des ennemis à balayer ». L'illustration prend cette phrase à la lettre : on y voit une dizaine de balais animés poursuivre des soldats à cheval.

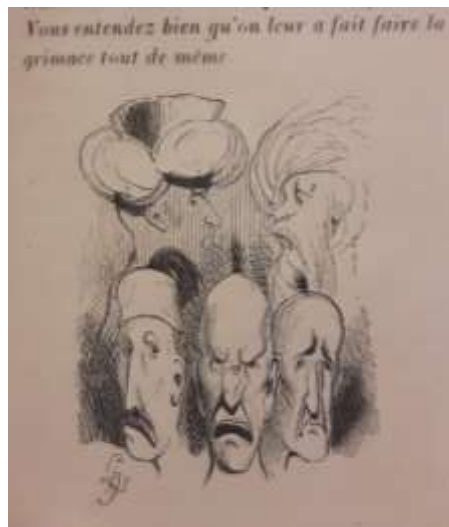


Figure 132-134 : Les armées ennemies

Le geste caricatural, dans ces exemples, se traduit dans l'exagération des dimensions des personnages : les deux anglais de la même taille que le navire, les balais de la même grandeur que le cavalier. C'est une tendance très répandue dans le livre : L'image redouble l'hyperbole du texte. Ainsi, les ennemis sont souvent beaucoup plus grands que les soldats français, comme dans la vignette qui illustre le retour des français au Caire, où un mameluck gigantesque entrave le passage de l'Armée.



Figure 135 et 136 : Le mameluck gigantesque et Napoléon-géant

La dimension démesurée du mameluck est pourvue d'une valeur métonymique, comme le soldat supplée l'armée entière ; en même temps, cette image rappelle l'épisode biblique de David et Goliath, où David, au contraire, est fragmenté dans les militaires français minuscules qui escaladent le géant tombé. De façon inverse, Napoléon attaquant l'armée autrichienne en Italie assume des proportions énormes par rapport à ses ennemis, réduits à des fourmis, l'image secondant les hyperboles qui entourent la figure de l'Empereur.

De fait, le mythe napoléonien se construit sur l'exagération des entreprises du général, portées à l'hyperbole à travers les illustrations, qui, en illustrant « à la lettre » c'est-à-dire en se proposant comme un protexte de type littéraire, soulignent l'aspect fantastique du récit, et font de la narration balzacienne un conte plutôt qu'un récit historique.

L'ensemble des illustrations dédiées à Napoléon relève de cette veine : de l'origine divine que Madame Bonaparte attribue à la mission de son fils aux légendes qui se transmettent sur son immortalité, les vignettes du texte reproduisent ces épisodes à la lettre. Ainsi, quand Goguelat affirme que : « il est sûr et certain qu'un homme qui avait eu l'imagination de faire un pacte secret pouvait seul être susceptible de passer à travers les lignes des autres, à travers les balles, les décharges de mitraille qui nous emportaient comme des mouches, et qui avaient du respect pour sa tête »<sup>244</sup>, la vignette montre des soldats avec un canon et des balles au lieu de la tête qui s'incline devant le buste du jeune Napoléon.

<sup>244</sup> *Ibid.*, pp. 29-30.





Figure 137 : *Les balles ont du respect pour Napoléon*

De même, à la page 38 on trouve une scène similaire : après le succès de la campagne en Italie, « les autres à Paris, voyant cela, se disent : "Voilà un pèlerin qui paraît prendre ses mots d'ordre dans le ciel [...]" »<sup>245</sup>, et voilà le Père éternel représenté dans la vignette, avec Napoléon, de taille beaucoup plus petite, bâton de pèlerin et épée à la main en attendant ses ordres sur une nuages.



Figure 138 : *Dieu donnant ses ordres à Napoléon*

L'hyperbole graphique se traduit non seulement dans la démesure des corps ou dans la représentation d'êtres surnaturels, mais aussi dans le dessin d'objets animés ou utilisés en

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 38.

manière impropre et dans la métamorphose des hommes en animal, comme l'on a déjà partiellement vu dans le cas des balais et de l'aigle.

C'est le cas de la page 53, quand le narrateur raconte le retour de Napoléon en France après la campagne d'Égypte : « Napoléon met le pied *sur une coquille de noix*, un petit navire de rien du tout qui s'appelait la Fortune, et, en un clin d'œil, à la barbe de l'Angleterre qui le bloquait avec des vaisseaux de ligne, frégates et tout ce qui faisait voile, il débarque en France, car il a toujours eu le don de passer les mers en une enjambée », le passage est illustré par une vignette esquissant le général à bord d'une véritable coquille de noix, regardé tristement par un soldat français caricaturé.



Figure 139 : Napoléon sur la coquille de noix

Une autre image intéressante qui représente une scène surréelle est celle de page 57 : après les campagnes d'Italie et d'Égypte survient une « paix générale où les rois et les peuples font mine de s'embrasser. C'est là que l'Empereur *a inventé la Légion d'Honneur*, une belle bien chose, allez ! »<sup>246</sup>. La vignette montre Napoléon assis à côté d'un alambic d'où la médaille de la Légion d'Honneur est en train de sortir.

---

<sup>246</sup> *Ibid.*, pp. 57-58.



Figure 140 : Napoléon crée la Légion d'Honneur

Les militaires français, en revanche, sont métamorphosés en lapins lorsqu'on donne ordre au général Bonaparte « de faire faction en Égypte. Voilà sa ressemblance avec le fils de Dieu. Ce n'est pas tout. Il rassemble ses meilleurs lapins, ceux qu'il avait particulièrement endiablés »<sup>247</sup> : le lecteur se retrouve devant à une scène à la Grandville, où Bonaparte regarde au sommet d'une pyramide ses soldats-lapins marcher.

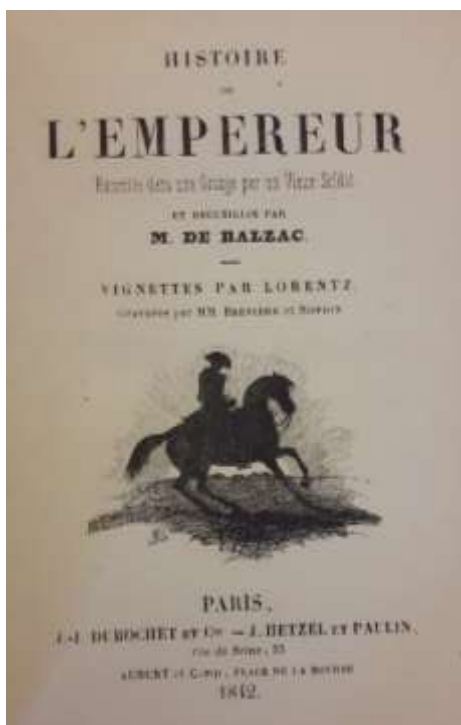


Figure 141 : Il rassemble ses meilleurs lapins

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 38.

Rarement les illustrations de Napoléon évoquent les tableaux officiels qu'il avait commandés et que le public de Balzac avait bien présents dans son imaginaire : c'est la silhouette, et non le portrait, de Napoléon qui relève du mythe. Ce n'est pas par hasard que la vignette en page de titre représente la silhouette noire de l'Empereur à cheval : la figure de Napoléon doit rester plongée dans le mystère s'il veut devenir un mythe ; le portrait officiel traduit le personnage historique, tandis que la silhouette esquisse la légende, grâce à la stylisation de la figure, qui fait échapper le personnage à l'exactitude historique, à la faveur d'une généralisation des traits qui demande à être définis par l'imaginaire commun. De fait, c'est le même processus qui amène à la création du mythe littéraire, mais traduit en image : Balzac ne peut pas de fait donner la « vraie » histoire de l'Empereur, sous peine de manquer la réalisation de la légende dorée ; également, le dessin se limite à une représentation stylisée de Napoléon afin de l'arracher à la réalité historique et l'élever au pouvoir de l'imaginaire.





*Figure 142 et 143 : Vignette de titre et Napoléon exilé*

De cette façon, la figure de l'empereur-Prométhée<sup>248</sup> reste en quelque sorte insaisissable, comme un véritable être divin : même représentée de dos, la figure de Napoléon est inimitable bien que partiellement cachée.

Les illustrations de la Grande Armée relèvent de la même ambiguïté, les images oscillant entre des dessins à caractère fantastique, comme par exemple celui de la conquête de la lune, et des esquisses conformes aux normes de la vraisemblance, qui restituent les costumes militaires et certains objets utilisés par les soldats, comme la gourde.

---

<sup>248</sup> Voir W. Jung (Hg.), *Napoléon Bonaparte oder der entfesselte Prometheus*, Bonn, Bonn University Press, 2015.



Figure 144 - 147 : La Grande Armée

## 6.2. Le type « en miettes »<sup>249</sup> : les physiologies balzaciennes

D'après l'analyse que nous venons de faire de l'ouvrage, il est évident donc que *l'Histoire de l'Empereur* constitue une narration à caractère mythique, qui vise la construction d'une image immortelle et héroïque de Napoléon. L'illustration souligne les aspects légendaires qui entourent l'Empereur et la Grande Armée, en intervenant avec des vignettes et des planches hors-texte qui représentent des scènes souvent fantastiques, lesquelles exploitent les suggestions fournies par le texte lui-même.

Ce livre démontre un certain ordre dans l'organisation de l'espace réservé aux illustrations : la présence de la vignette en page de titre, d'abord, et le schéma vignette en tête de chapitre, lettrine et vignette à côté ou dans le texte est un système typographique qui s'affirme de façon assez uniforme dans cette période-là, sur le modèle des *Français peints par eux-mêmes*. L'image s'ancre au texte grâce aux mots soulignés en italique, et, dans le cas des planches hors-texte, à travers la répétition de la phrase en question au-dessous de la gravure. Le livre présente toutefois des imprécisions dans la disposition de certaines images, placées avant ou bien après les mots auxquels elles se réfèrent, et quelques italiques ne sont pas dès lors suivies par une illustration.

Il s'agit maintenant d'examiner les deux autres ouvrages qui ont été publiés en 1841, et qui se posent comme la pierre de touche en ce qui concerne la traduction du personnage par l'image et l'évolution du livre romantique dans les années cruciales 1840 : la *Physiologie de l'Employé* et la *Physiologie du rentier de Paris et de province*.

Avant tout il faut considérer le genre de ces deux livres : si *l'Histoire de l'Empereur* est un conte légendaire de la démarche napoléonienne, nous nous trouvons actuellement devant deux œuvres appartenant du genre le plus à la mode en la période analysée : la physiologie. Terme scientifique qui désigne une partie de la médecine qui étudie la nature et ses phénomènes, comme la physiognomonie de Lavater et la phrénologie de Gall, le terme subit dans les années 1820-1830 une « mystification lexicale », selon une expression de Nathalie Preiss<sup>250</sup>, destinée à perdurer jusqu'à la décennie suivante : certains écrivains commencent à nommer leurs ouvrages « Physiologie » – comme la *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin et la *Physiologie du mariage* de Balzac –, qui usurpent ainsi le mot scientifique et

---

<sup>249</sup> Expression de N. Preiss Basset, « Le type dans les Physiologies » dans *L'Illustration. Essais d'iconographie*, Actes du séminaire du CNRS (GDR 712), études réunies par Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men, Paris, Klincksieck, 1999, p. 336.

<sup>250</sup> N. Preiss, *Les Physiologies en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 211.

parodient ces traités médicaux dans l'étude des caractères. De plus, les physiologies littéraires relèvent aussi de l'histoire zoologique de Buffon et de la caricature politique des années 1830.

L'élément qui nous intéresse le plus toutefois est le personnage : la physiologie se fonde sur le type ; or la définition de ce dernier reste en ce moment-là assez problématique, à cause de l'interférence que l'illustration exerce sur sa construction. De fait, la notion de type oscille entre celle d'un personnage « qui résume en lui-même les traits caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins », le type donc comme « modèle du genre », et celle d'une « personne originale, synonyme d'"individualité", de "physionomie" » :

Étudier la notion de « type » dans les *physiologies*, c'est donc bien rendre compte du statut ambigu de ce genre « en tension ». Proches des moralistes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles par l'art de la « typisation », les *physiologistes* suivent aussi la tendance inverse, « particularisante », qui les fait passer du type à la personnalité et donne à leurs ouvrages, dans le domaine politique, une portée critique indéniable. Mais, aussi critiques soient-ils politiquement, ils n'ébranlent pas véritablement les fondements de la Monarchie de Juillet ; à user de la méthode de la zoologie contre celle de la physiologie, les *physiologistes*, en effet, s'interdisent toute vision unitaire de la société et du réel et renvoient à la société d'alors sa propre image : dans les *physiologies*, le corps social ne se dissout pas dans les stéréotypes, il se fracture par une écriture de l'« individualité », du fait détaché.<sup>251</sup>

Tendance complètement contraire à celle des *Français peints par eux-mêmes*, caractérisés par la recherche de la totalité, de l'exhaustivité propre à l'encyclopédie.

Néanmoins, nous nous trouvons devant une contradiction importante lorsque l'éditeur Martinon publie l'article « Monographie du rentier », que Balzac avait écrit pour *Les Français*, en volume illustré à part, sous le titre de « *Physiologie* » du rentier, où le texte ne diffère point de l'article – à part pour l'insertion du texte d'Arnould Frémy, qui décrit le rentier de province – mais les illustrations sont originales. Pourquoi alors dans *Les Français* Balzac utilise le mot « monographie », et dans le livre autonome « physiologie », si le texte reste le même ?

En effet, si le texte est inchangé sa lecture subit forcément une altération : la perception du texte change parce que les illustrations ne sont pas les mêmes. Dans *Les*

---

<sup>251</sup> N. Preiss Basset, « Le type dans les Physiologies » *op.cit.*, p. 336.



*Français*, l'article de Balzac est illustré par sept dessins de Grandville : une planche, en façon frontispice, dédiée au rentier et sa femme se promenant dans la rue ; une deuxième planche au type rentier ; une lettrine représentant la tête d'un homme contenu dans une huître ; une vignette en tête de chapitre où figure l'intérieur d'un musée, avec des squelettes, d'animaux et d'hommes, en exposition ; deux vignettes in-texte, la première représentant un groupe de savants étudiant le rentier, et la deuxième un groupe de huit types de rentier. Les gravures pour la *Physiologie du rentier* en revanche sont quarante-six, dont quarante-trois seulement pour le texte de Balzac ; l'image donc est beaucoup plus exploitée que dans la « Monographie du rentier ». L'illustration est, dans la *Physiologie du rentier*, une présence constante, quasi invasive vis-à-vis du texte : leur relation est beaucoup plus étroite, et, en même temps, le texte et l'image n'ont jamais été aussi éloignés que cela. La *Physiologie du rentier*, aussi bien que la *Physiologie de l'Employé*, démontrent l'envergure de ce que nous avons défini dans le chapitre 5 comme la valeur protextuelle et altertextuelle de l'illustration : l'image n'illustre plus le récit « à la lettre », dans ces cas-là elle tend plutôt à créer un texte alternatif, elle est sur la même ligne du texte écrit quoique présentant sa version de l'histoire, notamment du type. Comme nous le verrons mieux dans le chapitre 7, les illustrations des *Français peints par eux-mêmes* montrent elles aussi un enjeu avec le texte qui n'est pas du tout exempt de cette force contre-textuelle, même si c'est différent de physiologies.

Concentrons-nous donc sur la *Physiologie du rentier* et sur la *Physiologie de l'employé*. Les deux physiologies balzaciennes disposent d'une structure assez similaire. D'abord, il faut trouver une définition du type rentier et du type employé Le rentier est :

Anthropomorphe selon Linné, Mammifère selon Cuvier, Genre de l'Ordre des Parisiens, Famille des Actionnaires, Tribu des Ganaches, le *Civis inermis* des anciens, découvert par l'abbé Terray, observé par Silhouette, maintenu par Turgot et Necker, définitivement établi aux dépens des Producteurs de Saint-Simon par le Grand -Livre. Voici les caractères de cette Tribu remarquable, adoptée aujourd'hui par les micrographes les plus distingués de France et de l'Étranger.<sup>252</sup>

---

<sup>252</sup> H. de Balzac et A. Frémy, *Physiologie du rentier de Paris et de Province*, Paris, P. Martinon, 1841, pp. 5-6.



Figure 148 : Première page de la *Physiologie du rentier*

Alors que la définition de l'employé n'est pas facile à trouver :

Qu'est-ce qu'un employé ? A quel rang commence, où finit l'employé ? S'il fallait adopter les idées politiques de 1830, la classe des employés comprendrait le concierge d'un ministère et ne s'arrêterait pas au ministre. M. de Cormenin, que la Liste Civile bénisse ! semble affirmer que le roi des Français est un employé à douze millions d'appointements, destituable à coups de pavé dans la rue par le Peuple, et à coups de vote par la Chambre.<sup>253</sup>



Figure 149 : Vignette en tête du premier chapitre de la *Physiologie de l'employé*

<sup>253</sup> H. de Balzac, *Physiologie de l'Employé*, Paris, Aubert et Lavigne, 1841, p. 5.

L'incipit des deux physiologies est paradigmatique : si la *Physiologie du rentier* répond à la velléité de classification basée sur les sciences naturelles, notamment celle de Cuvier, qui est cité dans le texte, mais aussi celle de Buffon, la *Physiologie de l'employé* est imprégnée de la satire politique, à laquelle s'ajoute, dans la deuxième section du texte, la méthode de classification scientifique. Cependant, les gravures associées à ces premières lignes n'illustrent pas vraiment le contenu de l'écriture.

Dans la *Physiologie du rentier*, en tête du chapitre on trouve une vignette représentant trois hommes de trois quarts ; ils pourraient être les médecins qui ont étudié le rentier, néanmoins dans le texte seulement deux experts sont cités, Linné et Cuvier ; qui est alors le troisième homme ? Certainement pas l'auteur de la physiologie, certainement pas Balzac. Encore, la vignette dessinée au côté gauche du texte est également mystérieuse : un homme avec une canne sous le bras joue avec un petit objet qu'il a dans les mains, pendant qu'une femme le regarde. Dans le texte, cette scène n'existe pas ; non seulement alors le lecteur ignore si l'homme est effectivement un type de rentier ou pas, mais la dame qui l'accompagne reste une inconnue totale : serait-elle sa femme, ou tout simplement une passante ?

La vignette en tête du premier chapitre de la *Physiologie de l'employé* montre une ambiguïté similaire : si le texte écrit procède à travers une série de questions que l'auteur se pose pour arriver à la définition de l'employé, la gravure dessine un homme assis devant une table couverte de bocaux remplis d'esprit de vie ; il en a un dans la main gauche, tandis que dans la main droite il tient une plume. Même si la scène dispose évidemment d'un sens allégorique, qui typise en quelque sorte la figure de l'homme de science, cette image s'éloigne beaucoup du contexte peint par l'écriture, et constitue un exemple de ce que nous avons appelé un « protexte de type interprétatif ».

Voyons d'autres exemples. Dans la *Physiologie du rentier*, ce dernier est représenté comme un homme qui s'intéresse de la peinture : « En peinture, il tient pour Vigneron, auteur du *Convoi du pauvre* »<sup>254</sup> ; à la page précédente, on trouve une illustration qui montre effectivement la caricature d'un homme, doué d'une tête énorme, qui regarde un tableau qu'il tient dans les mains, pendant que son chien fait pipi sur les autres toiles disposés le long le mur. Bien évidemment l'illustration est une caricature des mots qui la suivent ; néanmoins, l'image est légèrement éloignée par rapport au texte auquel elle devrait se

---

<sup>254</sup> *Ibid.* p. 34.

référer, et la scène esquissée dépasse la suggestion créée par la description balzacienne, à la faveur d'une véritable caricature du rentier-collectionneur d'art ; en ce cas-là, la limite entre une illustration protextuelle interprétative et une illustration de type altextuelle est très subtile.



Figure 150 : *Le rentier et l'art*

Les cas d'un manque de connexion entre le texte et l'image ne sont pas plus absents dans la *Physiologie de l'employé*. Même si dans cette dernière la première partie du livre est dominée par les images d'employés adonnés à leur geste typique, à savoir « paperasser », les exemples d'illustrations « indépendantes » ne manquent pas.



Figure 151 : *Cinq hommes qui « paperassent »*

À la page 30, Balzac se lance dans une dénonciation de l'égoïsme de l'époque moderne :

Aujourd'hui l'Etat, c'est tout le monde, et tout le monde ne s'inquiète de personne, Servir tout le monde, c'est ne servir personne. Personne ne s'intéresse à personne : un employé vit entre deux négations ! Le monde n'a pas de pitié, n'a pas d'égard, n'a ni cœur, ni ami ; tout le monde est égoïste, oublie demain les services d'hier. Tout le

monde est aveugle : il donne quatre mille francs de rentes à l'homme qui tараude la terre, et n'offre pas deux liards au savant qui invente la tarière !<sup>255</sup>

Au-dessous de ce paragraphe est dessinée une vignette représentant la sortie d'un édifice, où le concierge lève son chapeau au passage de quatre hommes en haut de forme, le parapluie à la main.



Figure 152 : *Employés sortant d'un édifice*

Il n'y a vraiment aucun rapport entre cette vignette et le texte qui la précède : nous sommes devant un exemple d'illustration en rapport altextuelle avec le récit.

Il nous semble que cette tendance altextuelle de l'image trouve une explication dans le but visé par les deux médiums : si Balzac utilise un style ironique pour présenter la définition du rentier et de l'employé, l'image s'appuie sur la tradition de l'album et de la presse caricaturale pour restituer sa version des deux types. Autrement dit, l'illustration se propose dans ces physiologies à travers le même schéma des albums lithographiques, c'est-à-dire comme un catalogue de gravures qui recueille à l'intérieur une collection d'images. Les physiologies de Balzac sont l'équivalent d'un album fragmenté par l'écriture.

Contrairement à l'*Histoire de l'Empereur* donc, aucun mot en italique ne surgit dans le texte pour aider le lecteur, qui est laissé seul devant ce casse-tête, où le manque de nom propre creuse cette discontinuité ; mais, heureusement pour le public, cette dualité perdure seulement dans la première partie de la physiologie : à un moment donné, le texte énonce les catégories de types de rentier et d'employé, et l'image s'inspire suffisamment de la description pour faire reconnaître le type qu'on a choisi d'illustrer.

---

<sup>255</sup> *Ibid.* p. 30.

Dans la *Physiologie de l'employé*, les variétés d'employés trouvent presque toutes une traduction en image, à l'exception du type « commis-cumulard » et celui du « commis-flatteur ». C'est qui est intéressant de souligner est l'absence d'un modèle de représentation canonique, stable : le croquis du type se présente sous la forme d'un portrait, comme celui de l'architecte, ou bien d'un portrait-scène, comme celui du surnuméraire, ou d'une scène, comme celui du caissier. C'est une différence considérable par rapport au système iconique que, nous le verrons dans le chapitre 7, Curmer a imposé à ses illustrateurs. Mais le fait que chaque type dispose d'une représentation particulière souligne l'impression d'une vision « en miettes » de la société : on n'est même pas dans une mosaïque ou dans un panorama – comparaison que Walter Benjamin a formulée pour *Les Français peints par eux-mêmes* –, car la vision d'ensemble manque totalement, au profit d'une mise en lumière du type spécifique du moment.



*Figure 153 : L'architecte*



*Figure 154 : Le surnuméraire*



*Figure 155 : Le caissier*

Dans la *Physiologie du rentier*, les douze types décrits par Balzac sont tous illustrés : le Célibataire, le Chapopardé, le Taciturne, le Militaire, le Collectionneur, le Philanthrope, le Pensionné, le Campagnard, l'Escompteur, le Dameret, le Rentier de faubourg. Dans la plupart des cas, les illustrations pour chaque type sont au nombre de deux. Prenons l'exemple du type Dameret, qui présente exceptionnellement trois gravures. La première paraît dans le chapitre dédié au type Célibataire, parmi lequel figure le personnage interprété par Henry Monnier, c'est-à-dire Prudhomme : le Célibataire se distingue du Dameret dans le fait que « le Célibataire veut rester garçon, le Dameret veut se marier »<sup>256</sup>. Cette variété devient rare :

Elle se reconnaît à ses gilets, qu'elle porte doubles ou triples, et de couleurs éclatantes, à un air propre, à une badine au lieu de la canne, à une allure de papillon, à une taille de guêpe, à des bottes, à une épingle montée d'un énorme médaillon, à cheveux ouvragés par le Benvenuto Cellini des perruques, et qui perpétue de blonds souvenirs. Son menton plonge dans une cravate prétentieuse. Ce Rentier, qui a du coton dans les oreilles et aux mains de vieux gants nettoyés, prend des poses anacréontiques, se gratte la tête par un mouvement délicat, fréquente les lieux publics, veut se marier avantagement, fait le tour des nefs à Saint-Roch pendant la messe des belles, passé la soirée aux concerts de Valentino, suit la mode de très-loin, dit *belle Dame* ! flûte sa voix et danse.<sup>257</sup>

Les phrases que nous avons soulignées sont certains des éléments qui caractérisent le Rentier-Dameret de Balzac que l'illustration ne montre pas : les illustrations ne représentent pas la badine du Dameret – sinon dans la troisième gravure, laquelle cependant devrait se référer au Dameret redevenu Rentier simple – ni ses bottes, ou son médaillon, ses gants, ou ses gestes typiques. En revanche, les gravures dessinent le Dameret qui se regarde dans un miroir, ou qui fait la cour à une dame. Le geste de se regarder dans le miroir n'est pas décrit dans le texte, mais certainement il est une action typique de cette catégorie de rentier, aussi bien que la tentative de séduire la femme. L'image alors, dans ce sens, se pose devant le texte comme un achèvement de la description, comme un prolongement original de cette dernière.

---

<sup>256</sup> H. de Bazc, *Physiologie du rentier*, p. 62.

<sup>257</sup> *Ibid.*, pp. 90-91 ; c'est nous qui soulignons.





Figure 156 et 157 : Le rentier Célèbataire et Prudhomme



Figure 158 et 159 : Le Chapolardé



Figure 160-162 : Le Dameret

Ce que l'étude de la *Physiologie du rentier* et de la *Physiologie de l'employé* a mis en lumière est fondamental à l'égard des chapitres suivants : finalement nous avons assisté à l'émergence du type dans les physiologies, où l'illustration est une composant essentielle à ce genre. En exploitant l'idée que les physiologies restituent une image « en miettes » de la Société, nous avons étudié le rapport instauré entre le texte et l'image à travers la représentation littéraire et iconique du type Rentier et du type Employé. Nous avons remarqué comment l'illustration semble prendre vraiment la clé des champs, du moment qu'elle s'éloigne d'une illustration « à la lettre » du mot écrit, en révélant ainsi sa valeur protextuelle interprétative et altertextuelle. Néanmoins, la portée de cette évolution dans le livre romantique ne peut pas être pleinement saisie sans la comparaison avec le livre qui a dicté les règles formelles de la construction du type, pour le texte aussi bien que pour les images. Il est donc arrivé le moment de se plonger dans les volumes qui composent la « littérature panoramique » : *Les Français peints par eux-mêmes*, *Le Diable à Paris*, les *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, *La Grande Ville* ; ce sont des ouvrages fondamentaux qui ont influencé l'organisation de l'édition Furne, et qui à leur tour ont bénéficié énormément de la plume de Balzac.

Nous allons alors maintenant nous interroger sur les caractéristiques que le type assume d'après *Les Français peints par eux-mêmes*, et comment cette formule nouvelle témoigne la croissance de l'autonomie de l'illustration vis-à-vis du texte littéraire : le type est de fait le résultat d'un travail synergique, complémentaire entre le dessin et le mot écrit. Certes, la réaction des écrivains devant la croissance de l'image compliquera la relation entre les deux médiums, comme nous le verrons avec le cas des *Petites misères de la vie conjugale* ; mais jamais le livre illustré ne donnera d'autres exemples d'une telle coopération entre le texte et l'image.

## **Partie III**

### **L'Explosion du type**



## CHAPITRE 7

### DES FRANÇAIS PEINTS PAR EUX-MÊMES AU DIABLE A PARIS : LE TYPE « PANORAMIQUE »

*Nous décrivons ce que nous avons vu, c'est le meilleur moyen d'être vrai ; quant à de l'esprit, du comique, de l'observation ou de la finesse, à quoi bon en promettre ? le lecteur pourrait nous répondre comme Alceste « Nous verrons bien ! »*

Paul de Kock, « Quelques mots avant d'entrer en matière », *La Grande Ville*

Dans les deux premières parties de la thèse nous avons étudié les étapes fondamentales qui ont marqué l'histoire du livre romantique. Dans la première section, « Balzac et les débuts des illustrations romantiques », nous avons analysé le contexte technique, littéraire et artistique qui fait le cadre des prémices du livre romantique ; à l'intérieur de ce cadre éminemment historique, Balzac se distingue comme l'un des pionniers de la gravure en bois de bout dans son expérience comme éditeur et imprimeur, ainsi que comme l'un des premiers écrivains qui, à travers la formule du « type », ont pris de l'art pictural un paradigme essentiel à la construction du personnage romanesque réaliste.

La deuxième partie de l'étude, en revanche, a démontré que la première période du livre romantique s'attache à illustrer la scène plutôt que le personnage : fortement influencés par le théâtre, les illustrateurs déclinent la formule du frontispice-scène et du frontispice-portrait pathétique. L'édition illustrée Delloye et Lecou de *La Peau de chagrin* relève de cette tendance : c'est l'illustration de la scène qui domine le livre, tandis que les portraits jouent entre la représentation du type idéal et celle du véritable personnage de roman, d'ailleurs pas aussi typique qu'on pourrait le croire. L'étude de *La Peau de chagrin* illustrée a mis en évidence, grâce aussi au péri-texte qui l'entoure, que la querelle entre les écrivains et les illustrateurs, qui éclate dans les années 1840, possède des racines bien antérieures : l'image connaît une croissance importante dans la valeur qui lui est attribuée, en déterminant le succès ou l'échec d'un ouvrage ; la beauté des illustrations, qui bénéficient des nouveaux procédés tels que le bois de bout et la lithographie, fascine les lecteurs et les bibliomanes, et le texte semble passer à l'arrière-plan. Les romanciers comme Balzac commencent à ressentir de la rivalité entre les deux mediums, et manifestent leur

contrariété dans les écrits privés, comme les lettres, ou, dans le cas de Pelletan, dans les journaux.

À partir des observations contenues dans l'article de ce dernier, nous avons approfondi la problématique qui entoure l'illustration : reléguée depuis longtemps au rôle d'ornement typographique, l'illustration romantique revendique, comme le soutient Michel Melot, un langage, un savoir, une connaissance différente de celle de l'écriture, qui demande à être considéré en tant que tel.

Outre sa spécificité paratextuelle donc, nous retenons que l'illustration possède une valeur iconotextuelle, où son rapport vis-à-vis du texte est décrit selon trois perspectives : l'illustration est un contre-texte dans le cas d'une opposition au texte écrit ; un alter-texte quand elle constitue un récit parallèle à celui de l'écrit, dépourvu de tout lien avec ce dernier ; et un protexte lorsqu'elle semble traduire les mots en images, avec de toutes petites variations visant à une prolongation ou à une ouverture du sens littéraire du mot. Nous avons analysé ces trois valeurs à travers certains exemples extraits de *La Peau de chagrin* mais aussi de *l'Histoire de l'Empereur* et des Physiologies balzaciennes, où la relation instaurée entre le récit et l'illustration donne lieu à des situations complexes et intéressantes pour le lecteur attentif.

Dans cette troisième partie, nous avançons dans la chronologie vers les années 1840, décennie cruciale pour Balzac aussi bien que pour le livre romantique : les éditeurs pionniers tels que Curmer et Hetzel favorisent la publication de livres collectifs que Walter Benjamin<sup>258</sup> a définis comme « littérature panoramique », laquelle s'impose à l'imaginaire du lecteur grâce à l'idée de l'œuvre-musée, de l'œuvre-monde. C'est vraiment la construction de l'œuvre totale et totalisante qui établit le lien entre la littérature panoramique et Balzac : de fait le romancier exploite cette esthétique nouvelle dans l'invention de *La Comédie humaine*, publiée entre 1842 et 1846 grâce à la synergie de quatre éditeurs, Furne, Paulin, Dubochet et Hetzel. Enfin, nous verrons que l'aventure balzacienne dans le monde de l'illustration s'achève avec les *Petites Misères de la vie conjugale*, version étendue d'un article de l'auteur publié dans *Le Diable à Paris*. Le présent chapitre est donc dédié à l'étude des contributions données par Balzac aux ouvrages qui composent la littérature panoramique : *Les Français peints par eux-mêmes*, les *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, *La Grande Ville*, et *Le Diable à Paris*.

---

<sup>258</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1974, p. 55.

Plusieurs raisons nous ont poussée à consacrer un chapitre à cette partie de la production balzacienne avant d'aborder l'édition Furne de *La Comédie humaine*.

D'un côté, nous sommes heureuse d'exploiter ce groupe d'ouvrage généralement peu connus de Balzac, qui fournit néanmoins de nombreux points de réflexion, comme nous le verrons au cours du chapitre. Les livres de la littérature panoramique sont d'autant plus intéressants qu'ils démontrent, dans la plupart des cas, la présence d'un projet éditorial bien défini qui coordonne la synergie du travail des écrivains et des illustrateurs rendant possible une analyse plus précise de la relation entre les deux artistes, et des résultats obtenus. De l'autre côté, nous voulons interroger l'hypothèse de Ségolène Le Men selon laquelle il existerait une parenté entre le projet graphique des *Français peints par eux-mêmes* et celui de *La Comédie humaine* dans la figure du personnage-type.

Les œuvres de la littérature panoramique peuvent être considérées à première vue comme le lieu de la rencontre entre une illustration de type protextuelle et un récit qui s'adresse explicitement aux images qui l'accompagnent ; pourtant, nous verrons que ce n'est pas effectivement le cas, et que certains ouvrages entretiennent une relation très compliquée avec l'illustration. Nous allons donc analyser en détail ce rapport, qui semble si fécond, afin de détecter les éléments sur lesquels cette relation repose et qui pourraient constituer un point de départ pour l'étude de *La Comédie humaine* illustrée.

### **7.1. Les Français peints par eux-mêmes et le paradigme du type « panoramique »**

*Les Français peints par eux-mêmes* sont une œuvre collective recueillie en neuf volumes, parus d'abord en livraison à partir de 1839 jusqu'à 1842. Balzac annonce à Mme Hanska sa participation à l'ouvrage le lundi 15 juillet 1839 : « Je vous ne parle pas de *L'Épicier*, de *La Femme comme il faut*, du *Rentier*, du *Notaire*, 4 figures que j'ai faites dans Les Français [*peints par eux-mêmes*] de Curmer, vous lirez sans doute ces petites esquisses »<sup>259</sup>. La grande œuvre de l'éditeur Léon Curmer est en chantier, mais Balzac, sûr que Mme Hanska lira cet ouvrage, ne s'arrête pas à décrire le travail qu'il a fait pour rédiger ces articles.

C'est Jules Janin qui est chargé d'expliquer, dans l'« Introduction » au premier volume, le projet qui a conduit à la réalisation de l'ouvrage :

Il faut bien toujours que les écrivains d'une époque rendent au public ce que le public leur a prêté, et l'écrivain n'est jamais si heureux et si populaire lorsque le public lui a

---

<sup>259</sup> H. de Balzac, *LH*, t.I, p. 491.

beaucoup demandé, et lorsqu'il a beaucoup rendu. [...] Dans cette lanterne magique, où nous nous passons en revue les uns et les autres, rien ne sera oublié, pas même d'allumer la lanterne ; en un mot, rien ne manquera à cette œuvre complète, qui a pour objet l'étude des mœurs contemporaines, et dont La Bruyère lui-même, notre maître à tous et à bien d'autres, nous a en quelque sorte dicté le programme [...].<sup>260</sup>

Cet extrait du texte de Janin donne beaucoup de points sur lesquels réfléchir. Premièrement, la comparaison avec la lanterne magique, qui reviendra aussi dans *Le Diable à Paris*, dont le frontispice représente le diable Flammèche avec une lanterne dans la main gauche, nous rappelle la définition formulée par Walter Benjamin de « littérature panoramique », dont la référence renvoie au procédé optique. Benjamin a décliné la définition dans *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, où il explique que :

Quand l'écrivain s'était rendu au marché, il regardait autour de lui comme dans un panorama. Un genre littéraire particulier a conservé ses premières tentatives pour s'orienter. C'est une littérature panoramique. Ce n'est pas un hasard si *Le Livre des Cent-et-un, Les Français peints par eux-mêmes, Le Diable à Paris, La Grande Ville* jouissent des faveurs de la capitale en même temps que les panoramas. Ces livres sont faits d'une série d'esquisses dont le revêtement anecdotique correspond aux figures plastiques situées au premier plan des panoramas, tandis que la richesse de leur information joue pour ainsi dire le rôle de la vaste perspective qui se déploie à l'arrière-plan.<sup>261</sup>

Dans *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Benjamin revient sur cette suggestion et en poursuit la définition : « Le premier plan élaboré visuellement, plus ou moins détaillé, du diorama [variante du panorama] trouve son équivalent dans l'habillage feuilletonesque très profilé qui est donné à l'étude sociale, laquelle donne ici un large arrière-plan analogue au paysage »<sup>262</sup>.

Trois éléments font des livres indiqués par Benjamin une littérature panoramique : le regard de l'écrivain, les esquisses de figures en série, et la présence d'un arrière-plan à la façon d'un paysage.

---

<sup>260</sup> *Les Français peints par eux-mêmes*, t.I, Paris, Curmer, 1840-1842, pp. I et XVI ; c'est nous qui soulignons.

<sup>261</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1974, p. 55 ; c'est nous qui soulignons.

<sup>262</sup> W. Benjamin, *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Cerf, 1989, p. 547 ; c'est nous qui soulignons.



Le thème de la puissance du coup d'œil des artistes devient effectivement de plus en plus prégnant dans ces ouvrages. C'est Balzac lui-même qui célèbre le pouvoir de cet organe, quand il écrit dans *Le Diable à Paris* que la grandeur de Paris vient des trois faces du même problème : « Savoir vendre, pouvoir vendre, et vendre » ; l'écrivain est vraiment, comme le suggère Benjamin, au centre d'un immense marché, où le cœur de la vision est l'art même du regard :

Il ne s'agit encore que de plaire à l'organe le plus avide et le plus blasé qui se soit développé chez l'homme depuis la société romaine, et dont l'exigence est devenue sans bornes, grâce aux efforts de la civilisation la plus raffinée. Cet organe, c'est l'œil des Parisiens !... Cet œil consomme des feux d'artifice de cent mille francs, des palais de deux kilomètres de longueur sur soixante pieds de hauteur en verres multicolores, des féeries à quatre théâtres tous les soirs, des panoramas renaissants, des expositions continuelles, des mondes de douleurs, des univers de joie en promenade sur les boulevards ou errants par les rues ; des encyclopédies de guenilles au carnaval, vingt ouvrages illustrés par an, mille caricatures, dix mille vignettes, lithographies et gravures. Cet œil lampe pour quinze mille francs de gaz tous les soirs ; enfin, pour le satisfaire, la Ville de Paris dépense annuellement quelques millions en points de vue et en plantations.<sup>263</sup>

Cet organe, représenté comme un être qui dévore tout, à la manière de la ville-monstre de *La Fille aux yeux d'or*, est la lampe magique, ce qui éclaire la vision des artistes qui dessinent le panorama de la ville en exposition. La marchandise que l'œil de l'artiste cherche à restituer est la figure humaine qui se campe devant lui : le type.

Le type est le véritable centre de la littérature panoramique, le sujet qui rend possible l'unité de ces ouvrages fragmentés comme des feuilletons. Non seulement parce qu'il pose la question de l'identité, nationale dans le cas des *Français*, mais aussi « la relation dialectique du même et de l'autre » à travers laquelle « c'est le couple matriciel universel-individuel, fondement de l'esprit des Lumières, qui est en cause : loin de s'opposer, ces termes se supposent l'un l'autre ; c'est par l'universel et non malgré lui que peuvent se penser et se définir les différences individuelles »<sup>264</sup>.

---

<sup>263</sup> *Le Diable à Paris*, t. I, Paris, Hetzel, 1844-1845, pp. 289-290 ; c'est nous qui soulignons.

<sup>264</sup> N. Preiss et V. Stiénon, « "Croqués par eux-mêmes". Le panorama à l'épreuve du panoramique » dans *Interférences littéraires/ Littéraire intertextuelles*, n.8, « Croqués par eux-mêmes. La société à l'épreuve du "panoramique" », Nathalie Preiss et Valérie Stiénon dir., mai 2012, p. 9.

Autour de la figure typique se déroulent les projets qui relèvent de la tradition des études de mœurs des années 1830, écrites ou illustrées par les albums lithographiques et la caricature. Toutefois, le mérite spécifique des *Français peints par eux-mêmes* est celui d'avoir su créer un cadre typographique, outre que textuel, bien défini et ordonné, capable de construire l'immense musée des types français, de Paris et de Province, en recueillant toutes les galeries qui le composent sous un seul édifice. Ces règles de construction sont fondamentales, et c'est à partir d'elles que nous allons détecter une unité de mesure qui nous permet d'identifier les constructions originelles que nous trouverons dans les autres ouvrages panoramiques : nous tenterons de saisir le modèle imparti par *Les Français peints par eux-mêmes* comme point d'arrivée de la tradition précédente et, en même temps, comme point de départ pour la littérature illustrée de 1840.

Or, il suffit d'ouvrir *Les Français* à la table des matières pour reconnaître la nouveauté que l'œuvre amène en soi : chaque article est organisé autour d'un type présenté à travers le seul nom commun – L'Épicier, La Femme comme il faut, etc. – et développé selon la méthode physiologique. Mais, contrairement à ce que nous avons vu dans le chapitre dédié aux physiologies balzaciennes, les illustrations qui paraissent dans les textes trouvent elles aussi un certain ordre dans le paratexte et dans l'espace de la page : dans la table des matières toutes les illustrations contenues dans le livre sont cataloguées, avec le nom de leur illustrateur et de leur graveur. De plus, à côté du nom du type éponyme de l'article on trouve aussi, en petit format, l'illustration du type reproduite en forme de planche hors-texte au début de chaque article. Non seulement donc on commence à reconnaître aux illustrateurs et aux graveurs la valeur artistique de leurs dessins, qui ont le même *statut* que les récits, mais la relation entre le texte et l'image est vraiment encouragée par cette disposition de la table de matières, qui renforce le binôme mot-image : l'un ne peut pas être pensé sans l'autre.

Pour que l'unité de composition tienne, il faut d'abord penser à un schéma fixe de l'image : dans chaque article est insérée une planche hors-texte en façon de frontispice, qui représente le type en question ; une vignette en tête de page, esquissant une scène ou un site, comme la boutique de l'épicier de Balzac ; une lettrine ; un cul-de-lampe ; et des vignettes in-texte de format variable. Mais ce qui complète de manière définitive la cohésion de cette structure, ce qui permet le lien étroit entre texte et image est l'affirmation

d'une règle de composition pour ce que nous avons appelé dans notre chapitre 3 le « type iconique », qui concerne le type illustré autant que le type décrit :

La réussite du livre tient à la simplicité de sa formule : une série calibrée de livraisons confiées à une pluralité d'auteurs et d'illustrateurs, qui produisent une galerie dédiée aux « types » français contemporains. Le terme désigne le personnage que dépeignent simultanément la plume et le crayon et que nomme le titre de l'article. Mais il instaure surtout une nouvelle forme d'image. Si le mot est apparu auparavant dans les titres des séries de caricatures de Traviès, Grandville et Daumier, c'est le livre de Curmer qui définit, dès les premières livraisons illustrées par Gavarni, la catégorie visuelle valorisée par le portrait en pied, en renonçant d'emblée à la présentation « en tête » de *Heads of the People*, comme l'annonce la préface de Janin [...]. Planche à part, le « type » est aussi une catégorie d'image, un « genre » propre au livre illustré, que mettent en évidence tant le système des emplacements que l'effet de série, comme le rappellent les vignettes superposées de la table des matières, qui ne sont pas sans évoquer les silhouettes projetées tour à tour par le dispositif optique de la lanterne magique.<sup>265</sup>

Si le type en mots s'appuie sur tous les éléments du paraître – apparence physique, vêtements, langage, comportement, habitudes – l'illustration ne peut qu'exploiter seulement les deux premiers. D'où la nécessité d'établir un cadre de composition unitaire.

C'est Ségolène Le Men qui a consacré une étude rigoureuse à cette règle de composition graphique, en mettant en lumière les aspects saisissants des types illustrés :

Chaque planche montre une figure isolée, en pied, masculine ou féminine, particularisée par son costume et les accessoires qui peuvent le compléter. [...] Le motif surgit en silhouette au centre de la page blanche. Dans cet espace abstrait et indéterminé, la figure flotte hors de tout lieu. La lumière lui apporte le seul élément d'indication spatiale, par l'ombre portée, légère et ténue, que projette obliquement le bas du personnage et qui permet de modeler l'espace par un artifice de gravure : le sol est gravé en tailles parallèles horizontales, tandis que le mur du fond est suggéré par des tailles verticales.<sup>266</sup>

Voilà donc les constantes qui créent l'effet de série, mais qui permettent en même temps l'insertion des variables, comme l'originalité des costumes, qui respectent l'unicité du type.

---

<sup>265</sup> S. Le Men, *Pour rire! Daumier, Gavarni, Rops, op. cit.*, pp. 129-131.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 132.

Cette coopération entre texte et image émerge clairement dans les articles de Balzac, qui semblent se glisser aisément dans cette structure.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, Balzac commence à réfléchir au concept de type très tôt : il cherche une définition et un paradigme de construction pour ses personnages typiques. Or, nous avons remarqué comment la critique a souvent mis en évidence tant les ambiguïtés que les points de force de ce concept. La définition de « type » est essentiellement « ouverte », « fluide », dans le sens que même si elle présente des imperfections du point de vue de la théorie, elle reste sur les personnages balzaciens une étiquette efficace : le père Goriot, Vautrin, Rastignac, seront toujours les types-étendard de leur catégorie typique, première chaîne d'une série de personnages de même facture et, en même temps, originaires. La critique essaie parfois de classer ces types, et les catégories des *Français peints par eux-mêmes* sont très utiles pour ce travail : je pense notamment au catalogue de l'exposition *Balzac romancier des femmes*<sup>267</sup>.

Effectivement, l'exemple que nous allons voir pour l'analyse des *Français* montre bien que cette parenté avec *La Comédie humaine* existe. Parmi les cinq articles rédigés par Balzac pour *Les Français*, les personnages de la Femme de province et de la Femme comme il faut retiennent notre attention en raison du fait que ces articles seront portés presque entièrement à l'intérieur de deux récits de *La Comédie humaine* : *La Muse du département* et *Autre étude de femme*.

Le rapport entre *La Muse du département* et « La Femme de province » se définit comme un rendez-vous manqué : l'édition Furne de *La Comédie humaine* ne contient pas d'illustrations pour Dinah Piédefer, ce qui ne permet pas de faire une comparaison entre l'« individu-typisé », Dinah, et le type construit dans *Les Français peints par eux-mêmes*.

La relation entre l'article « La Femme comme il faut » des *Français* et la nouvelle *Autre étude de femme*, au contraire, est plus complexe. « Puzzle » de contes d'origines différentes<sup>268</sup>, *Autre étude de femme* paraît dans l'édition Furne, en 1842. La séquence sur la femme comme

---

<sup>267</sup> Catalogue rédigé par É. Gaborit, M. Labouret, I. Lamy, à l'occasion de l'exposition du Musée de Saché, 3 octobre 2015 – 3 janvier 2016, Tours, Conseil départemental d'Indre-et-Loire, 2015.

<sup>268</sup> Ce terme, que nous empruntons à Nicole Mozet, est prégnant : *Autre étude de femme* réunit plusieurs fragments provenant d'*Une conversation entre onze heures et minuit*, des *Contes bruns* et d'autres textes hétéroclites rédigés entre 1838 et 1842, parmi lequel le plus célèbre est *La Grande Bretèche*. Voir N. Mozet, « Introduction à *Autre étude de femme* », *Pl*, t.III, pp. 657-671. Voir aussi C. Massol, « Transfert d'écriture : le réemploi de *La Grande Bretèche*, dans *Balzac, œuvres complètes : Le moment de « La Comédie humaine »*, Claude Duchet et Isabelle Tournier (dir.), Vincennes, PU Vincennes, 1995, pp. 203-216 ; M. Lavagetto, *La macchina dell'errore*, Torino, Einaudi, 1996.

il faut constitue un *intermezzi* entre le premier et le deuxième récit, et reproduit intégralement l'article des *Français*, inséré dans le cadre d'une situation mondaine : le salon de Félicité des Touches, la « femme auteur » de *La Comédie humaine*, où un groupe restreint d'intimes se réunit après le « raout ». Henry de Marsay, « nommé Premier Ministre depuis six mois »<sup>269</sup>, prend la parole, et raconte son premier amour. À la fin de l'histoire, Lady Dudley s'exclame : « Je connais la femme de qui M. de Marsay nous a conté l'histoire, et c'est une de vos dernières grandes dames !... »<sup>270</sup>. De Marsay et Émile Blondet rebondissent sur ce mot, en dénonçant la ruine de toute distinction sociale qui n'a pas épargné la femme :

Quelque terrible que soient ces paroles, disons-le : les duchesses s'en vont, et les marquises aussi ! [...] Napoléon n'a pas deviné les effets de ce Code qui le rendait si fier. Cet homme, en créant ses duchesses, engendrait nos *femmes comme il faut* d'aujourd'hui, le produit médiateur de sa législation. [...] Cette femme, sortie des rangs de la noblesse, ou poussée de la bourgeoisie, venue de tout terrain, même de la province, est l'expression du temps actuel, une dernière image du bon goût, de l'esprit, de la grâce, de la distinction réunis, mais amoindris. Nous ne verrons plus des grandes dames en France, mais il y aura pendant longtemps des femmes comme il faut, envoyées par l'opinion publique dans une haute chambre féminine, et qui seront pour le beau sexe ce qu'est un *gentleman* en Angleterre.<sup>271</sup>

C'est à ce point qu'Émile Blondet se charge de la description de la femme comme il faut, laquelle correspond à l'incipit de l'article des *Français peints par eux-mêmes* : « Par une jolie matinée, vous flânez dans Paris. Il est plus de deux heures mais cinq heures ne sont pas sonnées. Vous voyez venir à vous une femme, le premier coup d'œil jeté sur elle est comme la préface d'un beau livre, il vous fait pressentir un monde de choses élégantes et fines »<sup>272</sup>. Deux grandes différences existent donc entre les deux textes.

D'abord, un changement substantiel concerne le narrateur et, par conséquence, la structure même du texte. Dans l'article des *Français*, la construction de la figure de la femme comme il faut se construit à travers le récit du Balzac flâneur-narrateur ; l'écrivain y emploie ses habiletés physiognomiques pour détecter le type de femme qu'il a croisé sur sa route.

---

<sup>269</sup> H. de Balzac, *Autre étude de femme*, Pl, t.III, p. 676.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p.689 ; c'est nous qui soulignons.

<sup>271</sup> *Ibid.*, pp. 689 et 691-692.

<sup>272</sup> H. de Balzac, *Autre étude de femme*, p. 692 et Id., « La Femme comme il faut » dans *Les Français peints par eux-mêmes*, p. 25.

Dans la nouvelle *Autre étude de femme*, par contre, le même texte est transformé en dialogue polyphonique : c'est Émile Blondet qui dresse l'inventaire des caractéristiques de la femme comme il faut, mais toujours en formule de réponse aux questions posées par les amis réunis avec lui chez Félicité des Touches.

Deuxièmement, l'incipit et la conclusion se trouvent inversés : le paragraphe conclusif de « La Femme comme il faut » correspond, sauf de toutes petites variations faites en raison de la modification de la voix narrante, à l'incipit du paragraphe consacré à ce type féminin dans *Autre étude de femme*. C'est un détail essentiel, car cette inversion invite à interpréter les deux textes de manière complètement différente : alors que « La Femme comme il faut » s'ouvre sur la fascination suscitée par la belle inconnue, dernière lueur enfin d'un monde qui s'éteint, le même personnage-type assume une connotation négative dans *Autre étude de femme*, où la femme comme il faut est présentée comme la parente pauvre de la grande dame, dernier signe d'un ordre social perdu ; « l'éventail de la grande dame est brisé. La femme n'a plus à rougir, à médire, à chuchoter, à se cacher, à se montrer, l'éventail ne sert plus qu'à s'éventer, et quand une chose n'est plus que ce qu'elle est, elle est trop utile pour appartenir au luxe »<sup>273</sup>.

Voyons maintenant de plus près la description la figure de la Femme comme il faut :

Elle ne porte ni couleurs éclatantes, ni bas à jour, ni boucle de ceinture trop travaillée, ni pantalons à manchette brodées bouillonnant autour de sa cheville. Vous remarquez à ses pieds soit des souliers de prunelle à cothurnes croisés sur un bas de coton d'une finesse excessive ou sur un bas de soie uni de couleur grise, soit des brodequins de la plus grande exquise simplicité. Une étoffe assez jolie et d'un prix médiocre vous fait distinguer sa robe dont la façon surprend plus d'une bourgeoise : c'est presque toujours une redingote attachée par des nœuds et mignonnement bordée d'un ganse ou d'un filet imperceptible. L'inconnue a une manière à elle de s'envelopper dans un châle ou dans une mante, elle sait se prendre de la chute des reins au col, en dessinant une sorte de carapace qui changerait une bourgeoise en tortue, mais sous laquelle elle vous indique les plus belles formes, tout en les voilant. [...] Doit-elle à un ange ou à un diable cette ondulation gracieuse qui joue sous la longue chape de soie noire, en agite la dentelle au bord, répand un baume aérien, et que je nommerais volontiers la brise de la Parisienne ? Vous reconnaîtrez sur les bras, à la taille, autour du cou, une science de plis qui drape la plus rétive étoffe, de manière à vous rappeler la

---

<sup>273</sup> H. de Balzac, *Autre étude de femme*, p. 690 ; c'est nous qui soulignons.

Mnémosyne antique. Ah ! comme elle entend, passez-moi cette expression, *la coupe de la démarche* ! Examinez cette façon d'avancer le pied en moulant la robe avec une si décente précision, qu'elle excite chez le passant une admiration mêlée de désir, mais comprimée par un profond respect.<sup>274</sup>

Le crayon de Gavarni, maître du dessin des femmes en tant qu'illustrateur pour *La Mode* comme nous l'avons vu dans le chapitre 3 de notre étude, évoque bien l'image de la Femme comme il faut esquissée par Balzac dans les *Français* : la description de l'écrivain, qui commence par tout ce que la Femme comme il faut ne porte pas, souligne ce que le lecteur-spectateur ne devrait pas voir dans l'illustration, à savoir des « couleurs éclatantes », « bas à jour » ou « pantalons à manchettes brodées » ; et, en effet, rien de tout cela ne se retrouve dans la gravure. La Femme comme il faut est saisie dans l'acte de marcher, avec la pointe du pied droit qui ressort de la jupe. L'étoffe paraît simple, avec de tout petits motifs floraux. Le châle, bordé de fourrure, enveloppe le buste de la femme, qui avance d'un air impassible. L'idée du mouvement est donnée aussi par les mains, qui arrangent les manches de la robe. Un chapeau très simple encadre enfin le visage de l'inconnue. Le « type iconique », comme nous l'avons défini dans le chapitre 3 de notre étude, est ainsi créé.



Figure 162 : Planche pour « La Femme comme il faut », *Les Français peints par eux-mêmes*

Quelques lignes plus loin, le narrateur donne aussi des détails sur le comportement et le langage de la femme comme il faut ; les comparaisons et les métaphores employées dans

---

<sup>274</sup> H. de Balzac, « La Femme comme il faut » dans *Les Français peints par eux-mêmes*, t.I, pp. 25-26 ; c'est nous qui soulignons.

le récit relèvent de trois catégories : on y trouve des connexions avec le monde animal et végétal – la femme comme il faut est une fleur rare, une rose, une belle-de-nuit, et elle ressemble à une papillon dans sa toilette de bal ; des allusions au monde littéraire et artistique, telles que les Vierges de Raphaël et la Béatrice de Dante ; enfin, un groupe d'appellatifs qui définissent sa particularité, d'être une « adorable trompeuse », car la femme comme il faut est une comédienne consommée<sup>275</sup>.

Or, ces expressions, qui se retrouvent également dans *Autre étude de femme*, suscitent une impression bien différente quand on passe de l'article des *Français* à la nouvelle de *La Comédie humaine* : dans le salon de Mlle des Touches, des femmes de la valeur de la marquise d'Espard, de lady Dudley et de la princesse de Cadignan sont à l'écoute de Blondet et de Marsay : dans le contexte de l'œuvre-monde de *La Comédie humaine*, où le mécanisme du retour du personnage permet au lecteur de se souvenir des aventures racontées, ou qui vont être narrées, dans les récits précédents ou suivants, l'histoire de ce trois femmes rend encore plus concrète l'image de la femme comme comédienne.

Enfin, la princesse de Cadignan prend la parole et intervient dans le dialogue :

Sommes-nous donc si réellement diminuées que ces messieurs le pensent ? Dit la princesse de Cadignan en adressant un sourire à la fois douteur et moqueur. Parce qu'aujourd'hui, sous un régime qui rapetisse toutes choses, vous aimez les petits plat, les petits appartements, les petits tableaux, les petits articles, les petits journaux, les petits livres, est-ce à dire que les femmes seront aussi moins grandes ? Pourquoi le cœur humain changerait-il parce que vous changez d'habit ? A toutes les époques les passions seront les mêmes.<sup>276</sup>

Il s'ensuit une liste de noms, ou mieux de comparaisons :

Je sais d'admirables dévouements, de sublimes souffrances, auxquelles manque la publicité, la gloire si vous voulez, qui jadis illustrait les fautes de quelques femmes. Mais pour n'avoir pas sauvé un roi de France, on n'en est pas moins Agnès Sorel. Croyez-vous que notre chère marquis d'Espard ne vaille pas Mme Doublet ou Mme

---

<sup>275</sup> H. de Balzac, « La Femme comme il faut » dans *Les Français peints par eux-mêmes*, p. 27 : « L'adorable trompeuse use des petits artifices politiques de la femme avec un naturel qui exclut toute idée d'art et de préméditation ».

<sup>276</sup> H. de Balzac, *Autre étude de femme*, pp. 701-702.



de Deffand, chez qui l'on disait et l'on faisait tant de mal ? Taglioni ne vaut-elle pas Camargo ? Malibran n'est-elle pas égale à la Sainte-Huberti ?<sup>277</sup>

La réplique de la princesse de Cadignan, qui ne figure pas dans l'article des *Français*, est poignante : elle remet en discussion tout ce que de Marsay et Blondet avaient soutenu jusque-là, en répondant aussi à l'accuse implicite que le discours des gentilhommes contenait à leur égard, et en apportant une série de comparaison à l'appui de sa thèse. Un dernier coup : dans la citation précédente, nous avons souligné les comparants et les comparées cités par la princesse de Cadignan ; toutefois, une femme, Agnès Sorel, la première « favorite officielle » d'un roi français, et don la grande dame par antonomase, reste sans comparé.

Notre hypothèse est que c'est la princesse de Cadignan elle-même qui recueille l'héritage de cette première grande-dame. La princesse se pose comme le dernier représentant de cette catégorie et, en même temps, comme le chef de file de la figure « toute moderne » de la femme comme il faut, car elle détient les trois caractéristiques essentielles de ces deux figures : elle appartient à la noblesse ; elle est l'une des femmes les plus belles parmi les personnages féminins de Balzac ; et, surtout, la princesse de Cadignan est *la* comédienne par excellence de l'univers balzacien<sup>278</sup>. Nous l'avons déjà développée ailleurs cette hypothèse<sup>279</sup>, en nous appuyant sur une analyse des comparaisons textuelles utilisées pour le personnage de Diane et pour celui de la femme comme il faut ; ce qu'il nous intéresse ici, c'est de voir si et dans quelle mesure l'illustration confirme notre lecture.

Nous avons dit que l'édition Furne ne contient pas d'illustration pour *Autre étude de femme* ; par contre, comme nous le verrons en détail dans le chapitre suivant, deux illustrations ont été consacrées au personnage de Diane. Nous avons d'abord cru possible de mettre en regard les deux images au niveau du « type iconique », c'est-à-dire sur la figure, la silhouette que l'image représente. Or, nos prévisions se brisent devant les deux illustrations de Diane, qui ne reproduit absolument pas la silhouette de « La Femme comme il faut » de Gavarni : la Diane de Bertall pour *Le Cabinet des Antiques* et celle de

---

<sup>277</sup> *Ibidem* ; c'est nous qui soulignons.

<sup>278</sup> Don Juan en jupe, la princesse de Cadignan est bien la Diane de Maufrigneuse qu'on retrouve, entre les autres, dans *Le Cabinet des Antiques*, *Splendeurs et misères des courtisanes* et *Une Ténébreuse affaire*.

<sup>279</sup> Nous avons consacré la deuxième section de notre mémoire de master à l'étude de cette comparaison. Voir S. Baroni, *Le apparenze sociali in Honoré de Balzac*, mémoire de master sous la dir. de Daniele Giglioli et la co-direction d'Alberto Castoldi, soutenu chez l'Université de Bergame, Italie, le 29 avril 2015.

« CH »<sup>280</sup> dans *Les Secrets de la princesse de Cadignan* sont, dans la première œuvre, assises dans leur boudoir, et, dans la deuxième, debout, à trois-quarts, à côté d'un meuble. Elles ne paraissent jamais à figure entière comme la femme comme il faut de Gavarni, ni en veste de promeneuse. Ce sont tout à fait d'autres personnages balzaciens qui ont bénéficié de l'influence du type iconique de la femme comme il faut : la duchesse de Langeais, par exemple, qui présente la version mondaine du type dans sa toilette de bal, la point du pied visible, la grâce et l'élégance émanant de sa figure.

Non, Diane n'hérite pas la figure de la femme comme il faut : elle revendique une originalité que d'autres femmes balzaciennes ne possèdent pas ; de ce fait, son illustration répond à cette singularité, en refusant de la typiser dans les vêtements de la femme comme il faut. De surcroît, dans l'illustration pour *Les Secrets de la princesse de Cadignan* s'y trouve un détail très particulier, qui nous amène à formuler une suggestion étayant notre hypothèse : c'est la seule illustration de *La Comédie humaine* du Furne où un personnage féminin tient bien en vue, avec fierté, son éventail à la main. Objet de référence pour notre enquête indicielle, marchandise reparaissant dans *La Comédie humaine* comme signe d'un passé glorieux perdu<sup>281</sup>, l'image illustrée de l'éventail, nous semble-t-il, consacre la princesse de Cadignan dans son rôle de dernière grande dame du XIX<sup>e</sup> siècle. Certes, nous n'avons aucune épreuve que l'illustrateur ait mis volontairement un éventail dans les mains de la princesse pour la distinguer des femmes comme il faut de *La Comédie humaine* ; toutefois, la coïncidence est au moins curieuse : peut-être ne suffit-elle pas à soutenir notre hypothèse, mais la légitimité de notre intuition prend indiscutablement de l'envergure. Là, l'illustration démontre l'ampleur et la subtilité des jeux possibles entre le texte et l'illustration, mais aussi entre les images eux-mêmes.

---

<sup>280</sup> L'illustrateur des *Secrets de la princesse de Cadignan* reste aujourd'hui encore non-identifié, nous n'avons que sa signature, « CH CH ».

<sup>281</sup> Image paradigmatique est l'éventail peint par Watteau que Pons offre à sa cousine, Mme de Marville ; voir H. de Balzac, *Le Cousin Pons*, Pl, t.VII.



Figure 163 et 164 : Bertall, *La Duchesse de Langeais*, et Ch.Ch (?), *La Princesse de Cadignan*, *La Comédie humaine*, t.IX et XI, éd. Furne, 1843 et 1844

*Les Français peints par eux-mêmes* établissent un modèle de référence essentiel à toute la littérature panoramique, grâce à l'équilibre qu'y trouvent le texte et l'image. Pourtant, nous avons vu comment ce modèle n'est pas universellement adopté : Diane de Maufrigneuse, et avec elle quelques autres personnages illustrés de l'édition Furne de *La Comédie humaine*, échappe au « type iconique » élaboré par *Les Français peints par eux-mêmes*. Nous allons voir maintenant d'autres exemples de la littérature panoramique à laquelle Balzac a participé, et nous montrerons, plus particulièrement, comment les illustrations contiennent des éléments de continuité et, à la fois, de rupture avec l'esthétique des *Français*. *Les Scènes de la vie privée et publique des Animaux*, *La Grande Ville* et *Le Diable à Paris*, tous publiés chez Hetzel, éditeur-pionnier et écrivain lui-même, ne réussirent pas à mettre en pratique le modèle de Curmer ; chacun de ces ouvrages montre des schèmes différents, qui n'arrivent pas à établir le même équilibre entre auteur et illustrateur, avec des conséquences considérables sur le plan de la relation entre texte et image.

## 7.2. Les métamorphoses du type panoramique dans les *Scènes de la vie privée et publique des animaux*

Publiées entre 1840 et 1842, d'abord en livraisons et puis sous forme de livre en deux volumes, les *Scènes de la vie privée et publique des animaux* sont filles des *Français peints par eux-mêmes* tout d'abord pour leur système de construction « panoramique ». L'ouvrage est composé par une chaîne de scènes de mœurs écrites par différents écrivains – Stahl, Balzac, Sand, Nodier, Janin, Baude, de la Bédollière et Bernard – et fondées sur la répétition de certains éléments narratifs clés : le personnage principal est toujours un animal, qui raconte son histoire à la première personne ; la comparaison entre l'Homme et l'Animal joue sur l'effet miroir<sup>282</sup>. L'unité des scènes panoramiques est garantie d'un côté par le choix d'un illustrateur unique, Grandville, qui assure une continuité graphique stable, et de l'autre côté par le récit encadrant de l'éditeur, Pierre-Jules Hetzel, qui, sous le pseudonyme de P.-J. Stahl, conte la révolution des animaux au Jardin des Plantes dans le récit introductif du livre, et il intervient à chaque fois que la narration nécessite de rappeler la suprastructure de l'œuvre. La réussite de la construction panoramique de l'ouvrage s'appuyant sur le mécanisme de l'identification des écrivains avec leurs animaux est soulignée par Hetzel-Stahl dans la petite préface qui précède le « Prologue – Résumé parlementaire », où il décrit ce mécanisme comme une construction originale propre à cet ouvrage :

Nous avons cru bien faire, et nous avons bien fait, de partager notre tâche, et d'en confier la partie la plus lourde et la plus difficile aux écrivains éminents qui ont bien voulu donner à ce livre l'appui de leurs noms et de leur talent. [...] Nous savons qu'en s'associant à notre idée, ils ont trouvé le moyen de se l'approprier, chacun à sa façon, et de la relever de toute la grandeur de leur talent : nous sommes heureux ici de le reconnaître. [...] Jusqu'à présent, en effet, dans la fable, dans l'apologue, dans la comédie, l'Homme avait été toujours l'historien et le *raconteur*. Il s'était toujours chargé de se faire à lui-même la leçon, et ne s'était point effacé complètement sous l'Animal dont il empruntait le personnage. Il était toujours le principal, et la Bête l'accessoire et comme la doublure ; c'était l'homme enfin qui s'occupait de l'Animal ; ici c'est l'Animal qui s'inquiète de l'Homme, qui le juge en se jugeant lui-même. Le point de vue, comme on voit, est changé. Nous avons différé enfin en ceci, que l'Homme ne

---

<sup>282</sup> Je renvoie ici à l'excellente analyse de l'œuvre faite par B. Lyon-Caen et M.-E. Thérénty, « Balzac et la littérature zoologique. Sur les *Scènes de la vie privée et publique des Animaux* » dans *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, Aude Déruelle dir., Actes de la journée d'études de juin 2009, publiés sur le site internet du GIRB : <http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>

prend jamais la parole de lui-même, qu'il la reçoit au contraire de l'Animal devenu à son tour le juge, l'historien, le chroniqueur, et, si l'on veut, le chef d'emploi.<sup>283</sup>

C'est encore Stahl qui met au centre de ce projet Grandville, en affirmant que :

Notre pensée, en publiant ce livre, a été d'ajouter la parole aux merveilleux Animaux de Grandville, et d'associer notre plume à son crayon, pour l'aider à critiquer les travers de notre époque, et, de préférence parmi ces travers, ceux qui sont de tous les temps et de tous les pays. Nous avons cru que, sous le couvert des Animaux, cette critique à double sens, où l'Homme se trouve joint à l'Animal, sans perdre de sa justesse, de sa clarté et de son à-propos, perdrait tout au moins de cette âpreté et de ce fiel qui font de la plume du critique une arme si dangereuse et parfois si injuste dans les mains du mieux intentionné.<sup>284</sup>

La préface de Hetzel-Stahl paraît donc l'étendard hissé au-dessus de l'œuvre-musée, où tous les éléments structuraux de l'édifice semblent bien proportionnés et harmonisés.

Or, cela n'est pas complètement vrai. Les *Scènes de la privée et publique des animaux* sont l'œuvre la plus complexe et la plus problématique dans l'ensemble du groupe de la littérature panoramique que nous sommes en train d'analyser, du point de vue non seulement de la relation entre le texte et l'image mais, surtout, des rapports de force entre l'illustrateur, l'éditeur et les écrivains. *Les Animaux* cachent un champ de forces centrifuges qui luttent pour s'affirmer les unes sur les autres ; c'est l'exemple paradigmatique d'une illustration de type contre-textuelle, comme nous allons le voir dans l'analyse des articles de Balzac.

Tout d'abord, il faut relire la préface de Hetzel à la lumière du péritexte qui gravite autour des *Animaux*, par lequel une démarche complètement différente dans la construction du livre émerge de celle décrite par l'éditeur. Si Hetzel présente le crayon de Grandville comme le centre du projet, où les plumes des romanciers ne sont que des associées, les lettres envoyées de l'éditeur aux écrivains participant à l'ouvrage témoignent exactement du contraire. Dans une lettre à Alfred de Musset, Hetzel lui envoie une liste d'animaux en l'invitant à choisir ses « bêtes » :

---

<sup>283</sup> P.-J. Stahl, Préface aux *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Paris, Hetzel et Paulin éditeurs, 1842, non paginé.

<sup>284</sup> *Ibidem*.

Ne croyez-vous pas qu'il serait possible de trouver parmi toutes ces bêtes une bête à votre convenance ! Je vous donne la liste ici de celles qui me paraissent plus particulièrement vous agréer. [...] Pourriez-vous quand vous aurez arrêté votre choix, ou tout au moins quand vous aurez prononcé vos exclusions, me renvoyer les noms des bêtes dont vous ne voulez rien faire pour que je puisse les offrir au choix de M. Nodier et de Balzac.<sup>285</sup>

En outre, le contrat entre Hetzel et Grandville retrouvé par Philippe Kaenel montre que la quantité des illustrations à insérer dans le deuxième volume avait été préfixée avant la rédaction de ce dernier : Grandville doit dessiner 50 vignettes représentant des scènes, et 50 vignettes pour les types métamorphosés. Ce n'est donc pas la plume qui a été soumise au crayon mais l'inverse, comme d'habitude.

De même, la correspondance balzacienne témoigne de ce travail fondé sur le choix de sujets, de personnages et de scène. Mais aussi, et c'est le point essentiel, elle témoigne du fait que Grandville devait attendre l'article de l'écrivain avant de commencer à dessiner. Le 7 mai 1842, Hetzel écrit à Balzac :

Si vous avez fini votre article pour moi soyez assez bon pour l'envoyer à Grandville et vous serez bien plus aimable encore si vous allez vous-même chez ce Chinois-là vous l'endoctrineriez pour les vignettes. Vous lui diriez tout ce que vous savez dire aux gens desquels vous obtenez ce qu'ils ne veulent pas donner.

À ce moment-là, Balzac devait rédiger le dernier article pour *Les Animaux*, « Les Amours de deux Bêtes », paru au deuxième volume de l'œuvre dans la même année. L'extrait de la lettre semble faire allusion à une querelle entre Balzac et Grandville, probablement pendant la rédaction du premier volume des *Animaux*.

Balzac n'était sûrement pas tout à fait enthousiaste de cette collaboration avec Hetzel et Grandville ; mais il avait quand même accepté d'en faire partie pour gagner de l'argent, dont il avait fort besoin après l'insuccès de ses pièces théâtrales et avec la publication de *La Comédie humaine* en vue. Mais au peu d'enthousiasme de l'auteur se joint un jugement totalement négatif, quand le 22 janvier 1843 Balzac écrit à Mme Hanska que :

---

<sup>285</sup> Dossier Hetzel au département des Manuscrits de la BNF. Correspondance Musset, NAF. 71. Cit. dans : B. Lyon-Caen et M.-E. Thérénty, « Balzac et la littérature zoologique. Sur les *Scènes de la vie privée et publique des animaux* », art. cit., p. 3.

Je vous *sacrifie* un billet de mille francs qu'on me donne pour 16 pages grandes comme celles-ci et intitulées : *Voyage de découverte exécuté dans la rue Richelieu*, pour un de ces ouvrages stupides comme *La vie privée des Animaux*, qui se vendent à 25 000 exempl[aires] à cause des vignettes, et où j'ai fait *Les Peines de cœur d'une chatte anglaise*, une des plus charmantes bouffonneries qui soient sorties de la plume qui ne devrait s'occuper qu'à vous exprimer non pas ce que pense, mais ce que sent celui qui la tient. Le sacrifice se trouve dans l'horrible nécessité où je suis de ce susdit billet de mille franc.<sup>286</sup>

*Les Animaux* sont une œuvre « stupide », qui ne se vend que pour les vignettes de Grandville. D'un côté donc, nous notons le mécontentement de Balzac, qui ressent de l'injustice à voir les illustrations préférées à ses « charmantes bouffonneries » telles qu'il définit les *Peines de cœur d'une Chatte anglaise*.

De l'autre, Grandville lui-aussi, l'un des illustrateurs qui a affirmé avec grande fermeté l'indépendance de l'illustration et de l'illustrateur vis-à-vis des écrivains, ne semble pas du tout content d'être soumis aux ordres d'Hetzel et de ses Plumes. La Révolution des Animaux annonce celle du Crayon, que nous avons déjà lue, dans le passage initial d'*Un Autre Monde*, cité dans notre chapitre 5, le Crayon prenant la clé de champs. Là Grandville a pu exprimer en toute liberté son art et sa pensée, libre de toute ingérence de l'éditeur ou de quelque plume indiscreète. Nous n'avons pas dévoilé la fin du livre, qui est significative autant que le début : après une nouvelle querelle entre la Plume et le Crayon, qui se disputent sur la valeur artistique d'*Un Autre Monde*, le Canif intervient pour restaurer la paix. Le cul-de-lampe, toutefois, représente le Crayon à la hauteur des initiales du nom de Grandville, tandis que la Plume et le Canif le regardent du bas. La supériorité du Crayon est ainsi affirmée.

---

<sup>286</sup> H. de Balzac, *LH*, t.I, p. 639 ; c'est nous qui soulignons.

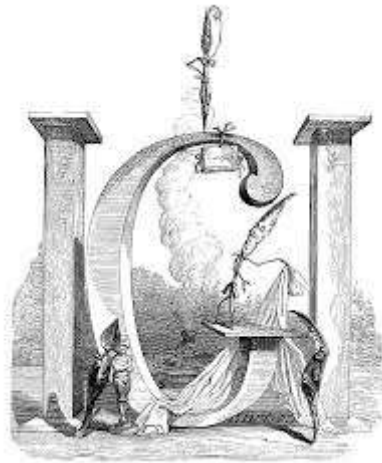


Figure 165 : Grandville, vignette pour Un Autre Monde

Or, dans le cas des *Scènes de la vie privée et publique des Animaux* Grandville ne semble guère aimer la trahison du postulat formulé dans la préface d’Hetzl, et il trouve quand même la manière de démontrer son autorité à travers trois systèmes : la mise en relief de Grandville à travers des stratégies graphiques sur le paratexte de l’œuvre ; la vision satirique des auteurs des *Animaux*, via leur métamorphose ; et l’effet contre-textuel de ses illustrations, où les humains décrits par les écrivains sont toujours représentés en forme zoomorphe.

C’est Keri Jousif qui a montré dans son étude *Balzac, Grandville and the Rise of Book Illustration*<sup>287</sup> comment Grandville exerce son contrôle sur le paratexte, notamment sur la page de titre, et sur le frontispice. Dans le premier, le nom de Grandville est écrit en caractères plus gros que celui des écrivains ; il est donc mis en évidence. La petite vignette en forme d’insecte habillé de manteau, haut costume et canne, est aussi une façon de souligner son nom dans une sorte d’extension métonymique<sup>288</sup>, les animaux anthropomorphes étant le signe distinctif de Grandville, d’après *Les Métamorphose du jour* et l’illustration des *Fables* de La Fontaine (1838). En revanche, dans le cas de la gravure qui précède la première histoire – considérée comme le frontispice de l’ouvrage, même si le frontispice n’est pas cette image-là – la planche est un véritable hymne aux animaux anthropomorphes de Grandville, qui occupent toute la scène ; de même, le frontispice du livre fait encadrer l’affiche contenant le titre de l’ouvrage par six animaux.

<sup>287</sup> K. Yousif, *Balzac, Grandville and the Rise of the Book Illustration*, Farnham, Surrey, England, Burlington, Ashgate, 2012.

<sup>288</sup> Voir K. Yousif, *op. cit.*, p. 81.



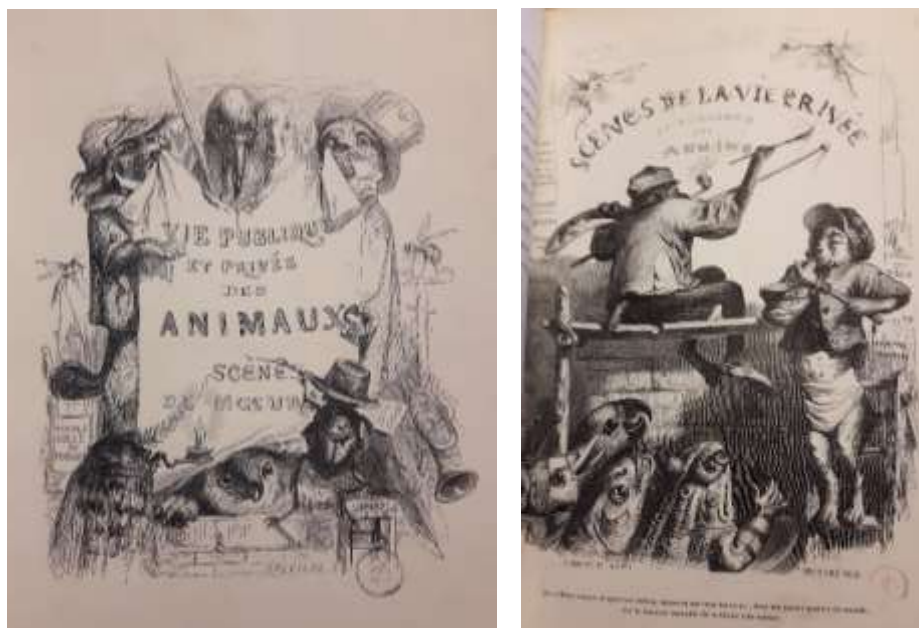


Figure 166 et 167 : Grandville, Page de titre et frontispice pour Scènes de la vie privée et publique des animaux

Les noms des écrivains et de l'éditeur sont omis, ils seront représentés seulement dans l'une des planches du « Prologue », à côté de la page 30, et dans la gravure finale du deuxième volume. Dans la première, les Animaux font la publicité pour l'ouvrage avec de petites affiches sur lesquelles sont imprimés le nom et l'adresse de l'éditeur, le titre de l'œuvre et le nom de l'illustrateur. La deuxième en revanche, qui a été dessinée par Français et non par Grandville, représente ce dernier assis au Jardin des Plantes esquissant les trois oiseaux qui regardent Hetzel, Balzac et Janin incarcérés dans leurs cages ; à l'arrière-plan, d'autres écrivains sont reclus, et George Sand joue le rôle de Raiponce de la hauteur d'une tour. Seul Grandville a donc le droit d'être libre, au contraire de ses collègues écrivains.

De plus, le deuxième système de rébellion de Grandville prévoit que l'illustration applique, comme une sorte de *contrappasso* dantesque, le même effet miroir entre l'Homme et l'Animal que Grandville a appliqué aux personnages du livre : s'il est vrai que, comme le soutiennent Boris Lyon-Caen et Marie-Eve Thérénty : « L'apport de l'illustration [...] est patent et déborde largement le dispositif mis en place par Hetzel », et que « Grandville rend visibles, et se faisant radicalise, deux postulats du livre qui ne se recouvrent pas tout à fait : l'indistinction homme-animal (être monstrueux) et la nature animale de l'homme (métamorphoses) », <sup>289</sup> les écrivains, appelés à s'identifier avec leurs animaux, subissent le même traitement. Ainsi, devant Hetzel, Balzac et Janin, le lecteur-spectateur trouve trois

<sup>289</sup> B. Lyon-Caen et M.-E. Thérénty, *art. cit.*, p. 6.

oiseaux : une autruche, un moineau, et un héron. Nous ne commentons pas les animaux associés à Hetzel et à Janin, comme c'est une problématique très complexe, qui concerne le riche bestiaire qui entoure Hetzel-Stahl dans cette œuvre, et dont l'étude nous emmènerait loin de notre sujet principal. Nous préférons passer directement à la comparaison entre Balzac et le moineau, qui se révèle intéressante du moment qu'aucune histoire des *Animaux* signée Balzac n'érige cet oiseau en protagoniste.



Figure 168 : Français, Vignette pour Scènes de la vie privée et publique des animaux

Pourquoi le moineau donc ? On pourrait suggérer quelques hypothèses. D'abord, une référence à l'aspect physique de Balzac, petit et rond ; ou encore, un jeu de mots entre « moineau » et « moine », avec une allusion évidente au célèbre portrait de Balzac en robe de moine. Mais, surtout, ce jeu graphique dénonce que l'article « Histoire d'un Moineau de Paris », qui dans le livre est signé George Sand, est en réalité sorti de la plume de Balzac. Ainsi, Grandville dévoile l'un des mécanismes qui était resté en coulisses de l'ouvrage.

Dans la même perspective, le choix de mettre Balzac dans la cage avec l'éditeur-auteur de l'ouvrage et Janin n'est pas anodin. Balzac est, après Hetzel, le contributeur majeur des *Scènes de la vie privée et publique des Animaux*, avec ses cinq articles ; mais il est aussi l'auteur qui a influencé le plus la structure de l'œuvre, car, selon Keri Yousif, Lyon-Caen et Thérenty, Grandville décide de créer un système qui repose sur deux éléments typiquement

balzaciens : la scène et la comparaison Homme-Animal. En effet, le titre, *Scènes de la vie privée et publique des Animaux*, est une claire référence aux *Scènes* que Balzac avait commencé à publier depuis les années 1830 et à systématiser dans les *Études de mœurs* ; la comparaison Homme-Animal dérivant de Lavater, en revanche, a été exploitée d'abord par Grandville, et non par Balzac, contrairement à ce que Lyon-Caen et Thérénty soutiennent : la première édition des *Métamorphoses du jour* date de 1828-1829 ; Balzac, à cette période-là, s'engageait dans l'écriture de la *Physiologie du mariage*, œuvre pilote de la future *Comédie humaine*.

D'un côté, alors, le mécanisme des scènes balzaciennes, qui impliquent un système sériel, notamment le retour du personnage ; de l'autre les métamorphoses de Grandville, que Balzac lui-même avait transposées dans la construction de ses héros. La manière par laquelle tout cela s'entrelace dans les articles de Balzac est tout à fait intéressante. Nous avons choisi de commenter en détail le conte « Peines de cœur d'une Chatte Anglaise », puisque ce récit non seulement est le texte préféré par Balzac lui-même, mais il contient aussi tous les points de réflexions que le parallèle entre Balzac et Grandville suscite, surtout par rapport au mécanisme contre-textuel de l'illustration. De plus, cet article donne lieu à un cycle interne aux Animaux : Hetzel en fait essaiera de reconstruire la vie de l'un des protagonistes de Balzac, le chat Brisquet ; mais l'expérience ne réussit pas totalement, Grandville refusant de participer à ce mécanisme et ne dessinant pas Brisquet dans l'histoire de Stahl.

Les quatre autres contes de Balzac, dont les illustrations sont cataloguées à **l'Annexe n°8**, ont une structure similaire, assimilable au récit de voyage, très proche aussi du modèle des *Comédiens sans le savoir*.

Les « Peines de cœur d'une Chatte Anglaise » sont la narration de la vie de Beauty, chatte anglaise échappée à la noyade grâce à la beauté de sa robe, complètement blanche. Elle est adoptée par une vieille fille, qui, en voyant Beauty dormir sur la Bible, est convaincue que la chatte appartient « à la secte des Animaux sacrés ». La dame, une dévotion du thé et de l'Église, apprend à Beauty la stricte éducation protestante, qui impose de cacher tous les instincts et besoins primaires de l'homme sous un voile de pure grâce et netteté. Après quelque temps, Beauty est adoptée par la nièce de la dame, Arabelle, qui l'emmène avec elle à Londres ; là la chatte est présentée à l'Angora d'un ministre, Puff, qui est censé devenir son mari. Mais la froideur de leurs rapports ennue Beauty, qui se trouve attirée par un vulgaire mais galant chat français, Brisquet. Surprise en public à prononcer un

mot d'amour en français qu'elle n'aurait même pas dû connaître, Beauty est jugée coupable par le Tribunal, et Brisquet est tué par les parents de Puff, même si son homicide passe pour un suicide, le souris-médecin de l'autopsie ayant trouvé des traces de poison dans l'assiette du chat<sup>290</sup>.

Sept illustrations sont dédiées à cette histoire, dont trois sont des scènes, trois des portraits, et le cul-de-lampe à scène reporté ci-dessus.

Dans les trois portraits, l'influence du modèle du type iconique élaboré par *Les Français peints par eux-mêmes* est très visible : les personnages, c'est-à-dire la vieille fille anglaise qui a adopté Beauty, la miss jouant du piano dans le salon de cette dernière, et le médecin appelé pour guérir la Chatte du mal d'amour, sont tous représentés dans leur pose typique, avec les objets qui les caractérisent.

La vieille fille, par exemple, est une dame chargée de bijoux, tels que les boucles d'oreilles, la broche rectangulaire avec le dessin d'un chien, et un camée qui pend de la ceinture. La main droite est levée en l'air en signe de désapprobation, pendant que la main gauche tient les verges de bouleau avec lesquelles elle vient de fouetter Beauty, punie non seulement pour avoir lapé la crème de la dame mais aussi pour avoir fait ses besoins sur le tapis, en public. C'est l'intempérance que la dame n'admet pas, le terrible *improper* qui, comme le savent bien les lecteurs de *La Maison Nucingen*, coupe les ailes à tout instinct humain au nom du respect des strictes mœurs anglaises. La tasse de crème incriminée est dessinée sur une petite table à côté de l'objet sacré de la vieille fille, la Bible ; les deux objets sont ainsi le symbole des deux mondes opposés, celui des instincts – la crème – et celui du *proper* de la religion protestante. Toutefois, le détail qui rompt l'harmonie que l'image a jusqu'à là établie avec le texte est le visage de la vieille fille, qui montre une tête de chatte avec des lunettes. C'est le destin de tous les Hommes qui trouvent une place dans les illustrations de Grandville : être métamorphosés en Animaux. De fait, Grandville n'accepte pas de laisser la comparaison Homme-Animal comme une suggestion implicite : lui, il vise au contraire les conséquences extrêmes de ce binôme, de la logique inverse du monde animal qui se fait humain. Ainsi, la vieille fille devient l'animal qu'elle possède, mais qu'elle ne pourra jamais être, car elle est vieille, seule et sans sentiment, alors que Beauty est jeune,

---

<sup>290</sup> La conclusion de l'article de Balzac et le choix du souris-médecin de Grandville semblent s'inspirer de l'histoire de Mme Lafarge : femme reconnue coupable d'avoir tué son mari avec de l'arsenic, poison que le couple utilisé pour désinfecter leur maison. Voir [https://fr.wikipedia.org/wiki/Marie\\_Lafarge](https://fr.wikipedia.org/wiki/Marie_Lafarge)  
Nous remercions vivement Nathalie Preiss pour avoir partagé avec nous cette intuition.

belle et passionnée. Là, c'est véritablement la valeur d'échange du type théorisée par Walter Benjamin qui relève de la métamorphose du dessin de Grandville.



Figure 169-170 : Planches pour « Peines de coeur d'une chatte anglaise »

Plus subtil est le signifié caché dans la comparaison entre la jeune fille jouant du piano transformée en chienne et le médecin-oiseau. Bien que personnages mineurs de l'histoire, la jeune fille au piano et le médecin condensent les deux moments de rébellion de Beauty : le premier, quand elle découvre la joie de chanter, en unissant sa voix à celle de la musicienne – et la chatte réagira à la tentative de la vieille fille de la punir pour cette intempérance ; le deuxième, quand Beauty, amoureuse de Brisquet, est traitée comme une malade. Cette fois-ci, la comparaison Homme-Animal semble être construite sur l'effet-miroir. La jeune fille, qui obéit avec complaisance à l'invitation de jouer du piano, scène typique des demoiselles bien élevées du XIX<sup>e</sup> siècle, partage avec la figure du chien la fidélité aveugle envers son propriétaire, en ce cas-là la Société, qui donne ses ordres et ses lois en attendant une obéissance absolue. Le médecin, en revanche, prend l'aspect de l'objet qui le distingue : la seringue, douée d'une aiguille longue et subtile, comme le bec du médecin-cigogne.

Les scènes, de leur côté, mettent en jeu le mécanisme opposé à celui des portraits : dans les scènes, ce sont les Animaux qui prennent l'aspect des Hommes, contrairement à ce qui est narré dans le conte. La première scène illustrée proposée par Grandville est celle de la rencontre entre Puff et Beauty, dans le salon d'Arabelle :

Puff, noir de robe, avait les plus magnifiques yeux, verts et jaunes, mais froids et fiers. Sa queue, remarquable par des anneaux jaunâtres, balayait le tapis de ses poils longs et soyeux. Peut-être venait-il de la maison impériale d'Autriche, car il en portait, comme vous voyez, les couleurs. Ses manières étaient celles d'un Chat qui a vu la cour et le beau monde. [...] Moi, simple et naïve, je lui sautai au cou pour l'engager à jouer ; mais il s'y refusa sous prétexte que nous étions devant tout le monde. Je m'aperçus alors que le pair d'Angleterre devait à l'âge et à des excès de table cette gravité postiche et forcée qu'on appelle en Angleterre *respectability*. Son embonpoint, que les hommes admiraient, gênait ses mouvements. Telle était sa véritable raison pour ne pas répondre à mes gentillesses : il resta calme et froid sur son *innommable*, agitant ses barbes, me regardant et fermant parfois les yeux.<sup>291</sup>

L'illustration de cette scène par Grandville rend bien le geste d'opposition entre les deux chats : debout sur les pattes postérieures comme les hommes, Beauty ouvre les bras en signe de salutation, tandis que l'embonpoint de Puff s'interpose entre eux comme une barrière. Puff et Beauty, contrairement à leur description, sont habillés comme leurs propriétaires, selon le processus d'anthropomorphisation des Animaux, tandis que le salon d'Arabelle montre la métamorphose du décor : sur la commode on distingue clairement un tableau dont le sujet est un chien en rôle de chasseur, et sur la cheminée à droite deux statuettes avec têtes d'animaux font écho aux célèbres statuette de Dantan.

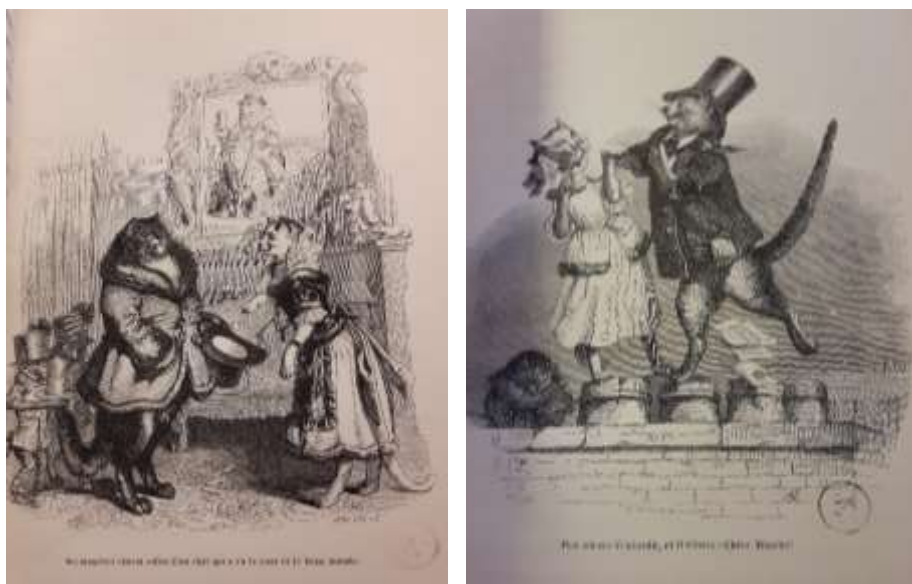


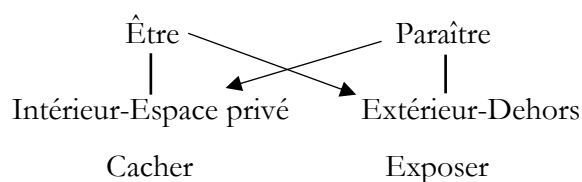
Figure 171 et 172 : Planches pour « Peines de coeur d'une chatte anglaise »

<sup>291</sup> H. de Balzac, « Peines de coeur d'une Chatte Anglaise », *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, t.I, pp. 98-99.

On se demande si la rencontre des deux chats n'est pas en effet celle de leurs propriétaires, si Arabelle n'ouvrirait pas virtuellement à l'univers de *La Comédie humaine* : son nom rappelle immédiatement au lecteur balzacien lady Arabelle Dudley, personnage du *Lys dans la vallée*. L'histoire de Beauty serait-elle en réalité la narration de sa vie avant la rencontre de Félix de Vandenesse ?

La deuxième scène illustrée par Grandville, en revanche, a lieu à l'extérieur, sur les toits de Londres, où Brisquet apprend Beauty à l'appeler « Mon petit homme », le fatal mot qui portera Beauty à être accusée d'adultère. Brisquet, de son côté, utilise un autre petit nom pour Beauty, « Chère Minette », qui crée un double sens : en fait, « minette » est bien un terme d'affection, dont use Balzac à l'égard de Mme Hanska, mais il est aussi le nom choisi par Hetzel-Stahl pour la protagoniste de l'histoire qui aurait dû constituer le pendant à l'article de Balzac, *Peines de cœur d'une Chatte Française*, où on conte la vie de Minette, première amante de Brisquet.

Les deux scènes qui montrent Beauty en compagnie de Puff et de Brisquet sont spéculaires : Grandville a choisi deux moments assez significatifs, qui éclairent la sensation de vivre dans un monde sens dessous-dessus ressentie par Beauty. Dans le système classique de l'être contre le paraître, le monde de l'intériorité est comparé à l'espace de plus en plus privé du citoyen, la maison ; l'intériorité morale trouve donc une corrélation physique. De la même façon, l'extériorité coïncide avec le paraître, du monde public. Dans l'univers de Beauty, cette équation ne tient pas : le salon de sa maison est pour la chatte le moment d'exposition maximale au jugement social, tandis que le toit représente le lieu de la liberté et de la rencontre avec Brisquet. Le lieu de l'être alors devient le dehors, le plein air, l'extérieur de l'édifice, pendant que le paraître s'impose à l'intérieur, dans la vie privée des personnages.



C'est la dénonciation de Balzac, qui trouve cette fois-ci une bonne analogie dans les deux dessins de Grandville.

### 7.3. *La Grande Ville*, ou la renaissance de la caricature

Entre 1842 et 1843 paraît chez le Bureau Central des publications nouvelles *La Grande Ville. Nouveau tableau de Paris comique, critique et philosophique*, œuvre collective en deux volumes recueillant les articles des écrivains les plus en vogue du moment, tels que Paul de Kock, Alexandre Dumas père, Soulié, Gozlan, Briffault et Balzac. L'ouvrage est illustré avec le procédé du bois de bout par les illustrateurs les plus célèbres de la deuxième génération romantique : Gavarni, Victor Adam, Daumier, d'Aubigny, Emy, Travies, Boulanger, Henri Monnier et Thenot. Le titre représente une allusion directe au *Tableau de Paris* par Mercier, mais le sous-titre donne une redéfinition au genre, en annonçant la nature « comique, critique et philosophique » de l'œuvre.

Publiée peu de temps après *Les Français peints par eux-mêmes*, *La Grande Ville* fait un clin d'œil à son illustre prédécesseur sans pourtant suivre vraiment ses empreintes. Le projet de *La Grande Ville* est certainement plus restreint par rapport à celui des *Français*, et la discontinuité de style démontrée dans ses deux tomes instaure une discontinuité inconnue à l'ouvrage publié par Curmer. De fait, le tome I de *La Grande Ville* a été écrit par une seule personne, Paul de Kock, qui énonce les points sur lesquels le livre se fonde et qui garantit ainsi la cohésion de ce premier tome à l'enseigne du comique en gérant entièrement sa composition ; le deuxième tome par contre se compose d'articles de plusieurs écrivains, qui prennent en charge un style critique plus sérieux, s'éloignant ainsi du modèle construit par de Kock. Cette discordance est tellement évidente que le deuxième tome nécessite un autre avertissement qui rétablit le plan de l'ouvrage.

Nous croyons qu'une comparaison entre les deux préfaces est non seulement intéressante mais aussi indispensable à l'analyse de l'élément microscopique qui est l'article rédigé par Balzac pour *La Grande Ville*, titré « Monographie de la presse parisienne », car la reconstruction du projet collectif est fondamentale à l'identification des particularités du texte du romancier. De même, sans ce regard panoramique sur le livre entier il serait impossible d'analyser dans la juste perspective les illustrations de l'œuvre, lesquelles sont appelées encore plus que les textes à maintenir la cohésion de l'ouvrage entier : il est nécessaire de reconstruire le style qui caractérise l'illustration de ce livre avant de commenter le rapport que l'image entretient avec l'article de Balzac. Nous proposons donc d'abord l'étude des deux préfaces avant de procéder à l'analyse de la « Monographie de la presse parisienne ».



La préface initiale rédigée par Paul de Kock pour le premier tome, laquelle ne se présente pas comme une introduction, mais comme « Quelques mots avant d'entrer en matière », tient à souligner les particularités de *La Grande Ville*, dont le modèle implicite duquel il s'éloigne est bien évidemment celui des *Français*. Le texte de Paul de Kock se distingue par sa concision : cinq pages sont suffisantes à l'énoncé du but visé par l'œuvre. De plus, le terme « tableau » inséré dans le sous-titre trouve ici une explication qui ne renvoie pas seulement au *Tableau de Paris* de Mercier, mais s'oppose aussi à la forme de l'« encyclopédie » poursuivie par *Les Français* :

On a fait beaucoup d'ouvrages sur Paris ; sans doute on en fera beaucoup encore ! Il y a tant de choses à dire sur cette ville immense, devenue le centre des arts, des sciences, des modes, des plaisirs, et on pourrait presque dire de la civilisation. Nous n'avons pas la prétention de clore la discussion ; nous n'avons pas non plus celle d'écrire une *Histoire de Paris*, et si dans nos tableaux on trouve parfois quelques souvenirs des temps anciens, quelques mots sur les vieilles coutumes, les vieux usages, quelques chroniques ou détails sur le Paris d'autrefois nous les avons mis là seulement pour en tirer une comparaison avec l'époque actuelle, et nullement dans le but de faire de l'érudition. Sans doute aussi, tout en cherchant à dépeindre la grande ville et ce qu'elle renferme de curieux, d'amusant ou de remarquable, nous oublierons bien encore quelque chose...mais si nous devons encourir un reproche, nous préférons que l'on se plaigne de la brièveté de nos descriptions plutôt que de leur longueur.<sup>292</sup>

*La Grande Ville* ne relève pas donc de l'encyclopédie ou de la classification des espèces qui habitent l'espace urbain : elle cherche plutôt à esquisser ce que la ville « renferme de curieux, d'amusant ou de remarquable », sans aucune prétention de totalité ou d'exhaustivité. L'ordre même des textes composant les deux tomes du livre est totalement arbitraire :

Nous ne suivons aucun ordre dans l'arrangement de nos chapitres ; nous laisserons notre plume courir alternativement d'un sujet comique à un monument sévère, d'une scène de mœurs à un souvenir de vieil âge. Nous pensons que cette manière est la plus simple et la meilleure pour connaître cette ville immense, où l'observateur voit passer tour à tour devant ses yeux le tableau du plaisir et celui de la souffrance ; le riche dans son équipage, le pauvre honteux n'osant tendre la main ; l'ouvrier bambocheur qui

---

<sup>292</sup> Paul de Kock, « Quelques mots avant d'entrer en matière » dans *La Grande Ville*, Paris, Au Bureau central des publications nouvelles, 1842, t. I, pp. 1-2 ; c'est nous qui soulignons.

mange en un jour le produit de sa semaine, et le petit savoyard qui travaille et amasse pour sa mère.<sup>293</sup>

Le mécanisme du panorama est évident dans les mots que nous avons soulignés, lesquels évoquent l'image du spectateur assis au centre d'une salle ronde regardant les tableaux qui se succèdent devant lui. De même, c'est l'activité de la flânerie qui est mise en cause, dans la figure de l'observateur de la ville-théâtre, où les écrivains prolongent l'espace de la scène jusqu'à l'intérieur des maisons : « Promenons-nous donc au hasard dans Paris ; nous n'aurons pas besoin de chercher des sujets, ils se présenteront d'eux-mêmes à nous : nous visiterons tous les quartiers ; nous entrerons dans beaucoup de maisons, non pas par le toit, comme dans le *Diable boiteux*, mais par la porte ; c'est moins original, mais c'est plus naturel »<sup>294</sup>.

Les affirmations de Paul de Kock sont contradictoires : il soutient que les écrivains n'ont pas besoin d'aller à la recherche de leurs sujets, puisqu'ils se présentent par eux-mêmes à leur attention, mais tout de suite il décrit le geste contraire, celui de pénétrer dans les maisons pour observer leurs habitants par les toits, comme dans *Le Diable boiteux* de Lesage.

*La Grande Ville* présente alors deux types de regards bien différents : celui du flâneur, qui se mêle aux promeneurs pour les observer, et celui du diable boiteux, personnage invisible aux autres qui entre dans les maisons à la recherche d'une scène particulière digne d'un conte. Les deux illustrations ancrées au texte de Paul de Kock, la première en tête de page et la deuxième en cul-de-lampe, soulignent ces changements du point de vue : si la vignette en tête de page montre la foule de gens qui se promènent le long d'un boulevard, vue fort probablement par l'œil du flâneur, le cul-de-lampe représente une scène d'intérieur, où deux hommes sont observés pendant leur travail, inconscients d'être examinés par quelqu'un d'autre. Mais le but visé par de Kock est clair : le lecteur doit avoir l'illusion d'être le public d'un spectacle, et les acteurs doivent mettre en scène une pièce *vraisemblable*, où il faut que la présence de l'auteur reste bien cachée : « car alors vous ressemblez à ces gens qui, pendant la représentation d'une pièce, laissent voir leur tête dépassant un châssis de jardin ou de palais, et auquel on est obligé de crier : " *A bas la coulisse !* " »<sup>295</sup>.

---

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 5 ; c'est nous qui soulignons.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 6 ; c'est nous qui soulignons.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 4.

Les acteurs de la pièce donc ne ressemblent pas trop aux types bien encadrés et modélisés des *Français* : les personnages, bien que toujours situés à l'intérieur d'une catégorie sociale, sont cueillis dans leur particularité, dans les gestes qui rendent le personnage typique dans le sens d'un individu original plutôt que dans une attitude typisante et exemplaire, universelle.

L'article « Bains à domicile » peut être considéré comme un exemple paradigmatique du style de Paul de Kock : l'article se configure comme une scène de matrice comique où la narration se mêle aux dialogues entre les personnages. Dans l'article en question, le narrateur décrit l'odyssée entreprise par les gens qui désirent prendre un bain chez eux mais qui n'ont pas de baignoire et ne veulent pas recourir aux établissements de bains. Le texte est organisé en deux séquences : dans la première, le narrateur décrit la situation exemplaire d'une dame qui a demandé un bain à domicile et les inconvénients auxquels elle doit faire face à l'arrivée des porteurs de la baignoire ; la deuxième, introduite par un bref paragraphe qui unit les deux morceaux du texte, conte l'histoire d'une grisette qui s'est vengée de son locataire en lui envoyant six bains à domicile dans la même matinée.



Figure 173 et 174 : Deux illustrations pour « Bains à domicile » de Paul de Kock, *La Grande Ville*, t.I

La veine comique de Paul de Kock, comme nous l'avons annoncé, n'est pas prolongée dans le deuxième tome de *La Grande Ville* ; le comique cède la place à la critique, traduite par la satire. Mais c'est le plan global du livre qui subit un changement considérable : l'« Avertissement » signé M. F. (Marc Fournier) reprend la question du genre du tableau de mœurs à la Mercier, sur laquelle Paul de Kock avait déjà réfléchi, pour redéfinir le cadre de l'œuvre :

Le tableau que l'on trace d'une nation, comme le portrait d'un homme, sorti de la main du peintre, demeure très peu de temps en état de ressemblance parfaite avec l'original. Cela se conçoit : une nation ne se soustrait pas plus que les individus au

cours dévorant des passions et des idées ; elle vieillit vite, elle se transforme, et le tableau qui la représentait jadis diffère bientôt de traits, de costume et de couleur avec les choses actuelles. [...] C'est dans cette pensée que les éditeurs, préoccupés de réédifier pour le XIX<sup>e</sup> siècle l'œuvre populaire de MERCIER, ont voulu que la Grande Ville fût un livre complet. Il y avait deux conditions inhérentes à ce but : il fallait d'abord embrasser une immense variété de matières, choisir ensuite pour chacune d'elles un écrivain dont le genre put s'y approprier.<sup>296</sup>

« Un livre complet », cela est le nouveau but du deuxième tome, qui s'inscrit, au contraire du premier, dans le sillage des *Français* : non seulement la vision encyclopédique de la ville est rétablie, mais aussi l'identification des personnages en types sociaux :

Au surplus, la classification du travail se présentait d'elle-même. Il en est à peu près des grandes agglomérations d'hommes comme de terrains pris sur une vaste échelle ; ils apparaissent en couches superposées, et plus l'agglomération est considérable, plus ces différentes zones se caractérisent à l'œil ou à l'esprit. Or la masse parisienne, sans tenir compte des nuances intermédiaires, se compose de trois catégories qui sont pour ainsi dire trois sociétés distinctes et indépendantes entre elles : c'est la classe populaire, la petite bourgeoisie, et le monde élégant. Il a donc suffi de rechercher les types ou les faits les plus saillants dans chaque série, pour arriver à une nomenclature aussi satisfaisante que possible.<sup>297</sup>

« La masse parisienne » est à nouveau classée en types sociaux, regroupés dans trois catégories : la classe populaire, la petite bourgeoisie, et le monde élégant. Cependant, le schéma de ce tome diffère encore du modèle des *Français peints par eux-mêmes* : la table des matières montre une toute autre nomenclature, qui fait allusion aux lieux plutôt qu'aux types. Ainsi, Marc Fournier propose un article sur la « Rotonde du Temple », Frédéric Soulié prend comme sujet la « Chambre des députés », tandis qu'Eugène de Mirecourt décrit le « Boulevard du crime ». De fait, il semble que les « charmantes pochades » de la petite bourgeoisie racontées par Paul de Kock ont exploité suffisamment cette partie du sujet :

Ce cadre épuisé, ou pour mieux dire rempli, d'autres tableaux se présentaient. Le titre de l'ouvrage, après le livre *comique*, annonçait une œuvre *critique*, et pour obéir à ce programme, il fallait nécessairement toucher à des sujets plus vastes et plus palpitants.

---

<sup>296</sup> M. Fournier, « Avertissement » dans *La Grande Ville, op. cit.*, t. II, pp. 1-2 ; c'est nous qui soulignons.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p.2 ; c'est nous qui soulignons.

Les peintures légères devaient bien encore se rencontrer çà et là : les *restaurants*, par exemple, les *petits théâtres*, les *marchands d'habits*, les *rivoyeurs*, les *banquistes*, et d'autres sujets semblables pouvaient se rattacher encore par quelque point au sens général [...].<sup>298</sup>

Le type commence à se confondre avec son habitat, avec son milieu : de cette façon, l'œil des écrivains se focalise sur l'ensemble de la scène, c'est-à-dire que ce n'est pas seulement le personnage qui est considéré dans le tableau mais aussi tout le cadre. L'exemple paradigmatique, dans ce cas-là, est Balzac :

[...] mais nous avons devant nous le monde politique et littéraire dont l'examen exigeait des allures presque militantes ; nous avons surtout à peindre cette reine toujours debout quoiqu'incessamment frappée, qui craint la vérité plus que la calomnie, et devant qui reculent les plus braves : la *Presse Parisienne* ! Il fallait, pour saisir le géant corps à corps, un de ces robustes courages, un de ces hommes qui ont pour habitude de marcher dans leur force et dans leur liberté... Nommer le champion, c'est révéler combien la lutte sera chaude et passionnée, c'est exprimer d'avance tout l'intérêt qu'excitera dans le public ce tournoi de l'esprit contre la critique. Disons donc que M. de Balzac a bien voulu descendre dans cette redoutable arène.<sup>299</sup>

Balzac est le champion de ce deuxième volume de *La Grande Ville*, grâce à son article consacré à « cette reine toujours debout quoiqu'incessamment frappée » qui est la Presse Parisienne – nous remarquons la lettre majuscule, qui en indique clairement la personnification.

Avant d'apprécier le mérite du texte balzacien, une dernière réflexion se présente dans la conclusion de cet « Avertissement », à savoir un paragraphe concernant la construction du livre matériel :

Un mot pour finir sur l'exécution matérielle. L'illustration est un luxe désormais nécessaire. Elle a été doublée pour ce second volume, au moyen d'une gravure hors texte qui accompagnera chaque chapitre, ou d'un haut de page qui formera un sujet de grande dimension. En outre, le texte a été resserré, et le second volume, devenu compact, présentera la matière de deux volumes in-8° ordinaires. Cette double mesure aura pour effet de permettre aux écrivains comme aux artistes de passer en revue

---

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>299</sup> *Ibid.*, pp. 3-4.

beaucoup plus de sujets, avec beaucoup plus de détails, sans que le prix de l'ouvrage soit augmenté.<sup>300</sup>

L'illustration est vue comme un ornement de luxe « désormais nécessaire » à la réussite économique du livre ; aucune valeur esthétique de cet art est mise en question. Et pourtant les indications données par l'auteur de l'« Avertissement » sont erronées : l'illustration est beaucoup plus exploitée que l'« Avertissement » ne le soutient, vu qu'il ne figure pas seulement un hors-texte pour chaque article mais, comme dans le cas de Balzac, certains d'eux ont même deux ou trois planches hors-texte, outre les vignettes in-texte que l'« Avertissement » ne cite guère. Cela soulève des questions par rapport à la composition de ce volume de *La Grande Ville* : le projet initial aura-t-il changé pendant la composition du livre ? Nous ne croyons pas que cette hypothèse soit plausible, puisque le premier volume avait été organisé plus au moins de même manière, avec de nombreuses vignettes.

L'affirmation « cette double mesure aura pour effet de permettre aux écrivains comme aux artistes de passer en revue beaucoup plus de sujets, avec beaucoup plus de détails », également, n'est pas vraiment clair, puisque nous sommes dans le cas d'une illustration protextuelle : certainement l'image est pourvue d'une série de détails qui resituent la scène ou le personnage illustré dans sa complexité, mais l'illustration n'est pas autant présente que dans le premier volume ; encore, les sujets qu'elle représente sont beaucoup moins nombreux que ceux traités dans le texte écrits. Ce paragraphe de la préface semble alors une tentative assez maladroite de justifier la présence des illustrations.

Analysons maintenant le cas de Balzac. Son article, la « Monographie de la presse parisienne. Extrait de l'Histoire naturelle du biman en société », bénéficie particulièrement des illustrations : on compte quatre planches hors-texte et trente vignettes, signées par plusieurs dessinateurs différents tels que Victor Adam et Emy. Les questions que nous nous sommes posées sur l'article de Balzac découlent d'ailleurs de la vue d'ensemble que nous venons de faire sur les deux tomes de *La Grande Ville* : nous avons souligné que l'« Avertissement » au deuxième tome de l'ouvrage établit un lien essentiel avec le personnage et son milieu, mais aucun indice n'a été fourni sur la contribution que l'illustration donne en ce sens-là ; pourtant, d'après les indications contenues dans l'« Avertissement » l'on s'attend à une image qui traduit l'extension du personnage dans son milieu, dans le décor qui le caractérise. Autrement ce serait comme dessiner Mme Vauquer

---

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 4 ; c'est nous qui soulignons.

sans sa pension, ou la petite bourgeoise de Paul de Kock sans ses porcelaines et ses statuettes de Dantan cassées par les porteurs de la baignoire.



Figure 175 : Illustration pour « Bains à domicile » de Paul de Kock, La Grande Ville, t.I

Commençons par un petit commentaire du texte. L'article de Balzac se présente dès le titre comme un texte à caractère scientifique : le terme « monographie », outre celui de sous-titre « histoire naturelle », nous ramène au genre des physiologies, lesquelles, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, exploitent les théories de Buffon, Cuvier et Lavater de façon caricaturale et ludique. En effet, comme l'a bien remarqué José-Luis Diaz dans son article « Balzac analyste du journalisme, selon la "Monographie de la presse parisienne" »<sup>301</sup>, le style de Balzac dans la "Monographie" oscille entre le « faire scientifique » – traduit dans l'application du cadre taxinomique de la zoologie et dans la formulation de la réalité par axiomes – et une analyse qui s'appuie sur le jeu, sur l'expression ludique qui se croise avec la fantaisie. Ce style binaire est visible à partir des premières lignes, où l'auteur se sert d'une citation paraphrasée de Victor Hugo, soutenant que la France est représentée par deux objets, l'Épée et la Plume, pour décliner le nom de « Gendelette », l'ordre des bimanés munis de plume qui sont la contrepartie du Gendarme, les hommes d'armes. Balzac procède à la description analytique de l'ordre Gendelette, partagé en deux genres : le genre Publiciste et le genre Critique, d'où se développent à leur tour les sous-genres et les variétés de ces bimanés, dont une table synoptique est fournie avant le début de l'article.

---

<sup>301</sup> J.-L. Diaz, « Balzac analyste du journalisme. Selon la "Monographie de la presse parisienne" », *AB* 2006, pp. 215-235.

ORDRE : GENDELETTRE.	
ORDRE : LE PUBLICISTE.	ORDRE : LE CRITIQUE.
Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1.	Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1.
Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1.	Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1.
Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1.	Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1.
Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1.	Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1.
Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1.	Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1.
Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1.	Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1.
Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1.	Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1.
Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1.	Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1.
Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1.	Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1.
Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1.	Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1. Le Journaliste. Genre. 1.

Tableau synoptique pour servir à la nomenclature de l'ordre Gendelette.

(C'est le Tableau synoptique de l'ordre Gendelette.)

Figure 176 : Table pour la « Monographie de la presse parisienne »

Avant de s'engager dans la description des sous-genres et variétés du Publiciste et du Critique, Balzac souhaite que son œuvre soit appréciée par le public étranger : « Nous espérons que les nations étrangères prendront quelque plaisir en lisant cette partie d'Histoire Naturelle Sociale à laquelle une illustration vigoureuse donne tout le mérite de l'icongraphie »<sup>302</sup>. Le vœu est suivi par une illustration que nous restituons ci-dessous.



Figure 177 : Vignette pour la « Monographie de la presse parisienne »

L'image est une claire citation des *Scènes de la vie privée et publique des animaux* : un peintre – il n'est pas du tout exclu qu'il soit Grandville lui-même, le portrait est assez ressemblant – dessine sur la toile, dans son atelier, et devant lui son modèle, une cigogne ; scène qui rappelle la planche finale du livre illustré par Grandville, où ce dernier, assis au Jardin des Plantes, dessine sur un carnet les hommes dans les cages et les animaux qui les regardent,

<sup>302</sup> H. de Balzac, « Monographie de la Presse parisienne », *La Grande Ville*, t.II, pp. 130-131.



où parmi ceux-ci figure aussi une cigogne. La comparaison de l'homme comme animal se fortifie donc grâce à la citation de l'ouvrage de Grandville : ce que Balzac présente est un véritable catalogue zoologique extrait de l'observation de la Nature Sociale.

Cependant, à cet imaginaire zoomorphique s'oppose un filon descriptif complètement différent. En fait, le paragraphe suivant, dédié aux « Caractères généraux » du Publiciste et du Critique, affirme que : « le principal caractère de ces deux Genres est de n'en jamais avoir aucun »<sup>303</sup>. Le caractère, c'est-à-dire l'élément sur lequel toute la littérature panoramique a fondé son essence, puisqu'il est le point conducteur de la tradition littéraire qu'elle a soutenue comme son ancêtre, de Théophraste à La Bruyère et Mercier, est totalement refusé aux Gendelettres. Balzac est implacable, et l'article est une chaîne de petits portraits et scènes caricaturales qui culminent dans l'affirmation finale :

Tel est le dénombrement des forces de la Presse, le mot adopté pour exprimer tout ce qui se publie périodiquement en politique et en littérature, et où l'on juge les œuvres de ceux qui gouvernent, et de ceux qui écrivent, deux manières de mener les hommes. Vous avez vu les rouages de la machine ; quant à la voir fonctionnant, ce spectacle est un de ceux qui n'appartiennent qu'à Londres et à Paris : en dehors de Paris, on en sent les effets, mais on n'en comprend plus les moyens. Paris est comme le soleil, il éclaire, il chauffe, mais à distance.<sup>304</sup>

Les Gendelettres sont les « rouages de la machine », sont devenus une pièce de métal, absorbé par la matière qu'ils poursuivent : l'argent. Si alors cette critique négative sur l'autre dégradé de la littérature, la presse, tend à la fin à construire l'image de l'homme-machine, l'illustration intervient pour donner l'effet contraire : les gravures montrent l'aspect le plus humain de ces hommes-rouages, en leur dédiant une série de portraits et de scènes satiriques qui font émerger la fragilité, la laideur même des hommes, qui restent ainsi humains dans leurs grimaces. De fait, la seule caractéristique que tous les Gendelettres partagent est le manque : « de beauté, quoiqu'il se fassent des têtes remarquables à l'aide de la lithographie, du plâtre, des statuettes et du faux-toupet »<sup>305</sup>. C'est un climax descendant très comique, où l'usage de la noblesse de se faire peindre est converti en image comique et caricaturale : comme dans *Pierre Grasson* les bourgeois qui engagent le peintre pour leur portrait sont décrits en façon caricaturale, leurs silhouettes rappelant la forme des

---

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 206 ; c'est nous qui soulignons.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 132.

légumes<sup>306</sup>, ici les recours aux arts « mineurs », tel que la lithographie, et la référence au « faux-toupet » fait crouler les Gendelettres dans les ridicules. La vignette de Polisch représente scrupuleusement la grosse tête d'un homme qui tient sur le cœur un papier enroulé, le front large dépouillé de cheveux, pendant qu'une abondant chevelure – le faux toupet – figure aux deux côtés du visage.



Figure 178 : *Le Gendelette*, illustration pour "Monographie de la Presse parisienne" de Balzac, *La Grande Ville*, t.II

Au fur et à mesure que le lecteur avance dans le texte de Balzac, deux remarques lui se présentent. La première concerne le style de l'article de l'écrivain, pendant que la deuxième est faite à l'égard de l'illustration. Si dans la préface Marc Fournier soutient que les articles du deuxième volume sont rédigés en style comique-critique, le texte balzacien paraît bien outre la limite de ces deux catégories. La veine polémique émerge derrière le style caricatural, et on reconnaît dans certains types de Gendelette des personnes réelles qui avaient attaqué Balzac et ses œuvres à travers les journaux. Néanmoins, cette veine est

---

<sup>306</sup> H. de Balzac, *Pierre Grassou*, *Pl*, t.VI, p. 1103 : « En entendant le bruit de plusieurs pas dans l'escalier, [Grassou de] Fougères se rehaussa le toupet, boutonna sa veste de velours vert bouteille, et ne fut pas médiocrement surpris de voir entrer une figure vulgairement appelée *un melon* dans les ateliers. Ce fruit surmontait une citrouille, vêtue de drap bleu, ornée d'un paquet de breloques tintinnabulant. Le melon soufflait comme un marsouin, la citrouille marchait sur des navets, improprement appelés des jambes. Un vrai peintre aurait fait ainsi la charge du petit marchand de bouteilles, et l'eût mis immédiatement à la porte en lui disant qu'il ne peignait pas les légumes. Fougères regarda la pratique sans rire, car M. Verville présentait un diamant de mille écus à sa chemise. [...] Suivait une jeune asperge, verte et jaune par sa robe, et qui montrait une petite tête couronnée d'une chevelure en bandeau, d'un jaune carotte qu'un Romain eût adoré, des bras filamenteux [...] » ; c'est nous qui soulignons. Le toupet de Grassou et le mot « pratique » qu'il utilise pour indiquer son client nous font immédiatement penser à l'illustration du type Gendelette, Grassou étant décrit comme l'employé-bourgeois du monde littéraire : il est un peintre-bourgeois, qui a accepté de faire le portrait à M. Verville, marchand devenu riche grâce à son commerce, figure ridicule qui n'aurait jamais été pris en considération par un vrai peintre, mais que Grassou seconde après avoir vu son diamant. L'argent donne ainsi le droit à être portraituré, à immortaliser sa propre figure, mais il ne confère quand même pas la célébrité ni la gloire.

effectivement adoucie par les illustrations : celles-ci, bien qu'elles traduisent à la lettre le texte de Balzac, exploitent les suggestions données par l'auteur selon trois façons différentes.

Les illustrations se partagent donc en trois groupes. Le premier regroupe les caricatures faites sur les types présentés par la narration, tel que le Gendelette au faux toupet. Un autre exemple très intéressant de cette catégorie est celui du Directeur-rédacteur-en-chef, première variété du sous-genre de Publiciste, dessiné avec une plume énorme dans la main droite, assis au bureau et écrivant ce qu'une femme lui dicte. La vignette illustre la phrase suivante : « C'est ou un homme fort ou un homme habile qui se résume par une danseuse, par une actrice ou par une cantatrice, quelque fois par sa femme légitime, la vraie puissance occulte du Journal »<sup>307</sup>. Là encore, comme dans le cas du type Gendelette, on trouve un jeu fondé sur l'inversion : la plume géante du publiciste rappelle la plume des poètes, et la présence du personnage féminin renvoie à la figure de la muse ; à la lumière du texte écrit, toutefois, cette image acquies une valeur satirique alors que la femme – laquelle n'est pas la femme auteur, mais tout simplement une actrice ou une danseuse – ne se limite pas à inspirer l'auteur, mais elle dicte véritablement ce qu'il doit écrire.

Or, la même ligne est illustrée par une planche hors-texte dans la page à côté, représentant un vieil homme en robe de chambre assis dans un fauteuil, l'expression du visage sérieuse et pensive ; derrière lui, un bureau encombré de livres et papiers, et une femme sur un canapé avec une cigarette allumée. C'est le deuxième type d'illustration qui paraît dans l'article de Balzac, beaucoup plus proche au modèle énoncé par Fournier dans la préface – de fait, c'est le modèle d'illustration prédominante de tout le deuxième tome de *La Grande Ville*, alors que dans l'article de Balzac il est exploité plutôt dans la deuxième part du texte, au moment de la description des sous-genres du genre Critique. Le « Directeur-Rédacteur-en-chef-propriétaire-gérant » est esquissé dans son milieu quotidien dans une représentation semi-sérieuse. La lecture d'ensemble est donc le résultat de trois éléments : le texte balzacien, la vignette et la planche hors-texte. Bien que les illustrations soient classifiables les deux dans la catégorie d'illustration protextuelle, les dessins présentent deux styles différents pour la tractation du même sujet, et c'est véritablement grâce à cet enjeu qu'on obtient la complexité d'un personnage à première vue plat :

---

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 134.



Figure 179 : Vignette *Le Directeur-Rédacteur-en-chef*, "Monographie de la Presse parisienne", La Grande Ville, t.II



Figure 180 : Planche hors-texte avec didascalie, *Le Directeur-rédacteur-en-chef*, « Monographie de la Presse parisienne », La Grande Ville, t.II

une figure héroïque-comique à la Don Quichotte, grotesque aussi, est ainsi esquissée, partagée entre des traits ridiculisant de la vignette et la solennité de la pose que ce nouveau acteur de la vie moderne présente dans la planche.

Nous donnons encore quelque exemple de ces deux catégories d'illustration. Nous citons comme exemplaires de l'illustration-caricature l'image de la variété *Guerrillero* : Balzac explique que cette variété les auteurs de petites anecdotes qui remplissent les journaux mensuels, nouvelle forme de publication « dont l'invention consistait à tâcher d'avoir de l'esprit tous les mois, comme les petits journaux en ont tous les jours »<sup>308</sup>. Suit l'extrait de l'un de ce texte, où toutefois le récit est fragmenté par l'insertion de huit petites vignettes représentant une guêpe avec un visage d'homme à moustache. L'illustration, un protexte de type interprétatif qui exploite le mécanisme de la métamorphose pour construire le jeu caricatural, restitue ainsi l'impression que ce type de publication est comparé à un petit animal qui fait du bruit et qui pique ; comme le lecteur est dérangé pendant sa lecture du texte reporté par Balzac par la comparse de l'insecte dessiné qui l'interrompt, de la même façon ces textes sont une pique de mauvais esprit pour le lecteur du journal.

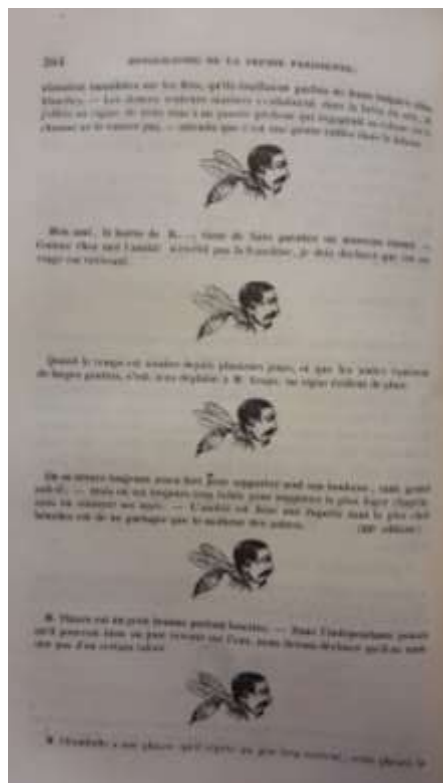


Figure 181 : Vignette pour *Le Guerrillero*, « Monographie de la Presse parisienne », La Grande Ville, t.II

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 203.

Un style caricatural que dans le deuxième type d'illustration, la scène « réaliste », s'amointrit énormément : dans la vignette illustrant le type de la variété *Négateur* du sous-genre Jeune Critique Blond, le critique « logé dans quelque quatrième étage avec une fille »<sup>309</sup>, représente le type immergé dans son milieu, allongé sur un canapé avec une fille lisant à ses pieds.



Figure 182 : Vignette *Le Négateur*, « *Monographie de la Presse parisienne* », La Grande Ville, t.II

Enfin, le troisième groupe d'illustration recueille les images qui présentent des éléments fantastiques ou des situations irréelles. À page 152, par exemple, Balzac décrit *l'Homme politique* en disant que : « s'il voyage, les populations l'admirent sur son passage, même dans les villes où il passe de nuit ; s'il paraît à l'étranger, il y produit une grande sensation qui fait honneur à la Prusse, à l'Italie, à l'Espagne, à la Russie, et qui prouve que ces pays goûtent les idées de l'homme politique et l'envient à la France. S'il voit le Rhin, c'est le Rhin qui le voit »<sup>310</sup>.



Figure 183 : Vignette *L'Homme politique*, « *Monographie de la Presse parisienne* », La Grande Ville, t.II

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 152.

La personnification du fleuve Rhin en veste de Bacchus renvoyant à la mythologie classique, l'illustration, secondant les mots de Balzac, semble donc juxtaposer le mythe grecque au mythe moderne ; néanmoins, la comparaison exprime une ironie très forte à l'égard de l'Homme politique, confronté au dieu de l'ivresse.

Outre la présence de Bacchus, on remarque aussi un certain nombre d'animaux et créatures appartenant au monde fantastique. L'Attaché est représenté en forme de diabolotin qui « trouble le sommeil des ministres en les taquinant »<sup>311</sup>, parodie du tableau *The Nightmare* de l'anglais Henry Fuseli.

Dans la description du genre Critique, par contre, Balzac évoque une scène particulière : « Le public aime à ce qu'on lui serve chaque matin une foule d'auteurs embrochés comme des perdrix et bardés de ridicule »<sup>312</sup>. La planche hors-texte qui illustre cette phrase montre un lecteur-ogre assis à table avec une grande serviette sur le ventre, la bouche ouverte prête à avaler des hommes minuscules ficelés à la broche que le critique-boucher lui offre. Le passage du texte d'où la citation de Balzac est extrait est l'un des moments qui expriment la situation personnelle de l'auteur : Balzac, attaqué continuellement par les critiques des journaux, dénonce les attaques malveillantes qu'il subit en attribuant la faute et au public, ogre vorace de victimes, et à la figure du critique, qui se prête trop complaisamment jeu de massacre exigé par les lecteurs.

Ces sont les illustrations eux-mêmes qui, à la fin, suggèrent combien l'expérience personnelle de Balzac a influencé les opinions exprimées dans la « Monographie de la Presse parisienne » : deux vignettes représentant l'écrivain lui-même paraissent dans l'article. La première se trouve à la page 154, au moment de la description des Attachés aux journaux républicains :

Le parti républicain surveille ses attachés, il les entretient dans leurs illusions. Un jour, un républicain rencontre son ami sur le boulevard, un ami que son attachement aux doctrines populaires maintenait dans une maigreur d'étiologie [*sic*] : - Tu t'es vendu ! lui dit-il en le regardant. – Moi ! – Oui, je te trouve engraisé !<sup>313</sup>

La vignette qui suit montre un homme très maigre qui parle avec Balzac, sa célèbre canne bien reconnaissable.

---

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 154.



Figure 184 : Vignette pour L'Attaché, « Monographie de la Presse parisienne », La Grande Ville, t.II



Figure 185 : Planche hors-texte pour Le Critique, « Monographie de la Presse parisienne », La Grande Ville, t.II



La situation est absolument singulière et ambiguë : bien qu'il soit probable que Balzac dans son article fait référence à un épisode personnelle, nous ne sommes pas convaincue qu'il aurait voulu être identifié avec un possible traditeur. L'image, nous semble-t-il, retourne l'ironie sur Balzac même, faisant allusion aux changements de la pensée politique de l'auteur. La valeur contre-textuelle de l'image prend ici la relève de l'interprétation du texte.

La deuxième image de Balzac, enfin, paraît en cul-de-lampe à la conclusion du texte : l'écrivain, en silhouette rondelette chargée, la canne à la main, cause avec une vieille dame, l'allégorie caricaturée de la Presse, vêtue de feuille de journaux et coiffée d'un encrier, trompette de la renommée dans la main droite. La vignette se réserve donc le dernier mot, en dessinant Balzac dans le rôle de la victime de ce monstre moderne qui est la Presse. L'illustration, encore une fois de type contre-textuelle, renverse la construction du texte balzacien, mettant en lumière combien l'expérience personnelle de l'écrivain, bien connue du public de l'époque, grève sur les épaules de l'auteurs.



Figure 186 : Vignette pour *L'Attaché républicain*, « *Monographie de la Presse parisienne* », La Grande Ville, t.II



Figure 187 : *Cul-de-lampe*, *La Presse et Balzac*, « *Monographie de la Presse parisienne* », La Grande Ville, t.II

#### 7.4. *Le Diable à Paris*, ou le tiroir de l'image

L'aventure balzacienne dans la littérature panoramique s'achève avec *Le Diable à Paris*, livre en deux volumes publié entre 1845 et 1846 où Hetzel propose à nouveau le schéma des *Scènes de la vie privée et publique des animaux* et de *La Grande Ville* : l'ouvrage est en fait la collection de plusieurs récits écrits par George Sand, Charles Nodier, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Alfred de Musset, Stahl, Briffault, Soulié, Balzac, etc., et illustrés par Gavarni, Bertall et Henry Monnier.

Comme dans *Les Animaux* et *La Grande Ville*, l'unité de l'œuvre est assurée par un récit initial encadrant : Satan, intrigué par les histoires de certaines âmes des habitants de Paris qui viennent d'arriver dans son royaume infernal, envoie l'un de ses fidèles diabolotins, Flammèche, faire un voyage dans la capitale française, avec l'ordre de lui transmettre des reportages sur ce qu'il voit. Mais Flammèche, tombé amoureux d'une femme, est devenu paresseux et n'arrive à écrire que des « billets doux ». Le diabolotin alors réunit les écrivains et les illustrateurs les plus célèbres de la ville et demande leur coopération : tous s'engagent à rédiger un bulletin pour Satan, chacun selon l'instrument qui lui appartient, la plume ou le crayon. Une table raisonnée des matières est jointe aux manuscrits, qui finissent dans le Tiroir du Diable, d'où les bulletins arrivent directement au Souverain de l'Enfer.



Figure 188 et 189 : Planches hors-texte pour *Le Diable à Paris*, t.I

Cette petite histoire initiale sert en réalité à satisfaire deux exigences : la première, nous l'avons déjà dite, est celle de garantir une unité à l'ouvrage ; la deuxième, c'est de justifier la grande hétérogénéité qui caractérise *Le Diable à Paris*. Si *Les Français peints par eux-mêmes*, les *Scènes de la vie privée et publique des Animaux* et *La Grande Ville* avaient tous un thème bien défini autour duquel les écrivains composaient leurs récits – la peinture de mœurs du peuple français par types, la peinture de mœurs par types métamorphosés et les choses les plus caractéristiques de Paris par endroits –, *Le Diable à Paris* donne la liberté complète aux écrivains aussi bien qu'aux illustrateurs. Mais, si les textes des romanciers proposent une variété considérable de thèmes, du « Coup d'œil sur Paris » par George Sand à « Une journée à l'école de natation » par Eugène Briffault, l'illustration n'aide guère à mettre un peu d'ordre. Bien au contraire, dans *Le Diable à Paris* l'illustration rompt toute règle de position que *Les Français peints par eux-mêmes* avaient systématisées : le schème « vignette en tête de page, lettrine, type en planche hors-texte, et vignettes » ne s'applique qu'en partie, les planches de Gavarni étant publiées séparées du texte, entre un article et l'autre, comme une série d'illustrations hors-texte, un petit album inséré dans les pages de l'ouvrage ; de la même façon, les vignettes, dont la plupart sont signées par Bertall – jeune illustrateur génial découvert par Balzac –, ne se limitent plus à interrompre le texte, mais elles se font encadrer par les mots, comme dans l'exemple suivant.



Figure 190 : Vignettes pour « Une Journée à l'école de natation » d'E. Briffault, *Le Diable à Paris*, t.I

Parfois, on trouve deux ou même trois vignettes l'une à côté de l'autre. Bertall propose aussi de pages composées intégralement par vignettes, sorte de première version de la bande-dessinée<sup>314</sup>. Même au niveau quantitatif, les images outrepassent cette fois-ci les contributions des écrivains, et le livre paraît vraiment comme un album fragmenté par l'introduction des récits.

Alors que Gavarni se consacre à l'illustrations des « Gens de Paris », c'est-à-dire des types, dans les planches hors-texte, Bertall accomplit le même travail, mais dans la forme de la vignette : le peintre et l'enlumineur se complètent mutuellement, l'un en poursuivant le dessin de mœurs sur lequel il avait construit sa carrière, et l'autre avec le style de la silhouette-charge. Gavarni donc tend à une représentation détaillée de ces types humains, dont on distingue les trous dans les vêtements, l'espace noir des dents manquantes dans la bouche, les rides des visages ; Bertall en revanche vise l'effet comique de ses charges, qui acquièrent une valeur universelle et nécessitent l'écrit pour identifier les types qu'elles représentent.



Figure 191 : Planche pour « Les Gens de Paris » de Gavarni, *Le Diable à Paris*, t.I

<sup>314</sup> Sous l'influence, peut-être, de Rodolphe Töpffer, considéré comme le père de la bande-dessinée. Voir T. Groensteen, B. Peeters, *Töpffer : L'Invention de la Bande Dessinée*, Paris, Hermann, éditeur des sciences et des arts, 1994 ; AA.VV., *I nipoti di Töpffer. Il fumetto svizzero oggi*, Milano, Hazzard Edizioni, 2002 ; K. Davis, *Father of comic strip : Rodolphe Töpffer*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2007.

Pour *Le Diable à Paris*, Balzac rédige six articles, quatre pour le premier volume et deux pour le suivant : *Philosophie de la vie conjugale à Paris* ; le cycle des *Comédiens qu'on peut voir gratis*, composés par *Un Espion à Paris ou Le petit père Fromenteau*, *Une Marchande à la toilette ou Madame la Ressource en 1844*, et *Un Gaudissart de la rue Richelieu* ; *Ce qui disparaît de Paris* ; et *Histoire et physiologie des Boulevards de Paris*. En ce moment-là, Balzac vient d'achever la publication d'une partie de *La Comédie humaine*, ce qui a certainement influencé les six articles pour *Le Diable à Paris* : la *Philosophie de la vie conjugale à Paris* est bien un premier brouillon des *Petites Misères de la vie conjugale*, que nous étudierons en détail dans le chapitre 9, tandis que le cycle des *Comédiens qu'on peut voir gratis* provient de *l'Illustre Gaudissart* mais aussi des *Comédiens sans le savoir*.

De fait, les thèmes abordés par Balzac s'organisent principalement autour de deux axes : les articles du premier volume traitent principalement des types, du couple marié aux marchands tels que le petit père Fromenteau, madame Nourrisson, marchande à la toilette, et Gaudissart, commis ; le deuxième volume se concentre plutôt sur la description des endroits particuliers de Paris, tels que les quartiers qui disparaissent et les boulevards. Si donc les articles pour le premier volume ressemblent beaucoup à ceux des *Français peints par eux-mêmes*, où le type est observé pendant qu'il est plongé dans son milieu, les contributions du deuxième tome font l'opération inverse, puisque toutes les espèces d'habitants ou promeneurs du lieu en question y sont cataloguées.

Ainsi, le lecteur apprend l'effrayante histoire de Père Fromenteau et de Mme Nourrisson. Les histoires de ces deux personnages seront recueillies plus tard dans *Les Comédiens sans le savoir*<sup>315</sup>. D'abord, on rencontre le père Fromenteau, homme de génie tombé en disgrâce ; l'article de Balzac ne donne pas beaucoup de descriptions physiques de ce personnage, mais Bertall ne renonce pas à le dessiner à la clôture du texte.

---

<sup>315</sup> Les textes transportés dans *Les Comédiens sans le savoir* ne présentent pas de modifications substantielles, sauf celles concernant les corrections pour les personnages-narrateurs.



Figure 192 : Vignette pour Père Fromentin de Balzac, *Le Diable à Paris*, t.I

Par la suite, le lecteur apprend l'histoire de Mme Nourrisson, l'usurière en gonnelle, autre renvoi à un célèbre personnage de *La Comédie humaine*, Jacqueline Collin, tante de Vautrin. Appelée aussi Madame la Ressource, la marchande à la toilette trône au milieu des parures sales et usées, comme « l'argousin dans le baigne, comme un vautour au bec rougi sur des cadavres, au sein de son élément ». Après la description du type général de la boutique et du personnage de la marchande à la toilette, une dame se présente au narrateur de l'histoire :

Deux heures après, Madame Nourrisson (elle s'appelait ainsi) vint en robe de damas à fleurs provenant de rideaux décrochés à quelque boudoir saisi, ayant un de ces châles de cachemire passés, usés, invendables, qui finissent leur vie au dos de ces femmes. Elle portait une collerette en dentelle magnifique, mais éraillée, et un affreux chapeau ; mais, pour dernier trait de physionomie, elle était chaussée en souliers de peau d'Irlande, sur les bords desquels sa chair faisait l'effet d'un bourrelet de soie noire à jour.<sup>316</sup>

Mais c'est seulement après la sortie de scène de Mme Nourrisson que le dessin de Bertall paraît en cul-de-lampe, à combler le vide laissé par le personnage. Toutefois, nous remarquons combien l'illustration d'Asie (Jacqueline Collin), qui se trouve dans l'édition Furne des *Splendeurs et misères des courtisanes*, et celle de Mme Nourrisson dans les *Comédiens sans le savoir*, toutes les trois dessinées par Bertall, sont différentes.

---

<sup>316</sup> H. de Balzac, « Une marchande à la toilette ou Madame la Ressource en 1844 », *Le Diable à Paris*, t.I, p. 275.



Figure 193 : Bertall, vignette pour « Mme la Ressource » de Balzac, *Le Diable à Paris*, t.I



Figure 194-195 : Bertall, *Asie et Mme Nourrisson*, vol. XI et XII de *La Comédie humaine*, éd. Furne, 1844 et 1846



Si les deux Mme Nourrisson se ressemblent beaucoup, Asie, la tant de Jacques Collin, alias Vautrin ou Trompe-la-Mort, ne présente aucune similitude avec les deux marchandes à toilette. Cette incongruité serait-elle en quelque sorte délibérée, pour souligner l'habileté de Jacqueline Collin dans ses déguisements, ou Bertall n'a pas associé les deux personnages ? Nous n'avons pas de réponses à ces questions, puisque ni Bertall ni Balzac ont laissé de commentaires sur ce sujet.

Le troisième type présenté, Gaudissart, le commis voyageur, porte le nom d'un personnage que Balzac avait inventé dans les années 1830, paru dans le récit *L'Illustré Gaudissart*. L'article du *Diable à Paris*, titré « Un Gaudissart de la rue Richelieu », renvoie évidemment au roman balzacien. Toutefois, cette fois-ci les deux textes sont différents : « Un Gaudissart de la rue Richelieu » ne raconte pas l'histoire personnelle de Gaudissart mais se présente au contraire comme la description physiologique du type commis. Les deux vignettes de Bertall représentent respectivement le « Gaudissart sur place », « égal en capacité, en esprit, en raillerie, en philosophie, à l'illustre commis voyageur devenu le type de sa tribu », qui « ne doit se facultés qu'à son milieu de marchandises, comme l'acteur n'est sublime que sur son théâtre »<sup>317</sup> ; et le maître de ces commis, « un gros bonhomme à figure épanouie, à front demi-chauve, à ventre de député ministériel »<sup>318</sup>. Les deux types n'ont rien à voir avec le personnage de Gaudissart : ce dernier est une caricature vivante, alors que les premiers deux ressemblent plutôt à un dandy et à un député.

---

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 292.



Figure 196 : Planche pour L'illustre Gaudissart, La Comédie Humaine, t. VI, éd. Furne, 1843

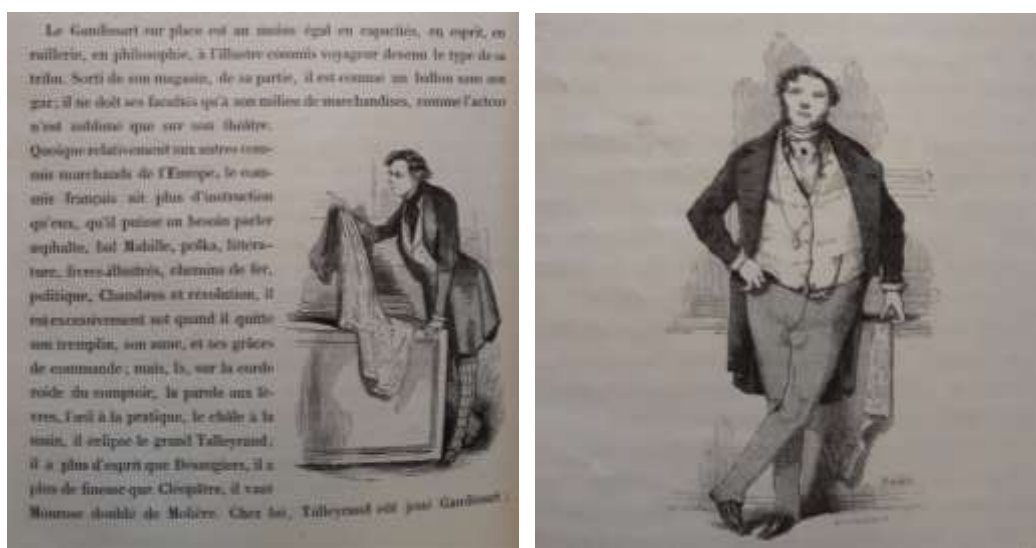


Figure 197 et 198 : Bertall, le type du commis et son maître, « Un Gaudissart de la rue Richelieu », Le Diable à Paris, t.I

Dans le deuxième volume du *Diabte à Paris*, en revanche, le lecteur dans la *Physiologie des Boulevards de Paris* traverse la ville entière, en croisant l'auteur même de ce voyage, Balzac saluant Hetzel.



Figure 199 : Vignette pour « Histoire et physiologie des boulevards de Paris » de Balzac, *Le Diable à Paris*, t.II

Alors que dans le premier volume la plume de Balzac est accompagnée quasi exclusivement du crayon de Bertall, dans le deuxième c'est le paysagiste Bertrand qui intervient, en grande quantité, pour compléter le récit de l'auteur : *Ce qui disparaît de Paris* et *Histoire et Physiologie des boulevards de Paris* sont un montage de types et de lieux qui sont en train de disparaître, soit à cause du progrès technologique soit à cause des politiques urbanistique qui vont changer le visage de la ville. Là, c'est bien le Balzac « archéologue de Paris », comme l'a défini Jeannine Guichardet<sup>319</sup>, qui émerge, soutenu par l'illustration.

Le Tiroir du Diable est donc rempli par toutes ces images qui envahissent les textes et qui se présentent de manière autonome sous la forme de planches hors-texte. Une autre construction typographique du livre est alors proposée par *Le Diable à Paris*, subordonné à l'abondance de l'illustration. Ce que nous allons voir dans le prochain chapitre est alors le modèle typographique Balzac va adopter pour sa « Grrrrande Comédie », comme il l'appelle en imitant l'accent de Mme Hanska et le roulement du tambour du batteur : nous avons vu l'importance de certains éléments paratextuels tels que le frontispice et la table des matières, qui sont des indicateurs de la valorisation reconnue de l'illustrateur, et parfois aussi du graveur. La position des images a également son importance, comme elle dévoile un mécanisme qui reste dans les coulisses de l'œuvre : la présence d'un ordre et d'une place spécifiques des illustrations signale la présence d'un projet raisonné, où s'ébauche l'équilibre

<sup>319</sup> J. Guichardet, *Balzac « archéologue » de Paris*, *op. cit.*

– effectif ou poursuivi – entre écrivains et dessinateurs. Le sujet de l'image, enfin, relève du choix des éléments à mettre en lumière à travers l'image : si *Les Français peints par eux-mêmes* marquent nettement la prédominance de la représentation du type social, certains ouvrages comme *Les Scènes de la vie privée et publique des Animaux* soutiennent la parité de nombre entre types et scènes. Balzac, qui connaît parfaitement ces œuvres, a eu certainement l'embarras du choix pour *La Comédie humaine*, non seulement parce qu'il avait déjà expérimenté plusieurs formes du livre illustré mais aussi parce que l'un de ses éditeurs est l'homme qui a permis et encourage l'émergence du livre romantique, Pierre-Jules Hetzel. Quelle formule choisissent-ils ? Vignettes, planches hors-textes ou les deux ? Types ou scènes ? Qui est-ce qui a le dernier mot sur les décisions regardant les illustrations ? Reconnaisent-ils l'importance des dessinateurs dans l'édition de *La Comédie humaine* ? Ceux-là sont les questions que nous nous sommes posées dans le chapitre 8.



Figure 200 et 201 : Bertall et Bertrand, vignettes pour « Histoire et physiologie des boulevards de Paris » de Balzac, *Le Diable à Paris*, t.II

## CHAPITRE 8

### LA COMÉDIE HUMAINE ILLUSTRÉE. UN MONUMENT DE STATUES

*Exegi monumentum aere perennius  
Regalique situ pyramidum altius,  
Quod non imber edax, non Aquilo impotens  
Possit diruere aut innumerabilis  
Annorum series et fuga temporum.*

Horace, *Odes*, III, 30

*Les Français peints par eux-mêmes* en cours de publication, Balzac parvient à trouver quatre éditeurs – Furne, Dubochet, Paulin, et successivement Hetzel – qui sont disposés à se réunir pour publier ses œuvres complètes que l'écrivain choisit d'intituler *La Comédie humaine*. C'est l'« Édition » capitale, celle qu'il attendait depuis 1838. L'entreprise est titanique : l'édition, qui prend le nom de Furne puisqu'il est celui qui investit le plus dans le projet, est composée par seize volumes in-8° ; la présence des illustrations sur bois de bout, créées par les illustrateurs les plus célèbres du moment, fait de l'œuvre une édition de luxe<sup>320</sup>. La parution de *La Comédie humaine* fait l'objet d'une grande publicité : affiches, prospectus, annonces dans les journaux, la nouvelle œuvre de Balzac est bien lancée, et commence à paraître sous forme de livraisons avec couverture jaune ou rose, sur laquelle est gravée une vignette.

Toutes ces conditions semblent favorables au succès de l'édition : Balzac est de plus en plus populaire, ses romans sont appréciés surtout par le public féminin, qui fait la chasse au livre dès l'avis de la parution d'une nouvelle œuvre de l'écrivain. Pourtant, la critique est encore loin de reconnaître à l'auteur d'*Eugénie Grandet* une place dans le Panthéon des auteurs « illustres » de la France romantique, mais seulement parmi ceux qui sont « illustrés », voire caricaturés, dans le *Panthéon charivarique*. *La Comédie humaine* ne sera pas vraiment un succès, et Furne, resté seul à gérer l'entreprise, en 1848 laisse à son premier commis, Houssiaux, les droits pour la deuxième édition, laquelle sera publiée après la mort de Balzac dans les années 1850 – édition connue aujourd'hui sous le nom de « Furne corrigé ». Par l'épistolier balzacien, on sait que Balzac fonde beaucoup d'espoirs dans cette

---

<sup>320</sup> Nous rappelons que le bois de bout est, avec la lithographie, l'un des nouveaux procédés du siècle, arrivé en France dans les années 1820, et qui demande des illustrateurs et des graveurs spécialisés dans cette technique. De plus, l'illustration est encore loin d'être « industrialisée », comme le dirait Sainte-Beuve : l'illustration « sérielle » des œuvres littéraires ne commencera qu'à partir des années 1850.

réédition, pour laquelle il prépare ses corrections sur ses exemplaires du Furne. Mais la maladie l'empêche de finir les corrections et l'écriture des ouvrages manquants figurant dans son catalogue ; *La Comédie humaine* reste donc inachevée.

De la même façon, l'illustration de l'édition Furne est incomplète autant que l'écriture : comme nous le verrons au cours du présent chapitre, *La Comédie humaine*, bien qu'édition de luxe, présente un appareil iconographique tellement hétérogène et discontinu que tous les experts balzaciens hésitent à en entreprendre un commentaire détaillé<sup>321</sup>. Balzac lui-même, semble-t-il, ne sait vraiment pas que dire sur ses illustrations. Le 17 août 1842, Balzac écrit au Comte Antoine Apponyi, ambassadeur d'Autriche à Paris<sup>322</sup>, pour lui offrir un exemplaire du premier volume de *La Comédie humaine* :

Si j'ai pris la liberté de vous offrir *la Comédie humaine* pour votre belle bibliothèque, c'est moins à titre d'ornement littéraire que comme curiosité bibliographique. Ce livre a cela de curieux, qu'il est le premier où l'on ait pu réunir le luxe et la perfection qui distinguent les livres tirés à la presse à bras, tout en l'en [sic] exécutant le tirage à la presse mécanique. Cette espèce de triomphe qui consiste à faire tomber juste les lignes les unes sur les autres dans *la retiration*, c'est-à-dire en tirant le second côté de la feuille au revers du côté déjà noirci, s'est constamment bien accompli. Cela, de même que l'égalité de la couleur et du foulage, n'avais jamais été obtenu ni en Angleterre ni à Paris, et n'a pu s'obtenir à Paris que dans une seule imprimerie où l'on a spécialement étudié *la presse mécanique*. Sous le rapport du bas prix, c'est aussi l'un des effets de notre librairie, qui, malgré le défaut de protection, tâche de lutter avec la Belgique, qui n'a pas de droits d'auteur à payer sur ses publications. Dans tout autre pays qu'en France, le prix du papier de ce livre coûterait ce que coûte tout le livre. À part la curiosité typographique, les gracieusetés de votre Excellence et de Madame la comtesse d'Apponyi m'auraient donné le droit de vous l'offrir comme un remerciement. Nous serons encore deux

---

<sup>321</sup> On pense notamment à l'article paru sur Littera de N. Preiss (*op. cit.*), et aux travaux de S. Le Men, qui a consacré des études au rôle de l'illustration dans *La Comédie humaine* : ses analyses des rapports entre Balzac et ses illustrateurs constituent un outil indispensable à la compréhension des rapports de force existant entre l'écrivain et ses illustrateurs, mais elle n'entre pas vraiment dans la question du rapport entre le texte et l'image. Nous renvoyons notamment à : « La "littérature panoramique" dans la genèse de *La Comédie humaine* : Balzac et *Les Français peints par eux-mêmes* », *AB* 2002, pp. 73-100 ; Id., *Une Comédie inachevée : Balzac et l'illustration*, Tours, Bibliothèque municipale de Tours, 1999.

<sup>322</sup> Selon la notice donnée au tome II de la *Correspondance* de Balzac, le comte et la comtesse Apponyi étaient les ambassadeurs d'Autriche à Paris entre 1826 et 1849. Les Apponyi avaient ouvert leur salon au monde intellectuel parisien, et Balzac y fut reçu à partir de 1834. Voir la notice de Roger Pierrot pp. 801-802.

années à terminer cette longue entreprise, car *La Comédie humaine* aura près de vingt volumes [...].<sup>323</sup>

L'entreprise Furne de *La Comédie humaine* vient de publier le premier volume de ce projet colossal quand Balzac rédige cette lettre.

La présentation que l'écrivain fait de l'édition de ses œuvres complètes est assez particulière : il laisse de côté tout discours sur sa valeur artistique-littéraire pour souligner la nouveauté qui concerne l'aspect typographique du livre. Ce qu'il est intéressant de voir dans cette lettre, ce sont les éléments qui entrent dans ce que Balzac nomme « curiosité bibliographique », ou encore une « curiosité typographique » : comme nous l'avons vu dans le chapitre 5, Balzac avait utilisé la même expression en 1839 pour le premier volume des *Études sociales* publiées chez Delloye et Lecou, contenant *La Peau de chagrin* ; cette « curiosité typographique », qui est souvent interprétée comme une référence aussi aux illustrations, trouve ici une démonstration très forte du contraire. Balzac est l'un des premiers parmi les auteurs romantiques auquel est consacrée une impression des œuvres complètes illustrées et, en dépit de cela, il n'y fait aucun type d'allusion : il parle de la différence entre la presse à bras et la presse mécanique, la qualité de l'encre, le prix du papier, le coût du livre, mais il ne dit rien à l'égard des images qui enrichissent l'édition. Pourtant, les seize volumes de *La Comédie humaine* seront illustrés de cent seize gravures, des bois de bout en forme de planche hors-texte.

Or, c'est un comportement assez étrange de la part de Balzac, mais cela appartient peut-être au jugement ambigu que l'auteur a toujours montré vis-à-vis de l'illustration : si d'un côté Balzac contribue à l'essor du livre illustré en participant aux ouvrages de la littérature panoramique, que nous venons d'analyser, et en acceptant de faire illustrer ses œuvres complètes, les affirmations sévères qu'on trouve dans ses lettres vont dans le sens contraire. Ainsi, s'il dit à Mme Hanska que « les deux premières vignettes de *La Comédie humaine* sont délicieuses »<sup>324</sup>, les vignettes des *Scènes de la vie privée et publique des Animaux* ne lui plaisent du tout. Laissons donc de côté pour le moment ce qui est le jugement de Balzac à propos de la valeur des illustrations et intéressons-nous à l'architecture de *La Comédie humaine* illustrée pour tenter de pénétrer ce mystère.

---

<sup>323</sup> H. de Balzac, *Corr.*, t.IV, pp. 482-483 ; c'est nous qui soulignons.

<sup>324</sup> H. de Balzac, *LH*, t.I, p. 575.

### 8.1. L'entreprise Furne : derrière les coulisses avec le péri-texte

Avant de parcourir les pages des volumes de l'édition Furne, et de voir comment les illustrations se fonctionnent avec le texte, il est indispensable de prendre en considération encore quelques lettres de Balzac. Cette petite digression dans le péri-texte met en lumière l'intérêt et le contrôle que Balzac a exercés sur la production des planches de *La Comédie humaine* : de fait, c'est à travers la correspondance balzacienne que nous pouvons identifier ce que l'écrivain cherchait dans les images dessinées pour ses œuvres.

Quatre ans ont passé depuis la première annonce du projet d'une « impression complète de mon œuvre, avec vignettes »<sup>325</sup>, quand le 1<sup>er</sup> juin 1841 Balzac écrit à Mme Hanska qu' : « Enfin, d'ici à un mois, n[ous] publions mon œuvre, sous le titre de *La Comédie humaine* par livraisons, et il faudra que je corrige au moins 3 fois 500 feuilles d'impression compactes »<sup>326</sup>. C'est la toute première mention du titre général de l'ouvrage que Balzac fait à la comtesse, mais l'écrivain n'explique pas le choix de ce titre qui rappelle *La Divine Comédie* de Dante ; la date de l'annonce aussi surprend un peu, puisque le premier contrat entre Balzac, Hetzel, Paulin et Dubochet qui nous est parvenu date d'avril 1841 (il est toutefois fort probable que la lettre où Balzac donne la nouvelle à la comtesse a été perdue).

Après quelques jours passés sans avoir de nouvelles de Mme Hanska, Balzac s'inquiète de ce silence ; il écrit une autre lettre, et ajoute des informations :

L'édition de *La Comédie humaine*, (tel est le titre de l'ouvrage complet dont les fragments ont composé jusqu'à présent les ouvrages que j'ai donnés) va prendre 2 ans et contient 500 feuilles d'impressions compactes à lire, et mes travaux habituels n'en doivent pas souffrir. Mes libraires ont décidé de joindre à chaque livraison une vignette. Cette révision générale de mes œuvres, leur classement, l'achèvement des diverses portions de l'édifice me donnent un surcroît de travail que moi seul je connais, et qui est écrasant.<sup>327</sup>

Balzac tient à insister sur la difficulté, mentale et physique, outre que matérielle, que cette impression lui demandera, et les chiffres rapportés à Mme Hanska sont effectivement élevés. Mais c'est la phrase que nous avons soulignée qui nous intéresse le plus, car elle

---

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 391.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 531.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 534 ; c'est nous qui soulignons.



pourrait fournir la preuve que la décision d'illustrer *La Comédie humaine* a été prise après le premier accord fait avec les éditeurs, probablement au début du mois de juin, vu que dans la lettre du 1<sup>er</sup> de ce mois-là Balzac ne cite pas la clause des vignettes.

De plus, cela nous met au courant du fait que la décision d'insérer les vignettes dans l'ouvrage a été prise par les éditeurs ; certes, nous savons que Balzac peut avoir encouragé cette solution, du moment que les *Études sociales* qui devaient paraître chez Delloye et Lecou étaient censées être illustrées, avec le consentement de l'auteur. De toute façon, ce qu'il est important de souligner, c'est que ce sont les éditeurs qui avaient le droit de prendre ce choix, et non l'écrivain ; cela pose plusieurs questions sur les rapports de force qui vont s'instaurer entre les éditeurs, les illustrateurs et Balzac, et nous amène à nous interroger sur la part prise par l'auteur à l'égard des sujets à illustrer.

La correspondance que Balzac entretient avec les éditeurs, surtout avec Hetzel, montre une certaine attention de l'écrivain à cette question : six lettres contenant des indications sur les illustrations à exécuter nous sont parvenues, et certainement elles ne sont qu'un petit témoignage du vif intérêt qui pousse Balzac à surveiller la production des dessins. La lettre envoyée en octobre 1841 démontre l'enthousiasme initial de l'écrivain, qui s'adresse à Hetzel en donnant un plan des illustrations à faire pour les *Scènes de la vie de province* et les *Scènes de la vie privée* :

Avec des artistes comme Gérard-Séguin et Meissonnier [sic], il faut s'y prendre bien à l'avance, or, dans le 1<sup>er</sup> volume des *Scènes de la vie de province*, qui contiendra *l'Abbé Troubert*, *Pierrette* et *la Rabouilleuse* il faut donner à Gérard-Séguin *l'Abbé Troubert* (1), et *Pierrette* (2), et à Meissonnier *l'Abbé Birotteau* (3), à Monnier *Philippe Bridau* (4), *le colonel Gouraud* (5), *l'avocat Vinet* (6) – à Meissonnier *la mère Lorrain* (7) – *la Rabouilleuse* (8) à Gavarni – *Roguin* (9) à Daumier. En leur donnant de l'avance ainsi à eux et aux graveurs, vous vous en trouverez mieux. [...] Dans le 4<sup>e</sup> volume des *Scènes de la vie privée*, il faudrait donner *Ursule Mirouët* (1) à Gérard-Séguin – *Goupil* (2) à Monnier – *Minoret* (3) le maître de poste à Monnier – *le Curé Chaperon* (4) à Meissonnier – *Madame de la Portenduère* (5) à Meissonnier – *Le Docteur Minoret* (6) à Grandville. Dans le *Contrat de mariage*, *Mathias*, le vieux notaire (7) à Meissonnier – *Madame Évangéliste* (8) à Géniole, et *Manerville* (9) à Gavarni. Dans le 3<sup>e</sup> volume, il n'y a que Meissonnier

capable de faire *Gobseck*, et je retiens le dessin pour moi, dites-le lui. C'est le rival de Shylock. Je tâcherai de décider Ingres à nous faire *Eugénie Grandet*.<sup>328</sup>

Parmi toutes ces indications-là, une seule sera exécutée : le personnage de Philippe Bridau sera effectivement illustré par Henri Monnier. Sept personnages sont de même représentés, mais par un illustrateur différent de celui indiqué par Balzac : l'Abbé Birotteau, La Rabouilleuse, le Curé Chaperon, Mme de Portenduère seront illustrés par Monnier ; Goupil sera dessiné par Célestin Nanteuil ; Gobseck par Charles Jacque. *Eugénie Grandet* contient trois illustrations, mais les crayons à l'œuvre seront ceux de Monnier et de Nanteuil, et non celui d'Ingres. L'Abbé Troubert, Pierrette, la mère Lorrain, le Colonel Gouraud, l'avocat Vinet, Roguin, Ursule Mirouët, Minoret, Minoret le maître de poste, le docteur Minoret, Mme Évangélista et Manerville en revanche ne sont pas illustrés. La structure même des *Scènes* et des ouvrages n'est pas celle donnée par Balzac dans cette lettre : *Ursule Mirouët*, par exemple, passe des *Scènes de la vie privée* aux *Scènes de la vie de province*, au cinquième volume.

Il est évident que le chantier de *La Comédie humaine* est encore au stade initial, ce qui justifie ces changements en cours d'œuvre. De toute façon, à travers cette lettre Balzac inaugure et fixe une méthode de travail qui sera constante dans la construction de la partie iconographique de l'édition Furne : c'est Balzac qui cherche à prendre le pas sur l'éditeur et sur les illustrateurs en commandant les personnages à dessiner.

De plus, l'écrivain insiste sur le fait de donner à l'avance ses livres aux illustrateurs :

En leur donnant de l'avance ainsi à eux et aux graveurs, vous vous en trouverez mieux. Je vous donnerai des indications semblables pour le 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> volume des *Scènes de la vie privée* à mesure qu'elles me viendront à l'esprit, mais il est indispensable que les dessinateurs lisent le livre.<sup>329</sup>

Voilà l'indication la plus importante : les dessinateurs doivent lire le livre qu'ils illustrent.

Entre 1841 et 1843, d'autres lettres montrent l'attention de Balzac envers les gravures de son œuvre. En novembre Balzac écrit à Hetzel qu'« il y a un délicieux dessin à faire dont le sujet est dans *La Bourse* (feuille 10) pages 152 et 153, il s'agit de donner une bonne feuille de *La Bourse* à celui de v[os] artistes qui pourra bien rendre l'amiral Kergarouët suivi

---

<sup>328</sup> H. de Balzac, *Corr.*, t.IV, pp. 329-330.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 329.

de son ombre, c'est q[ue]lq[ue] chose qu'un sujet si comique, il peut tenter Grandville »<sup>330</sup>. Grandville évidemment ne sera pas tenté, vu qu'il ne produira aucune illustration pour *La Comédie humaine*.

Encore, le 18 août 1842, Balzac fait le point avec Hetzel sur les personnages qu'il veut illustrer pour *Ursule Mirouët*, *Pierrette* et *Eugénie Grandet*, indications qu'il avait déjà données en novembre 1841 pour le tome V : « Dans *Ursule*, il faut faire le *Curé Chaperon*, *Goupil*. Dans *E. Grandet* : le *père Grandet*, la *Grande Nanon*, *Madame Grandet*. Dans *Pierrette* : *Vinet*, le *colonel Gouraud* ou *Rogron* ». Cependant, outre ce mémorandum la lettre contient aussi des reproches de Balzac à l'éditeur :

Je vous ai écrit chez vous que tout *Même Histoire* était intitulé [sic] *la Femme de trente ans*. Ainsi *la Déclaration se trouve dans le 1<sup>er</sup> chapitre intitulé Premières fautes*. À quoi cela servait-il d'aller chez vous, vous y écrire là-dessus ?...Hurluberlu !...Quant à Crottat, il n'est pas dans César Birotteau, il n'y est que clerc, il faut le mettre à sa place dans la Femme de trente ans, chapitre le Doigt de Dieu. Rien de tout cela n'arriverait si Plon avait marché, car vous auriez eu constamment un volume en bonnes feuilles pour y choisir à votre aise les gravures à faire.<sup>331</sup>

Le mécontentement de l'écrivain vis-à-vis d'Hetzel et de l'imprimeur Plon est fort : non seulement Plon travaille lentement, puisqu'il « ne fait pas *en moyenne* 3 feuilles par semaine »<sup>332</sup>, mais sa lenteur détermine le manque d'un tirage « en bonnes feuilles » pour Hetzel, ce qui causerait, selon Balzac, l'impossibilité de l'éditeur de choisir à son aise les gravures à commander. Cela veut dire que le choix du sujet à illustrer était pris par Balzac mais aussi par l'éditeur Hetzel lui-même.

Et non seulement par Hetzel : dans une lettre adressée à Dubochet au début de novembre 1842, où Balzac exprime la même plainte à l'égard de la lenteur de Plon, l'écrivain écrit que :

J'ai envoyé Dubois lui [Plon] dire de continuer, je vous en prie allez aussi dire à Plon d'aller et d'aller un peu plus vite, car les efforts que j'aurais faits pour vous donner un volume d'avance pour les vignettes seront perdus. Ce volume-là doit avoir *une fin* à composer, comme *Albert Savarus*, en manuscrit chez Plon, et il faut savoir le plus tôt possible ce que fera la copie donnée, *le Messager* attend attend cette composition [...].

---

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>331</sup> *Ibid.*, pp. 483-484 ; c'est nous qui soulignons.

<sup>332</sup> *Ibidem*.

En 40 jours Plon a fait 9 feuilles, c'est une dérision, à moins que vous ne lui ayez dit d'aller lentement, et c'était surtout dans ce volume-là qu'il fallait soigner les vignettes, j'en ai indiqué 3 pour Henri Monnier et 1 pour Johannot. Ça peut faire 4 chefs-d'œuvre. Il faut prier Johannot de bien soigner *Coralie* et la donner à un bon graveur.<sup>333</sup>

L'ouvrage en question est évidemment *Illusions perdues*. En fait, juste quelques jours avant Balzac avait écrit à Henri Monnier à propos de cette œuvre :

Mon cher Monnier, il y a dans *Illusions perdues* 3 figures qui te vont admirablement. 1° C'est *Sèchard* un vieil imprimeur *soulographe* pour lequel Dubois (un associé [de] Lacrampe) t'indiquera un modèle. 2° *Camusot*, l'entrepreneur de *Coralie*. 3° *Branlard*, le chef de la claque, marchand de billets. Ton Curé Chaperon est très bien.

Au-dessous de ces mots, on y trouve aussi quelques lignes de la main de Hetzel, qui demande à Monnier d'exécuter les trois dessins indiqués par Balzac le plus vite possible.

La liste des personnages pour Monnier n'est pas encore achevée. Le 14 janvier 1843 Balzac écrit au caricaturiste pour lui demander d'autres illustrations :

Mon cher Monnier, J'ai écrit à Hetzel pour qu'il te donne à faire le Curé Birotteau, Madame Descoings (la vieille actionnaire de la loterie royale de France), Philippe Bridau, Flore Brazier, et l'illustre Gaudissart, ces cinq chefs-d'œuvre que tu feras mieux que qui que soit. Puis vois si tu veux te faire en *Bixiou* que je te recommande. [...] Ce serait alors 6 figures, mais elles sont à faire en 8 jours, nous sommes affreusement pressés.<sup>334</sup>

Comme le mentionne la note en bas de page de Roger Pierrot, l'urgence avec laquelle Balzac requiert les illustrations à Monnier est causée par la décision de l'auteur de publier le tome VIII, contenant *Le Curé de Tours*, *Un Ménage de garçon* [*La Rabouilleuse*], *L'illustre Gaudissart* et *La Muse du département*, avant le tome VI, celui des *Illusions perdues*, que Balzac n'arrivait pas à achever.

Comme nous l'avons suggéré tout à l'heure, il est fort probable que Balzac ait envoyé d'autres lettres du même genre aussi dans les années suivantes, ou que d'autres messages avec des indications pareilles écrits entre 1841 et 1843 aient été perdus. Les lettres qui nous ont parvenues suffisent quand même à identifier un *modus operandi* balzacien : les indications de l'écrivain se limitent à être des listes des noms des personnages à illustrer, qui ne

---

<sup>333</sup> *Ibid.*, pp. 509-510 ; c'est nous qui soulignons.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 540.

fournissent toutefois aucune autre recommandation sinon celle de les bien soigner ou de lire le texte. Cela veut dire que Balzac laissait aux illustrateurs le choix des éléments du personnage à mettre en évidence à travers le dessin.

De plus, ces lettres de Balzac créent à travers l'énumération des personnages un effet catalogue qui cause ce qu'Umberto Eco a appelé la « vertige de la liste »<sup>335</sup> : les listes des personnages balzaciens sont comparables au catalogue des femmes aimées par Don Juan établi par Leporello, c'est-à-dire à une collection de noms.

Cependant, si Umberto Eco se concentre sur les listes par excès, le catalogue balzacien est à étudier dans le sens opposé : sur les mille personnages de *La Comédie humaine*, où on ne compte pas les différentes incarnations et transformations de certains d'eux, la liste des personnages illustrés est très courte. C'est alors une liste composée par personnages illustrés, personnages qui auraient dû être illustrés, et personnages non illustrés.

Un petit bilan de toutes ces listes d'illustrations commandées par Balzac et de celles effectivement présentes dans les volumes de l'édition Furne sera sans doute utile pour identifier le motif dans le tapis de l'iconographie de *La Comédie humaine*.

## **8.2. *La Comédie humaine illustrée* : le « vertige de la liste »**

Quand nous ouvrons finalement les seize volumes de *La Comédie humaine*, le premier détail qui saute aux yeux est la disposition des illustrations dans l'espace du livre, où la localisation des planches rappelle instinctivement celle des *Français peints par eux-mêmes* : généralement, chaque œuvre est dotée d'une seule illustration, qui paraît à côté de la première page de l'histoire, à la façon d'un frontispice. L'hypothèse élaborée par Ségolène Le Men, selon laquelle *Les Français peints par eux-mêmes* auraient constitué le paradigme iconique des illustrations de *La Comédie humaine*<sup>336</sup>, semble bien fondée.

---

<sup>335</sup> U. Eco, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.

<sup>336</sup> Voir S. Le Men, « L'illustration de *La Comédie humaine* dans l'édition Furne : l'art de l'observateur » dans *Une Comédie inachevée : Balzac et l'illustration*, cat. exp., Tours, Bibliothèque municipale de Tours, 1999, pp. 9-10 ; et Id., « La littérature panoramique dans la genèse de *La Comédie humaine* : Balzac et *Les Français peints par eux-mêmes* », *L'Année Balzacienne* 2002, pp. 73-100.

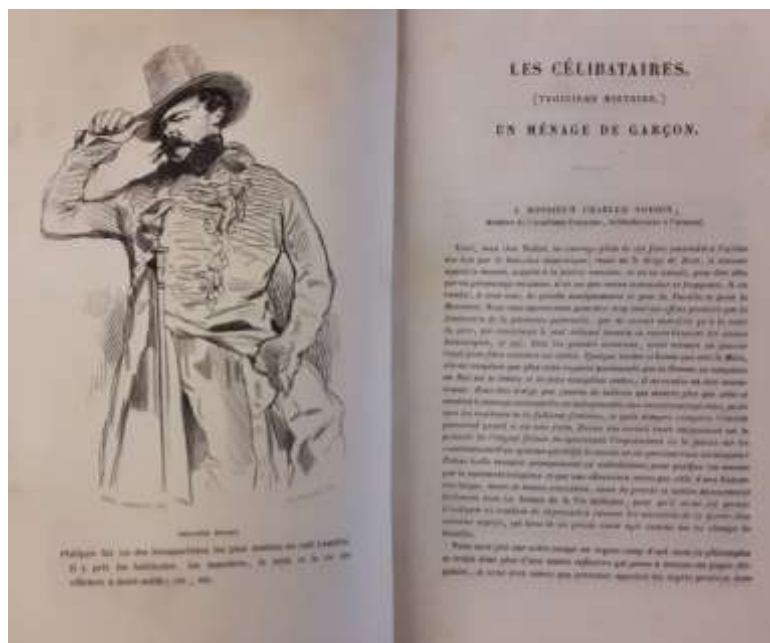


Figure 202 : Philippe Brideau dans Un Ménage de garçon, La Comédie humaine

Cependant, si *Les Français*, comme nous l'avons déjà souligné dans le chapitre 7, suivent un schéma très précis et régulier, qui détermine la présence d'une planche-frontispice, une vignette en tête de page et une lettrine pour chacun de ses articles, le plan des gravures de *La Comédie humaine* n'est pas aussi méticuleux que ça : sur 88 titres, 59 ont été illustrés, mais 29 sont totalement dépourvus d'images ; le volume XIII a paru entièrement sans planches, aussi bien que le XVII, à savoir le volume ajouté par Houssiaux en 1848 (qui fait monter le numéro des ouvrages non illustrés à 31).

De même, les récits illustrés sont susceptibles de variations arbitraires dans la quantité d'images présentes dans chaque roman et nouvelle : parmi les 59 ouvrages contenant des gravures, 29 récits comptent une illustration, 14 deux illustrations, 7 trois illustrations, 6 quatre illustrations et 3 six illustrations. S'il est vrai que pour chacun d'eux la première illustration est située presque toujours à côté de la page initiale du récit, toutes les autres images ne démontrent aucun ordre spécifique dans le choix de leur place dans le texte : le seul motif qui porte à commander une illustration est lié aux personnages. Le type d'image choisie aussi n'est pas fixe : même si la grande majorité des gravures est composée par des portraits, on trouve aussi douze scènes ; cela veut dire que cent personnages sont portraiturés.

L'intuition de Ségolène Le Men, selon laquelle Balzac aurait commandé des illustrations seulement pour les personnages, les types, semble assez plausible : les lettres

que nous avons transcrites dans le sous-chapitre précédent conduisent en réalité vers cette hypothèse, vu que Balzac ne demande que cela, même s'il faut constamment se rappeler que ni lui ni Hetzel l'affirment clairement dans leurs lettres. La présence de Pierre-Jules Hetzel parmi les éditeurs de *La Comédie* rend certainement encore plus plausible l'hypothèse, puisque Hetzel n'a pas tardé à exploiter le système de la représentation des types des *Français peints par eux-mêmes* dans ses *Scènes de la vie privée et publiques des Animaux*. Les deux illustrations pour *La Physiologie du mariage*, notamment, calquent leur système de représentation de types : on y retrouve « la Femme honnête », qui se promène le long un boulevard, dont on aperçoit les vitrines des boutiques derrière elle, et « le Célibataire ». Mais il suffit de voir ces deux images pour voir un manque dans l'organicité du système iconographique de l'édition Furne : le Célibataire répond effectivement au type iconique établi par *Les Français*, alors que la Femme honnête échappe à la règle du fond neutre. Infraction qui se présente plusieurs fois dans les seize volumes.



Figure 203 et 204 : Planches pour *La Physiologie du mariage*, *La Comédie humaine*

Toutefois, si *Les Français peints par eux-mêmes* sont éminemment construits sur le modèle de l'encyclopédie, et, par conséquent, l'unité de l'ouvrage est constituée à travers l'organisation en articles qui reflètent la structure « par entrées » de ce genre, *La Comédie*

*humaine*, qui se veut une œuvre unique, cyclique, perde son d'organicité véritablement à cause aussi<sup>337</sup> de la série d'images posées en façon de frontispice.

De fait, comme nous l'avons vu dans le chapitre 4, le frontispice est une illustration placée au début d'un texte, sorte de seuil qui introduit à l'architecture du récit ; ainsi, trouver un frontispice nouveau à chaque ouvrage contenu dans *La Comédie* équivaldrait à souligner son indépendance par rapport aux autres récits. Ces illustrations en façon de frontispice paraissent comme des images isolées : sorte d'affiche du texte, la gravure anticipe le moment auquel elle fait allusion, en invitant le lecteur à courir vers la page à laquelle elle est ancrée. Au frontispice de *La Maison du chat-qui-pelote*, par exemple, titre qui ne laisse pas présager les noms des protagonistes, on trouve M. Guillaume qui travaille dans sa boutique ; un lecteur qui ne connaît pas ce texte est fortement tenté de sauter à la page où M. Guillaume paraît en scène, pour découvrir qui il est. Ou bien dans *Le Message*, où l'on trouve l'image d'une jeune dame désespérée, affalée sur une botte de foin, assistée par une autre femme : si le lecteur n'a jamais lu l'histoire auparavant, cette image est pour lui une énigme totale.

De plus, deux images sont mal placées : Madame Latournelle, personnage de *Modeste Mignon*, paraît en frontispice à *Béatrix* ; et M. Vervelle, le bourgeois qui possède une collection faite exclusivement par les copies des grands chefs-d'œuvre effectuées par Pierre Grassou, est illustré en frontispice de *La Maison Nucingen*.

---

<sup>337</sup> Nous disons « aussi » parce que d'autres études ont déjà mis en lumière le contraste interne à *La Comédie humaine*, dans sa tentative d'être une seule œuvre composée, pourtant, par plusieurs fragments ; nous nous référons notamment à l'ouvrage collectif dirigé par Isabelle Tournier et Claude Duchet, *Le « Moment » de La Comédie humaine : Balzac, Œuvres complètes*. Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993.





Figure 205 et 206 : Père Guillaume dans La Maison du chat-qui-pelote et Le Message, La Comédie humaine

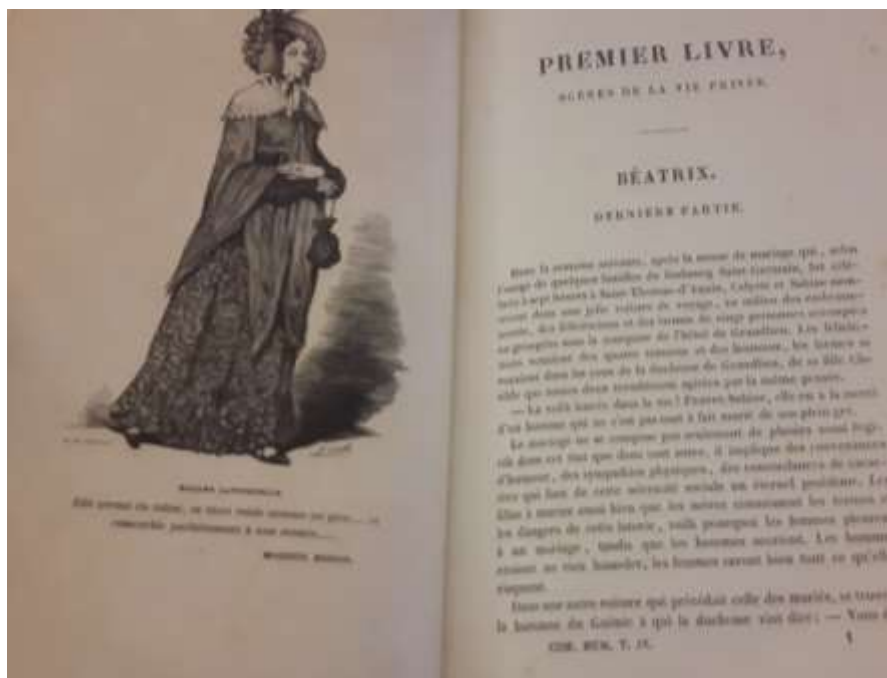


Figure 207 : Mme Latournelle en façon de frontispice à Béatrix, au lieu de Modeste Mignon, La Comédie humaine



Figure 208 : M. Verville en façon frontispice à La Maison Nucingen au lieu de Pierre Grassou, La Comédie humaine



Figure 209 : Daumier, Père Goriot dans Le Père Goriot, La Comédie humaine

Nous arrivons maintenant à la question qui embarrasse toujours les chercheurs qui essaient de traiter les illustrations de l'édition Furne : de fait, il est bien difficile de faire un discours général sur les illustrations qui enrichissent cette édition, non seulement à cause de l'hétérogénéité du style des images, dont nous venons de parler, mais aussi à cause du fait que les planches du Furne laissent inéluctablement une impression d'insatisfaction. Exception faite pour quelques personnages, qui, comme le Père Goriot d'Honoré Daumier doit à la verve originale de son illustrateur une réussite non commune, la plupart des autres planches restent très difficiles à commenter.

En créant l'**Annexe 9**, l'analyse de chaque illustration du Furne a mis en évidence que toutes les images entretiennent avec le récit balzacien une relation protextuelle, sauf la planche consacrée à Coralie dans *Illusions perdues*, où l'actrice, qui devrait être esquissée pendant son spectacle, faisant « la joie de la salle, où tous les yeux serraient sa taille bien prise dans sa basquine, et flattaient sa croupe andalouse qui imprimait des torsion lascives à la jupe », est saisie dans une scène que la narration de Balzac ne raconte pas, une vieille femme – vraisemblablement Bérénice, sa servante – aidant Coralie à s'habiller.



Figure 7 : Coralie dans *Illusions perdues*, La Comédie humaine

Il semble que la seule manière de réussir à décrire et à donner un aspect unitaire aux illustrations du *Furne* est de les voir, dans leur ensemble, comme une galerie de types : de fait, les personnages illustrés incarnent dans leur être une « idée dans l'image », un universel dans le particulier. Ainsi, nombreux sont les pavillons de cette galerie. L'aile des « pères », de sang ou putatifs, par exemple, est extrêmement riche : M. Guillaume, M. de Fontaine, le père Grandet, le père Goriot, le père Séchard, Gobseck, le comte de Mortsauf, Ferragus, Vautrin, Balthazar Claës, le comte d'Hérouville ; sans compter les personnages tels que le colonel Chabert ou Peyrade, pères qui, dans la scène où ils sont illustrés, sont représentatifs de leur profession (le soldat et l'espion) plutôt que dans leur rôle paternel. De même, les vieilles filles telles que Mlle Pen-Noel, Miss Stevens, Mlle Rogron, Mlle Cormon, s'opposant aux figures maternelles comme Mme Gruget, Mme Crochard, Mme Saillard, Mme César (Birotteau), Mme de la Chanterie, Renée où au milieu de ces deux groupes on trouve des personnages de transition entre les deux catégories, comme Asia, la veuve Descoings, la grande Nanon, Mlle d'Esgrignon. Les femmes sont sans doute fort présentes dans l'iconographie de *La Comédie humaine*, avec une pléiade de jeunes filles telles que Eugénie Grandet, Flore Brazier, Louise de Chaulieu, Ève Chardon, Julie d'Aiglemont, Modeste Mignon, et Pauline. On ressent là tout le vertige de la liste.

### 8.3. Le retour du personnage illustré : un système manqué

La question la plus prégnante que nous nous sommes posée concerne toutefois l'un des aspects les plus caractéristiques de la poétique balzacienne, à savoir la représentation des personnages reparaissants. Système déjà expérimenté par Rabelais, l'Abbé Prévost, Rétif de la Bretonne, Beaumarchais et F. Cooper, Balzac s'est approprié ce mécanisme en atteignant un degré de perfection jamais conçue ni auparavant ni après lui<sup>338</sup>.

En réalité, le système du retour des personnages balzacien n'est pas vraiment exempt d'ambiguïtés ni d'impasses : les études de Fernand Lotte, Max Andréoli et Mireille Labouret<sup>339</sup> ont bien mis en lumière les problèmes qui concernent les personnages reparaissant bien avant *La Comédie humaine*. Le cycle Vautrin, surtout, offre dans ce sens un exemple paradigmatique, car la recherche de l'effet de répétition dans les personnages tels

---

<sup>338</sup> À ce propos, voir l'article de D. Aranda, « Originalité historique du retour des personnages balzaciens » dans *RHLF*, novembre-décembre 2001, n°6, 101<sup>e</sup> année, pp. 1573-1589.

<sup>339</sup> Voir notamment F. Lotte, « Le retour des personnages dans *La Comédie humaine* » dans *AB* 1961, pp. 227-281 ; M. Andréoli, *Le Système balzacien, essai de description synchronique*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1984, 2 vol ; et M. Labouret, « À propos des personnages reparaissant. Constitution du personnage et "sens de la mémoire" », dans *AB* 2005, pp. 125-142.

que Rastignac et Lucien<sup>340</sup> cause des court-circuit non contournables : d'un côté, problèmes dans la biographie des personnages, qui ne sont pas évoqués en suivant un ordre chronologique linéaire, ce qui cause pas mal de soucis de mémoire aux lecteurs ; de l'autre côté, le système contient effectivement des défauts, lorsque Balzac, en corrigeant les noms des personnages pour consolider ce système, se perd lui-même dans leur biographie, et ne s'aperçoit pas de certaines incongruités qui les affectent.

Sainte Beuve n'avait peut-être pas complètement tort de se plaindre de ce mécanisme, « idée fausse et contraire au mystère qui s'attache toujours au roman. Un peu de fuite en perspective fait bien. [...] la série des *Études de mœurs* de M. de Balzac finit par ressembler à l'inextricable lacs des corridors de certaines mines ou catacombes. On s'y perd et l'on en revient plus [...] »<sup>341</sup>. Mais, enfin, n'est-ce pas véritablement ce labyrinthe de personnages qui charme le plus le lecteur de *La Comédie humaine* ?

Cependant, le lecteur de l'édition Furne ne trouve pas de satisfaction dans ce sens dans les illustrations : il n'y a que quatre personnages reparaissant qui font le sujet de plus d'une illustration, à savoir la lorette Euphrasie, Mme Gruget, la duchesse Diane de Maufrigneuse, et le forçat Jacques Collin, dit Trompe-la-Mort.

Euphrasie est un personnage des *Études philosophiques* : en suivant l'ordre de l'édition Furne, elle paraît d'abord dans *La Peau de chagrin* et puis dans *Melmoth réconcilié*. Dans *La Peau de chagrin*, nous l'avons vu dans le chapitre 5, Euphrasie est l'une des prostituées qui participent au festin de Taillefer ; elle fait son apparition dans le salon après Aquilina, en formant avec elle un tableau bien singulier : « Un poète eût admiré la belle Aquilina ; le monde entier devait fuir la touchante Euphrasie : l'une était l'âme du vice, l'autre le vice sans âme ». Aquilina, la brune, raconte à Émile et à Raphaël de Valentin qu'elle avait un amant, qui a été guillotiné ; Euphrasie intervient et coupe la parole à son amie, faisant de la philosophie pendant qu'elle sert le café aux deux gentilhommes. Mais la petite histoire d'Aquilina suffit pour créer le lien avec l'Aquilina et l'Euphrasie de *Melmoth réconcilié*. Dans ce conte inspiré de *Melmoth the wanderer* par Maturin, Melmoth cherche quelqu'un auquel

---

<sup>340</sup> Voir les articles de M. Labouret, « Fabriquer le temps à rebours : problèmes romanesques et mécanismes reparaissant dans *La Torpille* » dans *L'Année balzacienne 2002*, pp. 181-203 ; et Id., « La fabrique du roman : "parallèles" et "superposition" » dans *Illusions perdues. Actes de la Sorbonne*, José-Luis Diaz et André Guyaux (dir.), Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2003, pp. 163-174, où l'enjeu entre le même et l'autre qui entoure non seulement les personnages mais aussi les scènes est analysé en détail. Ici, nous résumons l'idée générale contenue dans ces articles.

<sup>341</sup> Sainte-Beuve, *Lundi XI*, novembre 1838, cité dans Labouret 2005, p. 126

passer sa malédiction ; il réussit à la transmettre à l'un des caissiers du banquier Nucingen, Castanier, en lui montrant que son espoir de s'enfuir avec l'argent volé en banque est voué à l'échec. Melmoth lui montre aussi que son amante, la belle et douce Aquilina, en réalité ne l'aime pas et le trompe avec un soldat. Castanier, furieux, accepte le pacte<sup>342</sup>, et, surprenant le soldat dans la garde-robe d'Aquilina, lui prédit sa mort. Après avoir eu sa vengeance, Castanier exploite son pouvoir pour tout voir et tout savoir, jusqu'au jour où il n'arrive plus à tolérer son pouvoir. La malédiction de Melmoth passe alors à d'autres gens, dernièrement à un clerc follement amoureux d'une lorette, Euphrasie. Si dans *La Peau de chagrin* l'une des gravures hors-texte représente les deux femmes, Aquilina et Euphrasie, dans *Melmoth réconcilié* on ne trouve qu'Euphrasie.



Figure 210 et 211 : Euphrasie dans *La Peau de chagrin* et dans *Melmoth réconcilié*, *La Comédie humaine*

La planche de *La Peau de chagrin* du Furne rappelle celle qui illustre ce même moment dans l'édition Delloye et Lecou du roman : Aquilina et Euphrasie offrant le café à Émile et Raphaël. Si dans l'image de l'édition Delloye et Lecou la scène montre les quatre personnages, avec le décor bien esquissé derrière les deux lorettes, l'illustration de l'édition Furne se focalise totalement sur les deux personnages féminins, la cafetière, les tasses et le

<sup>342</sup> Sur le mécanisme du pacte dans cette œuvre, voir l'article d'A. Vanoncini, « Le pacte : structures et évolutions d'un motif balzacien », *AB* 2002, pp. 279-292.

plateau étant les seuls objets présents dans ce tableau. De même, on ne comprend pas bien où Euphrasie est assise dans la gravure de *Melmoth* – une ottomane ? un lit ? un canapé ? – mais on distingue une petite table avec un vase contenant une rose et des papiers blancs au premier plan de l'image. L'élément qui frappe le plus concerne sans doute les cheveux d'Euphrasie : si dans la première image elle est blonde, dans la deuxième elle est brune. Or, si nous allons relire le passage de la description d'Aquilina et d'Euphrasie dans *La Peau de chagrin*, on remarque que le texte ne donne aucune information sur la chevelure d'Euphrasie : en fait, il est écrit qu'Aquilina est brune, mais d'Euphrasie il est dit seulement qu'elle a la peau candide et les yeux bleu. La réponse ne se trouve pas non plus dans *Melmoth réconcilié*, où le narrateur ne fournit aucun détail de l'aspect physique de la jeune fille. Le manque d'une description particulière de cet attribut empêche de dire laquelle des deux images donne une représentation erronée de ce personnage. Au contraire, il faut s'interroger sur ce détail en adoptant une perspective différente : est-il vraiment essentiel de savoir quelle est la couleur des cheveux d'Euphrasie ? Avoir cette information changerait-il la valeur du personnage d'Euphrasie ? Généralement, on attribue aux couleurs un code moral précis : noir-le mal, blanc-le bien, rouge-la passion ; mais, comme nous l'avons vu dans le cas du vieil antiquaire de *La Peau de chagrin*, dans ce roman les couleurs peuvent être trompeuses : l'antiquaire est noir et rouge au même temps ; Raphaël, au jeu de la roulette, choisit le rouge alors que c'est le noir qui gagne ; Pauline et Foedora portent les deux. Euphrasie paraît comme une figure candide, mais « à Paris seulement se rencontrent ces créatures au visage candide qui cachent la dépravation la plus profonde, les vices les plus raffinés sous un front aussi doux, aussi tendre que la fleur d'une marguerite ». Blonde ou brune, l'image d'Euphrasie reste l'allégorie du Vice sans âme.

Une transformation bien étonnante est celle subie par le personnage de la veuve Gruget. Elle paraît d'abord dans *Ferragus*, où elle est décrite à travers le point de vue de M. Jules :

Il regarda fort attentivement le visage jaune de madame Gruget, ses yeux gris, sans sourcils, dénués de cils, sa bouche démeublée, ses rides pleines de tons noirs, son bonnet de tulle roux, à ruches plus rousses encore, et ses jupons d'indienne troués, ses pantoufles usées, sa chaufferette brûlée, sa table chargée de plats et de soieries, d'ouvrages en coton, en laine, au milieu desquels s'élevait une bouteille de vin.



Figure 212 : Mme Gruget dans Ferragus, La Comédie humaine

Mme Gruget revient une dizaine d'années plus tard dans *La Rabouilleuse*, où elle sert d'infirmière à Flore Brazier, empoisonnée par Philippe Bridau. Là, Mme Gruget, tombée dans la misère après la mort de sa fille Ida, subit un changement terrible :

Un instant après, apparut une femme que Bixiou désigna par ces mots : des guenilles qui marchent ! C'était, en effet, un tas de linge et de vieilles robes les unes sur les autres, bordées de boue à cause de la saison, tout cela monté sur de grosses jambes à pieds épais, mal enveloppés de bas rapiécés et de souliers qui dégorgeaient l'eau par leurs lézardes. Au-dessus de ce monceau de guenilles s'élevait une de ces têtes que Charlet a données à ses balayuses, et caparaçonnée d'un affreux foulard usé jusque dans ses plis.





Figure 213 : Mme Gruget dans Un Ménage de garçon, La Comédie humaine

Tout autre type de femme est la duchesse Diane de Maufrigneuse. Personnage reparaisant en plusieurs contes et romans, parmi lesquels *Autre Étude de femme*, *Une Ténébreuse affaire* et *Splendeurs et misères des courtisanes*, Diane est l'un des actants principaux du *Cabinet des Antiques* et la protagoniste des *Secrets de la princesse de Cadignan*. La duchesse de Maufrigneuse est l'un des modèles le plus charmant de « femme comme il faut » : d'une beauté unique, dans *Le Cabinet des antiques* elle joue à « s'improviser » jeune fille angélique à l'âge de vingt-six ans. Son apparence angélique séduit Victurnien d'Esgrignon, jeune rejeton d'une famille aristocratique de province. Trop inexpérimenté pour deviner que l'apparence virginale de la duchesse n'est qu'un masque, Victurnien tombe amoureux de Diane et la suit partout, en lui offrant tous les amusements les plus coûteux que la société met à leur disposition ; un voyage en Italie marque un dernier coup aux finances de d'Esgrignon, qui se retrouve accablé de dettes. Il projette de fuir avec la duchesse, et, pour obtenir l'argent nécessaire, il falsifie des lettres de change. La gravure qui paraît dans l'édition Furne du *Cabinet des Antiques* se réfère à ce moment de la narration : Victurnien est décidé à s'en fuir à

l'étranger, et il demande à la duchesse, qui se trouve dans le même embarras, de le suivre. Diane écoute le jeune homme très attentivement :

La duchesse écoutait comme elle savait écouter, le coude appuyé sur son genou levé très haut. Elle avait le pied sur un tabouret. Ses doigts étaient mignonnement groupés autour de son joli menton. Elle tenait ses yeux attachés aux yeux du comte ; mais des myriades de sentiments passaient sous leur bleu comme des lueurs d'orange entre deux nuées. Elle avait le front calme, la bouche sérieuse d'attention, sérieuse d'amour, les lèvres nouées aux lèvres de Victurnien. Être écouté ainsi, voyez-vous, c'était à croire que l'amour divin émanait de ce cœur. Aussi, quand le comte eut proposé la fuite à cette âme attachée à son âme, fut-il obligé de s'écrier : Vous êtes un ange !<sup>343</sup>

L'illustration de Bertall restitue en effet cette attitude de la duchesse, vêtue d' « un de ses négligés coquets qui lui coûtaient autant de soins que d'argent, et qui lui permettaient de commencer son rôle d'ange dès onze heures du matin » ; l'air gêné de Victurnien est également bien esquissé.



Figure 214 : Victurnien d'Esgrignon et Diane de Maufrigneuse dans *Le Cabinet des Antiques*, *La Comédie humaine*

<sup>343</sup> H. de Balzac, *Le Cabinet des Antiques*, Pl, t.VII, p. 188.

Dans *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, le personnage de Diane reparait mais sous un autre nom, car, comme l'explique le narrateur, elle a hérité, à la mort de son beau-père, du titre de princesse de Cadignan. Sa retraite de la société, le changement de nom et la Révolution de Juillet, qui a porté de nouveaux « acteurs de la société », aident Diane à faire oublier au beau monde ses aventures scandaleuses. Grande amie de la marquise d'Espard, avec laquelle Diane se dispute le sceptre de la mode, la princesse de Cadignan, qui a maintenant trente-sept ans, mais n'en paraît que vingt-cinq, confesse à son ancienne rivale qu'elle s'est toujours « amusée », mais elle n'a jamais aimé vraiment ; elle ne connaît pas le secret qui permet aux couples tels que Rastignac et Mme Nucingen de rester heureusement ensemble pour longtemps. Son seul espoir serait d'être le premier amour d'un homme qui n'a rien su de ses aventures passées. Mme d'Espard propose alors de lui faire rencontrer Daniel d'Arthez, homme de génie en herbe dans *Illusions perdues* et maintenant intellectuel très estimé qui, dit-on, n'a pas encore connu l'amour d'une grande dame ; en accord avec la princesse de Cadignan, Mme d'Espard organise une soirée dite « de petits jours », c'est-à-dire réservée aux intimes, invités verbalement, où l'on trouve Rastignac, Daniel d'Arthez, Émile Blondet, et Mme de Montcornet. Diane arrive la première chez Mme d'Espard, pour préparer au mieux sa pose :

La princesse passe encore aujourd'hui pour une des plus fortes sur la toilette, qui, pour les femmes, est le premier des Arts. Elle avait mis une robe de velours bleu à grandes manches blanches traînantes, à corsage apparent, une de ces guimpes en tulle légèrement foncée, et bordée de bleu, montant à quatre doigts de son cou, et couvrant les épaules, comme on en voit dans quelques portraits de Raphaël. Sa femme de chambre l'avait coiffée de quelques bruyères blanches habilement posées dans ses cascades de cheveux blonds, l'une des beautés auxquelles elle devait sa célébrité.<sup>344</sup>

Dans ce cas, aussi, la gravure répond fidèlement à la description du personnage.

---

<sup>344</sup> H. de Balzac, *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, Pl, t.XI, p. 98.



Figure 215 : Diane dans Les Secrets de la princesse de Cadignan, La Comédie humaine

Or, si dans ces images l'élément que nous pouvons apprécier le plus est le caractère de protexte assumé par l'illustration, c'est-à-dire la traduction fidèle que le dessin fait de ce personnage reparaissant, nous ne pouvons qu'être totalement déçue par l'absence des caractéristiques particulières de Diane de Maufrigneuse. Bien que le type « femme comme il faut » soit bien esquissé, où est la personnalité de Diane, sa distinction, son énergie ?

De fait, les gravures du Furne représentent Diane dans une pose statuaire, immobile, qui est certainement l'un des aspects spécifiques de ce personnage. Mais la duchesse-princesse est aussi un Don Juan en jupe, par sa collection d'admirateurs, dont les noms sont recueillis dans un livre posé sur sa cheminé, mais aussi par son être toujours en mouvement. Un mouvement qui est physique – elle va au théâtre, chez les amis, en Italie, en province pour sauver Victurnien – autant qu'un mouvement essentiel, lié aux masques qu'elle continue à changer – jeune femme dépravée, ange, cygne, don Juan femelle, intellectuelle, femme incomprise et calomniée. L'image faillit à la restitution de ces particularités : la comparaison avec le cygne n'est pas exploitée ; de la même façon, la référence à Don Juan reste de côté.

Le cas de l'illustration du personnage de Diane de Maufrigneuse met alors en lumière l'un des mécanismes qui ont causé la déception éprouvée devant les gravures de l'édition Furne : les images se révèlent trop typisantes, c'est-à-dire trop généralisantes. Au-delà de la légende au-dessous de la figure, aucun élément iconographique n'ancre véritablement le

personnage de Balzac dans celui qui est illustré : certes, on a le type qu'il représente, mais où est Diane de Maufrigneuse, la femme qui ne veut pas être assimilées aux autres étoiles du beau monde, qui veut toujours se distinguer, qui fait les dictames de la mode au lieu de les suivre ?

La même observation se présente pour le personnage de Jacques Collin, dit Trompe-la-Mort. Jacques Collin, forçat évadé et toujours en fuite, cherche à plusieurs reprises à retourner au sein de la société dont il a été exclu. En raison de cela il se cache sous des identités différentes ; en effet, le personnage paraît pour la première fois dans *Le Père Goriot*, où il est décrit comme « un homme âgé d'environ quarante ans, qui portait une perruque noire, se teignait les favoris, se disait ancien négociant, et s'appelait monsieur Vautrin ». C'est Honoré Daumier qui se charge de représenter ce personnage mystérieux.



Figure 216 : Vautrin dans *Le Père Goriot*, *La Comédie humaine*

Comme dans le cas du père Goriot, dans cette planche c'est le style particulier de Daumier qui réussit à rendre pleinement le caractère du personnage : la taille robuste, les épaules larges, les favoris teints qui encadrent le visage, mais surtout l'air coquin et rusé restituent tout le charme du travestissement du forçat.

Moins réussie est peut-être la planche de Bertall dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, où Jacques Collin est illustré sous le masque de l'abbé Carlos Herrera : l'expression sur le visage de l'abbé est tellement différente de celle de Vautrin que Jacques Collin-Vautrin n'est pas reconnaissable.



Figure 217 : Carlos Herrera dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, La Comédie humaine

Par l'exemple de ces quatre personnages, un dénominateur commun à la majorité des portraits du *Furber* peut être identifié : en effet, dans la plupart des cas la légende de l'illustration ancre le personnage au moment où le narrateur en donne, pour la première fois dans le récit, une description physique. Il est vraiment rare de trouver l'illustration d'un personnage à la fin de l'histoire : les exceptions sont les romans qui comptent quatre ou six illustrations chacun, par exemples les *Mémoires de deux jeunes mariées*, où est illustrée la mort de Louise de Chaulieu ; en revanche, là aussi le contre-exemple est *Illusions perdues*, où la troisième partie, « Les souffrances d'un inventeur », ne contient aucune illustration.



Figure 218 : *La mort de Louise de Chaliou* dans *Mémoires de deux jeunes mariées*, *La Comédie humaine*

Prenons le cas classique que choisissent les experts de l'illustration balzacienne pour décrire ce que nous avons appelé la relation protextuelle entre le texte et l'image dans l'édition Furne : le personnage de Mme Vauquer dans *Le Père Goriot*, dessinée par Bertall. C'est grâce à l'illustration de ce personnage que Bertall s'attire l'éloge de Balzac et finit sous son aile protectrice :

On faisait alors à la librairie Paulin une édition avec gravures des œuvres parues de Balzac. Quelques dessins m'ayant été demandés pour le journal *l'Illustration*, dirigé alors par M. Paulin, j'en profite pour me proposer timidement à la personne chargée de l'édition de la *Comédie humaine*. – Eh bien essayez donc, me dit-on. J'essayai. Mon premier dessin d'après Balzac, est là devant moi. C'était la maman Vauquer du *Père Goriot* que j'avais entrepris de représenter. Je ne discuterai pas la valeur du dessin. Mais le lendemain du jour où le bon à tirer du volume fut porté à l'auteur, il était neuf heures du matin, un monsieur vint sonner à ma porte, on ouvrit, on le fit entrer dans le petit atelier où je travaillais. Du premier coup d'œil je reconnus M. de Balzac que je n'avais jamais vu, aux descriptions qui m'en avaient été faites. [...] J'attendais anxieux, n'osant élever la parole. – C'est vous, mon petit, me dit-il paternellement, qui avez fait le portrait de la maman Vauquer ? et il me le montrait. – Oui, maître. – Vous l'avez donc vue ? – Mais non. – Et comment avez-vous fait ? – J'ai copié mot à mot, trait par

trait, la description que vous en avez faite et j'ai tâché de ne point oublier ni un trait ni un mot. – Eh bien, mon enfant, rien n'est plus ressemblant, le type est celui que j'ai dessiné. La maman Vauquer existait, et je l'ai décrite telle qu'elle était, et telle que je la vois dans votre dessin. C'est parfait et c'est vrai.<sup>345</sup>



Figure 219 : Mme Vauquer dans *Le Père Goriot*, *La Comédie humaine*

L'histoire de Bertall est sans doute intéressante, bien que, nous le répétons encore, il faille être prudent à l'égard de ses affirmations ; la scène décrite par l'illustrateur est construite comme une anecdote, dont on n'a pas d'autres sources avec lesquelles faire une comparaison. De toute façon, il semble qu'on peut faire confiance au moins à ce qu'il dit à propos de la méthode avec laquelle il a dessiné Mme Vauquer : comme le désirait Balzac, Bertall a « copié mot à mot » la description du personnage qui se trouve dans *Le Père Goriot*. Le résultat, si l'on croit l'illustrateur – et en effet cela expliquerait pourquoi Balzac a poussé la carrière de Bertall, en lui faisant cadeau de son pseudonyme, « Bertall » et non « Bertal » comme le dessinateur se signait habituellement jusqu'à-là –, a bien plu à l'écrivain, qui voit sortir de la page un personnage « vrai », réellement existant.

---

<sup>345</sup> Bertall, *Souvenirs intimes*, art. cit., pp. 31-32 ; c'est nous qui soulignons.



Cependant, si on peut partager en partie l'enthousiasme de Balzac et de Bertall pour l'effet de vraisemblance créé par le personnage illustré de Mme Vauquer, on n'arrive pas à être complètement satisfait de l'illustration. À la base de la désillusion que le lecteur de l'édition Furne ressent à la vue des illustrations, est non seulement le rendez-vous manqué avec les personnages reparaissants, mais aussi l'impossibilité de voir une construction « en série » du personnage illustré qui aurait montré son évolution dans la progression de la narration. Les personnages sont pétrifiés dans une pose éternelle, qui, il est vrai, restitue leur corporéité, leur être de « types iconiques », mais à un seul moment particulier. Sur ce détail repose l'unité de leur typicité, comme l'Idée s'est incarnée dans un corps spécifique, mais, aussi, c'est dans cet élément qu'ils trouvent une hibernation dans un corps sans temps, une statue aplatie sur le blanc de la page. Le personnage fixe en silence le lecteur, ne demandant que d'être admiré dans sa pose. Nul enjeu entre la description physique du personnage et les références picturales faites par le texte ne se profile dans les dessins : le système est verrouillé, enfermé en soi-même, se refusant à une ouverture temporelle et esthétique.

Maintenant, dans le dernier chapitre de notre étude, nous analyserons deux textes qui se distinguent exactement pour leurs jeux intertextuels, pour les perspectives plurielles que l'illustration ouvre : ce sont le *Paris marié* et les *Petites misères de la vie conjugale* qui surprennent par leur richesse.



## CHAPITRE 9

### UN DUEL ENTRE CRAYONS : LE *PARIS MARIÉ* DE GAVARNI ET LES *PETITES MISÈRES DE LA VIE CONJUGALE* DE BERTALL

*Ô civilisation ! ô Paris, admirable kaléidoscope qui, toujours agité, nous montre ces quatre brimborions : l'homme, la femme, l'enfant et le vieillard sous tant de formes, que tes tableaux sont innombrables ! Oh ! merveilleux Paris !...*

H. de Balzac, « Les Voisins », 1830

La publication de *La Comédie humaine* s'achève en 1846, quand le dernier des quatre éditeurs, Charles Furne, vend le stock des exemplaires invendus à son premier commis, Alexandre Houssiaux. Ce dernier, relance une nouvelle publication en livraison en 1848, et ajoute le volume XVII contenant les *Parents Pauvres*. Après la mort de Balzac, dans les années 1850 Houssiaux entreprend une troisième édition en 18 volumes, dans laquelle outre la notice introductive par George Sand et le portrait de Balzac par Bertall, l'éditeur insère aussi *Les Paysans* et les *Petites Misères de la vie conjugale*.

La légitimité du choix d'Houssiaux a été très débattue, mais aujourd'hui nous acceptons la présence des *Petites Misères de la vie conjugale* à l'intérieur de *La Comédie humaine* d'après certaines lettres de Balzac qui traite les *Petites Misères* comme une sorte de continuation à la *Physiologie du mariage*.

Selon Jean-Louis Tritten<sup>346</sup>, l'écrivain n'a pas pu faire lui-même cet ajout dans les *Études analytiques* à cause du traité stipulé avec Chlendorowski – chez lequel les *Petites Misères* sont parues illustrées par Bertall – où il était spécifié que Balzac aurait dû respecter un délai jusqu'à la fin de mars 1846 pour toute réimpression de l'œuvre ; cependant, il est fort probable que ce délai a été prolongé à cause du retard avec lequel Balzac a livré la deuxième partie de l'ouvrage. Par conséquent, comme la publication du volume XVI était fixée pour cette année-là, il aurait été impossible pour l'auteur d'appliquer les corrections indispensables à l'intégration du texte dans la *Physiologie du mariage* ; en raison de cela, les *Études analytiques*, titrées au pluriel bien qu'elles ne contiennent qu'une seule œuvre, ne sont constituées que par la *Physiologie du mariage* de l'édition 1830.

---

<sup>346</sup> J.-L. Tritten, « Histoire du texte » dans *La Comédie humaine*, vol. XII, Pl, 1981, pp. 867-868.

Mais l'histoire du texte des *Petites misères de la vie conjugale* paraît être encore plus compliquée que cela : si, comme l'affirme Anna Fierro dans son article « Théâtre à lire, roman à jouer. L'hybridation dans *Petites misères de la vie conjugale* »<sup>347</sup>, il est vrai que « les dessins n'ont pas été ajoutés aux éditions postérieures à la première comme ornement "de luxe", mais le texte, dans sa totalité, a été conçu dans la version illustrée »<sup>348</sup>, il ne faut pas oublier que plusieurs fragments avaient déjà paru dans d'autres contextes. Dans le chapitre 7, nous avons annoncé que la *Philosophie de la vie conjugale*, article que Balzac avait donné à Hetzel pour *Le Diable à Paris*, allait être reprise peu de temps après pour une édition à part ; Hetzel en donnera le titre de *Paris marié*, mais cela n'était qu'une partie des futures *Petites misères de la vie conjugale*. Encore, l'« Histoire du texte » qu'effectue Jean-Louis Tritter montre la création de certains chapitres aux années 1830, dans quelques articles que Balzac avait rédigés pour la presse illustrée<sup>349</sup>, notamment pour *La Caricature* et pour *La Presse*.

Ce dernier chapitre alors sera organisé autour de trois points principaux. D'abord, nous traiterons, dans le premier sous-chapitre, l'évolution du texte de ses premiers fragments à l'œuvre définitive, à travers deux épisodes clé ; dans ce contexte, nous verrons comment c'est aussi grâce au crayon de Bertall que le récit de Balzac acquiert des sens nouveaux, qui renvoient à d'autres textes de *La Comédie humaine*, en créant ainsi un réseau intertextuel fort intéressant. Dans un deuxième moment, nous analyserons dans le détail le *Paris marié* commenté par Gavarni, texte intermédiaire entre les fragments épars dans la presse et les futures *Petites misères de la vie conjugale*, en vue d'une comparaison avec les illustrations de Bertall. Troisièmement, nous nous consacrerons finalement aux *Petites misères de la vie conjugale*, en nous focalisant sur la relation entretenue entre le crayon de Bertall et la plume de Balzac.

### 9.1. Intertextualité : comment l'illustration ouvre de nouveaux chemins

Parmi les fragments antérieurs au texte définitif, on cite généralement deux récits : « Les Voisins », repris dans le chapitre « La Campagne de France », et « La Consultation », remaniée dans « Solo de Corbillard ». Les deux articles gagnent en expansion grâce au contexte général du couple marié des *Petites misères de la vie conjugale*.

---

<sup>347</sup> Paru dans *Hybridations. Les rencontres du texte et de l'image*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2014.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>349</sup> J.-L. Tritter, *art. cit.*, pp. 854, 856 et 866.

Dans une perspective génétique, nous signalerons les différences les plus évidentes entre les deux couples des récits ; mais ce que nous visons dans cette comparaison n'est pas seulement la mise en lumière de l'évolution de l'écriture balzacienne mais aussi celle de la part que l'illustration apporte au texte, qui se révèle toujours une œuvre ouverte, cachant des signifiés autres et, surtout, des citations intratextuelles. De nombreuses questions se soulevent dans ce sous-chapitre, questions qui ne sont pas si évidentes si on ne tient pas compte de l'évolution que le livre illustré accomplit grâce au crayon de Bertall, qui tend déjà, comme le fera peu de temps après Gustave Doré, à une illustration de type interprétative plutôt que littéraire. Comment l'illustration participe-t-elle à l'enjeu intertextuel ? et comment élabore-t-elle cette stratification de récits ?

Le premier épisode que nous allons analyser est « Les Voisins », « Croquis » publié dans *La Caricature* le 4 novembre 1830 : Mme de Noirville, femme d'un agent de change habitant rue Taitbout, prend l'habitude d'observer un couple voisin, deux jeunes mariés charmants qui semblent très heureux. Un jour, Mme de Noirville confie à son mari son désir de faire la connaissance de la jeune dame brune de la maison voisine ; M. de Noirville croit reconnaître dans la description faite par sa femme Mme de Bonrepos, épouse de l'un de ses collègues de la Bourse ; il organise donc un dîner pour les présenter à Mme de Noirville. Le jour de la soirée arrive, les Bonrepos sont annoncés ; Mme de Bonrepos est ravissante mais boudeuse, et son mari...n'est pas le jeune homme blond que Mme de Noirville a vu par sa fenêtre, mais un homme âgé d'une quarantaine d'années, « trapu » et « marqué de petite vérole ». Mme de Noirville comprend alors que le beau jeune homme qu'elle a aperçu n'est autre que l'amant de sa voisine. Une scène similaire se passe dans les *Petites Misères* : Caroline, la protagoniste femelle du couple marié, voit de sa fenêtre un ménage qui paraît dans la lune de miel, tant ils sont joyeux ensemble ; elle décrit la jeune femme à Adolphe, son époux, et exprime le désir de faire la connaissance de leurs voisins. Adolphe, sûr que la dame décrite par Caroline est Mme Foullepointe, mariée à un agent de change, organise une rencontre avec eux. Mais, au contraire de Mme de Noirville, Caroline ne réussit pas à contenir sa surprise lorsqu'au lieu du jeune homme blond lui est présenté un vieux gargantuesque, « un gros monsieur à cheveux gris assez rares », avec « une figure et un ventre siléniques, un crâne beurre frais, un sourire papelard et libertin sur de bonnes grosses lèvres »<sup>350</sup> ; ne devinant pas la vérité, Caroline s'adresse à Mme Foullepointe avec

---

<sup>350</sup> H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, Paris, Chlendowski, 1846, p. 175.

cette exclamation : « Je suis enchantée, madame, [...] que vous soyez venue avec votre beau-père (profonde sensation) ; mais nous aurons, j'espère, votre cher mari... »<sup>351</sup>. Le mal est fait, et Adolphe, consterné, aimerait bien disparaître sous terre devant cette dernière démonstration de bêtise de sa femme.

Les illustrations de Bertall enrichissent cette scène fortement théâtrale en dessinant deux planches hors-texte : la première pourrait être le fond de cette scène, c'est-à-dire la façade de la maison voisine et ses habitants aux fenêtres ; la deuxième représente l'entrée de M. et Mme Foullepointe dans le salon de Caroline.

Dans la première image, onze fenêtres offrent chacune un spectacle différent, alors qu'une douzième reste fermée ; les scènes représentées par Bertall diffèrent de celles décrites par Balzac :

Or, à Paris, à moins d'habiter un hôtel à soi, sis entre cour et jardin, toutes les existences sont accouplées. À chaque étage d'une maison, un ménage trouve dans la maison située en face un autre ménage. Chacun plonge à sa volonté ses regards chez le voisin. Il existe une servitude d'observation mutuelle, un droit de visite commun auxquels nul ne peut se soustraire. Dans un temps donné, le matin, vous vous levez de bonne heure, la servante du voisin fait l'appartement, laisse les fenêtres ouvertes et les tapis sur les appuis : vous devinez alors une infinité de choses, et réciproquement. Aussi, dans un temps donné, connaissez-vous les habitudes de la jolie, de la jeune, de la coquette, de la vertueuse femme d'en face, ou les caprices du fat, les inventions du vieux garçon, la couleur des meubles, le chat du second ou du troisième. Tout est indice et matière de divination. Au quatrième étage, une grisette surprise se voit, toujours trop tard, comme la chaste Suzanne, en proie aux jumelles ravies d'un vieil employé à dix-huit cents francs, qui devient criminel gratis. Par compensation, un beau surnuméraire, jeune de ses fringants dix-neuf ans, apparait à une dévote dans le simple appareil d'un homme qui se barbifie. L'observation ne s'endort jamais, tandis que la prudence a ses moments d'oubli. Les rideaux ne sont pas toujours détachés à temps. Une femme, avant la chute du jour, s'approche de la fenêtre pour enfileur une aiguille, et le mari d'en face admire alors une tête digne de Raphaël, qu'il trouve digne de lui, garde national imposant sous les armes. Passez Saint-Georges, et vous pouvez y surprendre les secrets de trois jolies femmes, si vous avez de l'esprit dans le regard.<sup>352</sup>

---

<sup>351</sup> *Ibid.*, pp. 175-176.

<sup>352</sup> *Ibid.*, pp. 170-172 ; c'est nous qui soulignons.



Figure 220 : Bertall, *La maison en face*, Petites misères de la vie conjugale

Les scénarios décrits par Balzac, beaucoup plus nombreux par rapport à ceux énumérés dans « Les Voisins », sont treize : on distingue d'abord le groupe des personnages qui sont espionnés par leur voisins du groupe des espions. Dans le premier cas, on compte quatorze personnages : la servante, la jolie, la jeune, la coquette, la vertueuse femme d'en face, le fat, le vieux garçon, des meubles, le chat du second ou du troisième étage, une grisette, un beau surnuméraire, une femme qui coud, trois jolies femmes. Dans le deuxième groupe, on ne trouve que trois figures : un vieil employé, une dévote, et un garde national.

Or, parmi ces personnages certains se révèlent d'autant plus intéressants qu'ils cachent une référence aux textes de *La Comédie humaine* : la grisette surprise « comme la chaste Suzanne » par le regard d'un vieillard renvoie non seulement au personnage biblique mais aussi à la Suzanne de *La Vieille fille*, qui, au début du roman, se rend avant chez le chevalier de Valois, et après chez du Bousquier – à savoir, les deux prétendants de Mlle Cormon, la vieille fille d'Alençon – en leur disant qu'elle est enceinte, dans l'espoir d'obtenir un peu d'argent des deux hommes. Ainsi, la future Madame du Val-Noble porte un nom antiphastique, dont le lecteur de Balzac garde sûrement le souvenir, et il ne peut éviter d'y penser devant la grisette des *Petites Misères de la vie conjugale*, qui devient elle aussi, par conséquent, une Suzanne très ambiguë.

Une deuxième citation est représentée par la scène du soldat observant une jeune fille qui se met à la fenêtre pour profiter des derniers rayons de lumière et finir son travail à l'aiguille ; l'homme, déjà marié, se retrouve à rêver d'avoir un autre ménage avec cette jolie grisette. De fait, c'est l'histoire du magistrat Roger de Grandville dans *Une Double famille*, lequel tombe amoureux de sa maîtresse, Caroline, en la regardant coudre à la fenêtre. Dans ce cas, Bertall ne prolonge pas la référence, son image représentant un soldat qui regarde en dehors de la maison.

Le chat aussi, animal fort présent dans *La Comédie*, devient, cette fois-ci grâce au dessin de Bertall, est à la fois une autocitation – le chat paraît dans la planche *Coupe d'une maison parisienne* dans le deuxième volume du *Diable à Paris* – et une citation à deux ouvrages balzaciens spécifique : les chats sur le toit rappellent les *Peines de cœur d'une chatte anglaise*, où le rendez-vous entre ces animaux est fixé sur les toits ; et la vieille dame qui lit au troisième étage en compagnie de son chat ressemble beaucoup à Mme Vauquer du *Père Goriot*, dessinée dans l'édition Furne par Bertall lui-même avec son chat qui la précède.



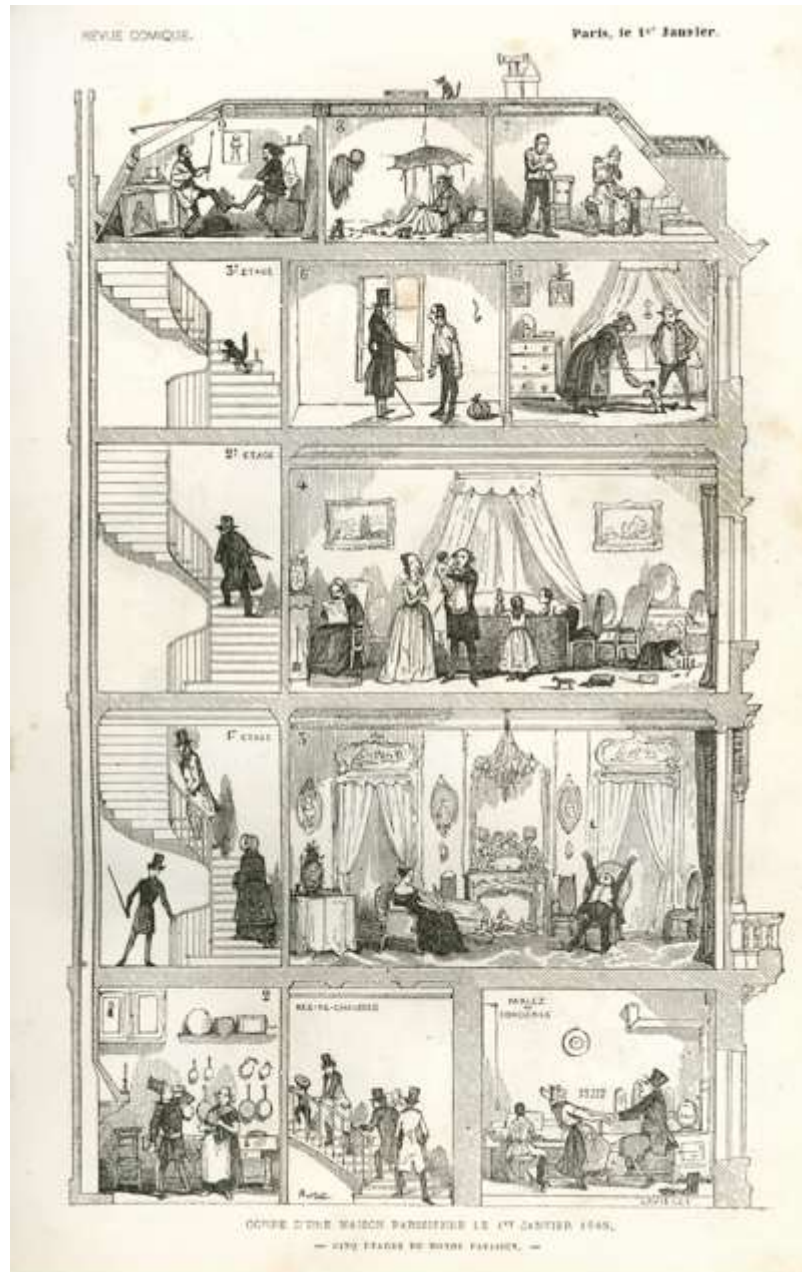


Figure 221 : Bertall, Coupe d'une maison parisienne, *Le Diable à Paris*, vol. II

La façade de la maison illustrée par Bertall pour les *Petites Misères* n'est pas totalement conforme à celle du récit : au lieu de cinq étages, la maison en compte quatre. Mme Foullepointe et son amant sont dessinés à la fenêtre centrale du deuxième étage, et non au premier, comme l'écrit Balzac ; à côté d'eux, deux scènes originales de Bertall : à gauche, un homme cherche à embrasser une servante, pendant qu'à droite un enfant jette quelque chose qui tombe sur le tapis étalé sur les appuis par un domestique au premier étage. Au dernier étage aussi l'illustrateur esquisse deux figures qui ne se trouvent pas dans le texte balzacien : à côté de la grisette qui fait sa toilette, dans la fenêtre centrale paraît un homme

qui bat une femme, alors que dans celle de droite une dame arrose ses plantes. Bertall élargit donc les mondes possibles que cachent les vitres des maisons, et il laisse ressentir au lecteur toute la fascination qu'une fenêtre fermée (celle de droite au troisième étage) exerce sur un artiste. Outre les gens espionnés, la maison montre aussi les espions : le soldat en position centrale au troisième étage, la dame au côté gauche du premier, et le jeune homme au centre sont bien les voyeurs décrits par Balzac. Espions et espionnés se mêlent dans le même espace, montrant ainsi qu'il est toujours possible d'être l'un – le voyeur – ou l'autre – l'observé. Une fascination sur laquelle Charles Baudelaire a écrit l'un des poèmes du *Spleen de Paris*, *Les fenêtres* :

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie. Par-delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant. Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément. Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même. Peut-être me direz-vous : « Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ? » Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que suis ?<sup>353</sup>

La deuxième gravure hors-texte, titrée « M. et Mme Foullepointe. Enseignement à l'usage de Caroline », esquisse l'arrivée du couple espionné par Caroline dans son salon. Derrière Madame Foullepointe, « la vraie Parisienne, une femme cambrée, mince, au regard brillant étouffé par de longs cils, mise délicieusement »<sup>354</sup>, paraît son mari et le visage d'un homme jeune et moustachu, l'opposé de M. Foullepointe : serait-il tout simplement le domestique qui a annoncé le couple, ou l'un des autres invités de Caroline, ou Adolphe qui se prépare à les présenter à sa femme ? Ou bien c'est l'homme qui Caroline s'attendait de recevoir, le fantôme au milieu du ménage ?

---

<sup>353</sup> C. Baudelaire, *Petits poèmes en prose ou Le Spleen de Paris*, Paris, l'école des loisirs/ Le Seuil, 1994 (1869), pp. 139-140.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 175.



Figure 222 : Bertall, M. et Mme Foullepoint, Petites Misères de la vie conjugale

Un autre type de fantôme émerge du chapitre suivant celui qu'on vient d'analyser : « Le solo de corbillard », dernier chapitre de la première partie des *Petites misères*, est lui aussi inspiré d'un article que Balzac avait publié le 11 novembre dans *La Caricature*, avec le surtitre « Caricature ». En effet, il est question d'une scène assez caricaturale dont le sujet principal est un médecin, appelé d'abord par une grande dame de la Chaussée-d'Antin, et ensuite par les pauvres qui se rendent dans son cabinet à l'heure des consultations gratuites. Le texte met en évidence comment le médecin traite en manière différente ses malades selon leur statut social : il prête à la grande dame, évidemment chagrinée par la négligence de son mari qui « s'amuse à Alger », autant d'attention qu'à un homme affecté de fièvre depuis un mois et à une mère de famille malade d'une tumeur, tous les deux traités avec impatience comme le démontre la différence de longueur entre les deux dialogues.

L'histoire subit une transformation considérable lorsqu'elle est insérée dans les *Petites misères* : le protagoniste du *sketch* n'est plus le médecin mais Caroline. Comme le titre du chapitre « Le Solo de corbillard » le fait entendre, Caroline, désespérée par le manque d'attention de son mari vis-à-vis d'elle, est tombée dans la dépression. Trois vignettes la peindront durant sa crise : une vignette en tête de chapitre la montre assise à la table, en songeant au corbillard ; une deuxième l'esquisse au moment où la femme de chambre cherche à la réveiller avec l'éther, pendant qu'Adolphe regarde la scène du seuil de la porte, avec un air triste ; la dernière vignette représente Caroline au lit, couchée en rond sur le côté gauche.

Ses crises poussent Adolphe à consulter un « grand médecin », selon la requête de Caroline ; le narrateur commente qu' « À Paris, les médecins sont tous des gens d'esprit, et il se connaissent admirablement en Nosographie conjugale »<sup>355</sup>. On s'attendrait là à voir la planche avec la représentation du « Médecin de Caroline », qui figure au contraire quelque page plus loin, au milieu de la consultation. L'homme, qui semble un dandy plutôt qu'un médecin, n'a d'autres signes de codification qu'une liste d'ordonnances volantes – qui d'ailleurs sont signées Bertall – qui tombent à ses pieds sur le côté gauche de la gravure ; y figure aussi un pot d'herbes officinales avec les ailes d'ange et un flacon de poudre qui semble également animé. Ainsi, l'illustration suggère une comparaison entre la figure du docteur, qui réussit à comprendre la vraie maladie qui affecte Caroline, et celle du magicien.



Figure 223 : Bertall, Le Médecin de Caroline, Petites misères de la vie conjugale

---

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 182.

Or, et « Les Voisins » et « La Consultation », avant de paraître dans leur version définitive dans les *Petites misères de la vie conjugale*, ont paru dans une version intermédiaire dans l'article « Philosophie de la vie conjugale » du *Diable à Paris*, sans toutefois que ces deux épisodes aient des illustrations. Néanmoins, lorsque cet article est publié comme *Paris marié*, Gavarni leur ajoute des dessins, ce qui crée un autre enjeu intertextuel, ou « intericonotextuel », comme le définit Nathalie Preiss<sup>356</sup>, c'est-à-dire un enjeu de citations et allusions entre illustrations de textes différents.

Dans le chapitre « La Campagne de France », Gavarni se concentre sur la figure du vieillard espionnant avec les jumelles sur le visage ; la proie de son voyeurisme n'est pas esquissée dans la vignette, mais peu importe. L'illustrateur s'éloigne légèrement du texte pour faire de ce personnage le type du voyeur, qui se sert de la technologie optique pour pénétrer illicitement dans les maisons d'autrui : au-dessus de sa tête, une didascalie cite « La dioptrique appliquée à la myologie ». L'utilisation du vocabulaire médical, dans ce cas spécifique, paraît étrange. Certes, l'intention caricaturale et satirique est évidente, mais le sujet de cette caricature ne l'est pas autant : à l'époque, ceux qui emploient la terminologie scientifique sans être des médecins étaient tout le groupe des physiologistes et écrivains panoramiques qui avaient fait de l'œil parisien la puissance du siècle. Ces sont les « flâneurs », les passants qui scrutent dans les intérieurs pour représenter dans leurs ouvrages le peuple parisien. Or, Walter Benjamin souligne qu'à partir de Baudelaire cette figure est de plus en plus ambiguë ; la vignette de Gavarni serait-elle l'un des premiers symptômes de la critique qui tombera sur les flâneurs, type que Balzac représente pleinement ? L'hypothèse ne semble pas totalement privée d'une certaine raison, vu que Balzac lui-même est représenté avec des lorgnettes sur les yeux, outre sa canne et le volume de la *Physiologie du mariage*, dans la lettrine créée par Gagniet dans la *Physiologie du prédestiné* en 1841 !

---

<sup>356</sup> N. Preiss, « Balzac illustre(é) » dans *Littera*, n°3, 2018, p. 53.



Figure 224 : Gagniet, *Lettrine pour la Physiologie du prédestiné*, Paris, Bocquet, 1841

Le deuxième personnage que Gavarni réalise pour ce chapitre est M. Foullepointe. Avec cette planche nous pouvons remarquer la différence de style existant entre le M. Foullepointe de *Paris marié* et celui des *Petites misères* : Bertall, nous venons de le voir, dessine M. Foullepointe derrière sa femme, dans le salon de Caroline, avec un troisième personnage qui plane comme un fantôme à côté de la porte ; Gavarni, en revanche, s'inspire du modèle des *Français peints par eux-mêmes* et esquisse M. Foullepointe debout, de profil, dans une pose qui fait ressortir son ventre arrondi.



Figure 225 : Gavarni, M. Foullepointe, *Le Diable à Paris*

De même, le chapitre « Le solo de corbillard » contient deux gravures. La première consiste dans un portrait de Caroline déprimée ; dans cette image, également comme dans la précédente, nous pouvons apprécier les divers choix pris par les illustrateurs. La Caroline de Bertall est entourée par les objets de son appartement, par sa femme de chambre et par sa fille adorée, Marie ; Gavarni, par contre, imagine Caroline seule et mélancolique, les cheveux lâchés sur les épaules, assise sur un repose-pied, le fond blanc. Également, l'image du célèbre médecin est réduite au visage seul : quand Caroline affirme de n'avoir déjeuné qu'avec deux tasses de thé, le médecin regarde Adolphe d'un air perplexe, et le dessin en restitue l'expression.

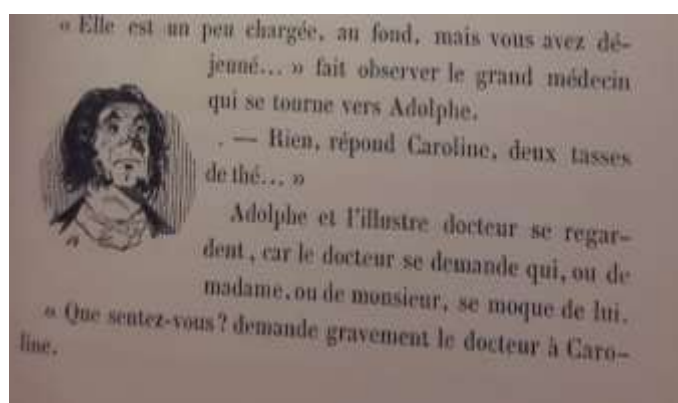


Figure 226 : Bertall, Le Médecin de Caroline, Le Diable à Paris

Bien que les deux illustrateurs semblent interpréter le texte balzacien de manière distincte, ce qui attire l'attention est le choix des scènes à dessiner, lesquelles sont souvent les mêmes. Ce qui sera intéressant de voir alors, c'est la construction de ces deux éditions illustrées, pour voir si d'autres citations entre images existent entre les deux éditions, celle d'Hetzel et celle de Chlendowski. Nous allons maintenant approfondir le premier texte dans l'ordre chronologique : *Paris marié*, édité par Hetzel en 1845.

## 9.2. *Paris marié* commenté par Gavarni. Une interprétation à l'encontre de la caricature

Nul doute que quand Hetzel avait entrepris la publication du *Diable à Paris* la « Philosophie de la vie conjugale » ait dû se soumettre aux lois d'uniformisation typographique de l'édition, surtout en matière d'illustration. Ainsi, comme nous l'avons vu dans le chapitre 6, c'est Bertall qui est chargé des vignettes insérées dans les textes des auteurs, y compris le nôtre. La « Philosophie de la vie conjugale », ébauche de la première partie des *Petites misères*, est enrichie de quatre vignettes.



La première est un bandeau en tête de page représentant trois *putti* qui tirent par des chaînes fleuries un bloc de pierre sur lequel est écrit « Contrat » ; au-dessus du bloc se trouve un serpent avec une pomme dans la bouche ; un quatrième *putto* vole dans l'air plein de nuages en portant avec lui une autre guirlande de fleurs ; par terre, une série d'objets féminins, tels que l'alliance, un collier et une épingle à cheveux, entourent une flèche coupée à moitié. C'est l'image-étendard de l'amour désenchanté : les *putti*, allégories enfantines du dieu de l'amour, Eros, font des travaux forcés, où le poids qui les harcèle est celui du contrat matrimonial ; le serpent, allusion à l'épisode biblique de la tentation de la femme dans le Jardin de l'Eden, est un symbole évident de l'empreinte du diable dans l'institution du mariage.



Figure 227 : Bertall, *Vignette pour la Philosophie de la vie conjugale, Le Diable à Paris*

En effet, l'article de Balzac concerne les misères qui tombent sur les hommes mariés à de jeunes femmes sans esprit ni goût, enfantines et fantasques. Le début du récit est caractérisé par une période de dispute entre les deux époux, Adolphe et Caroline : Caroline trouve que tout ce que fait son mari n'est jamais agréable, et à chaque fois qu'elle lui présente ses observations elle compare Adolphe à M. Deschars, l'un des amis du couple. Adolphe essaye de reconquérir Caroline en l'amusant : il l'engage à se promener, à dîner chez Borel ou chez Véry, à se rendre au théâtre. La stratégie donne ses fruits : Caroline est heureuse, et elle se vante de la bonté de son mari avec ses amies, y compris Mme Deschars, « dévote atrabilaire » dévorée par la jalousie. Deux vignettes de Bertall interviennent pour

représenter les deux couples, Adolphe et Caroline chez Borel et les Deschars s'en retournant chez eux. Le texte ne fournit pas beaucoup de détails physiques sur ces personnages : on sait que Caroline est maigre, alors que Mme Deschars est grosse. C'est l'illustration qui se charge de donner un corps aux personnages : voici Caroline, assise en face d'Adolphe devant une table pleine de petits plats et bouteilles de vin ; jolie jeune femme, sa taille mince est souligné par le corset très serré, « secret harnais » qui la gêne au moment des repas ; Adolphe, en revanche, est esquissé de dos, selon un procédé que Bertall adoptera aussi dans les *Petites misères*, comme tactique pour encourager la personnification du lecteur avec le personnage. Par contre, M. et Mme Deschars sont représentés de face, habillés pour sortir : l'excentrique et corpulente dévote porte un chapeau orné d'une fleur, un long manteau et une ombrelle, le visage sombre ; son mari, lunettes sur le nez et haut-de-forme à la main, lui donne le bras avec orgueil. Le contraste physique entre les deux couples est évident ; néanmoins, ce que l'illustration n'arrive pas à suggérer est l'égalité de fond qui rapproche les quatre personnages : ils sont tous malheureux dans leur ménage, car les hommes ne peuvent comprendre leurs femmes.

La quatrième vignette est consacrée à un personnage mineur du récit : après un certain temps, Caroline décide qu'elle veut une maison à la campagne. Adolphe exauce son désir ; mais, loin d'être satisfaite, Caroline se plaint de tout :

Je ne sais pas comment on ne vend que cinq centimes à la Halle un chou qui doit être arrosé tous les jours, depuis sa naissance jusqu'au jour où on le coupe, dit Caroline. – Mais, répond un petit épicier retiré, le moyen de se retirer de la campagne, c'est d'y rester, d'y demeurer, de se faire campagnard, et alors tout change...<sup>357</sup>

La réponse ne plaît guère à Caroline, qui en veut à Adolphe d'avoir eu la brillante idée d'acheter une maison à la campagne. Du côté gauche du texte, le dessin du type d'épicier retiré sourit au lecteur, les mains entrelacées sur le ventre proéminent.

---

<sup>357</sup> H. de Balzac, « Philosophie de la vie conjugale » dans *Le Diable à Paris, op. cit.*, p. 182.



Figure 228-230 : Bertall, *Vignettes pour la Philosophie de la vie conjugale*, *Le Diable à Paris*

Ces chapitres se retrouvent dans *Paris marié*, où le crayon de Gavarni ne se limite pas à représenter les deux scènes-clé de l'histoire, mais insiste sur la caricature des misères qui tombent sur Adolphe. Une vignette se présente tout suite au lecteur lorsqu'il ouvre le livre au chapitre « Les travaux forcés » : un homme en chemise et pantalon semble avancer avec grand effort à l'intérieur d'une chambre à coucher, dont on entrevoit le lit ; attaché comme un boulet de galérien à la cheville droite de l'homme, un petit chapeau de femme est la cause de l'effort physique accompli par Adolphe. Au-dessus du lit, l'écriture « À perpétuité » souligne, avec cette référence temporelle, la durée et la dureté de la peine qui affligera le mari de Caroline.



Figure 231 : Gavarni, Vignette pour Paris marié

Dans la page à côté, on voit Adolphe entrer dans la classe des « Résignés » : cette fois-ci Adolphe, appuyé au lit, les bras croisés, est immobilisé dans un sac. « Bien sage » !



Figure 232 : Gavarni, Vignette pour Paris marié

Au lieu du tableau d'Adolphe et Caroline dînant au restaurant, Gavarni s'inspire d'une sentence de Balzac pour créer une figure allégorique. Quand le narrateur décrit le repas destiné aux femmes gênées par leur corset, il affirme qu' :

Elles [les femmes] aiment, non pas la bonne, mais la jolie chère : sucer des écrevisses, gober des cailles au gratin, tortiller l'aile d'un coq de bruyère, et commencer par un morceau de poisson frais relevé par une de ces sauces qui font la gloire de la cuisine française. *La France règne par le goût en tout* : le dessin, les modes, etc. La sauce est le triomphe du goût en cuisine.<sup>358</sup>

Du côté gauche de la phrase, la France personnifiée par une femme très proche de la Liberté de Delacroix, avec le chapeau phrygien, la même robe longue et un poignard à la ceinture, tient dans la main gauche une poêle, pendant que la main droite soulève une enseigne ovale sur laquelle est écrit : « Au coq harby – veuve la France – fait noces et festins – repas de corps ». Une épée abandonnée par terre dessine une croix en horizontal, sorte de limite à ne pas franchir. À la page suivante, la métaphore du combat en cuisine est poursuivie avec la scène de Borel et Very qui se disputent, eux aussi portant les chapeaux phrygiens et des poignards à la ceinture, les poêles par terre à leur côté.

La caricature ne s'arrête pas là : Caroline, heureuse des divertissements qu'Adolphe lui offre, vante son mari à Mme Deschars et Mme Fischtaminel ; Mme Deschars, piquée de la subtile allusion qu'elle « ne fait pas son devoir », et que c'est à cause de cela que son mari ne l'amène pas au théâtre, répond qu'elle, mère de famille, ne veut pas dépenser deux cent francs en amusements ; Mme Fischtaminel réplique qu' « il vaut mieux que nos maris aillent en partie fine avec nous que... ». Mme Deschars, ne veut pas entendre le reste, et s'en va, coupant la parole à l'amie. Là Gavarni intervient avec sa plume, et dessine un couple dansant sur la table d'un restaurant, l'homme portant le chapeau de sa femme en tête et la femme celui de son mari.

---

<sup>358</sup> H. de Balzac, *Paris marié*, Paris, Hetzel, 1846, p. 13.



Figure 233-236 : Gavarni, *Vignettes pour Paris marié*

Décidément une image très satirique de l'amusement d'un couple marié.

Une dernière caricature est insérée dans ce chapitre aux dépens de Caroline. Après quelque temps qu'Adolphe offre ce divertissement à Caroline – promenade, dîner au restaurant, et spectacle théâtral – la jeune épouse s'aperçoit, en se regardant dans la glace après le dessert, qu'il y a des « rubis florissant sur ses pommettes et sur les ailes si pures de son nez », ce qui cause sa mauvaise humeur au spectacle. Gavarni interprète ce moment en esquissant Caroline en version mannequin placé devant une bouteille de champagne, où elle regarde son reflet, le gros nez mis en évidence ; autour d'elle, un couteau à tartiner rappelle le geste caractérisant du dîner de la femme en corset, aussi bien que le reste de quelque coquille et un fruit témoignent de la gourmandise de la Parisienne.

Le dessin de Madame Deschars, à laquelle l'illustrateur consacre une planche hors-texte, exprime toute sa célèbre habileté dans le dessin de femmes : la dévote, doué d'un air prétentieux, porte un châle sur les épaules ; une broche ferme le cou de sa robe, simple et sans ornements ; la taille forte, qui distingue se personnage, est mise bien en évidence. La pointe du pied émerge de la jupe, détail qui devrait caractériser la femme comme il faut, et qui devient en ce cas un élément ironique.



Figure 237 : Gavarni, *Planche pour Paris marié*

De la même façon, dans le chapitre « Nosographie de la villa » et « La misère dans la misère », où il est question de la maison de campagne si fortement voulue par Caroline, certaines des images relèvent du style caricatural. Outre la tête de l'épicier retiré, ou le campagnard assis sous un arbre pendant qu'il marque une pause du travail, deux images capturent l'attention du lecteur. La première est une vignette qui illustre l'axiome « Quand un mari et une femme se tiennent, le diable seul sait celui qui tient l'autre »<sup>359</sup> : Adolphe a acheté la villa à la campagne, et se réjouit de la tranquillité retrouvée avec sa Caroline ; mais c'est une paix qui ne dure pas, comme l'axiome le prédit. Gavarni opte pour une caricature qui s'exprime non pas à travers l'exagération des traits physique, mais à travers la métamorphose : sur le lit conjugal, un chat et un chien s'observent, prêts à la bagarre.

---

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 30.





Figure 238 : Gavarni, *Vignette pour Paris marié*

Quelques pages plus loin, le lecteur voit Caroline se plaindre des continuelles absences d'Adolphe :

J'en ai bien assez de la campagne, et je n'y remets plus les pieds !... Mais je sais ce qui m'arrivera : vous la garderez sans doute, et vous me laisserez à Paris. Eh bien, à Paris, je pourrais du moins m'amuser pendant que vous mènerez madame de Fischtaminel dans les bois. Qu'est-ce qu'une *villa Adolphini* où l'on a mal au cœur quand on s'est promené six fois autour de la prairie ?... où l'on vous a planté des bâtons de chaise et des manches à balai, sous prétexte de vous procurer de l'ombrage ?<sup>360</sup>

La vignette de Gavarni intervient à la moitié de la tirade de Caroline, illustrée pendant qu'elle se promène au milieu d'un jardin parsemé de bâtons de chaise et de manches à balai ; à gauche, un petit édifice construit par des cartes à jouer symbolise la fragilité du ménage, subtil comme le papier, dont l'être heureux est une question de chance. Ainsi, le jeu de mot *villa Adolphini* - *villa Arnolfini*, en référence au célèbre couple italien peint par Van Eyck, rebondit sur le sens caricatural du texte et de l'image.

---

<sup>360</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.



Figure 239 : Gavarni, *Vignette pour Paris marié*

Nul doute, par ces exemples, que Gavarni a interprété Balzac dans une manière nouvelle par rapport à son style usuel : le dessin des femmes à la mode est mis partiellement du côté pour exalter le registre comique du récit balzacien. Comme nous l'avons vu dans le cas de l'allégorie de la France en cuisinière, Gavarni exploite des figures consolidées dans l'imaginaire des lecteurs pour charger ses dessins d'un sens pluriel, intericonotextuel.

C'est le cas de la représentation de M. Deschars au début du livre : Caroline, comme nous l'avons vu tout à l'heure, à un certain moment continue à comparer Adolphe à M. Deschars : « Prends donc M. Deschars pour modèle ! »<sup>361</sup>, est la recommandation de sa chère biche. Le lecteur voit alors la statuette de M. Deschars à la façon d'un saint : son visage est entouré par une auréole, autour du cou il porte une alliance géante à la façon d'un collier d'esclave ; deux bracelets de femme pendent sur son ventre, et sur le piédestal on lit « St Deschars ». Les icones modernes, telles que les bijoux qui tombent sur le cou du personnage, signalent la raison pour laquelle M. Deschars a été sanctifié : il a acheté une robe et un corsage avec les lés de rechange à Mme Deschars, il lui a renouvelé sa chambre, il a fait remonter ses diamants, il ne lui permet jamais de se promener sans lui donner le bras. De fait, M. Deschars a toutes les bonnes qualités qu'un mari modèle devrait posséder : il a entouré sa femme d'attentions matérielles.

Enfin, M. Deschars apparaît dans votre ménage à tout moment, et à propos de tout. Ce mot : « Vois donc un peu si M. Deschars se permet jamais... » est une épée de Damoclès, ou, ce qui est pis, une épingle, et votre amour propre est la pelote où votre

<sup>361</sup> *Ibid.*, p.6

femme la fourre continuellement, la retire et la refourre, sous une foule de prétextes inattendus et variés, en se servant d'ailleurs des termes d'amitié les plus câlins ou avec des façons assez gentilles.<sup>362</sup>

Adolphe paraît au lecteur sous les traits de Saint Sébastien pendant son martyr : lié au lit conjugal, Adolphe est percé par des épingles qui portent le nom de M. Deschars ; au-dessus du baldaquin, une didascalie : « Adolphe singe et martyr ».



Figure 240 et 241 : Gavarni, *Vignettes pour Paris marié*

---

<sup>362</sup> *Ibid.*, pp. 6-8.

### 9.3. *Petites misères de la vie conjugale* : un contre-texte en sourdine

*Paris marié* est publié presque en même temps que l'édition Chlendowski ; or, si nous avons pu apprécier le style moqueur et caricatural de Gavarni, il faut tenir compte du fait que nous n'avons pas de témoignages sur l'impression que l'œuvre fit à Balzac. Le contrat entre l'écrivain et Hetzel pour cette édition n'a pas été retrouvé, et il n'existe aucune lettre qui puisse témoigner de l'implication de Balzac dans le projet, et notamment dans la fabrication des illustrations. Il nous paraît assez improbable que l'auteur ait participé à l'entreprise : partagé entre la publication du *Furne* et l'écriture de la deuxième partie des *Petites misères*, pour lesquelles Balzac est en relation constante avec Bertall et Chlendowski, outre les nombreux voyages qu'il entreprend avec Mme Hanska, il est fort improbable que l'écrivain eût encore du temps à consacrer à un autre ouvrage.

*Les Petites misères de vie conjugale* ne sont pas une œuvre facile à définir. Genre « hybride », comme la définit Anna Fierro, selon laquelle l'illustration a vraiment pris la relève du livre, et devient une sorte de médium entre les deux genres narratifs qui caractérisent le texte : « l'intérêt pour cette œuvre [...] naît du lien indissoluble, et inédit chez Balzac, entre roman, image et théâtre, où l'image devient le pivot fondamental du rapport entre les deux genres »<sup>363</sup>. L'affirmation d'Anna Fierro est peut-être trop radicale : dans notre chapitre 4 nous avons souligné que l'illustration autant que le texte écrit est énormément influencée par le théâtre, par lequel elle adopte le mécanisme de la scène. Néanmoins, il est aussi vrai que dans *Petites misères de la vie conjugale* nous sommes devant un texte qui ressemble beaucoup à un script : partout on trouve des indications entre parenthèse de la réaction de ceux qui ont assisté à la scène – Caroline appelant « beau-père » le mari de Mme Foullepointe, les amis ont une réaction de surprise –, les dialogues sont nombreux, quand Caroline parle on retrouve toujours l'expression terrorisée ou déçue d'Adolphe qui l'écoute, et vice-versa.

L'image accueille et renforce cette impression : dans la préface à la première partie, on assiste à un véritable spectacle théâtral lorsque Bertall dessine en deux vignettes le changement de l'expression du visage d'Adolphe à la nouvelle que Caroline est une riche héritière ; on assiste à ses préparatifs avant la première rencontre avec cette charmante fille, aux premiers mots échangés, à la première visite chez la famille de Caroline. Enfin, avant le mariage, il est question du contrat : les parents des deux tourtereaux n'arrivent pas à

---

<sup>363</sup> A. Fierro, *art. cit.*, p. 49.

trouver un accord ; deux notaires interviennent, et le lecteur se retrouve dans la même scène à laquelle il a assisté dans *Le Contrat de mariage*, où le notaire plus gros (celui de Mme Évangélista) obtient raison sur le plus petit (Mathias).

Sur le plan général, comme le relève encore Anna Fierro, nous pouvons affirmer que :

[...] la fonction des illustrations hors-texte ne se limite pas à la seule présentation du personnage : elles sont employées pour résumer certains passages du texte ou en mettre en relief d'autres, donnant le plus de visibilité possible à ces « petites misères » qui envahissent la vie de chaque couple. Cette fonction de synthèse et de mise en valeur est exercée aussi par les vignettes qui, selon leur position dans le texte, acquièrent un rôle bien précis : les lettrines et les vignettes en tête de chapitre annoncent la « misère » qui va suivre, tandis que les culs-de-lampe et les vignettes à l'intérieur du texte résument celle qui vient de se produire.<sup>364</sup>

Toutefois, certaines lettrines offrent bien plus qu'une anticipation de la « misère » qui tombera sur l'un des deux époux. La lettrine du chapitre « La logique des femmes », par exemple, n'annonce pas vraiment ce qui va se passer dans le couple, mais illustre à travers un jeu graphique allégorique le principe du chapitre, à savoir le fait que les femmes sont douées d'une logique toute à elles : la lettre « V » est partiellement cachée derrière une feuille de papier sur lequel il est dessiné, à l'angle bas du côté gauche, un œil regardant une quantité de chandelles qui dansent devant lui. C'est l'œil du mari qui essaie de comprendre la logique de sa femme, où l'esprit de Caroline est allégorisé dans la masse désordonnée de bougies.

---

<sup>364</sup> A. Fierro, *art. cit.*, pp. 57-58.

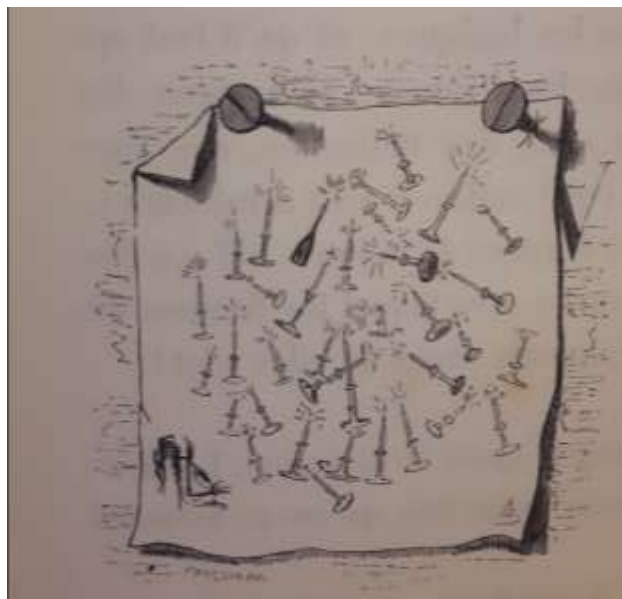


Figure 242 : Bertall, Lettrine pour *Petites Misères de la vie conjugale*

Mais l'élément qui caractérise véritablement les *Petites misères de la vie conjugale* est la veine contertextuelle qui joue son rôle dans des vignettes-clé. Ségolène Le Men a souligné que *Paris marié* aussi bien que les *Petites Misères* représentent un moment fondamental dans l'histoire du livre non seulement pour le style interprétatif de l'illustration mais aussi pour l'évolution du statut artistique et social de l'illustrateur dont ces livres témoignent. Croissance démontrée premièrement dans *Les Français peints par eux-mêmes*, où le paratexte met en évidence les dessinateurs autant que les écrivains, la même stratégie est adoptée dans l'édition Hetzel et dans celle de Chlendorowski : outre la table des matières du texte figurent maintenant la tables des illustrations hors-texte ; les noms des illustrateurs, également, sont mis au même niveau de celui de l'auteur dans la page de titre. Ségolène Le Men se concentre sur un détail des *Petites misères de la vie conjugale* :

L'édition originale illustrée des *Petites Misères* (Chlendorowski, 1846) réunit sur la même ligne de la page de titre les noms de Balzac et de Bertall ; au sommaire figure la liste des chapitres tandis que la table de « placement des gravures » clôt l'ouvrage ; séparées par l'épaisseur matérielle du livre, les deux collaborations voient ainsi renforcée la spécificité de leur rapport, au point de suggérer deux lectures successives du même livre, selon le point de vue adopté. La rencontre avec la structure originale de ce livre que Balzac a voulu « androgyne » n'est pas ici fortuite. L'emplacement des tables donne le texte au « côté mâle » de la première partie, et l'illustration au « côté femelle » de la seconde partie, - présomption qu'explicite Bertall dans le contrepoint de la lettrine (p.151) et du cul-de-lampe (p.194) de la seconde préface. Dans l'un et l'autre

cas en effet, le symbole de la bascule sert de métaphore concrète à la figure rhétorique abstraite de l'antithèse, par le jeu des positions parallèles et opposées de l'homme et de la femme. Lisibles de gauche à droite, ces vignettes résument de manière diagrammatique la composition bipartite du livre, articulé par le pivot de la seconde préface.<sup>365</sup>

Balzac effectivement définit son livre « androgyne »<sup>366</sup> à la fin de la seconde préface, où il a annoncé que la deuxième partie des *Petites misères* aurait renversé le point de vue : il était avant question des misères qui tombent sur les maris, maintenant c'est le moment de voir celles qui affectent les femmes ; dans ce sens, le livre appartient « au troisième sexe ».

Or, si on observe la lettrine et le cul-de-lampe indiqués par Ségolène Le Men, l'hypothèse qu'elle a formulée paraît tout à fait probable : dans la lettrine, Balzac en version caricaturée regarde Caroline et Adolphe du côté de chez Adolphe, alors que dans le cul-de-lampe Bertall dessine la scène du point de vue de Caroline. L'assimilation des deux artistes aux deux genres du livre, écrivain-texte-mâle et illustrateur-illustration-femelle, est séduisante.



Figure 243 et 244 : Bertall, Lettrine et cul-de-lampe à la deuxième préface des *Petites Misères de la vie conjugale*

Maintenant, nous allons pousser un peu plus loin l'intuition de Ségolène Le Men. De fait, si on ne regarde que ces deux vignettes, l'hypothèse de S. Le Men est destinée à rester une séduisante lecture du sexe du livre illustré.

Reprenons un détail : la présence des deux co-auteurs du livre, Balzac et Bertall, dans les deux images. Si on regarde avec attention les deux figurines, on s'aperçoit que la

<sup>365</sup> S. Le Men, « Balzac, Gavarni, Bertall et les *Petites misères de la vie conjugale* », *Romantisme*, 1984, p. 31.

<sup>366</sup> H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, p. 194.

silhouette de Balzac est beaucoup plus chargée, et certainement moins flatteuse, que celle de Bertall : Balzac tient sa célèbre canne dans la main droite ; son visage rond et son ventre proéminent sont désormais une marque distinctive. Bertall ne figure que dans cette vignette ; Balzac, au contraire, fait le sujet de trois autres images. D’abord, on retrouve la même vignette parue dans *Le Diable à Paris*, où Adolphe se promenant avec Caroline lui indique « un tel », et le « tel » a la silhouette de Balzac



Figure 245 : Bertall, Vignette pour *Petites Misères de la vie conjugale*

La deuxième est située en tête du dernier chapitre, titré « Commentaire où l’on s’explique la felichitta des finale » : Balzac, debout et jouant du violon sur une petite colonne, fait danser les quatre personnages – Adolphe, Caroline et leurs amants – au rythme de sa musique. Cette fois-ci, la charge est moins cruelle, mais le signifié reste sombre : Balzac est peint comme l’auteur de ce mélodrame domestique, le *Deus ex machina* qui, comme le Joueur de flûte, réussit à contrôler les mouvements et les actions de ses personnages et les oblige à construire cette charade. On remarque la prompte absence de Bertall dans ce contexte, qui se dégage de toute responsabilité tendant à insinuer que Balzac est un vrai marionnettiste, comme le dessinera quelque temps après dans *Le Livre des 400 auteurs*.





Figure 246 et 247 : Bertall, *Vignette pour Petites Misères de la vie conjugale et Vignette pour Les Livre des 400 auteurs*

La troisième illustration ne se trouve plus dans l'édition finale des *Petites Misères*, mais il est toujours possible de la voir à la bibliothèque de la Maison de Balzac : c'était la lettrine qui a paru dans le premier prospectus de l'œuvre, Balzac en robe de chambre qui tient un « V » dans les mains. La vignette aurait dû être employée dans le livre, mais Balzac s'est opposé fermement, comme le témoigne la lettre qu'il a écrit à Mme de Brugnol le 22 mai 1845 :

Vous avez raison pour la gravure, mais il y a d'autres raisons pour ne pas la faire servir : 1° c'est toujours la même charge. C'est celle d'Hetzel dans les *Animaux*, et celle de la *Monographie de la presse*, et celle de Philippon. 2° ce n'est pas digne. J'ai si grand désir de voir réussir Ch[lendowsk]y [sic.] que je ne m'oppose pas à ce qu'il fasse une charge sur moi ; mais il faut qu'elle soit spirituelle, et celle-là c'est une répétition.<sup>367</sup>

Mais cette anecdote suscite un cadre très contraire à celui décrit par Bertall dans ses *Souvenirs intimes*, où il se souvient avec bonhomie des soirées passées chez Balzac à la maison de Passy à causer des illustrations pour les *Petites misères* :

Je pouvais alors rencontrer à des jours donnés, Théophile-Gautier, Laurent Jan, Léon Gozean [sic.], Kleudowski et son fils, et Mme Kleudowska, qui fumait tranquillement au coin du feu, une énorme pipe polonaise en écume de mer. On buvait là d'admirable café, la gourmandise, comme on sait, du maître de céans. C'étaient des conversations brillantes, hérissées de paradoxes fous et de projets insensés. Quelquefois on entendait

<sup>367</sup> H. de Balzac, *Corr.*, t.V, pp. 17-18.

carillonner violemment à la porte, on se taisait alors, Mme de Brugnoles grimpa l'escalier, regardait par le judas. On n'ouvrait pas. On savait à qui l'on avait affaire. Et les conversations reprenaient de plus belle. C'est là que j'ai reçu toutes les instructions pour la confection du livre qui me plaisait tant à faire.<sup>368</sup>

Si entre Bertall et Balzac il y avait vraiment cette harmonie idyllique, comment s'expliquer que dans la correspondance Balzac se plaigne des vignettes de son ami Bertall ?

Le contresens est d'autant plus évident si on continue la lecture des souvenirs de Bertall :

Il n'était pas de jour où l'on ne s'occupât de sa canne, de son habit bleu, de son embonpoint bourgeois, de ses cheveux incultes, de la loupe avec laquelle il étudiait les rides et les verrues de ses personnages, de son style concassé, de ses développements d'entomologiste et de commissaire-priseur.<sup>369</sup>

Bertall sait que son « maître », comme il l'appelle, est attaqué par la critique non seulement pour son style ou pour les thèmes de ses œuvres, mais aussi pour son aspect physique, auquel on consacre maintes caricatures. Pourquoi alors participer à ce jeu, en sachant que Balzac détestait ces images ?

Il ne s'agit pas d'être d'accord sur une image quelconque, comme dans le cas de la cornucopie-cornu qui fait de cul-de-lampe à la fin de la première préface, image sur laquelle Balzac s'était exprimé dans une lettre adressée à Bertall. Ici, on se demande comment on pourrait justifier ce qui semble une véritable attaque envers la personne de Balzac dans ce même livre. Chlendorfski n'est pas Hetzel, il n'avait pas intérêt à s'attirer la mauvaise humeur de l'écrivain, et aucune information n'est parvenue sur son habileté d'éditeur et correcteur du livre. La vignette est donc bien du fait de Bertall.

On serait porté à croire que Bertall n'était pas aussi innocent et naïf qu'il se décrit dans ses *Souvenirs* : par le témoignage d'Henry Monnier, nous savons que Balzac avait été très pesant et directif dans la production de l'édition Furne ; par conséquent, il ne serait pas si incroyable imaginer que Bertall, lequel, n'oublions pas, est l'un des illustrateurs de la nouvelle génération, mieux informé de ses droits, ait pu être ennuyé par la pression exercée par son maître. Ses vignettes représentant Balzac seront alors un cas de contre-texte exploité en sens politique : non seulement il n'était pas du tout nécessaire de peindre

---

<sup>368</sup> Bertall, *Souvenirs intimes*, art. cit., p. 34.

<sup>369</sup> *Ibid.*, pp. 34-35 ; c'est nous qui soulignons.

l'auteur dans son livre, mais il le fait ressembler lui aussi à une poupée dans les mains du co-auteur, Bertall. Le joueur a été joué.



*Figure 29 : Bertall, Lettrine pour le Prospectus des Petites Misères de la vie conjugale*

## CONCLUSION

« Est-ce un dénouement ? Oui, pour les gens d'esprit ; non, pour ceux qui veulent tout savoir »<sup>370</sup>.

*Les Petites misères de la vie conjugale* sont la dernière grande œuvre illustrée publiée du vivant de Balzac. Les derniers mois de sa vie, l'écrivain les passe en Russie, malade et écrasé par ses travaux, auprès de Mme Hanska, finalement devenue sa femme. De retour à Paris, la santé de Balzac est gravement compromise, et l'auteur de *La Comédie humaine* meurt après un mois d'atroces souffrances.

Balzac expire sans avoir savouré la gloire littéraire qui lui fut toujours refusée de son vivant mais que la mort lui devait consacrer. À ses funérailles, Victor Hugo prononce un discours devant une assemblée nombreuse :

M. de Balzac était un des premiers parmi les plus grands, un des plus hauts parmi les meilleurs. [...] Tous ses livres ne forment qu'un livre, livre vivant, lumineux, profond, où l'on voit aller et venir et marcher et se mouvoir, avec je ne sais quoi d'effaré et de terrible mêlé au réel, toute notre civilisation contemporaine ; livre merveilleux que le poète a intitulé comédie et qu'il aurait pu intituler histoire, qui prend toutes les formes et tous les styles, qui dépasse Tacite et qui va jusqu'à Suétone, qui traverse Beaumarchais et qui va jusqu'à Rabelais ; livre qui est l'observation et qui est l'imagination ; qui prodigue le vrai, l'intime, le bourgeois, le trivial, le matériel, et qui par moment, à travers toutes les réalités brusquement et largement déchirées, laisse tout à coup entrevoir le plus sombre et le plus tragique idéal. [...] Balzac va droit au but. Il saisit corps à corps la société moderne. Il arrache à tous quelque chose, aux uns l'illusion, aux autres l'espérance, à ceux-ci un cri, à ceux-là un masque. Il fouille le vice, il dissèque la passion. Il creuse et sonde l'homme, l'âme, le cœur, les entrailles, le cerveau, l'abîme que chacun a en soi.<sup>371</sup>

Hugo met en lumière les deux grands mécanismes de l'œuvre de Balzac : l'unité qui est à la base de la centaine de ses romans et contes, qui forment un livre unique, *La Comédie*

---

<sup>370</sup> H. de Balzac, *Les Secrets de la Princesse de Cadignan*, Pl, t. VI, p. 1005.

<sup>371</sup> V. Hugo, « Allocution prononcée aux obsèques d'Honoré de Balzac », jeudi 22 août 1850, recueilli dans *Honoré de Balzac. Mémoire de la critique*, Stéphan Vachon éd., Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1999, pp. 149-150 ; c'est nous qui soulignons.

*humaine* ; et la profondeur atteinte par ses personnages, à travers lesquels Balzac conduit une analyse de l'homme et de ses passions, de ses illusions, de ses abîmes.

Toutefois, si, comme l'affirment Charles Baudelaire et Théophile Gautier, Balzac, plus qu'un excellent physiologiste, était un *voyant* qui, « comme Vichnou, le dieu indien, possédait le don d'*avatar*, c'est-à-dire celui de s'incarner dans des corps différents et d'y vivre le temps qu'il voulait »<sup>372</sup>, notre étude a essayé de démontrer comment la construction du personnage balzacien a profité aussi d'un nouveau schéma, celui du *type iconique*, à savoir de la nouvelle grille de lecture que la peinture, mais surtout l'illustration, ont inaugurée dans les années 1820. C'est grâce à l'attention au corps humain donnée pour la première fois par Delacroix dans ses illustrations du *Faust* de Goethe que le personnage, des arts figuratifs aussi bien que de la littérature, est pensé non seulement comme un *caractère*, mais aussi comme un être pourvu d'une apparence physique : le corps du personnage devient le lieu où le caractère moral laisse des signes, détectables par le narrateur et, potentiellement, par les autres personnages.

Du côté de l'illustration, nous avons vu comment la vision détaillée du corps du personnage est rendue possible grâce au développement de deux procédés, le bois de bout et la lithographie ; le premier rend possible l'exécution d'un dessin plus précis et permet de graver l'image entre les lignes du texte écrit, pendant que le deuxième autorise l'artiste à dessiner directement sur la matrice qui sert à la gravure, sans la médiation du graveur. Les illustrateurs tels que Delacroix, Henry Monnier, Devéria, Gavarni et les frères Johannot exploitent donc ces procédés d'abord dans leurs albums, et puis dans la presse illustrée de 1830, où le dessin de mode se mêle aux caricatures qui s'inspirent des théories scientifiques de Buffon et Lavater pour la représentation des corps caricaturés. Du côté de la littérature, en revanche, et notamment dans le cas spécifique de Balzac, la description du personnage nécessite la médiation de l'illustration : nous avons émis l'hypothèse que c'est à travers son expérience d'imprimeur, outre l'observation et le commentaire des illustrations de la presse illustrée, que l'écrivain a appris à traduire en mots l'aspect physique des personnages. Cela a conduit à la création d'un modèle, le *type iconique*, comme nous l'avons nommé, que Balzac exploite pour la construction de ses personnages, qui deviennent par conséquent plus complexes. La différence entre la description des personnages des *Chouans* et celle des

---

<sup>372</sup> T. Gautier, « Honoré de Balzac », préface à *La Comédie humaine*, édition Houssiaux, 1868, recueilli dans *Honoré de Balzac. Mémoire de la critique*, Stéphan Vachon éd., Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 286.

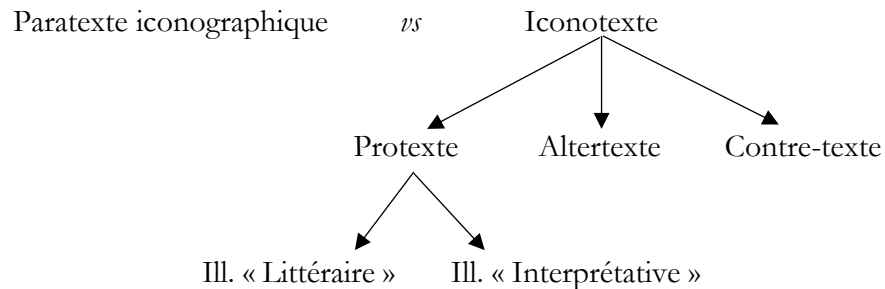
protagonistes de *La Peau de chagrin* nous semble une preuve évidente du changement accompli par l'écriture balzacienne à cet égard.

Au cours de la décennie de 1830, néanmoins, le personnage n'est pas le seul élément narratif qui bénéficie de la leçon de l'illustration : la scène aussi, unité narrative privilégiée par Balzac, trouve une correspondance dans les frontispices des œuvres littéraires, où l'aspect dramatique de la scène est exploité comme moment de contact entre le texte écrit et l'image, comme en témoignent les exemples tirés des ouvrages balzaciens. Ce n'est qu'avec l'édition illustrée par Gigoux du *Gil Blas* que le livre connaît une illustration plus importante, qui dépasse le frontispice ou le bandeau en tête de page.

*La Peau de chagrin* illustrée, parue chez Delloye et Lecou en 1838, est en quelque sorte l'acmé de la croissance du « livre romantique », comme est appelé le livre illustré de cette période : l'illustration de la scène alterne avec le portrait de personnage, en donnant vie à un enjeu entre le texte et l'illustration très intéressant à étudier. Pendant cette analyse, notre enquête nous a conduite à une révélation : tout commentaire ultérieur du rapport entre texte et image aurait dévalorisé le rôle de l'illustration dans le livre si l'on avait continué à la considérer comme un paratexte.

De fait, à ce seuil temporel, le concept genettien de « paratexte iconique » ne réussit pas vraiment à restituer la relation effective entretenue entre l'écriture et l'illustration : cette dernière se refuse, selon les affirmations des illustrateurs eux-mêmes, à rester confinée aux marges, elle veut être considérée comme un texte tout court. Les *visual studies* ont eu le mérite de reconnaître à l'image son être d' « iconotexte », c'est-à-dire un texte composé à travers un langage différent de l'écriture. En analysant l'illustration comme un texte de nature iconique qui se rapporte au texte écrit, nous avons identifié trois types de relation entre écriture et illustration : l'illustration est un « protexte », littéraire ou interprétatif, quand elle traduit fidèlement le mot écrit en image ; elle est un « altertexte » quand ce qu'elle représente n'a aucun lien avec le texte écrit ; et l'illustration est un « contre-texte » quand elle se pose en contraste avec l'écriture. C'est à travers ces trois catégories que nous avons réussi à trouver la clé de lecture des illustrations de *La Peau de chagrin* et des œuvres analysées dans les chapitres suivants : comment saisir la présence des charges de Balzac dans ses propres ouvrages si l'on ne tient pas compte des rapports de forces entre l'écrivain et les illustrateurs, où la volonté de ce dernier de s'affirmer en tant qu'artiste l'amène à

produire des images qui seulement en apparence, au premier coup d'œil, semblent un entracte amusant ?



Après l'édition de 1838 de *La Peau de chagrin*, les œuvres illustrées de Balzac témoignent d'un nouveau phénomène : l'illustration tend à se focaliser de plus en plus sur le personnage, au détriment de la scène et du décor. Si dans les physiologies on assiste à une progressive stylisation du décor, et du dessin en général, qui n'exclut pas pourtant l'emploi de la scène, avec la littérature panoramique on assiste à la suprématie de la figure typique, construite selon un modèle rigoureux qui tend à raréfier la présence d'objets ou de fonds dans les planches, en les confinant plutôt dans les vignettes ou dans les lettrines ; seulement les objets strictement liés à la personnalité du type sont admis dans les gravures hors-texte.

Ce modèle d'illustration, Balzac et ses éditeurs le proposent pour les gravures de *La Comédie humaine* de l'édition Furne : l'écrivain donne des listes de personnages typiques à illustrer aux dessinateurs, et, ainsi, il obtient l'effet d'une galerie de types qui, pourtant, laisse une sensation froide et mortifère au lecteur-spectateur. Au lieu de transmettre la richesse et la complexité des types balzaciens, les types illustrés restent médusés, pétrifiés dans un seul instant temporel. Le personnage reparaissant, notamment, sur lequel nous nous sommes concentrée, faillit dans son retour dans sa version illustrée – seulement quatre personnages reparaissant comptent plus d'une gravure dans les textes différents. L'illustration échoue au moment où on décide de mettre au premier plan le type. De fait, le modèle des *Français peints par eux-mêmes* n'arrive pas à fonctionner dans un recueil de récits de fiction qui se veut unitaire, telle *La Comédie humaine* : c'est Balzac lui-même qui, dans l'*Avant-propos* à *La Comédie*, avait énoncé les deux unités narratives sur lesquelles ses romans et contes se fondent, à savoir le portrait mais aussi la scène, outre les trois protagonistes de son histoire de la société moderne, « les hommes, les femmes et les choses » ; tandis que

ces dernières ne trouvent presque pas de place dans les images. Le sacrifice de la scène et des « choses », semble-t-il, n'a pas obtenu l'effet espéré, et l'illustration reste enfermée en elle-même, refusant toute ouverture aux personnages balzaciens.

L'échec du *Furue* semble être ressenti par Balzac lui-même : pour les *Petites misères de la vie conjugale* il décide, en accord avec l'éditeur, Chlendorfski, et l'illustrateur, Bertall, de revenir à la forme d'illustration employée dans *La Peau de chagrin* de 1838, à savoir la vignette in-texte outre quelques planches hors-texte. Le nombre élevé de gravures et le retour au style caricatural de l'illustration permettent de dépasser la frustration causée par les illustrations du *Furue* : le dialogue entre le texte et l'image est à nouveau assuré, l'illustration fait l'écho aux gravures des textes de la littérature panoramique, en amplifiant ainsi l'imaginaire évoqué par les mots de Balzac. Dans cette perspective, on a remarqué comment la caricature a joué un rôle fondamental non seulement dans la formation du jeune Balzac, comme paradigme du type iconique, mais aussi, dans les années 1840, comme le seul style capable de saisir l'illustration du personnage : la scène de mœurs des années 1830 laissée de côté, c'est la caricature qui détermine le succès de l'illustration.

Sur ce dernier exemple nous avons arrêté notre enquête. Comme nous l'avons dit dans l'Introduction, nous avons choisi de fixer la mort de Balzac comme seuil de la chronologie à exploiter pour de nombreuses raisons : d'abord, parce que la quantité de matériaux à analyser était déjà importante, et a demandé beaucoup de temps pour la consultation et le commentaire ; deuxièmement, nous sommes convaincue que la production d'illustrations contrôlées par l'auteur des récits implique des réflexions bien différentes de celles qu'on évoque pour des éditions posthumes.

De fait, l'étude des éditions illustrées publiées après la mort de Balzac aurait dû faire partie de notre analyse, mais le temps à notre disposition pour conduire notre recherche était insuffisant pour nous consacrer aussi à cette part de la bibliographie balzacienne. Nous nous contentons d'en esquisser quelques perspectives.

La mort de Balzac donne à l'écrivain le succès auquel il avait toujours aspiré ; la conséquence de cette « sacralisation » de l'auteur de *La Comédie humaine* est, notamment, la multiplication des impressions de ses œuvres, dont une bonne partie est illustrée. Houssiaux publie le « *Furue corrigé* » en ajoutant des illustrations nouvelles ; Maresq fait paraître une édition d'*Œuvres complètes illustrées* où le frontispice de Célestin Nanteuil s'ajoute



à un collage d'illustrations extraites du *Furue*, de *La Peau de chagrin* Delloye et Lecou ; Gustave Doré illustre les *Contes drolatiques*. Tout cela seulement dans les années 1850. Après, la veuve Houssiaux, Michel Lévy et Calmann-Lévy publieront d'autres éditions illustrées à la fin du siècle. Au fur et à mesure que la célébrité de Balzac grandit, les éditions illustrées de ses œuvres se multiplient, comme le démontrent les Annexes. Ces éditions représentent un sujet très intéressant à traiter : les illustrations qui y figurent ne sont pas toujours originelles, mais elles sont reprises à des éditions romantiques ou au *Furue*. Les éditions Garnier des années 1950, par exemple, combinent les illustrations romantiques des œuvres de Balzac avec d'autres illustrations romantiques qui ne se trouvent pas dans les livres de Balzac, comme elles n'étaient que des estampes du siècle. Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, en effet, on assiste à une utilisation très répandue de l'illustration exploitée comme document historique, ce qui explique la coprésence de types d'illustrations différentes dans le même livre ; c'est certainement maintenant la politique éditoriale qui établit le choix des illustrations à insérer dans le texte.

On pourrait dire qu'après la mort de Balzac l'illustration devient une image terriblement mouvante : elle passe d'édition en édition, elle revient et disparaît, et parfois on perd l'édition d'origine de certaines images, tant elles sont exploitées. Cela serait un aspect à étudier à l'avenir ; et on pourrait bien trouver, un jour, la réponse à la question que nous posons, en guise de conclusion à un argument qui ne verra jamais un dénouement : que font donc Mme Vauquer et Balzac à côté de la chaise vide de Charles Dickens<sup>373</sup> ?

---

<sup>373</sup> Nous remercions vivement Andrea Pitozzi pour avoir attiré notre attention sur cette image après l'une de nos conversations sur les illustrations du *Furue* ; à lui cet hommage, et mes remerciements de son soutien pendant ces trois années de Doctorat.



Figure 2: *The Empty chair of Charles Dickens*



## BIBLIOGRAPHIE

## BIBLIOGRAPHIE

- Œuvres d'Honoré de Balzac

*Annette et le criminel*, Paris, Buissot, 1824, 2 vol.

*Autre étude de femme*, *Pl*, t.III.

*Avant-Propos à La Comédie humaine*, *Pl*, t.I.

« *Bacchanales de 1831* », *Pl*, t.II.

*Le Cabinet des Antiques*, *Pl*, t.VII.

*Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent*, *OD*, *Pl*, t.II.

*Correspondance*, Paris, Garnier, 1960-1969, 5 vol.

*Correspondance*, Paris, *Pl*, 3 vol., 2006-2017.

*Le Cousin Pons*, *Pl*, t.VII.

« Le Dîner bourgeois, *Scènes populaires dessinées à la plume* par H. M. », *OD*, *Pl*, t.II.

« Études sur M. Beyle » dans S. Vachon, *Balzac. Écrits sur le roman*, Paris, Librairie Générale Française, 2000.

*Étude sur la Chartreuse de Parme de Monsieur Beyle*, Chemin des Pins, Castelnau-le-Lez, éditions Climats, 1989 (1840).

« La Femme comme il faut » dans *Les Français peints par eux-mêmes*, t.I.

*La Femme de trente ans*, *Pl*, t.II.

*La Femme supérieure, la Maison Nucingen, La Torpille*, Paris, Werdet éd., 1838.

« Gavarni », *OD*, *Pl*, t.II.

*Histoire de l'Empereur racontée dans une grange par un vieux soldat*, Hetzel, Paulin et Dubochet éditeurs, 1842.

*Illusions perdues*, *Pl*, t.V.

*Lettres à Madame Hanska*, Paris, Laffont, 1990, 2 vol.

*Lettres sur Paris*, OD, Pl, t.II.

*Madame Firmiani*, Pl, t.II.

*Le Médecin de campagne*, Pl, t.IX.

« Monographie de la Presse parisienne », *La Grande Ville*, t.II.

*Paris marié*, Paris, Hetzel, 1846.

*La Peau de chagrin*, Paris, Delloye et Lecou, 1838.

*La Peau de chagrin*, Pl, t.X.

« Peines de cœur d'une Chatte Anglaise », *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, t.I.

*Petites misères de la vie conjugale*, Paris, Chlendowski, 1846.

*Petites misères de la vie conjugale*, Pl, t.XII.

*Pierre Grasson*, Pl, t.VI.

*Physiologie de l'Employé*, Paris, Aubert et Lavigne, 1841.

*Physiologie du mariage*, Pl, t.XI.

*Physiologie du rentier de Paris et de Province*, Paris, P. Martinon, 1841.

Prospectus du journal *La Caricature*, dans OD, Pl, t.II.

*Les Secrets de la princesse de Cadignan*, Pl, t.XI.

*Specimen de Balzac*, René Ponot éd., Paris, éd. Cendres, 1992.

*Une ténébreuse affaire*, Pl, t.VIII.

« Travestissements pour 1832 et Physiologie de la population de Paris », OD II, Pl.

« Une marchande à la toilette ou Madame la Ressource en 1844 », *Le Diable à Paris*, t.I.

« Voyage pour l'éternité », OD, Pl, t.II.

- Bibliographie générale

Bakhtine, Michael, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

Barthes, Roland, « Rhétorique de l'image », *L'obvie et l'obtus. Essais critiques*, t.III, Paris, Seuil, 1982 (1964).

Baudelaire, Charles, Baudelaire, *Petits poèmes en prose ou Le Spleen de Paris*, Paris, l'école des loisirs/ Le Seuil, 1994 (1869), pp. 139-140.

Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1974.

Id., *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Cerf, 1989.

Bergez, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, A. Colin, 2004.

Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven and London, Yale university Press, 1976.

Carroll, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, London, Macmillan, 1865.

Del Lungo, Andrea, *La fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, 2014.

Delacroix, Eugène, *Correspondance*, Paris, édition Plon, 1936, 2 vol.

Eco, Umberto, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.

Forster, Edward Morgan, *Aspects of the novel*, London, Sydney, Auckland, Hodder & Stoughton in association with Edward Arnold, 1993 (1927).

Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1984.

Id., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

Gendrel, Bernard et Labouret, Mireille (dir.), *Les Cent-Jours vus de la littérature : Suivi d'un inédit de Charles de Rémusat*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2017.

Ginzburg, Carlo, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione*, [Aldo Gargani](#) (dir.), Torino, Einaudi, 1979, pp. 57–106 ; trad. en français : « Traces. Racines d'un

paradigme indiciaire » dans Id., *Mythes, emblèmes, traces ; morphologie et histoire*, Paris, [Flammarion](#), 1986, pp. 139-180.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust*, trad. en français par Albert Stapfer, illustrations par Eugène Delacroix, Paris, Motte éditeur, 1828.

Goncourt, Edmond et Jules de, *L'art du dix-huitième siècle et autres textes sur l'art*, Paris, éd. Hermann, 1967 (1873-1874).

Hamon, Philippe, *Exposition : littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 1989.

Id., *Imageries. Littérature et image au xix<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 2001.

Hyppolite, Pierre (dir.), *Architecture, littérature et espace*, Limoges, PULIM, Collection Espaces Humains, 2006.

Jung, Willi (Hg.), *Napoléon Bonaparte oder der entfesselte Prometheus*, Bonn, Bonn University Press, 2015.

Milner, Max, *Le Diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*, Paris, José Corti, 2007.

Mitchell, W. J. Thomas, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1987 (1986).

Monnier, Henry, *Mémoires de Monsieur Joseph Prudhomme*, Paris : Librairie Nouvelle, 1857, 2 vol.

Moretti, Franco, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

Muhlstein, Anka, *La Plume et le pinceau. L'empreinte de la peinture sur le roman au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Odile Jacob, 2016.

Nodier, Charles, *Histoire du roi de Bohême et des sept châteaux*, Paris, Delangle, 1830.

Nodier, Charles ; Taylor, Isidore ; Cailleux, Alphonse de, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris, imprimerie Didot frères, 1820, t.I.

Oppici, Patrizia et Pietri, Susi (dir.), *L'Architecture du texte, l'architecture dans le texte*, Macerata, Edizioni Università di Macerata, 2018.

Peirce, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

Pietri, Susi, « Les mots et les pierres. Enjeux d'une rencontre » dans *L'Architecture du texte, l'architecture dans le texte*, Patrizia Oppici et Susi Pietri dir., Macerata, Edizioni Università di Macerata, 2018.

Preiss, Nathalie, *Pour de rire ! La blague au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 2002.

Robert, Marthe, *Roman des origines, origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

Spandri, Francesco (dir.), *Littérature et économie. La représentation de l'argent dans le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

Staël, Madame de, *De l'Allemagne*, Paris, H. Nicolle, 1810, t.II.

Stapfer, Albert, « Préface », dans J.W. Goethe, *Faust*, trad. en français par Albert Stapfer, illustrations par Eugène Delacroix, Paris, Motte éditeur, 1828.

Stara, Arrigo, *L'Avventura del personaggio*, Verona, Le Monnier, 2004.

Stead, Évanghélia, « Le voyage de l'image de *Faust* i de Goethe. Lecture, réception et iconographie extensive et intensive au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *L'image à la lettre*, Nathalie Preiss et Joëlle Raineau (dir.), Paris, éditions Paris-Musées/des Cendres, 2005.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Points », 1970.

Valazza, Nicolas, *Crise de plume et souveraineté du pinceau. Écrire la peinture de Diderot à Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

Vouilloux, Bernard, *La peinture dans le texte, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, CNRS Éditions, 1994.

Id., *Tableaux d'auteurs. Après l'« ut pictura poesis »*, Saint-Denis, PUV, 2004.



- Bibliographie sur l'histoire du livre

Adhémar, Jean, et Seguin Jean-Pierre, *Le Livre romantique*, Paris éditions du Chêne, 1968.

Bacot, Jean-Pierre, *La presse illustrée au XIX<sup>e</sup> siècle : une histoire oubliée*, Limoges, Presses universitaires Limoges, 2005.

Barbier, Frédéric, « Les formes du livre », dans *Histoire de l'édition française*, Vol. II, Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), Paris, Promodis, 1984, pp. 570-585.

Id., « Les innovations technologiques », dans *Histoire de l'édition française*, vol. II, Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), Paris, Promodis, 1984, pp. 536-543.

Id., *Histoire du livre en Occident*, Paris, A. Colin, 2012 (2000).

Bassy, Alain-Marie, « Le livre mis en pièce(s). Pensées détachées sur le livre romantique », *Romantisme*, n°43, 1984, pp. 18-28.

Brun, Robert, *Le livre français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.

Chartier, Roger, « L'Ancien régime typographique » dans *Annales E.S.C.*, 36<sup>e</sup> année, mars-avril 1981, pp. 191-209.

Id., « Le livre au temps de Didot », dans *Histoire de l'édition française*, Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), Paris, Promodis, 1984, vol. II.

Id., « Du livre au livre », dans *Pratiques de la lecture*, Roger Chartier (dir.), Paris, Petite bibliothèque Payot, 1985, 2<sup>ème</sup> éd. 1993, pp. 79-114.

Mollier, Jean-Yves, *L'Argent et les lettres : histoire du capitalisme d'édition : 1880-1920*, Paris, Fayard, 1988.

Mollier, Jean-Yves, « L'imprimerie et la librairie en France dans les années 1825-1830 », *Balzac imprimeur et défenseur du livre*, Paris, Paris-Musées, Éditions des musées de la ville de Paris, Éditions des Cendres, 1995, pp. 17-38.

Panchout, Anne, « Un imprimeur nommé Balzac » dans *Le trois révolutions du livre*, Alain Mercier (dir.), Paris, Imprimerie Nationale, 2002, pp. 311-316.

Vicaire, George, *Manuel de l'amateur de Livres du XIX<sup>e</sup> siècle (1801-1893)*, Paris, Librairie A. Rouquette, 1894, 2 vol.

- Bibliographie sur l'illustration, les illustrateurs et les techniques de gravure

AA.VV., *I nipoti di Töpffer. Il fumetto svizzero oggi*, Milano, Hazard Edizioni, 2002.

Baudelaire, Charles, « Quelques caricaturistes français », *Œuvres complètes, Pl*, t.II, 1976.

Bertall, Henry, « Souvenirs intimes » dans *Le Courriel balzacien*, n° 58, 1995, pp. 29-38 (1881).

Blachon, Rémi, *La gravure sur bois au XIX<sup>e</sup> siècle. L'âge du bois debout*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2001.

Bouchot, Henry, *Les Livres à vignettes, XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Rouveyre éditeur, 1891.

Bouquin, « Lithographie », dans *Dictionnaire encyclopédique du livre*, Pascal Fouché, Daniel Péchoin et Philippe Schuwer (dir.), Paris, Éd. Du Cercle de la librairie, 2005, t. [2] E-M, p. 782.

Champfleury, *Les "Vignettes" romantiques. Histoire de la "Littérature" et de l'Art 1825-1840*, Paris, Dentu, 1883.

Corbin, A., « La mise en scène du pouvoir et de la dérision », dans *Presse et Caricature, Cahiers de l'institut d'histoire de la presse et de l'opinion*, n°7, 1983.

Corsini, S. ; Grinevald, P.-M., « Vignette », dans *Dictionnaire encyclopédique du Livre*, Pascal Fouché, Daniel Péchoin, Philippe Schuwer (dir.), Electre, éditions du Cercle de la Librairie, 2011, t. [3] N-Z, p. 980.

Davis, Kunzle, *Father of comic strip : Rodolphe Töpffer*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2007.

Devès, Cyril, « Le lecteur et son regard sur la littérature illustrée au XIX<sup>e</sup> siècle en France: entre choix, attentes et imaginaire collectif » dans *L'esthétique du livre*, Alain Milon et Marc Perelman (dir.), Paris, Presses Universitaires de Paris 10, pp. 375- 393.

Farrant, Tim, « La vue d'en face ? Balzac et l'illustration », *AB 2011*, pp. 249-271.

Fierro, Anna, « Théâtre à lire, roman à jouer. L'hybridation dans *Petites misères de la vie conjugale* » dans *Hybridations. Les rencontres du texte et de l'image*, Tours, Presses François-Rabelais, 2014.

Grandville, Jean-Jgnace ; Taxile, Delord, *Un Autre monde*, Paris, H. Fournier, 1844.

Groensteen, Thierry et Peeters, Benoît Peeters, *Töpffer : L'Invention de la Bande Dessinée*, Paris, Hermann, éditeur des sciences et des arts, 1994.

Gusman, Pierre, *La Gravure sur bois en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albert Moracé Grand éditeur, 1929.

Kaenel, Philippe, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Messene, 1996.

Id., « Allégories, rébus, hiéroglyphes : J.-J. Grandville et les "images ingénieuses" » dans *World & Image Interaction*, Bâle, Wiese Verlag, pp. 109-122.

Lascar, A., « Annexe I. Les vignettes de 1832 » dans A. Karr, *Sous le tilleul* (1832), Paris, Société des textes français modernes, 2018, pp. 521-525.

Le Men, Ségolène, « Balzac, Gavarni Bertall et les *Petites misères de la vie conjugale* », *Romantisme*, 1984, pp. 29-44.

Id., « *Mœurs aquatiques*, une lithographie de Grandville "expliquée" par Balzac », *Gazette des Beaux-Arts*, février 1988, pp. 63-70.

Id., *La Cathédrale illustrée. De Hugo à Manet*, Paris, Hazan, 2014 (1998).

Id., *Une Comédie inachevée : Balzac et l'illustration*, Tours, Bibliothèque municipale de Tours, 1999.

Id., « Iconographie et illustration », dans *L'illustration. Essais d'iconographie*, Actes du Séminaire CNRS (GDR 712), études réunies par Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men, Paris, Klincksieck, 1999.

Id., « La "littérature panoramique" dans la genèse de *La Comédie humaine* : Balzac et *Les Français peints par eux-mêmes* », *AB* 2002, pp. 73-100.

Id., *Pour rire ! Daumier, Gavarni, Rops : L'invention de la silhouette*, Paris, Somogy éditions d'art, 2010.

Meininger, Anne-Marie, « Balzac et Henry Monnier », *AB* 1966, p. 217-244.

Melot, Michel, *L'Illustration : histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984.

Id., « Conclusions » dans *L'art de la caricature*, sous la direction de Ségolène Le Men, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2011, p.327.

Nerlich, Michael, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy » dans *Iconotextes*, Alain Montandon (éd.), Paris, Ophrys, 1990.

Pelletan, Eugène, « La littérature illustrée », dans *La Revue des deux mondes*, février 1843.

Mirandola, Giorgio, *Libro e illustrazione nell'Ottocento. Parte prima: Le tecniche manuali. Volume primo: i procedimenti*, Bergamo, Università di Bergamo, 2008.

Preiss, Nathalie, *Les Physiologies en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Étude historique, littéraire et stylistique*, Mont-de-Marsan, Edition InterUniversitaires, 1999.

Id., « Le type dans les Physiologies » dans *L'Illustration. Essais d'iconographie*, Actes du séminaire du CNRS (GDR 712), études réunies par Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men, Paris, Klincksieck, 1999.

Id., « Balzac illustre(é) », *Littera*, n°3, 2018, pp. 37-65.

Refort, Lucien, *La Caricature littéraire*, Paris, Librairie Armand Colin, 1932.

Schapiro, Meyer, *Words, Script, and Pictures : Semiotics of Visual Language*, New York, George Braziller, 1996.

Tran, Trung, « L'image dans l'espace visuel et textuel des narrations illustrées de la Renaissance : morphologie du livre, topographie du texte et parcours de lecture », dans *Le livre et ses espaces*, sous la direction d'Alain Milon et de Marc Perelman, Paris, Presses universitaires de Paris 10, 2007.

Yousif, Keri, *Balzac, Grandville and the Rise of the Book Illustration*, Farnham, Surrey, England, Burlington, Ashgate, 2012.

- Études sur Balzac

Andréoli, Max, *Le Système balzacien, essai de description synchronique*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1984, 2 vol.

Aranda, Daniel, « Originalité historique du retour des personnages balzaciens » dans *RHLF*, novembre-décembre 2001, n°6, 101e année, pp. 1573-1589.

Arrigon, Louis-Jules, *Les débuts littéraires d'Honoré de Balzac*, Paris, Perrin et Cie, 1924.

Barbérès, Pierre, *Balzac et le mal du siècle. Contribution à une physiologie du monde moderne*, Paris, Gallimard, 1970, 2 vol.

Id., *Aux sources de Balzac : les romans de jeunesse*, Genève-Paris, Slatkine, 1985.

Bardèche, Maurice, *Balzac, romancier. La formation de l'Art du Roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot (1820-1835)*, Genève, Slatkine Reprints, 1967.

Baroni, Silvia, Baroni, *Le apparenze sociali in Honoré de Balzac*, Mémoire de master, sous la dir. de Daniele Giglioli, soutenu chez l'Université de Bergame, Italie, le 29 avril 2015.

Id., « La comédie de la description. "Capricci" balzachiani », *Poli-Femo*, n°11-12, 2016.

Bertini, « Balarouth : Balzac portraitiste en 1822 », *Cahiers de littérature française*, I, Bergamo et Paris, Bergamo University Press et L'Harmattan, 2005, pp. 33-38.

Bonard, Olivier, *La peinture dans la création balzacienne*, Genève, Librairie Droz, 1969.

Borderie, Régine, *Balzac peintre de corps*, Paris, SEDES, 2002.

Chollet, Roland, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, Paris, Garnier, 2016 (1983).

Id., « Ci-gît Balzac » dans *Balzac, œuvres complètes : Le moment de « La Comédie humaine »*, Claude Duchet et Isabelle Tournier (dir.), Vincennes, PU Vincennes, 1995, pp. 283-298.

Davis, Jérôme, *Balzac, une éthique de la description*, Paris, Honoré Champion, 2010.

Davin, Félix, « Introduction aux *Études philosophiques* » dans Stéphane Vachon, *Balzac. Écrits sur le roman. Anthologie*, Paris, Librairie Générale Française, 2000.

Diaz, José-Luis, « Balzac analyste du journalisme. Selon la "Monographie de la presse parisienne" », *AB 2006*, pp. 215-235.

Duchet, Claude, « Présentation » dans *Balzac et La Peau de chagrin*, Claude Duchet (dir.), Paris, C.D.U et SEDES réunis, 1979, pp. 7-24.

Dupuis, Danielle, « Entre théâtre et peinture : le tableau pathétique balzacien », *AB 2001*, pp.83-98.

Ebguy, Jacques-David, *Le héros balzacien. Balzac et la question de l'héroïsme*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2010.

Fargeaud, Madeleine, « Le premier ami de Balzac : Dablin », *AB 1964*, pp. 3-24.

Farrant, Tim, « Du pittoresque au pictural », *AB 2004*, pp. 113-135.

Id., « La vue d'en face ? Balzac et l'illustration », *AB 2011*, pp. 249-271.

Felkay, Nicole, *Balzac et ses éditeurs, 1822-1837. Essai sur la librairie romantique*, Paris, Promodis, 1987.

Fierro, Anna, « Théâtre à lire, roman à jouer. L'hybridation dans *Petites misères de la vie conjugale* » dans *Hybridations. Les rencontres du texte et de l'image*, Tours, Presses François-Rabelais, 2014.

Fiorentino, Francesco, « Province, mondanité, cohabitation. Notes sur l'espace romanesque chez Balzac » dans *Cahiers de Littérature française*, I, 2005, pp. 71-82.

Gaborit, Élise, Labouret, Mireille et Lamy, Isabelle, *Balzac, romancier des femmes*, Catalogue de l'exposition du Musée de Saché, 3 octobre 2015 – 3 janvier 2016, Tour, Conseil départemental d'Indre-et-Loire, 2015.

Gagneux, Yves, *Le musée imaginaire de Balzac : Les 100 chefs-d'oeuvre au cœur de la Comédie humaine*, Paris, Beaux-Arts Editions, 2012.

Gautier, Théophile, *Portrait de Balzac*, dans *Portrait de Balzac, précédé de Portrait de Théophile Gautier par lui-même*, Paris, L'Anabase, 1994 (1858).

Id., « Honoré de Balzac », préface à *La Comédie humaine*, édition Houssiaux, 1868, recueilli dans *Honoré de Balzac. Mémoire de la critique*, Stéphan Vachon éd., Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1999.

Gerwin, Elizabeth, « Révision et subversion : Balzac et le mythe de Napoléon », *@nalyse*, revue numérique, vol.8, n.3, automne 2013, pp. 48-88.

Goetz, Adrien, « Une toile de Rembrandt, marchant silencieusement et sans cadre. L'esthétique du portrait peint dans *La Comédie humaine* », *AB 2001*, pp. 99-112.

Gozlan, Léon, *Balzac en pantoufles*, Paris, Michel Lévy, frères, J. Hetzel et Cie, 1856.

Guichardet, Jeannine, *Balzac archéologue de Paris*, Genève, Slatkine, 1986.

Hugo, Victor, « Allocution prononcée aux obsèques d'Honoré de Balzac », jeudi 22 août 1850, recueilli dans *Honoré de Balzac. Mémoire de la critique*, Stéphan Vachon éd., Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1999, pp. 149-150.

Jobert, Barthélémy, « Delacroix chez Balzac », *AB 2011*, pp. 63-77.

Jung, Willi, « L'effet des tableaux ». Lecture picturale de *La Maison du chat-qui-pelote* », *AB*, 2004, pp. 211-228.

Labouret, Mireille, « Fabriquer le temps à rebours : problèmes romanesques et mécanismes reparaissant dans *La Torpille* » dans *L'Année balzacienne 2002*, pp. 181-203.

Id., « La fabrique du roman : "parallèles" et "superposition" » dans *Illusions perdues. Actes de la Sorbonne*, José-Luis Diaz et André Guyaux (dir.), Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2003, pp. 163-174.

Id., « À propos des personnages reparaissant. Constitution du personnage et "sens de la mémoire" », dans *AB 2005*, pp. 125-142.

Lavagetto, Mario, *La macchina dell'errore*, Torino, Einaudi, 1996.

Le Leyzur, Philippe et Oger Danielle (dir.), *Balzac et la peinture*, Tours, Musée des Beaux-Arts de Tours, Farrago, 1999.

Le Men, Ségolène, « Balzac, Gavarni Bertall et les *Petites misères de la vie conjugale* », *Romantisme*, 1984, pp. 29-44.

Id., « *Mœurs aquatiques*, une lithographie de Grandville "expliquée" par Balzac », *Gazette des Beaux-Arts*, février 1988, pp. 63-70.

Id., *Une Comédie inachevée : Balzac et l'illustration*, Tours, Bibliothèque municipale de Tours, 1999.

Id., « La "littérature panoramique" dans la genèse de *La Comédie humaine* : Balzac et *Les Français peints par eux-mêmes* », *AB* 2002, pp. 73-100.

Lorant, André, « Un jeune romancier à l'écoute de son cœur », introduction à *Annette et le criminel*, Paris, Flammarion, 1982.

Id., « Sources iconographiques des romans de jeunesse de Balzac », *AB* 1998, pp. 65-80.

Lotte, Fernand, « Le retour des personnages dans *La Comédie humaine* » dans *L'Année balzacienne 1961*, pp. 227-281.

Lukács, György, *Balzac et le réalisme français*, Paris, la Découverte, 1999 (1934-1935).

Lyon-Caen, Boris ; Thérénty, Marie-Ève, « Balzac et la littérature zoologique. Sur les *Scènes de la vie privée et publique des Animaux* » dans *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, Aude Déruelle dir., Actes de la journée d'études de juin 2009, publiés sur le site internet du GIRB : <http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>

Maës, Antoine, « L'illustre ascendance de Théodore Dablin. Une famille de *serruriers du roi* à Rambouillet sous Louis xvi », *AB* 2017, pp. 41-66



Massol, Chantal, « Transfert d'écriture : le réemploi de La Grande Bretèche, dans *Balzac, œuvres complètes : Le moment de « La Comédie humaine »*, Claude Duchet et Isabelle Tournier (dir.), Vincennes, PU Vincennes, 1995, pp. 203-216.

Id., *Une poétique de l'énigme. Le Récit herménautique balzacien*, Genève, Droz, 2006.

Meininger, Anne-Marie, « Balzac et Henry Monnier », *AB 1966*, p. 217-244.

Mollier, Jean-Yves, « L'imprimerie et la librairie en France dans les années 1825-1830 », *Balzac imprimeur et défenseur du livre*, Paris, Paris-Musées, Éditions des musées de la ville de Paris, Éditions des Cendres, 1995, pp. 17-38.

Mozet, Nicole, *La ville de province dans l'œuvre de Balzac*, Paris, C.D.U./SEDES, 1982.

Id., « Introduction à *Autre étude de femme* », dans *Autre étude de femme, Pl*, t.III, pp. 657-671.

Neefs, Jacques, « Figurez-vous... » dans *Balzac et le style*, études réunies et présentées par Anne Herschberg-Pierrot, Paris, Sedes, 1998.

Pierrot, Roger, « Balzac "éditeur" de ses œuvres », dans *Balzac imprimeur et défenseur du livre*, Paris, Paris-Musées, Éditions des musées de la ville de Paris, Éditions des Cendres, 1995, pp. 55-68.

Pitt-Rivers, Françoise, *Balzac et l'Art*, Paris, éditions du Chêne, 1993.

Surville, Laure, *Balzac, sa vie et ses œuvres d'après sa correspondance*, Paris, éd. P'Harmattan, 2005 (1858).

Tolley, Bruce, *Balzac avant La Comédie humaine*, Courville, 1936.

Id., « Les Œuvres diverses de Balzac », *AB 1963*, pp. 46-51.

Tournier, Isabelle ; Duchet, Claude, (dir.), *Le « Moment » de La Comédie humaine : Balzac, Œuvres complètes*. Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993.

Tritter, Jean-Louis, « Histoire du texte » dans *La Comédie humaine*, vol. XII, *Pl*, 1981.

Vanoncini, André, « Le pacte : structures et évolutions d'un motif balzacien », *AB* 2002, pp. 279-292.

Vouilloux, Bernard, « Les fantaisies journalistiques de Balzac », *AB* 2012, pp.5-24.

Watts, Andrew, *Preserving the Provinces : Small Town and Countryside in the Work of Honoré de Balzac*, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, Peter Lang, 2007.

Werdet, Edmond, *Portrait intime de Balzac : sa vie, son humeur et son caractère*, Paris, A. Silvestre, 1859.

Wurmser, André, *La Comédie inhumaine*, Paris, Gallimard, 1970.

- Littérature panoramique

Balzac, H. de, « La Femme comme il faut » dans *Les Français peints par eux-mêmes*, t.I.

Id., « Peines de cœur d'une Chatte Anglaise », *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, t.I.

Id., « Monographie de la Presse parisienne », *La Grande Ville*, t.II.

Id., « Une marchande à la toilette ou Madame la Ressource en 1844 », *Le Diable à Paris*, t.I.

Fournier, Marc, « Avertissement » dans *La Grande Ville*, t.II

Kock, Paul de, « Quelques mots avant d'entrer en matière » dans *La Grande Ville*, Paris, Au Bureau central des publications nouvelles, 1842.

*La Grande Ville*, Paris, Au Bureau central des publications nouvelles, 1842.

*Le Diable à Paris*, Paris, Hetzel, 1844-1845, 2 vol.

*Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, Curmer, 1840-1842, 9 vol.

Preiss, Nathalie ; Stiénon, Valérie, « "Croqués par eux-mêmes". Le panorama à l'épreuve du panoramique » dans *Interférences littéraires/ Littéraire interfrérenties*, n.8, « Croqués par eux-

mêmes. La société à l'épreuve du "panoramique" », Nathalie Preiss et Valérie Stiénon dir., mai 2012.

*Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Paris, Hetzel et Paulin éditeurs, 1842.

Stahl, P.-J., Préface aux *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Paris, Hetzel et Paulin éditeurs, 1842.

- **Sitographie**

<https://intru.hypotheses.org/les-axes-de-recherches-2/iconotextes>

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Palais\\_de\\_Holyrood](https://fr.wikipedia.org/wiki/Palais_de_Holyrood)

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108013v/f317.item>

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31397144g>

<http://www.cnrtl.fr/definition/frontispice>

<http://www.balzac-etudes.paris-sorbonne.fr/balzac2/bibliographie-generale-selective.html>

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k19956f/f232.image>

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3120537/f29.image>

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k355423/f644.item.r=litt%C3%A9rature%20illustr%C3%A9e>

[http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=25721](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=25721)

<http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.htm>

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Marie\\_Lafarge](https://fr.wikipedia.org/wiki/Marie_Lafarge)



Alma Mater Studiorum – Università di Bologna  
in cotutela con Università Paris-Est  
DOTTORATO DI RICERCA IN  
STUDI LETTERARI E CULTURALI

Ciclo XXXI

Settore Concorsuale: 10/F4 – Critica Letteraria e Letterature comparate

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/14 - Critica Letteraria e Letterature comparate

Illustrer *La Comédie humaine*. Entre texte et image  
Vol.II

**Presentata da:** Silvia Baroni

**Coordinatore Dottorato**

**Silvia Albertazzi**

**Supervisore**

**Donata Meneghelli**

**Supervisore**

**Mireille Labouret**

**Esame finale anno 2019**

## AVERTISSEMENT

Les catalogues ci-joint sont le fruit d'un travail de plus de deux années. Ce travail n'a pas la présomption d'être complet ou exhaustif, nous sommes conscientes qu'il est impossible : non seulement il n'est pas possible de tout savoir, mais nous savons bien que certains livres, surtout du XIX<sup>e</sup> siècle, ont disparu, en ne laissant que de traces de leur existence.

Cependant, nous avons essayé de restituer le plus grand nombre possible d'éditions françaises illustrées des œuvres de Balzac, à partir de son vivant jusqu'à nos jours. La contrainte linguistique était nécessaire, non seulement pour marquer une limite à cette recherche philologique mais aussi pour définir de façon cohérente le champ de notre étude ; de toute façon, il serait de grand intérêt d'organiser un projet qui puisse associer les centres d'études balzaciennes de toutes les nations pour rédiger un catalogue des éditions illustrées des œuvres balzaciennes en toutes les langues.

C'est bien l'exigence d'identifier le corpus sur lequel construire notre travail qui nous a amenée à la rédaction des catalogues : pendant la rédaction du mémoire du master, qui visait la description du système d'apparences sociales dans les textes de Balzac, nous avons cherché un appui dans les illustrations afin d'expliquer l'importance de la description du corps des personnages dans la poétique balzacienne ; dans cette situation nous nous sommes mesurée pour la première fois à la difficulté de gérer un ensemble d'images complètement hors contrôle, en partie disponible sur les réseaux informatiques mais avec des attributions imprécises d'illustrateur ou bien d'édition dans laquelle l'image a paru originellement. C'est en raison de cela que l'idée d'un catalogue des éditions balzaciennes illustrées a pris forme.

Au début de la deuxième année de doctorat donc, lorsque le sujet de la thèse était finalement défini, nous avons projeté de créer une base de données fondée sur trois critères, illustrateur-édition-année, où chaque illustration aurait pu être associée à l'illustrateur, à l'édition de provenance originale, et à l'année de production. Mais c'était un programme trop vaste, pour lequel il aurait été nécessaire de faire intervenir et un groupe d'étudiants ou doctorants experts en informatique pour la création d'un catalogue numérique et une équipe de photographes spécialisés dans la photo documentaire pour la numérisation des illustrations ; outre cela, il aurait fallu disposer d'une période temporelle bien plus longue, deux ans n'étant pas suffisant pour réaliser ce type de catalogue. Nous étions obligées d'y renoncer, même si nous caressons l'espoir qu'un jour ce sera possible de concrétiser cette base de données, peut-être avec un projet post-doctorat.

Nous avons alors affiné ce projet, un *labor limae* qui nous a conduit au volume que voici : un recueil d'annexes divisé en deux sections, la première regroupant les catalogues qui nous ont servi pour la partie théorique de notre étude, comprenant exclusivement des catalogues raisonnés des textes illustrés sous la supervision de Balzac, et la deuxième section contenant les listes des éditions illustrées datées du vivant de Balzac à aujourd'hui, partie qui, nous l'espérons, sera un outil précieux auquel tout lecteur ou spécialiste de Balzac intéressé par l'illustration pourra recourir.

Nous avons décidé de recueillir tous ces annexes dans un volume à part, pour une raison très simple : nous croyons que détacher les annexes du texte permettra au lecteur de

consulter le catalogue désiré quand il le veut, à son aise, de manière plus pratique qu'en continuant à feuilleter dans le texte à la recherche du catalogue, doigt sur la page pour ne pas perdre le fil le discours.

Dans la deuxième partie, notamment, les catalogues ont été organisés selon trois types de mots-clés : nous avons distingué entre (1) œuvres en édition individuelle, parue au moins dans *La Comédie humaine*, (2) recueils partiels composé par la décision d'un éditeur (et non par l'auteur : les éditions des ouvrages composant un cycle, comme *Illusions perdues* ou *Les Parents pauvres*, figurent dans la première catégorie), et (3) recueils qui se définissent « complètes » sous le titre de « *La Comédie humaine* » ou d'« *Œuvres complètes* », en signalant pour chacune de ces éditions si elles sont vraiment un recueil complet ou non. Si la recherche des œuvres individuelles, voire en édition consacrées seulement à un titre balzacien spécifique, était effectivement plus simple, comme les notices des catalogues des bibliothèques montrent toujours le titre sous lequel l'ouvrage paraît aujourd'hui mais aussi son titre primitif (ex : pour *La Rabouilleuse* on reçoit aussi les résultats qui concernent *Un Ménage de garçon*, son titre primitif), l'identification des groupes d'ouvrage s'est révélée plus difficile. Sous le titre de « *La Comédie humaine* » et d'« *Œuvres complètes* » figurent des recueils composés de façon arbitraire, pas forcément complets d'ailleurs, qui entretiennent une confusion substantielle.

Nous avons renoncé à créer un catalogue des illustrateurs, comme, à ce stade, il aurait été partiel : trop de doutes sur l'attribution de certaines illustrations, signées et non signées par l'illustrateur et/ou par le graveur, persistent pour établir un annexe utile dans ce sens ; toutefois, pour les illustrateurs de l'époque romantique, un catalogue sur les illustrateurs et graveurs de *La Comédie humaine* de l'édition Furne, accessible en ligne, avait été établi par la Bibliothèque de la Maison de Balzac.

Pour réaliser les catalogues, nous avons recouru à plusieurs instruments. Premièrement, nous avons formé la base des listes des éditions illustrées en consultant les catalogues en ligne des bibliothèques principales de France, parmi lesquelles : la Bibliothèque nationale, le circuit des Bibliothèques spécialisées de la Ville de Paris, la Bibliothèque Sainte-Geneviève, la Bibliothèque de l'Institut de France, la Bibliothèque Mazarin, la Bibliothèque municipale de Tours, et le Catalogue National de France. Puis, nous avons complété ce travail en comparant nos données avec des catalogues plus anciens, qui présentent une liste de livres romantiques, comme celle établie par Charles Asselineau<sup>374</sup>, ou encore celle de Jules Brivois<sup>375</sup>, de Champfleury<sup>376</sup>, de Georges Vicaire<sup>377</sup>. Parallèlement, nous avons fait la vérification sur champ de chaque édition trouvée ; là où il a été possible, nous avons spécifié le type d'illustration contenue dans le livre – couverture, frontispice, portrait de l'auteur façon frontispices, vignette-titre, vignette(s), hors-texte(s) –, de même que le nom de l'illustrateur(s) et du graveur(s).

---

<sup>374</sup> C. Asselineau, *Bibliographie romantique. Catalogue anecdotique des éditions originales des œuvres de Victor Hugo, Alfred de Vigny, Prosper Mérimée, etc.*, Paris, Rouquette, seconde édition, 1874 [1872].

<sup>375</sup> J.-J.-B.-L. Brivois, *Guide de l'amateur. Bibliographie des ouvrages illustrés du XIXe siècle*, principalement des livres à gravures sur bois, Paris, L. Conquet, 1883.

<sup>376</sup> Champfleury, *Les "Vignettes" romantiques. Histoire de la "Littérature" et de l'Art 1825-1840*, Paris, Dentu, 1883.

<sup>377</sup> G. Vicaire, *Manuel de l'amateur de livres du XIXe siècle, [1. A-B]*, Brueil-en-Vexin, Éditions du Vexin français, 1974 [1894].



Bien évidemment, toute signalisation d'éditions illustrées qui ne figuraient pas dans ces catalogues sera très utile pour compléter le plus possible notre travail.



## Sommaire

<b>Annexe 1</b> : Catalogue des <i>Œuvres de jeunesse</i> illustrées	9
<b>Annexe 2</b> : Catalogue des <i>Œuvres illustrées</i> imprimées par Balzac	15
<b>Annexe 3</b> : Catalogue des <i>Œuvres illustrées</i> de Balzac publiées entre 1820 et 1850 (Balzac vivant)	17
<b>Annexe 4</b> : Table des illustrations de <i>La Peau de chagrin</i> , Delloye et Lecou éd., 1838	19
<b>Annexe 5</b> : Table des illustrations de l' <i>Histoire de Napoléon</i> , Dubochet et Hetzel, 1842	25
<b>Annexe 6</b> : Table des illustrations de la <i>Physiologie du rentier</i> , Martinon, 1841	31
<b>Annexe 7</b> : Table des illustrations de la <i>Physiologie de l'employé</i> , Aubert et Lavigne, 1841	41
<b>Annexe 8</b> : Table des illustrations des articles de Balzac pour la littérature panoramique	59
<b>Annexe 9</b> : Table des illustrations de <i>La Comédie humaine</i> de l'édition Furne, 1842-1848, 17 vol. in-8	117
<b>Annexe 10</b> : Catalogue des éditions illustrées des œuvres composant les <i>Études sociales</i>	209
<b>Annexe 11</b> : Catalogue des éditions illustrées des œuvres composant les <i>Études philosophiques</i>	227
<b>Annexe 12</b> : Catalogue des éditions illustrées des œuvres composant les <i>Études analytiques</i>	231
<b>Annexe 13</b> : Catalogue des éditions illustrées des textes hors <i>La Comédie humaine</i>	237
<b>Annexe 14</b> : Catalogues des éditions illustrées des recueils de textes balzaciens	281

**Annexe 15** : Catalogue des éditions illustrées  
des « *Œuvres complètes illustrées* » et de « *La Comédie humaine* » 303

**Annexe 16** : Catalogue des groupes d'œuvres qui  
ne recueillent pas la totalité de la production balzacienne 283



## Annexe 1 : Catalogue des Œuvres de jeunesse illustrées

### Recueils

Titre de la recueuil	Ouvrages qui composent la recueuil	Édition	Date	Type d'illustration (couv. Ill, front, vignette, hors-t)	Artiste(s)	Note(s)
<i>Les Romans illustrés anciens et modernes</i>	<i>L'héritière de Birague, Jean-Louis, La dernière fée, Le vicaire des Ardennes, l'Israélite, Argow le pirate, Jane la Pale, L'excommunié, Le centenaire, Dom Gigadas</i>	Paris, H. Havard	1851	Illustrations	Tony Johannot  Henri-Charles-Antoine Baron  Bertall  Jean Adolphe Beaucé  Gaspar Stall  Adrien Lavieille	
<i>Premiers romans : 1822-1825</i>	<i>L'héritière de Birague, Jean Louis, ou La fille trouvée, Clotilde de Lusignan, ou Le beau juif, Le centenaire, ou Les deux Béringheld, La dernière fée, ou La nouvelle lampe merveilleuse, Le vicaire des Ardennes, Annette et le criminel, Wann-Chlore</i>	Paris, R. Laffont ; coll. Bouquins	1999	Couv ill en coul		2 vol.

Premiers essais (1818-1823)

Titre de l'œuvre	Édition	Date	Type d'illustration (couv. Ill, front, vignette, hors-t)	Artiste(s)	Note(s)
<i>Falthurne : manuscrit de l'abbé Savonati, traduit de l'italien par M. Matricante, instituteur primaire</i>	Saint-Martin de Bonfossé, Théolib ; coll. Liber	2016	Couv ill en coul		1 pl. h-t, à caractère historique (sur le tribunal secrète)
<i>Sténie ou les erreurs philosophiques</i>	Paris, G. Courville	1936	Illustration		
<i>Cromwell: tragédie en 5 actes et en vers</i>	Paris, A la cité des livres	1925	Portr.		In-4°
<i>Le nègre</i>	Paris, l'Harmattan	2011	Couv ill en coul		

Codes

Titre de l'œuvre	Édition	Date	Type d'illustration (couv. Ill, front, vignette, hors-t)	Artiste(s)	Note(s)
<i>Code des gens honnêtes ou L'art de ne pas être dupe des fripons</i>	Paris, Société nouvelle d'édition	1944	Couv ill Ill en coul	Joseph Hémard (1880-1961)	
<i>Code des gens honnêtes : ou L'art de ne pas être dupe des fripons</i>	Paris, Aux éditions du trait	1948	Ill hors-texte	Jean Cocteau	
<i>Code des gens honnêtes ou L'art de ne pas être dupe</i>	Levallois-Perret, Manya	1990	Couv ill		

<i>des fripons</i>					
<i>Code des gens honnêtes ou L'art de ne pas être dupe des fripons</i>	Paris, Nautilus	2001	Couv ill en coul Ill		
<i>Code des gens honnêtes ou L'art de ne pas être dupe des fripons</i>	Coeuvres-et-Valsery (Aisne), Ressouvenances	2008	Couv ill		
<i>Album historique et anecdotique</i>	Paris, Librairie ancienne et moderne	1827	Vignette de titre		

### Histoire de France pittoresque

<b>Titre de l'œuvre</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Type d'illustration (couv. Ill, front, vignette, hors-t)</b>	<b>Artiste(s)</b>	<b>Note(s)</b>
L'excommunié	Paris, Charlot	1947	Couv ill		

### Littérature et fantaisie

<b>Titre de l'œuvre</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Type d'illustration (couv. Ill, front, vignette, hors-t)</b>	<b>Artiste(s)</b>	<b>Note(s)</b>
<i>La Comédie du diable ; suivi de La procession du diable</i>	Saint-Épain, Lume	2005	Couv ill Ill		
<i>Voyage de Paris à Java</i>	(S. l.) L'Amitié par le livre	1947	Ill	René Mels	In-16



### Romans de jeunesse

Titre du roman	Édition	Date	Type d'illustration	Artiste(s)	Note(s)
<i>Annette et le criminel</i>	Paris, Garnier Flammarion	1982	Couv ill en coul		
<i>(Annette et le criminel) Argow le pirate</i>	Neuilly, Robeyr	1947	Ill	Thalouarn	In-16
<i>(Le Centenaire ou les Deux Beringheld ) Le Sorcier</i>	Paris, Pressédition	1948	Illustrations hors-texte	Honoré Daumier	3 vol. in-16
<i>Le Centenaire ou les Deux Beringheld</i>	Verviers, Gérard et Cie ; Paris, l'Inter	1969	Couv ill en coul		In-16
<i>La Dernière fée ou la nouvelle lampe merveilleuse</i>	Paris, Pressédition	1948	Front Vignettes	Gavarni (croquis de Balzac dans les deux front)  Honoré Daumier (vignettes)	2 vol.
<i>L'Héritière de Birague</i>	S.l, Les Bons Romans	1867	Illustrations	Clément Auguste Andrieux	Paru en feuilleton dans les tomes 15 & 16. Vol. 9 & 10 de la collection (fasc.762-784)
<i>Le Vicaire des Ardennes</i>	S.l, Les Bons Romans	1866	Illustrations	Lampsonius	Paru en feuilleton dans les tomes 14 et 15, vol. 9 de la collection
<i>Wann-Chlore</i>	Paris, Mémoire du Livre	1999	Couv ill en coul	Bernard Quentin	
	Cuise-la-Motte,	2009	Couv ill en coul		

	Amiens, Ed. du Trotteur ailé				
--	------------------------------------	--	--	--	--



## Annexe 2 : Catalogue des œuvres illustrées imprimées par Balzac

La Bibliographie de France registre le 12 août 1826 que : « M. Balzac (Honoré) a obtenu, le 1<sup>er</sup> juin 1826, un brevet d'imprimeur à la résidence de Paris, en remplacement de M. Laurens aîné, démissionnaire » (p.704, Journal de l'imprimerie et de la librairie).

29 juillet 1826 : (4901) : *Œuvres complètes de La Fontaine*. VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> livraisons. Un seul cahier in-8° de 34 demi-feuilles avec vignettes. Imp. de Balzac à Paris. – A Paris, chez H. Balzac, rue des Marais, Faubourg Saint-Germain, n. 17 ; chez Sautelet. Prix de chaque livraison 2-50. L'ouvrage complet en un seul volume in-8° 20-0.

25 octobre 1826 : (6574) *Le Trobadour français*, contenant romances, chansons de table et rondes tirées des meilleurs chansonniers. In-18 de 6 feuilles 4/9, plus une planche. Imp. De Balzac, à Paris. – A Paris, chez Caillot, rue Saint-André-des-Arts, n. 57.

06 décembre 1826 : (7552) *Aventures de Robinson-Crusoë*, par Daniel de Foë, traduction de Themiseul de Saint-Hyacinthe. Edition mignonne. Tome 1<sup>er</sup> (Première partie). In-32 de 3 feuilles, plus une planche. Impr. de Plassan, à Paris – A Paris, chez Lugan, passage du Caire. Prix. 0-75. Edition prévue en deux volumes, de deux livraisons chacun. Couverture pour les quatre livraisons imprimées chez M. Balzac, sur papier couleur (adresse : au Palais-Royal, n. 263-264).

7 juillet 1827 : (4431) *L'Art de mettre sa cravate de toutes les manières connues et usitées, enseigné et démontré en 16 leçons*, etc. Par le baron Emile d'Empesé. Première édition. In-18 de 3 feuilles 4/9, plus 5 planches. Imp. De Balzac, à Paris.

25 juillet 1827 : (4814) *L'Art de mettre sa cravate de toutes les manières connues et usitées, enseigné et démontré en 16 leçons*, etc. Par le baron Emile d'Empesé. Deuxième édition. In-18 de 3 feuilles 4/9, plus 5 planches. Deuxième et Troisième édition. Imp. De Balzac, à Paris.

11 août 1827 : (5189) *L'Art de mettre sa cravate de toutes les manières connues et usitées, enseigné et démontré en 16 leçons*, etc. Par le baron Emile d'Empesé. IV<sup>e</sup> édition. In-18 de 3 feuilles 4/9, plus 5 planches. Imp. De Balzac, à Paris.

11 août 1827 : *L'Art de payer ses dettes et de satisfaire ses créanciers, sans déboursier un sou ; enseigné en dix leçons. Ou Manuel du droit commercial à l'usage de gens ruinés, des sollicitateurs, des surnuméraires, des employés réformés et de tous les consommateurs sans argent. Par feu mon oncle, professeur émérite, précédé d'une notice bibliographique sur l'auteur et orné de son portrait. Le tout publié par son neveu, Auteur de l'Art de mettre sa cravatte*. In-12. Impr. De Balzac, à Paris.

1<sup>er</sup> septembre 1827 : (5529) *La Chasse au tir. Poème en cinq chants, dédié aux chasseurs*. In-8° de 8 feuilles 1/4, plus un frontispice gravé et des planches. Imprim. de Balzac, à Paris.

12 septembre 1827 : (5823) *L'Art de ne jamais déjeuner chez soi et de dîner toujours chez les autres, enseigné en huit leçons, indiquant les diverses recettes pour se faire inviter tous les jours, toute l'année, toute la vie. Par feu M. le chevalier de Mangenville, précédé d'une simple notice sur l'auteur et orné de son portrait*. In-8° de 3 feuilles 8/9. Imprim. De Balzac, à Paris.

26 septembre 1827 : (6060) *Les Remèdes de bonnes femmes, ou Moyen de prévenir, soigner et guérir toutes les maladies, rédigés et mis en ordre alphabétique d'après le manuscrit original de Mme Michel, ex-garde malade.* In-32 d'une feuille 5/8, plus une planche. Imprim. De Balzac à Paris.

14 novembre 1827 : *Théâtre de l'Enfance, par Madame de Lafaye-Bréhier, auteur des Petits Béarnais, du Robinson français, etc.* Orné de gravures. 3 Volumes. In-12. Impr. De Balzac, à Paris.

21 novembre 1827 : *Éléments de géométrie descriptive, à l'usage des élèves qui se destinent à l'École polytechnique, à l'École militaire, à l'École de la marine. Par E. Duchesne, professeur de mathématiques spéciales au collège de Vendôme.* Avec cahier de planches. In-12, Impr. de Balzac, à Paris.

2 février 1828 : *L'Art de donner à dîner, de découper les viandes, de servir les mets, de déguster les vins, de choisir les liqueurs, etc. etc. ; enseigné en douze leçons, avec des planches explicatives du texte ; par un ancien maître d'hôtel du président de la Diète de Hongrie, ex-chef d'office de la princesse Charlotte, etc. etc.* In-18, Impr. de Balzac, à Paris.

16 février 1828 : *Henriette Sontag, histoire contemporaine, traduite de l'allemand, ornée d'un portrait.* 2 volumes. In-12. Impr. de Balzac, à Paris.

29 avril 1828 : *Œuvres complètes de Molière, ornées de trente vignettes dessinées par Devéria et gravées par Thompson.* In-8°. Impr. de Balzac, à Paris. Déclaration non suivie de dépôt.

7 mai 1828 : *Atlas d'anatomie pathologique pour servir à l'histoire des maladies des enfants, par Charles Michel Billard.* In-4° de dix planches, avec le texte explicatif. Impr. de Balzac, à Paris.

14 juin 1828 : *Specimen des divers caractères, vignettes et ornements typographiques de la fonderie de Laurent et de Berny, rue des Marais Saint-Germain, n°17.* In-f° oblong. Impr. de Balzac, à Paris.

**Annexe 3 : Œuvres illustrées de Balzac publiées entre 1820-1850 (Balzac vivant)**

<b>Titre</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>Le Vicaire des Ardennes</i> 4 vol. in-12	Paris, Pollet	1822			Front.	
<i>Annette et le criminel</i> 4 vol. in-12	Paris, Buisson	1824	Choquet		Front.	
<i>La Peau de chagrin</i> 2 vol. in-8°	Paris, Gosselin et Canel	1831	Tony Johannot	Porret	Deux vignettes façon frontispice, un pour chaque volume.	
<i>Romans et contes philosophiques</i> 3 vol. in-8° 2ème édition	Paris, Gosselin	1831	Tony Johannot	Porret	Trois vignettes façon frontispices, un pour chaque volume	
<i>Nouveaux contes philosophiques</i> In-8°	Paris, Charles Gosselin	1832	Tony Johannot	Porret	Vignette	
<i>Romans et contes philosophiques</i> 3 vol. in-8° 3ème édition	Paris, Charles Gosselin	1832	Tony Johannot	Porret	Trois vignettes façon frontispices, un pour chaque volume	
<i>Le Médecin de campagne</i> 2 vol. in-8°	Paris, Werdet	1836	Henri Monnier (attribué à)		Vignette de l'édition Mame- Delaunay en deuxième page	
<i>La Femme supérieure, La Maison Nucingen, La Torpille</i> 2 vol in-8°	Paris, Werdet	1838	Daumier		Vignette en centre page- titre, qui se répète dans tous les tris volumes Vignette de	La vignette de Daumier sera reprise dans

					Daumier reproduisant la caricature dessinée par Bixiou (dans le vol.2)	l'édition Furne
<i>La Peau de chagrin</i>	Paris, Delloye et Lecou	1838				
<i>La Femme supérieure, La Maison Nucingen, La Torpille</i> 2 vol in-16	Paris, Werdet	1839			Vignette en centre page-titre, qui se répète dans tous les trois volumes	Vignette de Daumier absente
<i>Physiologie du rentier de Paris et de province</i> (Balzac et Frémy)	Paris, P. Martinon	1841	Gavarni Henri Monnier Daumier Meissonier		Vignettes	
<i>Physiologie de l'employé</i>	Paris, Aubert et Lavigne éditeurs	1841	Trimolet			
<i>Histoire de l'Empereur, racontée dans une grange par un vieux soldat</i>	Paris, Dubochet et Hetzel éditeurs	1842	Lorentz	Brevière Novion	Vignette Et Planches hors-texte	
<i>La Comédie humaine</i>	Paris, Furne, Dubochet, Hetzel	1842-1846			Planches hors-textes	
<i>Petites misères de la vie conjugale</i>	Paris, Chedowski	1846	Bertall		Vignettes Et Planches hors-textes	
Paris mariés	Paris, Hetzel	1846	Gavarni		Vignettes	

**Annexe 4 : Table des illustrations de *La Peau de chagrin*, Delloye et  
Lecou éd., 1838**

Type d'illustration	Sujet de l'image	Page du roman	Illustrateur	Graveur
Vignette de titre	Squelette trascinant un homme dans un fossa	Page de titre	-	-
Vignette en page de faux titre	La ligne serpentine	Page de faux titre	-	-
<i>Le Talisman</i>				
Vignette en tête de page	Montage de scènes	p.1	Baron	P. Brunellière
Lettrine (« V »)	Secours aux asphyxiés	p.1	-	-
Portrait	L'homme qui marque les passes de la Rouge et de la Noir	p.8	Janet Lange	Gaitte
Portrait	Le novice au jeu de la roulette	p.10	Gavarni	Nargeol
Scène	La table des joueurs	p.12	Baron	Gaitte
Scène	Le jeune inconnu sort du 36 du Palais Royal	p.14	Janet Lange	Pourvoyeau
Portrait	Un jeune ramoneur demande la <i>carità</i>	p.18	Janet Lange	H. Langlois
Portrait	L'inconnu assis à côté d'un homme, au milieu d'une salle pleine d'objets	p.22	JL	Langlois
Nature morte	Table pleine d'objets	p.26	-	P. Brunellière
Scène	Le pagne d'une jeune fille d'Otahiti	p.27	Français	P. Brunellière
Scène	Rêve : le Sabbath de Faust	p.33	Baron	Carlet
Scène	Un jeune homme regarde un squelette	p.34		Sortet aqf
Portrait	L'antiquaire	p.37	-	-
Scène	L'antiquaire montre au jeune	p.42	Janet Lange	Joubert



	homme la peau de chagrin accroché au mur			
Scène	Le jeune homme essaye de trancher la peau	p.45	Janet Lange	Montaut d'Oloron
Scène	Les quatre amis	p.54	Janet Lange	Monin
Nature morte	Navire (Le corsaire rouge) au milieu de la mer	p.59	-	-
Scène	Péristyle	p.61	A. Dorlet aqf.	
Portrait	Le notaire	p.64	Janet Lange	-
Scène	Bacchanale	p.68	Baron	Moret
Portrait	Les hommes illustres du passé	p.70	Marckl	Brunellière
Portrait	Un médecin ivre	p.77	Janet Lange	Goalir
Nature morte	Le dessert	p.81	-	-
Portrait	Aquilina	p.88	Janet Lange	Torle aqf
Portrait	Euphrasie	p.91	-	-
Scène	Raphaël, Émile, Euphrasie et Aquilina causent entre eux	p.92	Jane Lange	Beyer
Scène	Deuxième bacchanale	p.98	Baron	Beyer
Scène	Raphaël et Émile causant, avec les deux femmes endormies à leurs pieds	p.102	Janet Lange	Langlois
<i>La Femme sans cœur</i>				
Vignette en tête de page	Trois scènes	p.103	Baron	Brunellière
Lettrine « A »	Lecteur	p.103	-	-
Scène	Raphaël vole l'argent de son père	p.108	Janet Lange	Beyer
Scène	Enterrement du père de Raphaël	p.114	-	-
Scène	Le commissaire-priseur remet à Raphaël son hérité	p.115	-	-
Portrait	La femme des rêves	p.118	Gavarni	Nargeon
Scène	Raphaël cherche de l'eau à la place	p.126	Janet Lange	Pigeot

	St. Michel			
Scène	Raphaël assis à la fenêtre de sa mansarde	p.128	-	Goulu ?
Scène	Jeunes filles jouant au volant en rue de Cluny	p.130	Nap. Thomas ?	Brunellière
Scène	Pauline apprend à jouer le piano	p.138	Janet Lange	Cortet
Portrait	Foedora	p.149	Janet Lange	Félicie Fournier née Monsaldy
Nature morte	Le lit de Foedora	p.151	Baron	Corlet
Scène	Foedora et son maintien	p.154	Marckl	Legris
Portrait	Foedora	p.160	-	-
Scène	Le valet de Foedora chasse l'homme qui les avait aidés	p.163	Montaut ?	
Portrait	Raphaël et son chapeau	p.169	-	-
Scène	Pauline et sa mère parlent de Raphaël	p.172	-	-
Scène	Pauline donne une tasse de lait à Raphaël	p.174	Nap. Thomas	Brunellière
Scène	Au restaurant, Rastignac trouve un travail à Raphaël	p.180	-	-
Scène	Raphaël dine chez Foedora	p.189	Janet Lange	Moubert
Scène	Raphaël et Foedora à théâtre	p.194	Janet Lange	Langlois
Scène	Raphaël demande à Pauline d'aller au Mont-de-Piété	p.200	-	-
Scène	Un vieil amoureux de Foedora soupire en regardant le lit de la comtesse	p.205	-	-
Scène	Foedora regarde les rideaux de la fenêtre de sa chambre	p.210	-	Langlois
Scène	Raphaël regardant	p.213	-	-

	Foedora endormie			
Scène	Raphaël et Foedora	p.217	-	-
Scène	Raphaël maudit Foedora	p.223	Janet Lange	Joubert
Scène	Raphaël et Pauline se disent adieu	p.229	Janet Lange	Ferdinand
Scène	Raphaël et Rastignac dansent devant un chapeau plein d'or	p.231	Janet Lange	Joubert
Scène	L'homme de la banque frappe à la porte	p.239	-	-
Portrait	Le créancier	p.241	-	-
Scène	Raphaël, ivre, crie dans la salle, pendant qu'Émile cherche à le retenir	p.245	H. Baron	Adolphe Corlet aqf.
Nature morte	Orgie d'objets	p.249	Janet Lange	-
Portrait	Jeune fille pure et innocent	p.252	-	-
Portrait	Raphaël, ivre, allongé sur un sofa	p.259	-	-
<i>L'Agonie</i>				
Vignette en tête de page	La mort attrapant Raphaël	p.261	Baron	Ferdinand
Lettrine « D »	Ange pleure à coté du lit d'un malade/mort	p.261	-	-
Portrait	Poète classique en quête d'une rime	p.262	Janet Lange	Berlier
Portrait	Raphaël lisant le journal	p.269	-	-
Scène	Raphaël crie contre son ancien précepteur	p.274	-	-
Portrait	L'Antiquaire-dandy	p.279	H	A
Scène	Le ciel de Michel-Ange et Sanzio d'Urbino	p.280	-	-

Scène	Raphaël à théâtre et sa belle voisine	p.285	-	-
Portrait	Pauline	p.287	Marckl	Félicie Fournier née Monsaldy
Scène	Raphaël et Pauline se retrouvent dans la vieille mansarde	p.290	-	-
Scène	Raphaël jette la peau dans un puits	p.299	-	-
Scène	Raphaël regarde Pauline jouant avec un chat au petit déjeuner	p.301	-	-
Portrait	Le jardinier amenant quelque chose	p.303	-	-
Portrait	Monsieur Lavrille	p.307	Janet	Alphonse Boilly
Portrait	L'onagre	p.311	-	-
Portrait	Planchette	p.314	-	Boilly
Scène	Planchette essaie d'agir sur la peau, devant à Raphaël et au Spieghalter	p.325	Janet Lange	Pourvoyeur
Scène	Raphaël, avec Pauline sur ses genoux, indique le squelette qui se cache derrière le rideau de son lit	p.331	-	-
Scène	Pauline effrayée au lit de Raphaël malade ; derrière le lit, un squelette	p.336	-	-
Portrait	Le docteur Brisset	p.338	-	-
Portrait	Le docteur Caméristus	p.339	L.	-
Portrait	Le docteur Maugredie	p.340	-	-
Scène	Raphaël demande à un valet d'ouvrir la fenêtre	p.349	-	-
Scène	Consultation avec un médecin	p.356	Baron	Corlet
Paysage	Le lac	p.358	Janet Lange	-

Scène	L'insulte	p.363	-	-
Scène	Une calèche de poste	p.365	-	-
Scène	Raphaël arrive sur le lieu du duel appuyé sur son serviteur	p.366		
Scène	Raphaël tue son adversaire, en tirant son coup sans regarder	p.369	-	-
Portrait	Un vieil pasteur et un enfant	p.376	Janet Lange	Goulu
Portrait	Une Auvergnate	p.377	JL	-
Portrait	Raphaël au milieu de la nature	p.380	Janet Lange	P. Brunellière
Scène	Le postillon relaie la voiture	p.387	-	-
Scène	Raphaël après avoir brûlé les lettres de Pauline	p.389	-	-
Scène	Un monde de femmes dans le salon de Raphaël	p.393	-	-
Scène	Raphaël brise le châle de Pauline	p.397	H. Baron	Corlet
Scène	Jonathas cherche devant Pauline embrassant le cadavre de Raphaël	p.398	-	H. Langlois
<i>Épilogue</i>				
Vignette en tête de page	Homme assis sur un lit	p.399	HBaron	Corlet
Lettrine « E »	Portrait d'une femme	p.399	-	-
Scène	Ange survolant une ville	p.400	-	-
Scène	Ombra blanche survolant un fleuve	p.401	-	-

**Annexe 5 : Table des illustrations de *l'Histoire de l'Empereur*,  
Dubochet et Hetzel, 1842.**

**Vignettes par Lorents, gravures par MM. Brevière et Novion**

Type d'illustration	Sujet de l'image	Page du roman	Notes
Vignette de titre	Napoléon à cheval	Page de titre	
Vignette en tête de chapitre	Les objets de Napoléon	p.3	
Vignette	Paysage bucolique	p.3	
Vignette	« <u>Il est arrivé à Paris en mendiant son pain</u> » [Gondrin]	p.7	
Vignette Portrait-scène	« <u>Gouguelat est ici le piéton de poste</u> »	p.10	
Vignette Portrait	« Gondrin »	p.14	
Histoire de l'Empereur			
Pl. hors-texte, façon frontispice	La grange pleine du monde	p.22	
Vignette	L'extérieur de la grange	p.23	
Vignette Paysage	« <u>Napoléon est né en Corse, qui est une île française, chauffée par le soleil d'Italie</u> »	p.28	
Vignette Scène fantastique	« <u>...les balles et les décharges de mitraille qui nous emportaient comme des mouches...</u> »	p.30	
Vignette Portrait	« <u>...l'on te les tapes à Montenotte...</u> »	p.33	Vignette représentant un soldat allemand
Vignette Scène fantastique	« <u>...et les fouaille partout...</u> »	p.34	Napoléon fouaillant les ennemies
Vignette Scène	« <u>Les femmes aussi, qui étaient des femmes très-judicieuses...</u> »	p.35	Des femmes italiennes
Pl. hors-texte	« Les sentinelles le voyaient toujours aller et venir »	p.37	
Vignette Scène fantastique	« <u>Voilà un pèlerin qui paraît prendre ses mots d'ordre dans le ciel...</u> »	p.38	
Pl. hors texte	« Il rassemble ses	p.39	

	meilleurs lapins »		
Pl. hors-texte	« Toulon, route d'Égypte »	p.41	
Vignette Scène	« <u>Nous prenons Malte comme une orange</u> pour le désalterer de sa soif de victoire... »	p.42	
Vignette Scène fantastique	« <u>Le mody, soupçonné d'être descendu du ciel</u> sur un cheval qui était, comme son maître, incombustible au bouet, ... »	p.44	
Vignette Portrait	« <u>Vous entendez bien qu'on leur a fait faire la grimace tout de même...</u> »	p.45	
Vignette Scène fantastique	« <u>Mais nous mangeons le mamelock à l'ordinaire</u> »	p.47	
Vignette Scène	« ... <u>car ils ne savaient quoi s'inventer pour nous contrarier</u> »	p.48	
Vignette Scène fantastique	« <u>Nous revenons au Caire</u> »	p.51	
Vignette Nature morte	« <u>La Gourde</u> »	p.53	
Vignette Scène	« Napoléon met le pied sur <u>une coquille de noix</u> , un petit navire... »	p.53	
Vignette Scène	[Napoléon] « ...les fait sauter par les fenêtres... »	p.55	
Vignette Scènes fantastique	« Il y avait des ennemies à balayer »	p.56	
Vignette Scène	« L'Empereur a <u>inventé la Legion d'honneur</u> »	p.57	
Pl. hors-texte	« On t'ira pêcher des royaumes à la baïonnette »	p.61	
Pl. hors-texte	« <u>et s'il avait eu dans sa boule de</u>	p.63	

	<u>conquérir la lune</u> , il aurait fallu s'arranger pour ça, faire ses sacs <u>et grimper</u> »		
Vignette Scène	« <u>Ça sera un royaume !</u> »	p.65	
Pl. hors-texte	« <u>Un caporal de la garde était comme une curiosité</u> »	p.66	
Vignette Scène	« je l'ai vu, les pieds dans la mitraille, pas plus gêné que vous êtes là... »	p.68	
Vignette Scène fantastique	« ...les mourants avaient <u>la chose de se relever pour le saluer et lui crier</u> : "Vive l'Empereur !" »	p.69	
Vignette Portrait	« <u>roi de Rome</u> »	p.71	
Vignette Nature morte	« <u>et ce ballon a fait le chemin d'un jour</u> »	p.72	
Pl. hors-texte	« des animaux de cosaques qui s'envolent »	p.74	
Vignette Scène	« Et voilà fectivement tous les rois qui viennent <u>lécher la main de Napoléon !</u> »	p.75	
Vignette Scène	« <u>Nous étions devant le grand ravin</u> »	p.77	Texte à p.76
Vignette Scène	[l'Empereur] « <u>passé au galop en nous faisant signe</u> qu'il s'importait beaucoup de prendre la redoute »	p.78	Texte à p.87
Vignette Scène	« Le froid nous pince »	p.80	
Vignette Scène	« C'est là que l'armée a été sauvée par <u>les pontonniers</u> , qui se sont trouvés solides au poste... »	p.82	
Pl. hors-texte	« <u>Les plus courageux gardaient les aigles</u> , parce que les aigles,	p.84	Texte à p.83



	voyez-vous, c'était la France »		
Vignette Portrait	« Les maréchaux se disent des sottises, font des bêtises, et c'était naturel : Napoléon, qui était un bon homme, les avait nourris d'or, <u>ils devenaient gras à lard</u> qu'ils ne voulaient plus marcher. »	p.86	Texte à p.85
Vignette Portrait	Mais l'Empereur nous revient avec des conscrits et <u>de fameux conscrits</u> »	p.87	Texte à p. 85-86
Pl. hors-texte	« <u>Dans ce temps-là un bon grenadier ne duré plus de six mois</u> »	p.88	
Vignette Portrait-Scène	« <u>Mais les Parisiens ont peur pour leur peau de deux liards</u> et pour leurs boutiques de deux sous »	p.91	Texte à p.90
Vignette Portrait	« <u>le drapeau blanc qui se met aux fenêtres</u> »	p.92	Texte à p.91
Vignette Scène	« Pendant qu'il faisait sa faction, <u>les Chinois</u> et les animaux de la côte d'Afrique, Barbaresques et autres qui ne sont pas commodes du tout... »	p.94	Texte à p.93 Napoléon est en exile à l'île d'Elba
Vignette Scène	« le sacré coucou <u>s'envole de clocher en clocher</u> »	p.95	
Vignette Nature morte	« <u>Plus d'aigles !</u> »	p.97	
Vignette Portrait	« L'on s'empare de napoléon par trahison, les Anglais le clouent dans une île déserte de la	p.98	

	grande mer, <u>sur un rocher élevé de dix mille pieds au-dessus du monde.</u> »		
Vignette Scène	« <u>Fischtre</u> , et la <u>cavalerie</u> , <u>donc</u> ! »	p.100	
Vignette Portrait	« Là-dessus, nous partions d'abord au trot, puis au galop, <u>une</u> , <u>deux</u> ! »	p.102	Texte à p.101
Vignette Nature morte	« <u>Il est mort</u> »	p.104	Texte à p.102



**Annexe 6 : Table des illustrations de la *Physiologie du rentier de Paris et de province*, Martinon, 1841. Par MM. De Balzac et Arnould Frémy.**

**Dessins par Gavarni, Henri Monnier, Daumier et Meissonier**

Type d'illustration	Sujet	Page	Illustrateur	Graveur	Note(s)
Vignette de titre	Buste de tête	Page du titre	Daumier (selon indication de la Maison de Balzac)		
Vignette en tête de chapitre	Trois hommes $\frac{3}{4}$	p.5	-		
Vignette à côté du texte	Un homme et une vieille femme	p.5	-		
Vignette	Silhouette d'un homme	p.6	H.D		
Vignette	Un homme avec chapeau à cylindre et bâton	p.9	H. D	F.G	
Vignette	Un chercheur au milieu de ses alambiques	p.11	-		
Vignette	Le rentier en veste de garde national	p.16	-		
Vignette	Le rentier	p.17	-		
	Le rentier, « intrépidement planté comme sont ses pareils sur leurs jambes, le nez en air »	p.19	ME	BH	
Vignette	Un homme assis lisant un journal	p.21	F		
Vignette	Deux hommes assis causent	p.22	HD		
Vignette	Le rentier aime le repos : profession de receveur de rentes	p.26	F.G.		
Vignette	Ripresentata vignette de titre	p.28	[HD]		
Vignette	Le rentier sur	p.32	-		

	son escalier Sembra sherlock holmes				
Vignette	Homme en chapeau teint dans le main un tableau, pendant que son chien fait pipi sur l'un de tableaux disposés contre me mur	p.33	-		
Vignette	Le rentier comme une coquille à son mobilier	p.36	-		
Vignette	Un homme en chemise se coiffant	p.39	HD	FA	
Vignette	Un homme avec mains croisées	p.40	-		
Vignette	Rentier sur chaise dans un jardin	p.44	G	Gagniet	
Vignette	La femme du rentier	p.49	-		
Vignette	Rentir qui pêche	p.52	[HD]	-	
Vignette	rentier	p.53	-		
Vignette	La femme u rentier et son chat	p.56	J/F G		
Vignette en tête de chapitre	Le rentier Célibataire	p.58	-		
Vignette	Prudhomme salué par un passant	p.60	-		
Vignette	Le Dameret	p.62	HD		
Vignette en tête de chapitre	Le Chapolardé	p.63	[HD]		
Vignette	Les chasseurs d'actionnaires	p.65	-		
Vignette en tête de chapitre	Promeneurs	p.66	-		
Vignette	Un homme et un enfant	p.67	HD		
Vignette en tête de chapitre	Le Taciturne	p.69	-		
Vignette en tête	Le Militaire	p.72	-		

de chapitre					
Vignette en tête de chapitre	Le Collectionneur	p.77	ME		
Vignette en tête de chapitre	Le Philanthrope	p.80	-		
Vignette	Un homme regarde un chien	p.82	HD	F.G	
Vignette en tête de chapitre	Le Pensionné	p.83	Gavarin [sic]	Lavieille	
Vignette en tête de chapitre	Le Campagnard	p.84	M ?	FG	
Vignette en tête de chapitre	L'Escompteur	p.87	JG		
Vignette en tête de chapitre	Cette variété ne rit jamais et ne se montre point sans parapluie	p.89	G		
Vignette en tête de chapitre	Le Dameret	p.90	HD		
Vignette	Le rentier proprement dit	p.92	HD		
Vignette en tête de chapitre	Le Rentier de faubourg	p.93	HD	Loiseau	
Vignette fin de chapitre	Homme avec feu d'artifice ?	p.96	-		
Le rentier de province (Frémy)					
Vignette en tête de chapitre	L'Habitant de Versailles	p.99	G		
Vignette	Rentier et femme se promenant	p.107	[HD]	F.G	



**Annexe 7 : Table des illustrations de la *Physiologie de l'employé*,  
Aubert et Lavigne, 1841.**

**Vignettes par M. Trimolet**

<b>Type d'illustration</b>	<b>Sujet</b>	<b>Page</b>	<b>Graveur</b>	<b>Note(s)</b>
Vignette en couverture	Un homme feuilletant un gros livre	Couverture	A. Baulant	On retrouve la même vignette à p.7
Vignette de titre (Exemplaire R16Cc°177, Maison de Balzac)	Homme écrivant, assis à son bureau	Page de titre	-	On trouve la même vignette à p.8
Vignette de titre (Exemplaire R16Cc°177bis, Maison de Balzac)		Page de titre	-	
Vignette en tête de chapitre	Un homme assis, avec une plume dans la main, étudie des statuettes	p.5	Pred'homme	
Vignette	Un homme feuilletant un gros livre	p.7	-	
Vignette	Homme écrivant, assis à son bureau	p.8	-	
	Un homme (un directeur général peut-être) lit un document, assis à son bureau. Une carte géographique derrière lui.	p.10	A. Rose	Phrase qui précède la vignette : « Peut-être est-ce que dans ce sens que plus d'un député se dit : - C'est un bel état que d'être directeur général ! »
Vignette en tête de chapitre	Quatre hommes dans un bureau. L'employé à gauche écrit à la console, alors	p.12	-	Chapitre dédié à l'utilité des employés



	que les deux à droit se consultent debout. Le quatrième est en train de manger, au milieu de la salle ; à ses pieds, quatre souris attendent les miettes qui tombent à terre			
Vignette	Cinq hommes qui « paperassent »	p.14	Pred'homme	
Vignette	Deux employés se consultent sur des papiers	p.16	Pauquinon	
Vignette	Homme qui dort sur un canapé devant une table	p.17	Pred'homme	
Vignette en tête de chapitre	Dans une chambre à coucher, un homme fait jouer un enfant pendant qu'une femme le regarde du lit	p.20	T	
Vignette	La masse de solliciteurs	p.23	T	
Vignette	Homme assis à table jouant une flute ; calembour graphique au côté gauche de sa tête	p.28	-	
Vignette	Un homme assis lit le Magasin pittoresque	p.29	T.	
Vignette en fin de chapitre	Quatre hommes sortent d'un édifice, salués par le concierge	p.30	A. Baulant	
Vignette en tête de chapitre	Un homme et une femme dns	p..31	Trimolet	

	un jardin regardent la ville au de là du fleuve			
Vignette	Un homme assis à table avec un verre dans la main droite	p.33	-	
Vignette en fin de chapitre	Nature morte de bouteilles	p.34	-	
Vignette en tête de chapitre	Un homme recueille de raisin dans un vignoble	p.35	-	
Vignette	Un employé assis à son tiroir baïlle	p.37	T.	
Vignette	Un employé quitte promptement son bureau, lunettes et parapluie à la main, chapeau en tête	p.38	Baron	
Vignette	Un homme lit avec sa lorgnette le nom du bureau : « Cabinet noir »	p.40	Baron	
Vignette	Un directeur général montant des escaliers	p.42	Halley Hiback	
Vignette	Le grçon de bureau	p.44	Pred'homme	
Vignette	Un homme mange un crouton de pain et un œuf	p.45	-	
Vignette	Le colossal bureau du quai des Orfèvres	p.47	Pauquinon	
Vignette	Le mobilier administratif	p.49	Pred'homme	
Vignette en tête de chapitre	Six hommes parlent entre eux	p.50	Halley Hiback	Dans ce chapitre, Balzac analyse six

				« météores » de la Bureaucratie : le Bibliothécaire, le Secrétaire particulier, le Caissier, l'Architecte, le Missionnaire
Vignette	Un homme assis dans un fauteuil joue avec un petit chien pendant qu'un autre homme de l'autre côté de la table conte des monnaies	p.52	Baron	
Vignette	L'architecte	p.55	T	
Vignette	Le missionnaire	p.57	-	
Vignette	Le caissier et un couple ministériel	p.60	Bols	
Vignette	Le caissier	p.61	Bols	
Vignette	Le ministre et son secrétaire particulier	p.63	-	
Vignette	Trois hommes travaillent dans un bureau	p.66	-	Chapitre dédié au « surnuméraire »
Vignette	Le surnuméraire	p.69	-	Le texte annonce explicitement la vignette : « Quand, par des causes bizarres, vous êtes à Paris à sept heures et demie ou huit heures du matin, que vous voyez, par un froid piquant, par une pluie, par un mauvais temps quelconque, poindre un

				crainitif et pâle jeune homme, sans cigare, comme celui-ci : [vignette] Dites : - C'est un surnuméraire ! »
Vignette en tête de chapitre	Foule d'hommes	p.72	ARose	
Vignette	Homme qui lit	p.73	Baulant	
Vignette en tête de chapitre	Sept hommes ans un bureau	p.74	T	Chapitre dédié à la variété de commis
Vignette	L'employé bel- homme	p.77	-	
Vignette	L'employé ganache	p.79	-	
Vignette	Le ganache s'essuyant le visage	p.82		Vignette de titre de l'exemplaire « bis » de la Maison de Balzac
Vignette	Le collectinneur jouant la flute	p.85	Predhomme	Dans le texte le collectinneur joue la flûte traversière, dans l'image la flûte
Vignette	L'employé vaudevilliste	p.88	Pred'homme	
Vignette	L'employé usurier	p.93	P. Anns	
Vignette	L'employé commerçant	p.95	Petit	
Vignette	Le piocheur menace de quitter la baraque	p.97	-	
Vignette	Le pauvre employé dans son ménage familial	p.98	Fauchery	
Cul-de-lampe	Couronne de laurier	p.99	-	
Vignette en tête de chapitre	Quatre hommes dans un bureau	p.100	Trimolet	
Vignette	Un train	p.103	-	Le texte compare les variétés

				d'employés aux rouages d'une machine : « Maintenant voici les moteurs ! »
Vignette en tête de chapitre	Le chef de bureau, assis à son tiroir, mâchouille sa plume	p.104	T	
Vignette en tête de chapitre	Le chef de division, interpellé par un homme	p.108	Petit	
Vignette en tête de chapitre	Le garçon de bureau	p.113	Baulant	
Vignette en tête de chapitre	Le retraité pêchant	p.118	Fitu	
Vignette	Scène entre un couple dans la chambre à coucher	p.122	Fitu	
Vignette	À théâtre	p.123	Fitu	
Vignette	Des soufflets mettent en fuite les employés et leurs livres	p.125	F	

**Annexe 8 : Table des illustrations des articles de Balzac pour la  
littérature panoramique**

**Les Français peints par eux-mêmes, Paris, Curmer, 1840-1842.**

<i>Article de Balzac</i>	Type d'illustration	Sujet	Page	Illustrateur	Graveur	Note(s)
<i>L'Épicier</i>	Vignette en tête de page	La boutique de l'épicier		Gavarni	Lavieille	
	Lettrine	Lettre D sous le bras d'un épicier		Gavarni	Lavieille	
	Planche hors-texte	L'Épicier		Gavarni	Lavieille	
	Vignette en cul-de-lampe	L'épicier et sa femme dans un paysage naturel		Gavarni	Lavieille	
<i>La Femme comme il faut</i>	Vignette en tête de page	Promeneurs		Gavarni	Lavieille	
	Lettrine	Lettre D soutenue par une femme		Gavarni	Verdeil	
	Planche hors-texte	La Femme comme il faut		Gavarni	Lavieille	
	Vignette en cul-de-lampe	Deux jeunes font la révérence à une dame, vue		Gavarni	Lavieille	

		d'épaules				
<i>Le Notaire</i>	Vignette en tête de page	Un salon plein de gens autour d'une table		Gagniet	Birouste	
	Lettrine	Un homme avec chapeau à cylindre et des livres dans la main gauche, et la lettre V dans la main droite		Gagniet	Birouste	
	Planche hors-texte	Le Notaire		Gavarni	Stipulkowski	
<i>Monographie du Rentier</i>	Planche hors-texte, façon frontispice	Le Rentier et sa femme		Grandville	Verdeil	
	Vignette en tête de page	Squelettes géants d'animaux dans la galerie d'un musée		Grandville	Gérard	
	Lettrine	Huitre contenant la tête d'un rentier		Grandville	Verdeil	
	Vignette	Les savants		Grandville	Gérard	

		étudiant le renier				
	Planche hors- texte	Le Rentier		Grandville	Verdeil	
	Vignette	Groupe de rentiers		Grandville	Loiseau jeune	
<i>La Femme de province T. I Province</i>	Planche hors- texte façon frontispice	La Femme de province	NP	Gavarni	Lavieille	
	Vignette en tête de page	Une jeune fille et une autre femme jouent à cartes avec deux hommes	1	Gavarni	Lavieille	
	Vignette façon lettrine sans lettre	Nature morte	1	Gavarni	Lavieille	



*Scènes de la vie privée et publique des animaux, Paris, Hetzel, 1841-1842. Illustrées par Grandville*

<i>Article de Balzac</i>	Type d'illustration	Sujet	Page	Graveur	Note(s)
<i>T.I</i>					
<i>Peines de cœur d'une chatte anglaise</i>	Lettrine « Q »	Une chatte amenée devant une porte par deux souris	p.89	-	Dans la page la chatte anglaise conte que plusieurs fois deux amis souris l'avaient amenée chez Colburn pour faire écrire le roman de sa vie
	Planche hors-texte	« En apercevant la preuve de ce qu'elle nomma mon intempérance... »	NP (côté droite de page 92)	J. Caque	
	Planche hors-texte	« Un soir, ma maîtresse pria l'une des jeunes miss de chanter »	NP (côté droite de page 94)	Andrew W. Best Leloir	Une chienne joue le piano dans un salon. La planche

					n'a aucun rapport avec la page à côté d'elle, elle anticipe la narration
	Planche hors-texte	« Ses manières étaient celles d'un chat qui a vu la cour et le beau monde »	NP (côté droite de page 98)	Brevière	
	Planche hors-texte	« A la vue de ce mécanisme, que le docteur fit jouer avec satisfaction, Leurs Grâces rougirent »	NP ((côté droite de page 104)	Andrew Best Leloir	Le docteur est une cigogne
	Planche hors-texte	« Mon silence l'enhardit, et il s'écria : Chère Minette ! »	NP (côté droite de page 106)	Andrew Best Leloir	
	Planche hors-texte	« Milords, dis-je, je suis une chatte anglaise, et je suis innocente »	NP (côté droite de page 110)	Brevière	
	Cul-de-lampe	Autopsie de Brisquet, avec le docteur qui montre l'assiette incriminée contenant du	112	Bv	

		poison			
<i>Guide-Ane à l'usage des animaux qui veulent parvenir aux honneurs</i>	Lettrine « M »	Un oiseau écolier, avec le chapeau à oreille d'âne	p.183	ABL	
	Planche hors-texte	« Mes Bourriquets braillaient couramment quand les siens ânonnaient encore »	NP (côté droite de page 184)	Caqué	
	Planche hors-texte	« Vous allez être un grand savant, et moi je vais l'annoncer au monde »	NP (côté droite de page 188)	Tamisier	
	Planche hors-texte	« Les savants envoyèrent un académicien armé de ses ouvrages »	NP (côté droite de page 191)	Caqué	
	Planche hors-texte	« Faire ce métier d'oison qui consiste à mener les élèves aux champs »	NP (côté droite de page 194)	Brevière	
	Planche hors-texte	« Le grand philosophe tomba dans une tristesse	NP (côté droite de page 201)	Brevière	

		profonde »			
	Planche hors-texte	« Les femmes s'extasièrent. Quelle éloquence ! On n'entendait de si belles choses qu'en France... »	NP (côté droite de page 203)	Porret	
	Planche hors-texte	« Mon maître, obstinément appelé l'illustre Marmus »	NP (côté droite de page 206)	Porret	
	Cul-de-lampe	Galerie d'un musée, où les animaux anthropomorphes regardent un zèbre empaillé	p.208	Brevière	
<i>Voyage d'un Moineau de Paris à la recherche du meilleur gouvernement (signé : George Sand)</i>	Lettrine	Deux moineaux sur une statue grecque	p.227	B	
	Planche hors-texte	« Je partis en qualité de Procureur-Général des Moineaux de Paris »	NP (côté droite de page 232)	J. Caqué	

	Planche hors-texte	« Le premier spectacle qui me frappa fut celui de l'activité merveilleuse de ce peuple »	NP (côté gauche de page 235)	Porret	Dans la Table de matière du livre, cette planche et celle suivante sont inverties de position
	Planche hors-texte	« Dès que je mis le pied dans l'île, je fus assaillis d'animaux étrangers au service de l'état »	NP (côté droite de page 236)	Porret	
	Planche hors-texte	« Il n'avait que ses belles couleurs pour toute fortune, et comptait vivre dans le luxe, l'abondance et les honneurs »	NP (côté droite de page 240)	Andrew, Best et Léloir	
	Planche hors-texte	« Après venaient les gardes-du-corps armés d'aguillons terribles »	NP (côté droite de page 244)	Andrew, Best et Léloir	
	Planche hors-texte	« J'aperçus un Loup en sentinelle »	NP (côté droite de page 250)	Andrew, Best et Léloir	
	Planche hors-texte	« Tous les loups	NP (côté	Godard	

	texte	sont frères »	gauche de page 255)		
	Planche hors-texte	« Maintenant je comprends la Louve mère de Rome »	NP (côté droite de page 258)	Brevière	
	Cul-de-lampe	Les Animaux fetegent à la fraternité et à l'égalité	p.260	-	
<i>Voyage d'un lion d'Afrique à Paris</i>	Lettrine « A »	Un lion-pèlerin	p.361	Tamisier	
	Planche hors-texte	« Les jeunes Lionceaux reçurent sa bénédiction »	NP (côté droite de page 363)	Brevière	
	Planche hors-texte	« Aussi ne vous étonnerez-vous pas en apprenant qu'il appartient à une administration célèbre située rue de Jérusalem »	NP (côté droite de page 372)	Guibaut	
	Planche hors-texte	« Un café »	NP (côté droite de page 374)	Godard	
	Planche hors-texte	« Un Lion de Paris »	NP (côté droite de page 375)	Andrew, Best et Leloir	

	Planche hors-texte	« Une Lionne »	NP (côté droite de page 378)	Andrew, Best et Leloir	
	Planche hors-texte	« Le Carnaval est la seule supériorité que l'Homme ait sur les Animaux »	NP (côté droite de page 380)	Godard	
	Planche hors-texte	« Car il éclat alors tant de passions animales dans l'Homme, qu'on ne saurait douter de nos affinités »	NP (côté droite de page 380)	Porret	
	Lettrine	Le Lion prince oriental			
<i>T.II</i>					
<i>Les Amours de deux Bêtes</i>	Frontispice	« Le professeur Granarius »	NP (côté droite de page 241)	Rouget	
	Lettrine	Un chien assis aux pieds d'un arbre	p.241	-	
	Planche hors-texte	« Elle resta clouée à la pierre où elle s'était assise »	NP (côté gauche de page 243)	Brugnot	
	Planche hors-texte	« Arrière, Bayadères impures !... »	NP (côté droite de page 248)	Brevière et Novion	
	Planche hors-texte	« Le volvoce, comme le choléra	NP (côté gauche de	Brevière	

		en 1833, passait en se nourrissant de monde »	page 251)		
	Planche hors-texte	« Le but de ce steeple-chase était... »	NP (côté droite de page 266)	Brugnot	
	Planche hors-texte	« De nombreux soldats habillés de garance, absolument comme des soldats français, gardaient les abords »	NP (côté droite de page 268)	Rouget	
	Planche hors-texte	« Le Misocampe »	NP (côté gauche de page 269)	Brugnot	
	Planche hors-texte	« Jarpéado fit asseoir sa chère bien-aimée sur un coussin de pourpre, et traversa le lac... »	NP (côté droite de page 271)	Quichon	
	Planche hors-texte	« Mademoiselle Pigoizeau »	NP (côté droite de page 276)	Tamisier	
	Cul-de-lampe	Le professeur parle avec sa fille Anna	p.280	Bernard	



Le Diable à Paris, Paris, Hetzel, 1845.

<i>Article de Balzac</i>	Type d'illustration	Sujet	Page	Illustrateur	Graveur	Note(s)
<i>Philosophie de la Vie conjugale à Paris (p.165)</i>	Vignette en tête de chapitre	Trois anges trascinent des chaines fleuries liées à un bloc sur lequel il est écrit « contrat ». Un serpent avec une pomme dans la bouche y est au-dessus	p.165	Bertall	-	
	Vignette	Caroline et Adolphe dînant chez Borel, au Rocher de Cancale	p.170	Bertall	Baulant	
	Vignette	Madame et Monsieur Deschars	p.172	Bertall	P.C.	
	Vignette à côté du texte	Un petit épicier retiré	p.182	Bertall	Lavieille	
<i>Un Espion à Paris (p.229)</i>	Cul-de-lampe	Le petit père Fromenteau	p.234	Bertall	Tamisier	
<i>Une Marchande</i>	Vignette	Rideaux décrochés à	p.275	Bertall	-	

<i>à la toilette</i> (p.271)		quelque boudoir saisi, avec chaussures				
	Vignette	Madame Nourrisson	p.277	Bertall	Baulant	
<i>Un Gaudissart de la rue Richelieu</i> (p.289)	Vignette à côté du texte	Un homme (Gaudissart) soulevant une étoffe	p.290	Bertall	-	
	Vignette	Un commis-type	p.292	Bertall	Tamisier	
<i>T.II</i>						
<i>Ce qui disparaît de Paris</i> (p.11)	Vignette en tête de chapitre	Les Piliers des Halles	p.11	Bertall	F. Leblanc	
	Vignette à côté du texte	Les maisons le long d'un boulevard	p.11	Bertrand	Brueirt	
	Vignette	Place Royale	p.12	Bertrand	J. Quartlev	
	Vignette	Rue Rivoli	p.12	Bertrand	J. Quartlev	
	Vignette	Rue de Castiglione	p.12	Bertrand	J. Quartlev	
	Vignette	Rue des Colonnes	p.12	Bertrand	J. Quartlev	
	Vignette à côté du texte	L'allumeur de réverbères et sa famille	p.14	(B) Bertall	-	
	Vignette à côté du texte	La ravaudeuse	p.15	(Bertall)	-	

	Vignette à côté du texte	Le décrotteur	p.15	B (Bertall)	-	
	Vignette	Le Bouquiniste	p.16	B (Bertall)	-	
	Vignette	Une écaillère sur sa chaise	p.16	(Bertall)	-	
	Vignette	Le marronniste	p.16	(Bertall)	Bara et Gerard	
	Vignette à côté du texte	Un marchand de coco	p.16	(Bertall)	-	
	Cul-de-lampe	Le diable regardant des hommes dans le vitre	p.19	B. (Bertall)	-	
<i>Histoire et physiologie des Boulevards de Paris (p.89)</i>	Vignette en tête de chapitre	« La Madeleine – Tête des Boulevards »	p.89	Bertrand	Brugnot	
	Vignette	La Perspective, à Pétersbourg	p.90	Bertrand	Quartlev	
	Vignette	On ne fait pas deux boulevards sans rencontrer un ami	p.91	B (Bertall)	F. Leblanc	A mon avis, sur la droite y est Balzac, et vers gauche Hetzel qui s'en va
	Vignette à côté du texte	La femme comme il faut	p.92	B (Bertall)	DV	

	Vignette à côté du texte	« Rue Caumartin »	p.95	(Bertrand)	-	
	Vignette à côté du texte	« Maison de Lulli »	p.95	B (Bertrand)	Quartlev	
	Vignette à côté du texte	« Rue de la Paix »	p.95	Bertrand	-	
	Vignette à côté du texte	« Pavillon de Hanovre »	p.95	Bertrand	-	
	Vignette à côté du texte	« Bains chinois »	p.95	Bertrand	-	
	Vignette	« Café de Paris- Rue Taitbout – Tortoni – Maison Dorée – rue Lafitte »	p.96	(Bertrand)	-	
	Vignette	« Maison du Grand balcon »	p.96	Bertrand	Quartlev	
	Vignette	« Entrée de la rue Grange-Batelière »	p.96	(B) Bertrand	Quartlev	
	Vignette	« Maison et café Frascati – rue Richelieu – Café Cardinal »	p.97	Bertrand	Brugnot	
	Vignette	« Boulevard Montmartre – Théâtre des Variétés »	p.97	Bertrand	Brugnot	
	Vignette encadrée par le texte	La lorette	P.98	B (Bertall)	DV	

	Vignette	Le beau monde chez Tortoni, place de la Bourse	p.98	B (Bertall)	Tamisier	
	Vignette	« Ancien hôtel Lagrange »	p.99	(Bertrand)	-	
	Vignette	« Maison du Pont de fer »	p.99	« Bertrand)	-	
	Vignette	« Bazar Bonne-Nouvelle »	p.99	(Bertrand)	-	
	Vignette encadrée par le texte	« Théâtre du Gymnase dramatique »	p.99	(Bertrand)	-	
	Vignette à côté gauche du texte	Une bourgeoisie inélégante de Paris autour du Bazar Bonne-Nouvelle	p.99	B (Bertall)	-	
	Vignette à côté droite du texte	Un bourgeois retiré autour du Bazar Bonne-Nouvelle	p.99	B (Bertall)	AC	
	Vignette	« Boulevard Saint-Denis – Portes Saint-Denis et Saint Martin »	p.100	Bertrand	-	
	Vignette à côté gauche du texte	Les paysans de Paris	p.100	B (Bertall)	-	

	Vignette à côté droite du texte	Les ouvriers de Paris	p.100	B	?	
	Vignette	La fontaine de la Porte Saint-Denis	p.101	Bertall	Verdeil	
	Vignette	« Théâtre de la Porte-Saint-Martin »	p.102	(Bertrand)	-	
	Vignette	« Le Château d'eau »	p.102	(Bertrand)	-	
	Vignette	« Théâtre de l'ambigu »	p.102	(Bertrand)	-	
	Vignette	Les cris de Paris	p.102	Bertall	-	
	Vignette	Le Boulevard des Italiens du peuple	p.102	Bertrand	?	
	Vignette	« Restaurant Deffieux »	p.103	(Bertrand)	-	
	Vignette	« Le Jardin Turc »	p.103	B (Bertrand)	-	
	Vignette	« Le Cadran Bleu »	p.103	B (Bertrand)	J. Duabtelev	
	Vignette encadrée par le texte	« Théâtre Beaumarchais »	p.103	(Bertrand)	-	
	Vignette	Coup d'œil sur Paris	p.104	(Bertrand)	Brugnot	



**Annexe 9 : Table des illustrations de *La Comédie humaine* de l'édition  
Furne, 1842-1848, 17 vol. in-8°**

***VOL. I (1842) : 1ÈRE PARTIE ÉTUDES DE MŒURS, SCÈNES DE LA VIE  
PRIVÉE, LIVRE PREMIER***

Œuvre	N. Page s	Titre illustration et didascalie	Illustrateur	Gra veur	Type d'illustration	Côté de la page illustrée (droite/ gauche)	Premières lignes du texte à côté	Dernières lignes du texte à côté	Not e(s)
<i>LA MAISON DU CHAT-QUIPELOTE</i>	32-84	“La figure de Monsieur GUILLAUME annonçait la patience, la sagesse commerciale, et l'espèce de cupidité rusée que réclament les affaires”.	Meissonier	Brevière sc.	Portrait	Page de gauche	P. 33 : « Au milieu de la rue Saint-Denis ... »	« ...et paraissait l'examiner avec un enthousiasme d'archéologue »	
<i>LE BAL DE SCEAUX</i>	86-138	“Invariable dans sa religion aristocratique, Monsieur de FONTAINE en avait aveuglément suivi les maximes”	Meissonier	Godard sc.	Portrait	Page de gauche	p. 85: « Le comte de Fontaine, chef de l'une des plus anciennes familles du Poitou ... »	« ...contristé de l'avidité avec laquelle ses anciens camarades faisaient curée des »	



<p><i>LA BOURSE</i></p>	<p>14 0- 16 7</p>	<p>Les artistes eux-mêmes reconnaissent SCHINNER pour un maître</p>	<p>M (Meissonnier)</p>	<p>-</p>	<p>Portrait -Scène</p>	<p>Page de gauche</p>	<p>p.139: « il est pour les âmes faciles à s'épanouir une heure délicieuse qui survient au moment où la nuit n'est pas encrée et où le jour n'est plus... »</p>	<p>« ...alors aux yeux intérieurs du génie. Celui qui n'est pas demeuré »</p>	
		<p>Adélaïde</p>	<p>Gerard Seguin</p>	<p>-</p>	<p>Portrait -Scène</p>	<p>Page de gauche</p>	<p>p.161 : « ce vieux visage. Il sortit en proie à mille incertitudes. »</p>	<p>« Il se fouilla par des mouvements rapides et ne retrouva pas la maudite bourse. Sa mémoire »</p>	
<p><i>LA VENDETTA</i></p>	<p>16 8- 23 0</p>	<p>Ginevra di Piombo « Elle prit une feuille de papier et se mit à croquer à la sépia la tête du</p>	<p>François ?</p>	<p>J-Caqué</p>	<p>Portrait -Scène</p>	<p>Page de droit</p>	<p>p.168 : « En 1800, vers la fin du mois d'octobre... »</p>	<p>« La petite fille restait debout, malgré la fatigue dont »</p>	

		pauvre reclus »							
<i>MME FIRMI ANI</i>	23 1- 25 0	-	-	-	-	-	-	-	-
<i>UNE DOUB LE FAMI LLE</i>	25 1- 31 5	A toute heure du jour les passants apercevai ent cette jeune ouvrière ... Sa mère, Madame CROCH ARD...	Tony Johan not	-	Portrait -Scène	Page de gauche	p.251 : « La rue du Tourni quet- Saint- Jean, naguère une des rues les plus tortueu ses... »	« La partie la plus large de la rue du Tourniq uet était à son debou- »	
<i>LA PAIX DU MENA GE</i>	31 6- 34 9	Le Colonel de Soulange s « L'affais sement de ses membres et l'immobi lité de son front accusaie nt toute sa douleur »	-	-	Portrait	Page de droit	p.316 : incipit	« ...exig ences étaient satisfait es avec quelque s aunes de rouban rouge. A »	
<i>LA FAUSS E MAÎT RESSE</i>	35 0- 39 6	Malaga	-	Brev iere	Scène- Portrait	Page de droit	p.350 : incipit	« Par un effet du hasard, malgré le dissipa- »	
<i>ÉTUD E DE FEMM E</i>	39 7- 40 5	-							
<i>ALBE RT</i>	40 6-	-							

<i>SAVA</i>	50								
<i>RUS</i>	7								

***VOL. II (1842) : ÉTUDES DE MŒURS, SCENES DE LA VIE PRIVÉE, LIVRE DEUXIÈME***

Œuvre	N. Pages	Titre illustration et didascalie	Illustrateur	Graveur	Type d'illustration	Côté de la page illustrée (droite/gauche)	Premières lignes du texte à côté	Dernières lignes du texte à côté	Note (s)
MÉMOIRES DES DEUX JEUNES MARIÉES	1-194	« Si vous aviez à me reprendre en quoi que ce soit, je deviendrais votre obligée ». Il tressaillit, le sang coloré son teint olivâtre.	Tony Johannot	Brevière	Scène	Page de gauche	p.1 : Dédicace à George Sand	Dédicace à George Sand	
		Mes yeux ont été magiquement attirés par deux yeux de feu qui brillaient comme deux escarboucles dans	Tony Johannot	Verdeil sc.	Scène	Page de droit	p.52 : « Ceci, ma chère Madame de l'Estorade ... »	« ...je une fille ne peut pas plus la concevoir que la femme mariée ne »	

		un coin du parterre.							
		Ces deux petits font alors de mon lit le théâtre de leur jeux	Tony Johannot	Brugnot	Scène	Page de gauche	p.145 : « des convulsions est pour moi toujours accroupi au pied de leurs lits. »	« ...savons qui glisse, voilà des éclats de joie ! Enfin, si les triomphes »	
		Elle avait exigé de moi que je lui lusse en français le <i>De Profundis</i> , pendant qu'elle serait ainsi face à face avec la belle nature qu'elle s'était créé.	Tony Johannot	Levoir (?)	Scène	Page de gauche	p.193 : « courage, mais il est atteint: je ne m'étonnerai pas de voir suivre ... »	« agenouillé de l'autre côté de la bergère. »	
<i>UNE FILLE D'ÈVE</i>	195-299	La comtesse de Vandenesse	Tony Johannot	Tamisier Sc.	Portrait	Page de gauche	Incipit	« ...aux portes, aux croisés	

								es, un artiste »	
<i>LA FEMME ABANDONNÉE</i>	300-338	La femme abandonnée	Ne	Brevière	Portrait	Page de droit	Incipit	« ...lives plus loin, passe, dans le département, pour incontestable et »	
<i>LA GRENADE</i>	339-360	-							
<i>LE MESSAGE</i>	361-373	« Allons, Madame, allons !... »	-	Brugnot	Scène	Page de gauche	Incipit	« Bien tôt une certaine conformité d'âge, dépensée, notre »	
<i>GOBSECK</i>	374-422	GOBSECK, immobile, avait saisi sa loupe et contemplait silencieusement l'écrin	Ch. Jacques)	Tamisière	Portrait	Page de droit	Incipit	« Ecooutez, mon enfant, si vous avez confiance »	
<i>AUTRE ÉTUDE DE</i>	423-45	-							

<i>FEMM</i> <i>E</i>	7								
-------------------------	---	--	--	--	--	--	--	--	--

***VOL. III (1842) : TROISIÈME PARTIE ÉTUDES DE MŒURS, SCÈNES DE LA VIE PRIVÉE, LIVRE TROISIÈME***

<b>Œuvre</b>	<b>N. Pages</b>	<b>Titre illustration et didascalie</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Côté de la page illustrée (droite/gauche)</b>	<b>Premières lignes du texte à côté</b>	<b>Dernières lignes du texte à côté</b>	<b>Not(e(s))</b>
<i>LA FEMME DE TRENTANS</i>	1-165	Monsieur CROTAT, notaire	NE	?	Portrait	Page de gauche	Incipit	« ...des cheveux grisonnants couvraient à peine son »	
		C'est là, répondit-il avec mélancolie, en montrant un bouquet de noyers sur la route, là que, prisonnier, je vous vis pour la première fois	Birouste	?	Scène	Page de gauche	p.47 : « molles laissèrent voir toutes les beautés de cette jolie nature . Julie »	« C'est là, répondit-il avec mélancolie, en montrant un bouquet de noyers »	
<i>LE CONTRAT DE MARIAGE</i>	166-284	Le bon monsieur Mathias	?	?	Portrait	Page de droit	p.166 : incipit	« ...resta sous la domination paternelle pendant trois »	
		Ne me dites donc	J. Travies	Vichon	Scène	Page de droit	p.200 : « de Lanstr	« ...employés vers	



		pas de niaiserie s					ac, estimé s quatre cent cinqua nte mille francs. »	1817 en cinq pour cent, donna nt quarant e mille francs de revenu s... »	
		Miss Stevens	Travies c.i.	Quic hon	Portrait	Page de droit	p.280 : « Déla i calcul able, doit lui laisser une fortun e au moins égale à celle dont est ...»	« Les affaires sont telleme nt avancé es que les publica tions sont à terme »	
<i>BÉATRIX</i>	285 - 476	Au momen t où FANNY vit le baron endorm i, elle cessa la lecture du journal	Johann ot	J. Caqu é	Scène	Page de gauche	p.285 : incipit	« qui voudrait voya- »	
		Madem oiselle Pen- Noel	C. J.Travi es	Quic hon	Portrait	Page de gauche	p.313 : « D'iv oire deven us jaunes	« ...de nts blanch es enchâs sés dans	

							comme du tabac turc par un usage de... »	des gencives rouges qui rassuraient »	
		Ces deux femmes, en apparence indolentes, étaient à demi couchées sur le divan	Birouste	?	Scène	Page de gauche	p.431 : « des larmes. Je viens de commettre la faute de lire cette lettre ... »	« Mais pour ne pas donner son secret, elle se livrait à des »	

***VOL. IV (1845) : ÉTUDES DE MŒURS, SCÈNES DE LA VIE PRIVÉE, LIVRE QUATRIÈME***

<b>Œuvre</b>	<b>N. Pages</b>	<b>Titre illustration et didascalie</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Côté de la page illustrée (droite/gauche)</b>	<b>Premières lignes du texte à côté</b>	<b>Dernières lignes du texte à côté</b>	<b>Note(s)</b>
<i>BÉATRIX, DERNIÈRE PARTIE</i>	1-94	Madame Latournelle "Elle prend du tabac, se tient rode comme un pieu... et ressemble parfait	Bertall	Loiseau	Portrait	Page de gauche			Cette planche se réfère en réalité à Moustache Mignon

		ement à une momie ...”							
LA GRAN DE BRET ECHE (FIN DE AUTR E ETUD E DE FEMM E)	-								
MODE STE MIGN ON	113- 345	Butsch a “Mode ste avait surno mmé ce grotes que preir clerc, le <i>Nain mystérie ux.</i> ”	Bertall	Diolo t	Portrai t	Page de gauche	p.113: incipit	“après avoir présen té tes res-“	
		Modes te Migno n, “Mode ste remit la lettre dans son corset et tendit à Dumo	-	-	Portrai t	Page de gauche	p.227: “La lettre pour monsi er votre père... ”	“...la rose de son poème , elle y passa la moitié de la journé e”	

		y celle destinée à son père”							
	pp.203-207: pentagrammi con note								
<i>HONORINE</i>	346-413	L'Abbé Loroux	Bertall	Bault	Portrait	Page de droit	p.346: incipit	“Ce petit préambule a pour but de rappeler à ceux e français”	
<i>UN DÉBUT DANS LA VIE</i>	414-557	Pierro rin “...Pendant l'exercice de ses fonctions il portait une blouse bleue, etc., etc.”	Bertall	Montigneul	Portrait	Page de droit	p. 414: incipit	“les avantages d'une centralisation puissante, les messageries Tou-“	
		Oscar Husson “Et quand ils retournaient, ils regardaient toujours	Non si legge	Barbant	Portrait	Page de droit	p.446: “riens, mais si l'on jalouse un sot élégamment vêtu, ...”	“nouveaux voyageurs, monté sur l'imperiale, y plaçait, y calait avec”	

		rs Oscar, tapi dans son coin”							
		Mistig ris “...Ce joyeux élève en peintu re, qu’en style d’ateli er on appell e un <i>rapin.</i> ”	Bertall	Tamis ier	Portrai t	Page de droit	p.448: “gilet noir, bouto nné jusqu’e n haut, comm ela reding ote...”	“- Ce père Léger m’inqu ète, dit-il”	
		Oscar était si griève ment blessé que l’ampu tatin du bras gauche fut jugée nécess aire...	Non riesco a legger e la firma	Brugn ot	Portrai t	Page de gauche	p.549: “veuve dynasti e tenait du fanatis me, eut placé comm e chef... ”	“...ava it plus servi sa femme par sa mort que par toute sa vie.”	

***VOL. V (1843) : ÉTUDES DE MOEURS, SCÈNES DE LA VIE DE PROVINCE,  
LIVRE I***

Œuvre	N. Pages	Titre illustration et didascalie	Illustrateur	Graveur	Type d'illustration	Côté de la page illustrée (droite/gauche)	Premières lignes du texte à côté	Dernières lignes du texte à côté	Not(e(s))
URSULE MIROUËT	1-205	Le curé Chaperon	Henry Monnier	Brugnot	Portrait	Page de gauche	p.1: incipit	“...on a malheureusement bâti plusieurs maisons en deçà du pont. Si”	
		Goupil “Aussi son visage semblait -il appartenir à un bossu dont la bosse eût été en dedans”	Célestin Nanteuil	Brugnot	Portrait	Page de gauche	p.9: “licieusement un jeune homme qui survint et qui jouait dans ...”	“Goupil autuant par peur qu’à cause de son excessive intelligence et”	
		Madame de Portendue “Vêtue de deuil, elle avait arboré un air solennel, en harmonie avec cette chambre mortuaire”	H. Monnier	Brugnot	Portrait	Page de gauche	p.107: “dité des principes de sa mère, son culte de l’honneur, s loyauté ,...”	“...encore à ceux qui doivent être en présence dans ce petit drame, termine ii l’exposition.”	

<i>EUGÉNIE GRAND ET</i>	206-365	Le père Grandet	H. Monnier	Quichon	Portrait	Page de droit	p.206: dédicace "A Maria"	"sans admirer les énormes madriers dont les bouts sont taillés en figures"	
		La grande Nanon appartenait à M. Grandet depuis trente-cinq ans	Henri Monnier	Montigneul	Portrait	Page de gauche	p.219: "prise dans l'achat de la maison, ainsi que le trumeau, le cartel, ..."	"acquis. A l'âge de vingt-deux ans, la pauvre fille n'avait pu se placer"	
		Elle s'asseyait complaisamment à la fenêtre (EG)	Pas de signature	Pas de signature	Portrait	Page de gauche	p.249: "choses d'ici-bas était arrivé pour Eugénie. Matinale comme toutes ..."	"moitié tombée de vétusté, mais à laquelle se mariaient à leur"	
<i>LES CELIBATAIRES PREMIERE HISTOIRE : PIERRETTE</i>	366-492	... Enfin toutes ces choses humbles et fortes qui composent le costume d'un pauvre	Célestine Nanteuil	Tamiersc.	Portrait	Page de droit	p.366: Dédicace à Madeleine Anna de Hanska	"... diligence, à une lieue, sur la grande route. Les deux plus longues"	

		Breton.						
		La vieille demoisel le avança la tête hors de la fenêtre, leva vers la mansard e ses petits yeux d'un bleu pâle et froid.	Pas de signat ure	Gauti er sc.	Scène	Page de droit	p. 370: “tent aux sorcier es. Les tempes , les oreilles et la nuque, assez peu cachée s, laissen t voir leur caractè re...”	“l’arrivée de Brigaut était un événeme nt immense . Pendant la nuit, cet Édenn des malheur eux,”



***VOL. VI (1843) : ÉTUDES DE MOEURS, SCÈNES DE LA VIE DE PROVINCE,  
LIVRE II***

<b>Œuvre</b>	<b>N. Pages</b>	<b>Titre illustration et didascalie</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Côté de la page illustrée (droite/gauche)</b>	<b>Premières lignes du texte à côté</b>	<b>Dernières lignes du texte à côté</b>	<b>Not(e(s))</b>
<i>LES CELIBATAIRES DEUXIÈME HISTOIRE : LE CURÉ DE TOURS</i>	1-62	L'ABBÉ BIROTEAU, petit homme court, de constitution apoplectique, avait déjà subi plusieurs attaques de goutte.	Henry Monnier	A. Bault sc.	Portrait	Page de gauche	p.1: Dédicace "A Davis, statuaire"	"L'Abbé Biroteau, petit homme court, de constitution apoplectique, âgé d'environ soixante ans..."	
<i>LES CELIBATAIRES TROISIÈME HISTOIRE : UN MENAGE DE GARÇON</i>	63-317	Philippe Brideau "Philippe fut un des bonapartistes les plus assidus du café Lemblin. Il y prit les habitudes, les manières	Henri Monnier Del	Chevauchet sc.	Portrait	Page de gauche	p.63: Dédicace "A Monsieur Charles Nodier"	Dédicace	

		es, le style et la vie des officiers à demi-solde; etc. etc.”							
		La Veuve Descoings “Depuis une dizaine d’années, la Descoings avait pris les tons mûrs d’une pomme de reinette à Pâques .	H. Monnier	A. Baulant sc.	Portrait	Page de gauche	p.115: “pondit-il gaiement, et pourquoi vous inquiétez-vous de ceux qui ne vous connaissent pas?”	“...à des travaux qui laissent jusqu’à un certain point la pensée libre, ils ressemblent un peu aux femmes-, leur esprit peut tour-“	
		Flore Brazier “La fille, quasi nue, portait une méchante jupe, courte, tronée et déchiquetée,	Henry Monnier	Tamier sc.	Portrait	Page de gauche	p.171: “nue, portait une méchante jupe, courte, tronée et déchiquetée, en mauvais étoffe de laine...	“...et dans leur trouble se jettent au milieu des engins que le pêcheur a placés à une distanc	

		en mauvaise étoffe de laine.”					”	e conve nable. Flore Brazier ”	
		Jean-Jacques Rouget “A la mort de son père, Jacques, âgé de trente-sept ans, était aussi timide et soumis à la discipline paternelle que peut l’être un enfant de douze ans.”	Markl (!)	Brugnot	Portrait	Page de gauche	p.179: “- oui, monsieur Jean... Au moment de faire sa déclaration...”	“Or, si les jeunes filles, ni les bourgeoises ne pouvaient faire les avances à un jeune”	
		Bixiou “Votre nom? Dit Joseph, pendant que Bixiou croquait la	Henry Monnier	Chevauchet	Portrait	Page de gauche	p.311:		

		femme appuyé e sur un parapluie, etc., etc.”							
		Madame Gruget “...Des guenilles qui marchent! C’était, en effet, un tas de linge et de vieilles robes les unes sur les autres; etc.”	L. Marck	Brugnot	Portrait	Page de droit	p.312: “outre mes trente francs de garde; et, comme elle veut se faire périr avec du charbon...”	“Madame Bridau, pauvre femme, aimit Philippe, elle a péri par lui!... Le Vice! Le”	
<i>LES PARISIENS EN PROVINCE PREMIÈRE HISTOIRE : L'ILLUSTRE GAUDISSART</i>	318-354	Gaudissart “...Chacun de dire en le voyant : - <i>Ab! Voilà l'illustre Gaudissart!</i> ”	Picard	P. P.	Portrait	Page de droit	p.318: Dédicace “A madame la duchesse de Castries”	“... un prêtre incrédule qui n'en parle que mieux de ses mystères et de ses dogmes”	
<i>LES PARISIENS EN PROVINCE</i>	355-509	-							

<i>CE DEUXIÈ ME HISTOIR E : LA MUSE DU DEPART EMENT</i>									
---	--	--	--	--	--	--	--	--	--

**VOL. VII (1844) : ÉTUDES DE MOEURS, SCÈNES DE LA VIE DE PROVINCE,  
[DEUXIÈME] TROISIÈME LIVRE**

Œuvre	N. Pages	Titre illustrati on et didascalie	Illustrateur	Graveur	Type d'illustration	Côté de la page illustrée (droite/ gauche)	Premières lignes du texte à côté	Dernières lignes du texte à côté	Not e(s)
<i>LES RIVALITÉS PREMIÈRE HISTOIRE : LA VIEILLE FILLE</i>	1-119	Le chevalier de Valois d'Alençon "Son principal vice était de pendre du tabac dans une vieille botte d'or..."	Bertall	Brevière	Portrait	Page de gauche	P.1: Dédicace "A monsieur Eugène - Auguste-Georges-Louis MIDY de la Grenerave Surville"	"...cette illustre origine au mari de la fameuse Lamothe-Valois, impliquée dans l'affaire du collier."	
		Du Bousquier "Il avait conservé le costume à la mode au temps de sa gloire..."	Bertall	Baulant	Portrait	Page de droit	p.18: "traire une voix forte mais étouffée, de laquelle on ne peut donner une idée..."	"Il devint le chef du parti libéral d'Alençon, le directeur invisible des élections, et fit un mal prodigieux à la Restauration"	
		Mademoiselle Cormon	Bertall	-	Portrait	Page de gauche	p.45: "la longue	"La violence de s	

		“Mais la pauvre fille avait déjà plus de quarante ans !”					ur du col et gêné le port de la tête. Elle n’avait pas de rides, mais des plis...”	passion sans objet était si grande qu’elle n’osait plus regarder un homme en face, tant elle”	
<i>LES RIVAILITÉS DEUXIÈME HISTOIRE : LE CABINET DES ANTIQUES</i>	120 - 244	Mademoiselle d’Esgrignon “Quand je la voyais venant de loin sur le cours...et qu’elle y amenait Victurnien, son neveu, etc., etc.”	Bertall	J. Caque	Scène	Page de droit	p.120: Dédicace “A Monsieur le baron de Hammer-Purgastall	Dédicace	
		La duchesse écoutait comme elle savait écouter, le coude appuyé sur son genou levé très-haut.	Bertall	Tamisier sc.	Scène	Page de droit	p.188:		
		M. Blondet “Le bonhomme aimait passionnément	Bertall	A. Leblanc	Portrait	Page de gauche	p.213: “auraient-ils été supplantés par l’astuci	“...la botanique, il vivait enfin dans le monde	

		l'horticulture.....Il avait l'ambition de créer de nouvelles espèces... ..”					eux Président, dont la fortune était bien supérieure...”	des fleurs. Comme tous les fleu-“	
<i>LE LYS DANS LA VALLÉE</i>	245 - 491	Le comte de Morstauf “Maigre et de haute taille, il avait l'attitude d'un gentilhomme, etc..... ....”	Bertall	Baultant	Portrait	Page de gauche	p.245: Dédicace “A Monsieur J.-B. Nacquart”	“As-tu dans le cœur des secrets qui, pour se faire absoudre, aient besoin des miens? Enfin, tu l'as deviné, ”	
		La comtesse de Mortsauf “Enfin, il me mena vers cette longue allée d'acacias .....où j'aperçus, sur un banc, Mme de Mortsauf occupée avec ses deux enfants.”	Bertall	Barbant	Portrait	Page de gauche	p.287: “Quel changement dans ce paysage si frais et si coquet avant mon sommeil !”	“...par des masses d'arbres, par des rochers . Nous allonge âmes le pas pour aller saluer madame de”	





***VOL. VIII (1843) : ÉTUDES DE MOEURS, SCÈNES DE LA VIE DE  
PROVINCE, QUATRIÈME LIVRE***

Œuvre	N. Pages	Titre illustration et didascalie	Illustrateur	Graveur	Type d'illustration	Côté de la page illustrée (droite/gauche)	Premières lignes du texte à côté	Dernières lignes du texte à côté	Note(s)
<i>ILLUSTRATIONS PERDUES PREMIÈRE PARTIE : LES DEUX POÈTES</i>	1-119	Séchar d "Vous eussiez dit d'une truffe monstrueuse enveloppée par les pampres de l'automne."	Henri Monnier	Montigneul	Portrait	Page de gauche	p.1: Dédicace "A monsieur Victor Hugo"		
		Eve et David Séchar d "Quand les deux amants furent seuls, David se trouva plus embarrassé qu'il n'avait été dans aucun moment de sa vie."	Celestin Nanteuil	J. Caque	Al limite tra Scène et portrait	Page de gauche	p.59: "de la Charente, parut inquiet. Davis lui conseilla d'emporter André de Chénier, et de remplacer un plaisir douteux par un plaisir certain."	"...et lui donna de violents soupçons sur les relations d'Ève et de l'imprimeur."	

ILLUSIONS PERDUES DEUXIÈME PARTIE : UN GRAND HOMME DE PROVINCE À PARIS	119 - 393	La loge des <i>Premiers Gentils hommes</i> est celle qui se trouve dans l'un des deux pans coupés au fond de la salle: on y est vu comme on y voit de toutes côtés.	Celestin Nanteuil	Picaud	Tra Scène e Portrait	Page de gauche	p.135: “cevoir du Contrôleur quelque impertinent avis pour se rager, fit place aux deux femmes.”	“...se promit de profiter du premier accès de vertu de Louise pour la quitter. Son excellente vue lui permettait de voir les”	
		Lucien Charodon “Il se courrouça, il devint fier, et se mit à écrire la lettre suivante dans le paroxysme de la colère”	Celestin Nanteuil	Picaud	Portrait	Page de gauche	p.151: “se dit pas qu’il avait, lui le premier, étourdimement renié son amour, sans savoir ce que deviendrait Louise à Paris ;”	“Rien? N’est-ce pas ce qui a servi à faire le monde ? Le génie doit imiter Dieu : je commence par avoir”	
		Ils avaient compris son manquement	C. Nanteuil	Brugnot	Portrait	Page de droit	p.180: “contemplations de la nature	“Tu pourras le négocier chez	

		e d'argent					qu'ils ont mission de reprodui re. Ces hommes si forts..."	monsie ur Métivie r, marcha nd e papier, notre corres- "	
		Camus ot "Cet amateu r était un bon, gros et gras marcha nd de soieries de la rue des Bourd onnais, etc."	H. Monni er	Tamis ier sc.	Portrait	Page de droit	p.240: "dévorai ent le poète accoudé dans le coin de la loge, le bras ..."	"...et dont le sort devait être le sien, était le type des filles qui exerce nt à volont é la fascina tion sur les hom-"	
		Coralie faisait la joie de la salle, où tus les yeux serraie nt sa taille bien prise dans sa basqui ne, et flattaie nt sa croupe andalo	Celesti n Nante uil	-	Scène	Page de gauche	p.241: « mes. Coralie montrait une sublime figure hébraïqu e... »	« ...des divinité s gardées par des dragon s inabor dables. En voilà »	

		use qui imprimait des torsion lascives à la jupe							
		BRAULARD a vingt mille livres de rentes, puis il a ses claqueurs [IP]	Henri Monnier	A. Baulant sc.	Portrait	Page de droit	p.316 : “en politique come en journalisme une foule de cas où les chefs ne doivent jamais être mis en cause.”	“Lousteau donnait cette explication à voix basse en montant l'escalier.”	
<i>ILLUSIONS PERDUES TROISIÈME PARTIE : ÈVE ET DAVID</i>	393 - 570	-							

***VOL. IX (1843) : ÉTUDES DES MOEURS, TROISIÈME LIVRE [INTESTAZIO  
H13], SCÈNES DE LA VIE PARISIENNE***

Œuvre	N. Pages	Titre illustration et didascalie	Illustrateur	Graveur	Type d'illustration	Côté de la page illustrée (droite/gauche)	Premières lignes du texte à côté	Dernières lignes du texte à côté	Note(s)
<i>HISTOIRE DES TREIZE. PRÉFACE</i>	1-6	Ses amis, pris de vin comme lui, l'auront laissé se coucher dans la rue [Ferragus]	H. D. (Daumier)	-	Scène	Page de gauche	p.1: "Il s'est rencontré, sous l'Empire et dans Paris, treize hommes également frappés du même sentiment..."	"Ils sont paisiblement rentrés sous le joug des lois civiles, de même que Morgan, l'A-"	
<i>FERRAGUS</i>	6-110	Madame Gruget "Cette femme a quelque passion, quelques vices cachés ....."	Bertall	Loiseau	Portrait	Page de droit	p.78: "mélisse pour les défaillances, des dragées pour les enfants, et du taffetas anglais pour les coupures."	"- ça pourrait-il nuire à ma fille, mon cher monsieur, dit-elle en lui jetant des regards de chatte inquiète. - En rien, madame. Mais,	

								d'ailleurs, il paraît que votre fille se”	
		Ferragus XIII “Il s’appuyait contre un arbre quand le cochonnet s’arrêta it”	H. D. (Daumier)	AB	Scène	Page de gauche	p.109: “il y a de tout cela ; mais ce n’est rien de tout cela : c’est un désert. Autour de ce lieu sans nom...”	“...les joueurs venaient alors la prendre dans les mains glacées de ce vieillard , sans la lui emprunter par un mot, sans même lui faire un signe d’amitié . Le”	
<i>LA DUCHESSE DE LANGEAIS</i>	111 - 235	La duchesse de Langeais avait reçu de la nature les qualités nécessaires pour jouer les rôles de coquette	Bertall	J. Caque	Portrait	Page de droit	p.150: « Quand il marchait, s’pose, s’démarc he, le moindre geste... »	« ...dans la liberté de ses regards expressifs, dans les câlineries »	
<i>LA</i>	236	Henri	Bertall	F.	Portrait	Page de	p.252:	“...parc	

<i>FILLE AUX YEUX D'OR</i>	- 302	de Marsay "Quoi qu'il eût vingt-deux ans accomplis, il paraissait en avoir à peine dix-sept."		Leblanc		droit	"espèce de force, si profond quand il fallait faire quelque décompote humain, si jeune à table, à Frascati, à..."	e que la femme est vulgairement à Paris sans ténacité. Peu d'entre elles se disent à la manière des hom-"
<i>LE PÈRE GORIOT</i>	303 - 531	Enfin toute sa personne expliquée la pension, comme la pension implique sa personne	Bertall	Rougon	Portrait	Page de gauche	p.303: Dédicace "A Geoffroy Saint-Hilaire"	"...et si terriblement agitée qu'il faut je ne sais quoi d'exorbitant pour y produire une sensation de quelque durée. Cependant il s'y rencontre ça et là des douleurs"
		Vautrin "Sa figure, rayée par des rides prématurées,	H. D. (Daumier)	-	Portrait	Page de gauche	p.313: "rien au monde que son douaire et sa pension; elle pouvait	"Si quelque serrure allait mal, il l'avait bientôt démontée,



		offrait des signes de dureté que démentaient ses manières soupies et liantes”					laisser un jour cette pauvre fille, sans expérience et sans ressources...”	rafistolée, huilée, limée, remontée, en disant : Ça me connaît. Il”	
		Aux unes, il faisait horreur ; aux autres, il faisait pitié	Daumier	Bailliant	Portrait	Page de gauche	p.325: “en manière de raillerie: “Eh! Bien, elles ne viennent donc plus vous voir, vos filles?” en mettant en doute sa paternité...”	“...raisonnant ou répondant, car il avait l’habitude de répéter en d’autres termes ce que les autres disaient; mais il contri-“	

***VOL. X (1844) : ÉTUDES DE MOEURS, TROISIÈME LIVRE, SCÈNES DELA VIE PARISIENNE***

Œuvre	N. Pages	Titre illustrati on et didascal ie	Illustr ateur	Gra veur	Type d'illust ration	Côté de la page illustrée (droite/ gauche)	Premi ères lignes du texte à côté	Derni ères lignes du texte à côté	Not e(s)
<i>LE COLONE L CHABER T</i>	1-60	Le Colonel Chabert “.....Sur la table vermoul ue, les Bulletins de la Grande Armée étaient ouverts et paraissai ent être la lecture du Colonel.”	Bertall	Brev iere	Portrai t	Page de gauche	p.1: Dédica ce “A mada me la comtes se Ida de Bocar mé, née de Chaste ler.”	“...qui dans toutes les Études se trouve sous la domin ation spécial e du princip al clerc dont les commi s-“	
<i>FACINO CANE</i>	61-73	-							
<i>LA MESSE DE L'ATHÉ E</i>	74-89	Bourgea t “Cet homme avait la foi du charbon nier ; il amait la sainte Vierge comme il eût aimé sa femme.”	Bertall	Brev iere	Portrai t	Page de droit	p.74:		
<i>SARRASI NE</i>	90-121	Sarrasine la crayonn	Bertall	Brev iere	Scène	Page de droit	p.90: Dédica ce	“on surpré nait	

		a dans toutes les poses ; il la fit sans voile, assise, debout, couchée .....etc.”					“A?”	aussi des airs de tête significatifs pour les amants , et des attitudes négatives”	
<i>L'INTERDICTION</i>	12-189	Popinot “Cet homme avait une bouche sur les lèvres de laquelle respirait une bonté divine”	Staal	AB	Portrait	Page de droit	p.122: Dédicace “A monsieur le contre-amiral Bazoc he”	“...tu changeras ton cheval borgne contre un aveugle. - Madame de Nucingen a trente-six ans, Bianchon.”	
<i>HISTOIRE DE LA GRANDE UR ET DE LA DÉCADE DE CESAR BIROTTE AU</i>	190-449	César Birotteau “Habituellement en parlant il se croisait les mains derrière le dos”	Bertall	Breviere	Portrait	Page de droit	p.190: Dédicace “A monsieur Alphonse de Lamartine”	“...où elle se trouvait à la fois et sur le seuil de la porte et sur son futeuil dans le comp-“	
		Le sieur Ragon	Bertall	F. Lebl	Portrait	Page de droit	p.292: “mait	“- Mais	

		était un petit homme de cinq pieds au plus, à figure de casse-noisette ....et souriant toujours.		anc			le respect . Elle avait d'ailleurs en elle ce je ne sais quoi d'étrange qui saisit sans exciter le rire..."	oui, répondit la belle parfumeuse toujours sous le charme de cette ombrelle à canne, de ces bonnets à papillon, des"	
		Jamais toilette n'alla mieux à Madame César	Bertall	-	Scène	Page de gauche	p.319: "s'habillèrent sur les quatre heures, après avoir livré l'entresol au bras séculier des gens de Chevet."	"L'excellence des mets, la bonté des vins furent bien appréciées. Quand la société ren-	
		Anselme Popinot "Anselme retourna chez lui, fit pour cinquante mille francs de	Bertall	F. Leblanc	Tra portrait et scène	Page de droit	p.392: "Depuis le moment où ce mot lui fut jeté comme un anathème	"- Mon cher et bien-aimé patron, dit-il en s'essuyant le front	

		billets... .....”					me, le petit Popin ot n’avait pas eu un mome nt de somm eil...”	baigné de sueur, voilà ce que vous m’avez deman dé. Il tendit les”	
--	--	----------------------	--	--	--	--	---	--	--

**VOL. XI (1844) : ÉTUDES DE MOEURS, SCÈNES DE LA VIE PARISIENNE,  
TROISIÈME LIVRE**

Œuvre	N. Pages	Titre illustrati on et didascalie	Illustrateur	Graveur	Type d'illustration	Côté de la page illustrée (droite/ gauche)	Premières lignes du texte à côté	Dernières lignes du texte à côté	Not e(s)
<i>LA MAISON NUCINGEN</i>	1-60	M. Vervelle “.....Et ne fut pas médiocrement surpris de voir entrer une figure vulgairement appelée <i>melon</i> dans les ateliers.” [Pierre Grassou]	Bertall	Baullant sc.	Portrait	Page de gauche	p.1: Dédicace “A madame Zulma Carraud”	“...dans un petit salon où nous parlions à voix basse, après avoir reconnu le peu d'è-“	La planche se réfère en réalité à <i>Pierre Grassou</i>
<i>PIERRE GRASSOU</i>	61-80	-							
<i>LES SECRETS DE LA PRINCESSE DE CADIGNAN</i>	81-132	La princesse de Cadignan “La princesse passe encore aujourd'hui pour une des plus fortes sur la toilette...”	CH CH	F. Leblanc	Portrait	Page de droit	p.98: “en se les serrant avec amitié. Certes elles avaient toutes deux l'une à l'autre des secrets importants...”	“La blancheur si célèbre de la princesse avait pris une teinte mûrie”	
<i>LES</i>	13	Madame	-	Bar	Scène	Page de	P.169:	“Aussitôt	

EMPLOYÉS	3-335	Saillard et sa fille “Quelqu’elle eût cinquante-sept ans, et que ses travaux obstinés au sein du ménage lui permirent bien de se reposer, elle tricotaient les bas de son mari, etc....”		bant		gauche	“cause de la beauté des cadres ; vaisselle d’ordre composite, c’est-à-dire un dessert en magnifiques assiettes du Japon...”	t qu’Élisabeth avait su tenir une aiguille, sa mère lui avait fait raccommoder le linge de la”	
		M. Bidault-Gigonnet “Ce petit viillard, à figure d’une teinte verdâtre, laissait flotter ses cheveux gris sous un tricorne ....”	Bertall	I. Caque	Portrait	Page de gauche	p.171: “nagé quelque froide et complète vengeance mise sur le compte du bon Dieu.”	“Après avoir marié leur fils unique, auquel ils donnèrent cinquante mille francs, ils pensèrent”	
		M. Phellion “Il avait une figure de bélier pensif, pe colorée,	Bertall	F. Leblanc	Portrait	Page de droit	p.202: “pouvoir rire aux dépens de cette innocente créature,	“Vimeux était un jeune homme de vingt-cinq ans, à quinze”	

		marquée de la petite vérole....					les expéditeurs étaient allés consulter...”	
		Vignette di Bixiou, qui constitue une vignette en bas de page Pas de légende	H. D.	-	Scène	Page de gauche	p.320: “...qui lui présenta la lithographie, dont voici le principal trait rendu par ce léger croquis.”	“- Il y a là beaucoup d’esprit, dit Rabourdin en montrant un”
<i>SPLÉNDEURS ET MISÈRES DES COURTISANES</i>	336-358	L’Abbé Carlos Herrera “Les personnes les moins clairvoyantes eussent pensé que les passions les plus chaudes .....avaient jeté cet homme dans le sein de l’Église.” [Splendeurs et misères des	Bertall	Tamiser	Portrait	Page de droit	p.361: “Entendant cet horrible arrêt exprimé par un mot (et quel mot? Et de quel accent fut-il accompagné?)...”	“Il faut un miracle pour que cet écrivain produise une œuvre, de même que l’amour pur et noble exige”



		courtisanes]							
		Asie “En voyant ce monstre paré d’un tablier blanc sur une robe de stoff, Esther eut le frisson.” [Les Courtisanes]	Bertal l	Ta misi er	Portrai t	Page de droit	p.387: “Esther et Lucien reparurent, et la pauvre fille dit, sans oser regarder l’homme mystérieux...”	“...une lueur étouffée entre ses petits cils pressés partit comme la flammèche d’un incendie sur Lucien, qui, vêtu d’une magnifi- “	
		Le Baron de Nucingen “Le baron teignit ses cheveux et ses favoris... ...fit une toilette de marié... ...” [Splendeurs et misères des courtisanes]	Bertal l (?)	A. Cast an	Portrai t	Page de droit	p.451: “- <i>Du la guedderas, ajouta-t-il, et du la veras monder tans ma jampre...</i> ”	“- Monsieur, dit Georges, voici mademoiselle Eugénie. - Attieu, montame...s’écria le banquier. Il reconduisit sa”	

***VOL. XII (1846) : ÉTUDES DES MOEURS, SCÈNES DE LA VIE PARISIENNE,  
QUATRIÈME LIVRE, ET SCÈNES DE LA VIE POLITIQUE***

Œuvre	N. Pages	Titre illustration et didascalie	Illustrateur	Graveur	Type d'illustration	Côté de la page illustrée (droite/gauche)	Premières lignes du texte à côté	Dernières lignes du texte à côté	Note(s)
TROISIÈME PARTIE SPLENDEURS ET MISÈRES DES COURTISANES	1-96	-							
UNE PRINCE DE LA BOHÈME	97-126	-							
ESQUISSE D'UN HOMME D'AFFAIRES D'APRÈS NATURE	127-144	-							
GAUDISSART II	145-154								
LES COMÉDIES SANS LE SAVOIR	155-208	Sylvestre Gazonal "Trop bien mis pour la circonstance."	Bertall	Ad. Soupey sc.	Portrait	Page de gauche	p.155: Dédicace "A monsieur le Comte Jules de Castellane."	"...ses toiles sont payées au poids de l'or, et, ce qui lui semble plus extraordinaire que d'être invité"	
		Madame Nourri	Bertall	F. Leblanc	Portrait	Page de droit	p.172: "Si vous	"...à l'heure où	

		sson "reven deuse à la toilette." "					vouliez y passer dans un mome nt, vous pourrie z faire un fameux marché ?..."	vous êtes logés, l'on marcha nde encore moins une dot. – Voyon s, dit-"	
<i>SCÈNES DE LA VIE POLITIQUE</i>									
<i>UN EPISODE SOUS LA TERREUR</i>	20 9- 22 5	-							
<i>UNE TÉNÉBRE USE AFFAIRE</i>	22 6- 40 8	Michu "Le régisse ur de Gondr eville."	Bertall	Tim ms	Portrai t	Page de droit	p.230: "en fer qui présent ent leurs innom brables piquan ts aux malfait eurs."	"...ave c leur belle devise: Si meurs! La mer, vêtue en paysan ne, avait mis s chaise devant "	
		Peyrad e "Il devait être quelqu e person nge	Bertall	F. Lebl anc	Portrai t	Page de droit	p.238: "percé s comme ceux des cochon s et d'une	"Il concev ait, l'autre exécuta it ; il était l'idée, l'autre	

		officiel ...”					implacable avidité, d’une cruauté ...”	était la forme.”	
Z. <i>MARCAS</i>	409-433	-							
<i>L’ENVERS DE L’HISTOIRE CONTEMPORAINE</i>	434-531	Godefr oid “offrait ce visage qui se rencontre chez tant d’hommes qu’il est devenu le type parisien.”	Bertall	Reviser.	Portrait	Page de droit	p.440: “ment blessé, assez d’esprit pour faire en lui-même des élégies pleines de fiel.”	“Espérant y trouver un asile où ses dépenses pussent être fixées, où il pût jouir de la solitude nécessaire à un”	
		Madame de la Chanterie “Elle avait un visage douceâtre, à teintes à la fois molles et froides ...”	Bertall	P. Soyerr	Trascène et portrait	Page de droit	p.444: “Cette partie de l’île qui se nomme le Cloître a conservé le caractère commun à tous les cloîtres, ...”	“...et une jolie chaîne de montre passée dans une des boutonnières de son gilet de soie noire à fleurs bleues. Madame”	

***VOL. XIII (1845) : ÉTUDES DES MOEURS, SCÈNES DE LA VIE MILITAIRES  
ET SCÈNES DE LA VIE DE CAMPAGNE : 1ER TIRAGE PARU SANS  
IMAGES.***

Il recueillit : *Scènes de la vie militaire : Les Chonans (1-290) ; Une Passion dans le désert (291-303).*  
*Scènes de la vie de campagne : Le Médecin de campagne (304-509) ; Le Curé de village (510-728).*

*VOL. XIV (1845) : ÉTUDES PHILOSOPHIQUES*

Œuvre	N. Pages	Titre illustration et didascalie	Illustrateur	Graveur	Type d'illustration	Côté de la page illustrée (droite/gauche)	Premières lignes du texte à côté	Dernières lignes du texte à côté	Note(s)
<i>LA PEAU DE CHAGRIN</i>	1-224	Page initiale avec ligne serpentine [Sterne, Trsistram Shandy, ch. CCCXII]							
		Le marchand de curiosités “Une barbe grise et taillé en pointe cachait le menton de cet être bizarre.”	Lavieille	-	Portrait	Page de droit	p.20: “noire. La nuit, l’heure de mourir était subitement venue. Il s’écoula, dès ce moment, un certain laps...”	“Les lèvres de cet homme étaient si décolorées, si minces, qu’il fallait”	
		Raphael “Son regard attestait des efforts trahis, mille espérances trompées”	Lavieille	-	Portrait	Page de gauche	p.23: “Cette peinture inspirait une prière, recommandait le pardon, étouffait l’égoïsme”	“...ou vous trouvez-vous obligé de composer des flons flons pour”	

		es !”					e...”	payer le convoi de votre maîtresse ? N’auriez-vous pas plutôt la maladie de l’or ? Voulez-vous”	
		Euphrasia, Aquilina “Un poète eût admiré la belle Aquilina ; le monde entier devait fuir la touchante Euphrasia.”	Lavieille	-	Scène-Portrait	Page de gauche	p.53: “grec, sublime à distance, mais grossière à voir de près. Néanmoins, s’fondroyante...”	“Tais-toi, Aquilia ! Les femmes n’ont-elles pas toutes un amant à pleurer ; mais toutes”	
		Pauline “Un jeune chat, accroupi sur la table, se laissait barbouiller de café par Pauline; elle folâtrait avec lui, défenda	T. Johannot	-	Scène	Page de droit	p.78: “faire, comme un enfant, ricocher des cailloux sur l’eau, je suis resté constamment assis, une plume à	“Insensiblement Pauline s’impatronisa chez moi, voulut me servir et sa mère ne s’y opposa”	

		it la crème qu'elle lui permettait à peine de flairer .....”					la main ;”		
		Foedor a “Était étendue sur un divan, les pieds sur un coussin ; un béret oriental avait ajouté je ne sais quel piquant attrait d'étrangeté à ses séductions.”	T. Johan not	-	Portrait	Page de droit	p.90: “	“Si d'abord, animé d'une volonté ferme et du désir de me faire aimer, je pris un peu d'ascendant sur”	
<i>JÉSUS CHRIST EN FLANDRE</i>	22 5- 24 0	-							
<i>MELMOTH RÉCONCILIÉ</i>	24 1- 28 2	Castanier “Il prit dans la caisse cinq cent mille francs	Bertall	Tamisier sc.	Portrait-scène	Page de gauche	p.245: “sez aristocrate pour porter de vieux habits. Mais il n'est pas	“...et qui sans doute était entré par la porte du couloir que	



		en billets et <i>bank-notes</i> .”					rare de voir les gens qui liardent sur des riens...”	Castanier aperçut toute grande ouverte. L’ancien militaire éprouva, pour la pre-“	
		Madame Euphrasie “Cette bonne et belle fille était l’objet de l’ambition d’un clerc de notaire .....”	T. Johannot	A. Bejout	Portrait	Page de droit	p. 259: “- Enfin, si je pars, me suis-tu? Demanda-t-il.”	“Mais alors dînons ! Tu as un bon petit dîner, tous plats de ton goût.”	
<i>LE CHEF-D’OEUVRE INCONNU</i>	28-30-37	Maître Frenhofer “Le visage était d’ailleurs singulièrement flétri...”	Bertall	P. Soyerr	Portrait	Page de droit	p.296: “trop bien gardés pour que nous puissions y arriver. Je n’ai pas attendu votre avis et votre fantaisie ...”	“Nicolas Poussin revint à pas lents vers la rue de la Harpe, et dépassa sans s’en apercevoir la modeste hôtellerie où il était logé.”	
<i>LA RECHERCHE DE L’ABSOLU</i>	30-47-6	Balthazar Claës “Il paraissait âgé	Bertall	F. Leblanc	Portrait	Page de droit	p.320: “galerie au parloir. Au	“Il était impossible de ne pas être	

		de plus de soixante ans, quoiqu' il en eût environ cinquante.”					retentissement de ce pas, l'être le plus inattentif eût été assailli de pensées, car il était impossible...”	profondément impressionné parce que chef de la famille Claës. Jeune, il avait dû ressembler au”	
		Lemulquinier “Avait conçu pour son maître un sentiment superstitieux mêlé de terreur, d'admiration et d'égoïsme”	-	-	Portrait	Page de droit	p.432: “et les enfants réunis. Malgré sa réserve, le jeune proviseur...”	“Au moment où Marguerite faisait son avant-dernière voyage de”	

*VOL. XV (1845) : ÉTUDES PHILOSOPHIQUES, T.II*

Œuvre	N. Pages	Titre illustration et didascalie	Illustrateur	Graveur	Type d'illustration	Côté de la page illustrée (droite/gauche)	Premières lignes du texte à côté	Dernières lignes du texte à côté	Note(s)
<i>MASSIMILIA DONI</i>	1-73	-							
<i>GAMBARA</i>	74-128	-							
<i>L'ENFANT MAUDIT</i>	129-219	Le comte d'Hérrouville	Bertall	-	Portrait	Page de gauche	p.143: "cousse électrique. – Bertrand, ajouta le comte en posant la main droite sur le bras de l'écuyer, tu quitteras ta cuirasse..."	"Il serra autour de ses reins un large ceinturon de cuir dans la gaine duquel il passa une dague qu'il ne portait pas habituellement. Ces misérables vêtements"	
		Gabrielle "Son front était rêveur, souvent étonné, riant	Bertall	Brevier	Portrait	Page de gauche	p.193: "mince sans être plat; sur son cou et sur son front couraient des filets	"En admirant ces fleurs, qui semblent faites pour nous, je me demandais pour	

		parfois, et toujours d'une auguste sérénité.”					bleuâtres qui y dessinaient des nuances semblables à celles de l'agate ...”	qui nous somme s”	
<i>LES MARANA</i>	22 0- 27 4	Juana “C’était une figure blanche, où le ciel de l’Espagne avait jeté quelques légers tons de bistre.”	Bertal l	-	Portrait	Page de gauche	p.227: “- Allons, dit la femme en pâlisant, que tous les saints nous assistent ! Et qu’il ne soit pas arrivé de malheur.”	“Ces boucles luxuriantes mettaient en relief des yeux brûlants, et les lèvres rouges”	
<i>ADIEU</i>	27 5- 31 4	Cette femme semblait ensevelie dans une méditation profonde.	Bertal l	F. Leblanc	Portrait	Page de gauche	p.283: “- Ton nom ? Lu dit Philippe en le contemplant fixement comme s’il eût voulu l’ensorceler.”	“Elle laissa échapper un cri douloureux, et se leva tout à fait sur”	
<i>LA RÉQUISITIONNAIRE</i>	31 5- 32 9	-							

<i>EL VERDUGO</i>	33 0- 33 9	-							
<i>UN DRAME AU BORD DE LA MER</i>	34 0- 35 8	-							
<i>L'AUBERGE ROUGE</i>	35 9- 39 0	-							
<i>L'ÉLIXIR DE LONGUE VIE</i>	39 1- 41 2	-							
<i>MAÎTRE CORNELIUS</i>	41 3- 46 7	-							
<i>SUR CATHERINE DE MÉDICIS</i>	46 8- 66 0	Christophe "Était bien le peuple qui se dévoue, qui se bat, et qui se laisse tromper."	Bertal	Brevier	Portrait	Page de droit	p.514: "Christophe Lecamus représentait bien la portion ardente et dévouée du Peuple : sa figure pâle avait..."	"Ses muscles vivaces étaient faits à se taire aussi bien qu'à parler. Il avait l'air plus audacieux que noble. Son"	
		Théodore de Bèze "était vêtu comme un courtisan..."	Bertal	F. Leblanc	Portrait	Page de gauche	p.646: "peuple parisien qui mérite parfaitement ce travestissement"	"Le duc de Guise, qui toisait Chaudieu, regarda fixement"	

							plaisant du vers de Boileau ...”	t son frère et Birague , surpris tous deux de ce mot.”	
--	--	--	--	--	--	--	--	---	--

*VOL. XVI (1846) : ÉTUDES PHILOSOPHIQUES ET ÉTUDES ANALITIQUES*

Œuvre	N. Pages	Titre illustration et didascalie	Illustrateur	Graveur	Type d'illustration	Côté de la page illustrée (droite/gauche)	Premières lignes du texte à côté	Dernières lignes du texte à côté	Note(s)
<i>SUR CATHERINE DE MÉDICIS, DEUXIÈME PARTIE</i>	1-78	Laurent Ruggieri "Sa figure sévère, où deux yeux noirs jetaient une flamme aiguë, communiquait le frémissent du génie sorti de sa profonde solitude."	Bertall	Baulant	Portrait	Page de gauche	p.1: "Entre onze heures et minuit, vers la fin du mois d'octobre 1573, deux Italiens de Florence, deux frères, Albert de Gondi ..."	"...que l'on peut comparer la politique intérieure de la France à un écheveau de fil brouillé, ces deux Flo-	
<i>LES PROSCRITS</i>	79-108	Godefrid "Au premier coup d'œil vous eussiez cru voir un enfant ou quelque jeune"	Bertall	F. Leblanc	Portrait	Page de gauche	p.79: Dédicace à "Alme Soroti"	"Une ouverture ronde éclairait le grenier dans lequel la femme du sergent faisait"	

		filie déguisé e.”						sécher le”	
<i>LOUIS LAMBERT</i>	11 0- 20 7	Louis Lambert “ Il se tenait début, les deux coudes appuyés sur la saillie formée par la boiserie .....”	B.	-	Portrait	Page de gauche	p.110: Dédicace “Et nunc et semper dilectae dicatum ”	“A cette époque , les rempla çant étaient rares ; déjà plusieu rs familles riches les retenaie nt d’avanc e pour n’en pas man-“	
<i>SÉRAPH ÎTA</i>	20 8- 33 3	M. Becker “Lisait un in- folio, placé sur d’autres livres comme sur un pupitre. ”	Bertall	Bault	Scène- Portrait	Page de droit	p.208: Dédicace “A Madam e Éveline de Hanska ”	“...lon gue dentelle de granit où mugiss ent incessa mment les flots de la mer du”	
<i>ÉTUDES ANALY TIQUES</i>									
<i>PHYSIO LOGIE DU MARLA GE</i>	33 4- 62 0	Une femme honnête	Bertall	P. Soye e	Portrait	Page de gauche	p.361: “MEDI TATION III. DE LA FEMME HONNE TE. La	“Se promen er, c’est végéter ; flâner, c’est vivre.	



							Méditation précédente a démont ré...”	La jeune et jolie femme, long-temps”	
		Le Célibataire	Bertall	Baillant	Portrait	Page de gauche	p.449: “Méditation XII. Hygiène du mariage . Cette Méditation a pour but de sommet tre à votre attention...”	“...cette vigueur de pensée, cette énergie complète qui vous rendaient l’existence légère et douce quelques mois auparavant ?”	
		pp. 563-564: jeu de caractères effacés dans le paragraphe sur la religion							

Catalogue de *La Comédie humaine*

Annexe 10 : Catalogue des éditions illustrées des œuvres composant les  
*Études sociales*

*Scènes de la vie privée*

*La Maison du chat-qui-pelote*

<b>Titre</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>MdCqP</i>	Paris, L. Carteret	1899	Louis Dunki	Maurice Baud (graveur sur bois)	Ill	In-8
<i>MdCqP</i>	Paris, éditions Art et Pensée	1924	Quint (lithographies)		Couv ill Portrait de Balzac en couleurs par Quint en couv (lithographie) Ill	In-8
<i>MdCqP</i>	Paris, R. Simon	1937			Couv ill en coul	
<i>MdCqP</i>	Grenoble (impr), Chamonix, Jean Landru éditeur	1944	P.-G. Klein		Ill vignettes et hors texte En couleurs	In-4
<i>MdCqP</i>	Marseille, Paris, R. Laffont	1945	Benno Vigny		Couv ill Ill	37 Litographies
<i>MdCqP</i>	Paris, Flammarion	1996			Couv ill en coul Ill	
<i>MdCqP</i>	Paris, Librairie générale française	1999			Couv ill en coul Ill	
<i>MdCqP</i>	Paris, Gallimard ; coll. Gallimard Education	2004			Couv ill Ill	

*Le Bal de Sceaux*

<b>Titre</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>BdS</i>	Paris, E. Flammarion	s.d.			Couv ill	
<i>Œuvres illustrées de Balzac. BdS</i>	Clichy, impr. De M. Loignon	1867			Ill	
<i>BdS</i>	Alger, Editions de l'Empire	1944	Jeanne Cazes		Ill	
<i>BdS</i>	Paris, les Editions universelles	1945	Éliane Bonabel		Ill	
<i>Scènes de la Vie privée. Le Bal de Sceaux. Fac-similé de l'édition de 1830</i>	Sceaux : Société d'Édition du Bulletin Municipal d'Information de Sceaux (SEBMIS)	1982			Ill	Ill. non originales (planches Maresq et gravures romantiques)
<i>BdS</i>	Paris, Flammarion ; coll. GF, étonnants classiques	2001			Couv ill en coul Ill	
<i>BdS (livre jeunesse)</i>	Paris, Gallimard jeunesse	2004			Couv ill en coul	
<i>BdS</i>	Paris, Hatier ; coll. Classiques	2005			Couv ill en coul Ill	Ill non originales
<i>BdS</i>	Paris, Flammarion ; coll. GF, étonnants classiques	2006			Couv ill Ill	
<i>BdS Livre pour jeunesse</i>	Paris, Gallimard-jeunesse ; coll. Folio junior	2009			Couv ill en coul	
<i>BdS</i>	Paris, Flammarion	2015			Couv ill en coul	

*Mémoires des deux jeunes mariées*

<b>Titre (MddJM)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>MddJM</i>	Paris, H. Béziat	1936			Couv ill	
<i>MddJM</i>	Paris, Presses de la Cité	1946	Jean Droit		Vignettes 34 aquarelles	
<i>MddJM</i>	Tours, Arrault	1947	Tony Johannot Gustave Staal		Couv ill en coul + ill	
<i>MddJM</i>	Paris, Editions de la Bibliothèque mondiale	1957			Couv ill + ill	
<i>MddJM</i>	Paris, Le Livre de Poche	1969			Couv ill en coul	
<i>MddJM</i>	Paris, Garnier-Flammarion	1979			Couv ill en coul	
<i>MddJM</i>	Genève, éd. Famot	1979			Front. Vignette de titre 3 vignettes	
<i>MddJM</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1981			Couv ill en coul	
<i>MddJM</i>	Paris, POL	1992			Couv ill	
<i>MddJM</i>	Paris, Gallimard, coll. La bibliothèque	2002			Couv ill en coul	

**LA BOURSE**

<b>Titre (B)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
B	Paris, L. Hachette, coll Bibliothèque des Chemins de fer. Littérature française	1953			Couv ill	
B	Paris, Magnard ; col. Classiques & contemporains : collège	2009			Couv ill en coul	

## Modest Mignon

Titre (MM)	Édition	Date	Illustrateur	Graveur	Type d'illustration	Note(s)
<i>MM</i>	Paris, Nouvelle Librairie populaire	1902			Couv ill	
<i>MM</i>	Paris, G. Barrie et fils	1902			Ill	
<i>MM</i>	Paris, H. Béziat ; Collection des écrivains illustres	1937			Couv ill	
<i>MM</i>	Paris, R. Simon	1937			Couv en coul	
<i>MM</i>	Paris, Le Livre de poche	1967			Couv ill en coul	
<i>MM</i>	Paris, Gallimard	1982			Couv ill en coul	
<i>MM</i>	Paris, Gallimard; col. Folio	1982			Couv ill en coul	

## *Un Début dans la vie*

Titre (DdIV)	Édition	Date	Illustrateur	Graveur	Type illustration	Note(s)
<i>DdIV</i> , 2 vol.	Paris, E. Flammarion	1901			Couv ill	
<i>DdIV</i>	Paris, Nouvelle librairie populaire	1902			Couv ill	
<i>DdIV</i>	Paris, F. Rouff éditeur ; coll. Nouvelle Collection nationale	1927			Ill	
<i>DdIV</i>	Paris, Flammarion	1991			Couv ill en coul	
<i>DdIV</i>	Paris, Gallimard	2003			Couv ill en coul	

**ALBERT SAVARUS**

Titre (AS)	Édition	Date	Illustrateur	Graveur	Type illustration	Note(s)
AS	Paris, E. Flammarion	1901			Couv ill	
AS	Paris, Nouvelle librairie populaire	1902			Couv ill	
AS	s.l., Les bibliophiles comtois	1930	Charles Jouas		Ill	
AS	Besançon, Cêtre	1981			Couv ill Ill	
AS	Paris, Ed. Autrement,	1994			Couv ill en coul	
AS	Paris, Librairie générale française,	2015			Couv ill en coul	
AS	Paris, Le livre de poche; coll. Classiques	2015			Couv ill en coul	

**La Vendetta**

Titre (V)	Édition	Date	Illustrateur	Graveur	Type illustration	Note(s)
V	Paris, F. Ferroud	1904	Adrien Moreau (aquarelle) ; Xavier Leseur (aquaf)		Ill	
V: roman	Paris, Lausanne, J. Tallandier ; Collections du Livre national. Romans pour tous	1919			Couv ill	
V	Paris, Flammarion, coll GF, Etonnants classiques	1996			Couv ill en coul Ill	
V	Paris, Librairie générale française ; coll. Le livre de poche, Libretti 10 francs	2000			Couv ill en coul Ill	

V	Paris, Librairie générale française ; coll. Le livre de poche, Libretti, 1.50euro	2000			Couv ill Ill	
V	Paris, Gallimard ; coll. La Bibliothèque	2001			Couv ill en coul Ill	
V	Paris, Flammarion ; coll. GF, Etonnants classiques	2006			Couv ill en coul Ill	

*Une Double famille*

<b>Titre (DF)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type illustration</b>	<b>Note(s)</b>
DF	Paris, E. Flammarion	1901			Couv ill	
DF	Paris, Librairie générale française, Coll. le livre de poche, libretti, 2 euro	2010			Couv ill en coul	

*LA PAIX DU MENAGE*

<b>Titre (V)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>PdM</i>	Paris, A. Fleury ; coll. Le Coffret de Sylvie	1946	Line Touchet		Couv ill Ill	

*La Fausse maîtresse*

Titre (FM)	Édition	Date	Illustrateur	Graveur	Type illustration	Note(s)
<i>FM</i>	Paris, Rouff	1944			Couv en coul Front.	
<i>FM</i>	Bruxelles, Le Cri	1992			Couv ill en coul	
<i>FM</i>	Paris, Éd. Corps 16	1993			Couv ill en coul	
<i>FM</i>	Paris, Gallimard	2010			Couv ill en coul	

*Une Fille d'Ève*

Titre (FdE)	Édition	Date	Illustrateur	Graveur	Type illustration	Note(s)
<i>FdE</i>	Paris, E. Flammarion	1901			Couv ill	
<i>FdE</i>	Paris, impr. Paul Dupont ; F. Rouff, éditeur,	1927			Ill	
<i>FdE</i>	Paris, Editions Baudelaire	1965	Alain Girard		Couv ill en coul Ill	
<i>FdE</i>	Paris, Garnier-Flammarion	1965			Couv ill en coul	
<i>FdE</i>	Paris, Garnier-Flammarion	1967			Couv ill	

*La Grenadière*

Titre (G)	Édition	Date	Illustrateur	Graveur	Type illustration	Note(s)
<i>G</i>	Paris, Henri Leclerc	1901	Alphonse Lalauze (ill) Adolphe Lalauze (aquaf)		Ill	
<i>G</i>	Tours, Arrault	1946	Charles Alexander Picart Le Doux		Couv ill + ill	
<i>La Grenadière suivi de La Grenadière, Malheur et</i>	Paris, Le courrier balzacien	2010	Takeshi Fukazawa		Ill	Edité à l'occasion de l'accrochage "Balzac en Ganimé : du manga à la Touraine, Maison



<i>grâce</i>						de Balzac, 1er juillet au 25 septembre 2010 Les illustrations de cette édition sont empruntées à l'adaptation en ga- nime de la nouvelle de Balzac par MM. Fukuda et Fukazawa
--------------	--	--	--	--	--	---

### *La Femme abandonnée*

<b>Titre (FA)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>Scènes de la vie privée.</i> <i>FA</i>	Paris, R. Simon	1935			Couv ill en coul	
<i>FA</i>	Paris, Librairie générale française	2014			Couv ill en coul	
<i>FA</i>	Paris, Le Livre de poche ; coll. Libretti	2014			Couv ill en coul	

### *Honorine*

<b>Titre (H)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type illustration</b>	<b>Note(s)</b>
H	Paris, E. Flammarion	1900			Couv ill	

*Béatrix*

<b>Titre (B)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>B</i>	Paris, J. Rouff	1899ca			Couv ill	
<i>B, 2 vol</i>	Paris, Nouvelle librairie populaire	1902			Couv ill	
<i>B</i>	Paris, Flammarion	1905			Couv ill	
<i>Scènes de la vie privée. Béatrix</i>	Porrentruy (Suisse), éditeurs des Portes de France	1947	Dantan		Portr.	
<i>B</i>	Paris, le Club français du livre	1953			Ill	
<i>B</i>	Paris, Garnier frères	1962			Couv ill Ill	
<i>B</i>	Paris, Editions Gallimard et Librairie générale française, coll. Le Livre de poche Classique	1966			Couv ill en coul	
<i>B</i>	Paris, Garnier-Flammarion	1979			Couv ill en coul	
<i>B</i>	Paris, Gallimard	1979			Couv ill en coul	
<i>B</i>	Paris, Le Livre de poche	1966 et 2012			Couv ill en coul	
<i>B</i>	Paris, Flammarion ; coll. GF	1998			Couv ill en coul	
<i>B: le jeu de la mouche</i>	Tours, l'Atelier de la Dolve	1999	Geneviève Besse		Ill en coul	12 fac-sim. en quadrichromie des Épreuves corrigées par

						Balzac, provenant de la BM de Tours, 12 collages sur papier Japon et aquarelles
B	Paris, Gallimard ; coll. Folio	2009			Couv ill en coul	
B	Paris, Librairie générale française ; coll. Le Livre de Poche	2012			Couv ill en coul	

**Gobseck**

Titre (G)	Édition	Date	Illustrateur	Graveur	Type d'illustration	Note(s)
<i>Scènes de la vie privée. G</i>	Paris, impr. de Morris	1854			Gr. In-8°	
G	Paris, E. Flammarion	1900			Couv ill	
<i>G (livre pour jeunesse)</i>	Paris, Nathan	2013 et 2007			Couv ill en coul Ill	

*La Femme de trente ans*

<b>Titre (F30A)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>F30A</i>	Paris : Ed. du Vert-Logis; Coll. choisie	s.d.			Couv ill	
<i>Scènes de la vie privée. La Femme de trente ans</i>	Paris, impr. De Morris	1858			Gr. In-8°	
<i>F30A, 2 vol.</i>	Paris, E. Flammarion	1901			Couv ill	
<i>Suite d'illustrations pour F30A</i>	Paris, L. Carteret	1902	Alcide Théophile Robaudi	Henri Manesse	Gr. In-8°	D'après catalogue BNF
<i>F30A</i>	Paris, L. Carteret	1902	Alcide Théophile Robaudi	Georges -Henri Manesse	Ill	
<i>F30A</i>	Paris, E. Flammarion ; coll. Auteurs célèbres	1905 ca			Couv ill	
<i>F30A</i>	Paris, R. Simon	1935			Couv ill en coul	
<i>F30A</i>	Paris, Éditions du Vert-Logis	1936			Couv ill	
<i>F30A</i>	Paris, Gründ ; coll. La Bibliothèque précieuse	1936			Couv ill en coul	
<i>F30A</i>	Paris, Neveu-Brunier	1945	Pierre Noël		Couv ill Ill en coul	
<i>F30A</i>	Monaco, L'intercontinentale d'édition ; coll. Les romans romantiques	1945	Marcel Chapuis		Ill	
<i>F30A</i>	Paris, Aubenas, éditions du Dauphin, Habauzit et cie	1945	Girard-Mond		Ill	
<i>Le rendez-vous</i>	Tours, Arrault	1946	Charles Alexandre Picart Le Doux		Couv ill Ill	
<i>F30A</i>	Paris, M. Gasnier	1946	Jean Jacquemard		Ill	

<i>F30A</i>	Paris, S.E.P.E	1948	Jean Krillé		Ill Jaquette illustrée en couleurs par C. Morin	
<i>F30A</i>	Paris, Garnier frères	1952			Couv ill	
<i>F30A</i>	Paris, Gründ ; Bibliothèque précieuse	1954			Couv ill en coul	
<i>F30A</i>	Paris, Nouvelle librairie de France	1958	Deusenry (bois gravés)		Ill	
<i>F30A</i>	Paris, Editions de la bibliothèque mondiale	1960	Bertall		Ill Portr. en front.	
<i>F30A</i>	Paris, Garnier frères	1962			Ill	
<i>F30A</i>	Paris : Garnier- Flammarion ; coll. GF	1965 et 1977			Couv ill en coul	
<i>F30A</i>	Paris, Garnier frères	1965			Couv ill Ill	
<i>F30A</i>	Paris, Le Livre de poche	1967			Couv ill en coul	
<i>F30A</i>	Paris : J. Tallandier ; coll. Le Trésor des lettres françaises	1970			Portr.	
<i>F30A</i>	Genève : Éditions de Crémille ; [Paris], diffusion F. Beauval	1972			Couv ill en coul + ill	
<i>F30A</i>	Neuilly-sur-Seine : Saint-CLair ; [Paris], diffusion F. Beauval,	1975			Couv ill en coul + ill	
<i>F30A</i>	Paris, Gallimard	1977			Couv ill en coul	
<i>F30A</i>	Paris, Garnier	1985			Couv ill en coul + ill	
<i>F30A</i>	Paris, Gallimard	1989			Couv ill en coul	
<i>F30A</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1991			Controlla se couv ill	
<i>F30A</i>	Paris, Librairie générale française	1991			Couv ill en coul	
<i>F30A</i>	Paris, Presses pocket	1991			Couv ill en coul	

					Ill en n/b et coul	
<i>F30A</i>	Paris, Flammarion	1996			Couv ill en coul	
<i>F30A</i>	Paris, Librairie Générale Française	2003			Couv ill en coul	
<i>F30A : 1834</i>	Paris, Hatier	2006			Couv ill en coul Ill	
<i>F30A</i>	Paris, Flammarion	2010			Couv ill en coul	
<i>F30A</i>	Paris, Gallimard	2016			Couv ill en coul	

### *Le Père Goriot*

<b>Titre (PG)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>PG</i>	Paris, Les grands classiques illustrés	?			Ill	
<i>PG</i>	Paris, Nelson	s.d.			Jacquett ill en coul	
<i>PG</i>	Verviers (Belgique), Gerfaut,	s.d.			Couv ill en coul	
<i>PG, 2 vol in-16</i>	Paris, E. Flammarion	s.d.			Couv ill	
<i>PG</i>	Paris, Larousse	s.d.			Ill	
<i>PG</i>	Bruxelles, A. Wahlen	1835			Figure au titre	
<i>PG, 2 vol.</i>	Bruxelles, J. P. Meline	1835			Couv ill	
<i>(Le Père Goriot) : 6 vignettes illustrant le feuilletton paru dans "Le Voleur"</i>		1860			Vignettes	
<i>Œuvres illustrées</i>	Saint-Germain :	1876			Gr. In-8°	

<i>de Balzac. Le Père Goriot</i>	impr. de D. Bardin					
<i>PG : Scènes de la vie parisienne</i>	Paris, A. Quantin, coll. Calmann Lévy	1885	Albert Lynch (ill) Eugène- Michel- Joseph Abot (aquaf)		Ill	
<i>PG, 2 vol.</i>	Paris, E. Flammarion	1901			Couv ill	
<i>PG, 2 vol.</i>	Paris, Nouvelle librairie populaire	1902			Couv ill	
<i>PG</i>	Paris, Bibliothèque Larousse	1907			Portr. en front.	
<i>PG</i>	Paris, Société d'Éditions Littéraires et Artistiques	1908	Albert Lynch		Ill	
<i>PG</i>	Paris, A. Lemerre	1910			Couv ill	
<i>PG</i>	Paris, Larousse	1911			Front.	
<i>PG</i>	Paris G. Crès et Cie ; Londres : J. M. Dent and sons; coll. Gallia	1913			Front.	
<i>PG</i>	Paris, Larousse	1919			Ill	
<i>PG</i>	Paris, Editions R. Kieffer	1922	Jean Quint		Couv ill Ill en coul Aquarelle inedite	
<i>PG</i>	Paris, Larousse	1922			Ill	
<i>PG</i>	Paris, Hatier	1923			Couv ill	
<i>PG</i>	Paris, Larousse	1924			Ill	
<i>PG</i>	Paris, Hatier ; coll. Les classiques pour tous	1925			Couv ill	



PG	Paris, Éditions Jules Tallandier	1930 et 1932	Varia (Bertall, Monnier, Gavarni, Lami, Johannot...)		Ill Vignettes en coul	
PG	Paris, Éditions du Monde moderne	1930			Ill	
PG	Paris, Tallandier	1930			Gr. In-8°	Ill non originales : ill romantiques
PG	Paris, Éditions Nilsson ; coll. La Bibliothèque précieuse	1932	Raffray		Couv ill en coul Ill	
PG	Paris, éditions Jules Tallandier	1932			Gr. In-8	Gravures hors texte en couleurs, d'après les meilleurs artistes romantiques
PG	Paris, Mornay, coll. Les beaux livres	1933	Antoine- François Cosÿns		Couv ill Ill	
PG, 2 vol.	Paris, Larousse	1934			Couv ill	
PG	Paris, Hatier	1935			Couv ill	
PG	Paris, R. Simon	1935			Couv ill en coul	
PG	Paris, Gründ ; coll. La Bibliothèque précieuse	1935			Couv ill en coul Ill en coul	
PG	Paris, R. Simon	1936			Couv ill en coul	
PG	Paris, Éditions du Vert-Logis	1936			Couv ill	
PG	Paris, Gründ ; coll. La Bibliothèque	1936			Couv ill en coul	

	précieuse					
<i>PG</i>	Paris, Henri Béziat ; Coll. Des écrivains illustres	1938			Couv ill	
<i>PG</i>	Paris : Gründ	1939			Couv ill en coul	
<i>PG</i>	Paris, SEN ; coll. Les Belles pages de France	1944			Couv ill Ill	
<i>PG</i>	Paris, Editions du Myrte	1944	Louis Muller		Ill	
<i>PG</i>	Paris, Chez l'artiste	1944	Maurice Berty (aquaf)		Ill	
<i>PG</i>	Paris, Editions littéraires de France	1946	Charles Genty (ill); Maccard (aquaf)	Delahaye (technicien graphique)	Ill	
<i>PG</i>	Paris, éd. Jacques Vautrain ; coll. Les Grands romanciers des XVIIIe et XIXe siècles	1946	J. M. Curutchet		Ill en coul	
<i>PG</i>	Paris, Editions du Chardon; coll. Chefs-d'oeuvres de toujours	1946			Couv ill en coul	
<i>PG</i>	Paris, Editions du Pré-aux-Clercs; coll. Relire	1946			Couv ill	
<i>PG</i>	Paris, R. Simon	1946	Claudiel		Couv ill en coul	
<i>PG</i>	Dijon, M. Jeanniard	1948	François-Martin Salvat		Ill lithogr.	
<i>PG</i>	Paris, Bordas, coll.	1949			Ill	

	Les grands maîtres					
<i>PG</i>	Paris, Editions Athéna	1950	Theodore van Elsen		Couv ill en coul Ill en coul	
<i>PG</i>	Paris, Hachette	1951			Couv ill en coul Ill	
<i>PG</i>	Paris, A. Sauret, coll. Grand prix des meilleurs romans du XIXe siècle	1952	Pablo Picasso		Portr. de Balzac lithographié	
<i>PG : extraits 2 vol.</i>	Paris, Larousse	1952			Couv ill en coul Front.	
<i>PG</i>	Paris, Editions La Bruyère	1952			Couv ill	
<i>PG</i>	Paris, Editions des Trois pommiers	1954			Couv ill en coul	
<i>PG</i>	Paris, le Club du meilleur livre,	1957			Couv ill	
<i>PG</i>	Verviers, Gérard et Cie	1957			Couv en coul	
<i>PG</i>	Paris, R. Laffont ; coll Les Cents chefs-d'oeuvre	1959	Paul Rudloff		Couv ill Portr	
<i>PG</i>	Paris, Garnier frères	1960			Ill	
<i>PG</i>	Paris, Charpentier	1961			Cart ill Ill	
<i>PG</i>	Paris, Librairie générale française, Le Livre de poche	1961			Couv ill en coul	
<i>PG</i>	Paris, Gallimard,	1965			Couv ill en coul	

	Librairie générale française, coll. Gallia					
<i>PG</i>	Paris, J. Tallandier-coll. Le trésor des lettres françaises	1965			Cart ill Portr	
<i>PG</i>	Paris, Société nouvelle des Éditions G.P. ; coll. Super	1965	Jean Retailleau		Cart ill Ill en coul e b-n Vignettes et hors-t.	
<i>PG : morceaux choisis</i>	Montréal, Paris, Bruxelles, Didier	1966			Couv ill Ill	
<i>PG</i>	Paris, Garnier frères	1966			Cart ill Ill	
<i>PG</i>	Paris, S.E.C.A.	1965			Cart ill Ill	Ill non originales
<i>PG</i>	Paris, Garnier-Flammarion ; coll. GF	1966			Couv ill en coul	
<i>PG</i>	Paris, Hatier ; coll. Les classiques illustrés	1967			Couv ill en coul Ill	Ill non originales
<i>PG</i>	Paris, Jules Tallandier ; Le Trésor des Lettres françaises	1967			Portr	
<i>PG</i>	Paris, Éditions Baudelaire	1969			Couv ill en coul Ill	
<i>PG</i>	Paris, Éditions de l'Érable	1969			Cart ill Ill	
<i>PG</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1971			Couv ill en coul	
<i>PG</i>	Paris, Librairie	1972			Couv ill en coul	

	générale française					
<i>PG</i>	Paris, le Livre de poche	1972			Couv ill en coul Ill	
<i>PG</i>	Paris, Ministère de l'éducation nationale	1972			Ill	
<i>PG, 2 vol</i>	Paris, Larousse ; Nouveaux classiques Larousse	1974			Couv ill en coul Ill	
<i>PG</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1976			Couv ill en coul	
<i>PG</i>	Paris, Livre club Diderot	1977			Portr	
<i>PG</i>	Paris, Presses pocket	1978			Couv ill en coul	
<i>PG</i>	Paris, Garnier frères	1979			Couv ill en coul Ill	
<i>PG</i>	Genève : Famot, diffusion F. Beauval	1979			Ill	
<i>PG</i>	Paris, Garnier frères	1981			Couv ill en coul Ill	
<i>PG</i>	Paris, Librairie générale française	1983			Couv ill en coul	
<i>PG</i>	Paris, Magnard ; Collection Texte et contextes	1985	Champin		Couv ill e coul Front.	
<i>PG</i>	Paris, Garnier frères	1986			Ill	
<i>PG</i>	Paris, Bordas	1987			Couv ill en coul Ill	
<i>PG</i>	Paris, Lattès	1988			Ill Jacquett ill	

<i>PG</i>	Paris, Presses pocket	1990			Couv ill en coul III	
<i>PG</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1990			Couv ill	
<i>PG</i>	Paris, Bookking international	1993			Couv ill en coul	
<i>PG</i>	Paris, Nathan	1994			Couv ill en coul III	
<i>PG</i>	Paris, Flammarion ; coll. GF	1994			Couv ill en coul	
<i>PG</i>	Paris, Nathan ; coll. Les grands classiques Nathan	1994			Couv ill en coul III	
<i>PG</i>	Evry, Ed. Carrefour ; Coll. Classique	1994			Couv ill en coul	
<i>PG</i>	Alleur (Belgique), Marabout ; [Paris], [diff. Hachette]	1995			Couv ill en coul	
<i>PG</i>	Paris : Librairie générale française	1995			Couv ill en coul III	
<i>PG</i>	Paris, Marabout	1995			Couv ill en coul	
<i>PG</i>	Paris, Le Livre de poche	1995			III	
<i>PG</i>	Paris, Flammarion	1996			Couv ill en coul	
<i>PG</i>	[Paris], Au sans pareil, diff. EDDL ; coll. La bibliothèque des chefs- d'oeuvre	1996			Couv ill en coul III	
<i>PG :</i>	Paris,	1997			Couv ill en	

<i>roman</i>	Hachette				coul III	
<i>PG</i>	Paris, Presses de pocket	1998			Couv ill en coul	
<i>PG</i>	Evry, Ed. Carrefour ; Classique	1998			Couv ill en coul	
<i>PG</i>	Paris, Gallimard	1999			Couv ill en coul	
<i>PG</i>	Paris, Biotop ; Le trois- demi	1999			Couv ill en coul	
<i>PG</i>	Paris, les Éd. de la Seine	1999			Couv ill en coul	
<i>PG</i>	Paris, l'Aventurine ; coll. Classiques universels	2000			Couv ill en coul	
<i>PG</i>	Paris, Gallimard	2000			Couv ill en coul III	
<i>PG</i>	Paris, Larousse	2001			Couv ill en coul III	
<i>PG</i>	Paris, Librairie générale française, coll. Le livre de poche classique	2004			Couv ill en coul III	
<i>PG: 1835</i>	Paris, Hatier	2004			Couv ill en coul III	
<i>PG</i>	Paris, Flammarion	2006			Couv ill en coul	
<i>PG (livre jeunesse)</i>	Paris, l'École des loisirs	2006			Couv ill en coul	
<i>PG</i>	Paris, Larousse; coll. Petits classiques Larousse	2007			Couv ill en coul III	
<i>PG</i>	Paris : Éd. de Lodi	2008			Couv ill	
<i>PG</i>	Paris,	2009			Couv ill en	

	Flammarion				coul III	
<i>PG (livre pour la jeunesse)</i>	Paris, l'école des loisirs	2010			Couv ill en coul III	
<i>PG</i>	Paris, Larousse	2010			Couv ill en coul III	
<i>PG : histoire parisienne (texte du 1835)</i>	Paris, H. Champion	2011			Couv ill	
<i>PG</i>	Paris, Gallimard	2011			Couv ill en coul	
<i>PG</i>	Montigny-le-Bretonneux, Yvelin édition	2011			Couv ill	
<i>PG</i>	Paris, Hachette éducation ; coll. Bibliolycée	2011			Couv ill en coul III	
<i>PG (livre pour la jeunesse)</i>	Paris, Librairie générale française	2012			Couv ill en coul	
<i>PG</i>	Paris, Flammarion	2012	Séverine Scaglia		Couv ill en coul III	
<i>Le père Goriot : et autres textes sur le thème de l'argent (Livre pour la jeunesse)</i>	Paris, Hatier	2013			Couv ill en coul	
<i>PG (livre pour la jeunesse)</i>	Paris, Belin, Gallimard	2013			Couv ill en coul	
<i>PG : extraits 2 vol</i>	Paris, Larousse	1972 et 1973			Couv ill en coul III	
<i>PG</i>	Paris, Gallimard	1972 et 1976			Couv ill en coul	



<i>PG</i> ( <i>extraits choisis</i> )	Paris, Magnard	1985 et 2016			Couv ill en coul Ill	
<i>PG</i>	Paris, Larousse	2001 et 2007			Couv ill en coul Ill	
<i>PG</i>	Paris, Gallimard jeunesse ; coll. Folio junior	2016			Couv ill	

*Le Colonel Chabert*

Titre (CC)	Éditeur	Date	Illustrateur	Graveur	Type d'illustration	Note(s)
CC	Paris, Ed. G. Ratier	19??			Couv ill en coul	
CC	Paris, E. Flammarion	1900			Couv ill	
CC	Paris, Société d'éditions "pour la Patrie"; Collection les chefs-d'oeuvre "en poche"	1918			Couv ill Ill	
CC	Paris, Edition pour les bibliophiles de Palais	1924	André Dignimont		Ill	
CC	Paris, Hatier ; coll. Les Classiques pour tous	1925			Couv ill	
CC	Paris, libr. Delagrave ; coll. Bibliothèque Juventa	1928			Ill	
CC	Paris, G. Briffault	1929	Fernand Hertemberger (aquaf)		Ill	
CC	Paris, René Kieffer	1930	André Mare		Ill	
CC	Tours, impr.-édit. Mame	1938	A. F. Cosÿns		Ill	
CC	Paris, La Tradition	1942	Charles Genty (aquaf)		Ill	
<i>Un sacrifice d'amour. Le Colonel Chabert</i>	Paris, S.P.L.E	1943			Couv ill Ill	
CC	Paris, Neveu-Brunier	1944	P. Duteurte		Ill	
<i>Un sacrifice</i>	Paris, Société parisienne de	1944			Couv ill Ill	

<i>d'amour. Le Colonel Chabert</i>	librairie et d'éditions					
<i>CC</i>	s.l, Joseph Floch	1944	Jean Pichard (lithogr)		Ill Vignettes et pl. hors-texte	
<i>CC</i>	Paris, Office français du livre, col. La renommée	1944	Pierre Leconte		Ill en coul	
<i>CC</i>	Paris, éditions du Dauphin, Habauzit et cie, coll. Bibliothèque classique	1944	Monique Vollant		Ill	
<i>CC</i>	Paris, Neveu- Brunier	1946	P. Duteurtre		Couv ill Ill	
<i>CC</i>	Paris, Hatier	1947			Couv ill	
<i>CC</i>	Paris, F. Nathan	1948	Maurice Toissaint		Ill	
<i>CC</i>	Paris, Tournai, Casterman	1958	Fred Funcken		Couv en coul Ill	
<i>CC</i>	Paris, Librairie Delagrave	1960	Pierre Rousseau		Couv ill en coul Ill	
<i>CC (livre jeunesse)</i>	Paris, Nathan ; coll. Poche Nathan, Grands textes	1984			Couv ill en coul Ill	
<i>CC</i>	Paris, Nathan ; coll. Les Grands classiques Nathan	1990			Couv ill en coul Ill	
<i>CC</i>	Paris, Presses pocket ; coll. Lire et voir les classiques	1991			Couv ill en coul Ill	
<i>CC</i>	Paris, Ed. de la Seine ; coll. Succès du livre	1994			Couv ill	
<i>CC</i>	Paris, Librio	1994			Couv ill	

CC	Paris, Bordas ; coll. Bordas	1994			Couv ill en coul III	
CC	Paris, Flammarion	1994			Couv ill en coul	
CC	Paris, Ed. J'ai lu	1994			Couv ill en coul III	
CC	Paris, EJL ; coll. Libro	1994			Couv ill en coul	
CC	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1994			Couv ill en coul	
CC	Paris, Librairie générale française	1994			Couv ill en coul III	
CC	Monaco ; [Paris] : Éd. du Rocher	1994			Couv ill	
CC	Paris, l'Archipel	1994			Couv ill en coul III	
CC: roman	Lyon, Horvath	1994	Alain Bouldouyre		Couv ill en coul III	
CC : texte intégral conforme au Furne corrigé de 1845	Paris, Hachette ; coll. Classiques Hachette : roman XIX siècle	1994			Couv ill en coul III	
CC (livre jeunesse)	Ed. Carrefour ; coll. Classiques	1994			Couv ill en coul	
CC	Paris, Flammarion ; coll. Etonnants classiques	1995			Couv ill en coul III	
CC	Paris, Ed- J'ai lu ; coll. Classiques	1995			Couv ill en coul III	
CC	Paris, le Livre à la carte-Libris	1998			Couv ill en coul	
CC	Paris, Maxi-	1998			Couv ill en	

	livres- Profrance ; Classiques français				coul	
CC	Évry, Ed. Carrefour ; Coll. Classiques	1998			Couv ill en coul	
CC	Paris, Pocket	1998			Couv ill en coul	
CC	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1999			Couv ill en coul	
CC	Paris, Grand caractère	2000			Couv ill	
CC	Paris, Gallimard	2002			Couv ill en coul	
CC	Hachette éducation, coll. Bibliocollège	2002			Couv il en coul III	
CC	Paris, Hatier	2002			Couv ill en coul III	
CC : <i>scènes de la vie privée</i>	Paris, Pocket	2004			Couv ill	
CC <i>(livre jeunesse)</i>	Paris. Hachette jeunesse ; coll. Lelivre de pche. Jeunesse. Classiques	2004			Couv ill en coul	
CC : <i>1832</i>	Paris, Hatier, coll Classiques et cie	2005			Couv ill en coul III	
CC	Paris, Maxi- livres	2005			Couv ill en coul	
<i>Le colonel Chabert : roman</i>	Paris, Hachette	2007			Couv ill en coul	
CC	Paris, Flammarion ; Étonnants classiques	2007			Couv ill en coul III	
CC	Paris,				Couv ill en	

	Gallimard ; coll. Foliothèque				coul	
<i>CC</i>	Paris, Flammarion	2009			Couv ill en coul	
<i>CC</i>	Paris, Gallimard, coll. Classico collège : texte intégral & dossier	2011			Couv ill en coul III	
<i>CC</i>	Paris, Flammarion	2011			Couv ill en coul III	
<i>CC</i>	Paris, Belin, Gallimard ; Classico collège	2011			Couv ill en coul III	
<i>CC : 1832</i>	Paris, Hatier	2012			Couv ill en coul III	
<i>CC</i>	Paris, Magnard, coll. Classiques & Patrimoine	2012			Couv ill en coul III	
<i>CC : texte intégral (livre pour la jeunesse)</i>	Paris, Hatier, coll. Classiques et Collège	2013	Erwan Fagès		Couv ill en coul III	
<i>CC (livre pour la jeunesse)</i>	Paris, Flammarion, coll. Etonnants classiques	2013	Laurent Rivelaygue		Couv ill en coul III	
<i>CC</i>	Paris, Librio ; coll. Littérature	2013			Couv ill en coul	
<i>CC: roman (Livre pour la jeunesse)</i>	Paris, Larousse	2013			Couv ill en coul	
<i>CC</i>	Paris, Belin, Gallimard ; Classico Lycée	2016			III	

### *La Messe de l'Athée*

<b>Titre (MA)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>MA</i>	Paris, René Kieffer	1928	Antoine-Marius Martin (aquaf)		Ill	
<i>MA</i>	Paris, B. énav	1980	Jean Bernard (aquaf); Bension énav (lithog)	Fernand Mourlot (imprimeur)	Couv ill Ill	
<i>MA</i>	Paris, Editions Manucius ; coll. Littéra	2013			Couv ill Ill	

### *L'Interdiction*

<b>Titre (I)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>I</i>	Paris, les Cent-une	1967	Claude Bogratchew (eaux-fortes)		Ill en coul	

### *Le Contrat de mariage*

<b>Titre (CM)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>CM</i>	Paris, E. Flammarion ; coll. Auteurs célèbres	1902			Couv ill	
<i>CM</i>	Paris, Garnier-Flammarion	1966			Couv ill en coul	

## *SCÈNES DE LA VIE DE PROVINCE*

### *Ursule Mirouët*

<b>Titre (UM)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>UM</i>	Paris, A. Perche	s.d.			Couv. ill	
<i>UM</i>	Alger, Office d'éditions et de publicité	s.d.			Fig. au titre	
<i>UM</i>	Paris, E. Flammarion ; coll. Auteurs célèbres	1905 ca			Couv ill	
<i>UM</i>	Paris, l'Adolescence catholique	1928	Malo Renault (1870-1938)		Front. Ill	
<i>UM</i>	Paris, Georges-Célestin Crès, éditeur ; coll. l'Adolescence catholique	1928	Malo Renault (1870-1938)		Couv ill Ill	
<i>UM</i>	Paris, Éditions du Vert-Logis	1936			Couv ill	
<i>Œuvres complètes. UM</i>	Paris, H. Béziat ; Collection des écrivains illustres	1938			Couv ill	
<i>UM</i>	Paris, Garnir frères	1944			Couv ill	
<i>UM (2 vol.)</i>	Paris, Monceau	1949 (BNF data 1947)	André-édouard Marty (1882-1974)		Ill	
<i>UM</i>	Paris, Garnier frères ; coll. Classiques	1952			Couv ill	
<i>UM : scènes de la vie de province</i>	Paris, Club des jeunes amis du livre ; coll. Club des jeunes amis	1959			Cart. Ill Ill	



	du livre					
<i>UM</i>	Editons Baudelaire ; coll. Livre club des Champs- Élysées	1966			Cart. Ill Ill	
<i>UM</i>	Paris : le Livre de poche	1968			Couv ill en coul	
<i>UM (livre pour jeunesse)</i>	Paris, Hachette ; coll. Grandes œuvres	1979	Célestin Nanteuil, Staal, Henri Monnier		Couv ill Ill	
<i>UM</i>	Paris, Gallimard	1981			Couv ill en coul	
<i>UM</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1991			Couv ill en coul	
<i>UM</i>	Paris, Flammarion	2013			Couv ill en coul	

*Eugénie Grandet*

Titre (EG)	Éditeur	Date	Illustrateur	Graveur	Type d'illustration	Note(s)
<i>EG</i>	Paris, Flammarion	s.d.	Bigot-Valentin		Ill	
<i>EG</i>	Paris, imprimé pour les Amis des livres par Motteroz	1883	M. Dagnan-Bouveret	M. Le Rat (gravé à l'eau-forte)	Ill.	
<i>EG</i>	Paris, A. Méricant	1900 ca	Edyck		Couv ill Ill	
<i>EG, 2 vol</i>	Paris, Nouvelle librairie populaire	1902			Couv ill	
<i>EG (Édition abrégée à l'usage de la jeunesse)</i>	Limoges, E. Ardant	1902			Gr. In-8°	
<i>EG</i>	Paris, Jules Rouff et Cie	1904			Couv ill	
<i>EG</i>	Paris, Larousse	1907			Front	
<i>EG</i>	Paris, Lafitte ; coll. Idéal-bibliothèque	1910			Couv ill en coul Ill	
<i>EG</i>	Paris, Larousse	1911			Portr.	
<i>EG</i>	Paris, F. Ferraud	1911	Auguste Leroux	Duplessis Froment Ernest Florian	Ill	
<i>Suite d'illustrations pour "Eugénie Grandet" d'Honoré de Balzac</i>	Paris, Ferraud	1911	Leroux, Auguste	Florian, E. Duplessis Froment	Ill	D'après un catalogue de la BNF
<i>EG</i>	Paris, E. Flammarion	1911			Gr. In-8°	
<i>EG</i>	Paris, Blaizot, coll. Collection éclectique	1913	Brissaud, Pierre [Aqua-fortiste] Kieffer, René [Relieur]		Ill	

<i>EG (livre jeunesse)</i>	Paris, Nelson	1917			Ill ?	
<i>EG</i>	Paris, Librairie Gedalge et cie	1921	Valérie Rottembourg		ill	
<i>EG</i>	Paris : Henri Laurens ; coll. Les grandes œuvres : pages célèbres illustrées	1922	René Prinet		Couv ill en coul Ill	
<i>EG</i>	Paris, Larousse ; coll. Bibliothèque Larousse	1922			Portr.	
<i>EG</i>	Paris, Gedalge	1927	Valerie Rottembourg		Ill	
<i>EG</i>	Paris, éditions Jules Tallandier,	1927			Portr.	
<i>EG</i>	Paris, Editions Nilsson ; coll. La Bibliothèque précieuse	1932	Davanzo		Couv ill en coul Ill	
<i>EG</i>	Turnhout (Belgique), impr. établissements Brepols ; Paris, libr. Garnier frères	1933	Charles Ducomet		Ill	
<i>EG</i>	Paris, Hachette	1934	André Pécoud		Ill	
<i>EG, 2 vol.</i>	Paris, Larousse ; coll. Classiques Larousse	1934			Couv ill	
<i>EG</i>	Paris : Société universitaire d'éditions et de librairie	1935	Maggie Salcedo		Ill	
<i>EG</i>	Paris, R. Simon éditeur	1935			Couv ill en coul	
<i>EG</i>	Paris, Editions du Vert-Logis ; Coll. choisie	1936			Couv ill	
<i>EG</i>	Paris, Gründ ; La Bibliothèque précieuse	1936			Couv ill en coul	
<i>EG</i>	Paris, les Belles éditions	1938			Couv ill en coul	
<i>EG, 2 vol</i>	Paris, A. Hatier ; Les classiques	1938			Couv ill	

	pour tous					
EG	Paris, Delagrave	1939	Pierre Rousseau		Ill	
EG	Tours, impr.-édit. Mame ; Collection 'Pour tous'	1939	Albert Uriet		Ill	
EG	Paris : Gründ ; La Bibliothèque précieuse	1941			Couv ill en coul	
EG	Paris, chez l'artiste	1941	Maurice Berty	Elizabet h Lalau	Ill	
EG	Paris, Neveu- Brunier	1943	Pierre Noël		Ill en coul	
EG	Etampes ; Paris : M. Gasnier ; Collection Jeunes de France. Pour les jeunes gens	1944	Georges Beuville		Ill	
EG	Paris, SEN ; (Sceaux, Seine, Impr. de Sceaux	1944			Couv ill Ill	
EG	Bruxelles, Éditions universitaires	1944	Thierry de Villers		Ill	
EG	Grenoble, Besson	1944	Traynier, Jean [Aquafortist e]		Ill en coul	
EG	Etampes, Paris, M. Gasnier	1945	Georges Beuville		Ill	
EG	Paris, éditions littéraires de France	1945	Charles Genty		Ill en coul	
EG	Monaco, L'intercontinenta le d'édition	1945	Marcel Chapuis		Ill	
EG	Lyon, A. Desvigne ; coll. Collection Joie et jeunesse	1945			Ill	
EG	Paris, G. Ratier	1946	J. Saunier		Ill	
EG	Paris, R. Rasmussen	1946			Couv ill	
EG	Paris, les Éditions La Bruyère ; Collection des Chefs-d'œuvre	1946			Couv ill Ill	

	classiques					
EG	Tours, Arrault	1947	Charles Alexandre Piquart le Doux ; Georges Pichard		Couv ill Portr. III	
EG	Paris, R. Rasmussen ; coll. Reflets	1947			Couv ill	
EG	Paris, Londres, Edimbourg, Nelson éditeurs	1947			Couv ill en coul	
EG ( <i>livre adapté pour jeunesse</i> )	Paris, F. Nathan ; Oeuvres célèbres pour la jeunesse	1948			Cart en coul III	
EG	Paris : Bibliothèque Larousse ; Les Chefs-d'œuvre de Balzac	1949			Portr.	
EG	Paris, Delagrave ; Coll. Bibliothèque Juventa	1950	Pierre Lissac		Couv en coul III	
EG	Paris, Delagrave ; coll. Les Chefs- d'œuvre littéraires.	1951	Pierre Rousseau		Couv ill III	
EG	Paris, Hachette	1951			Jaquette ill en coul	
EG ( <i>livre adapté pour la jeunesse</i> )	Paris, Société universitaire d'éditions et de librairie	1953	Maggie Salcedo		Couv en coul III	
EG	Verviers, Gérard & Co ; Coll. Marabout	1953			Couv ill en coul	
EG	Paris, Gründ ; Bibliothèque précieuse	1955			Couv ill en coul	
EG	Paris, Hachette, Bibliothèque verte	1955	André Hofer		III	
EG	Paris : Éditions du Panthéon ; Coll Pastels	1957	Claude Chopy (aquarelle)		Couv ill en coul III	
EG	Paris, Éditions de la Tour du guet	1957	Robert Bressy		Couv en coul	

					III	
<i>EG</i>	Paris, Tournai, Casterman ; Collection le Rameau vert	1957	François Craenhals		III	
<i>EG</i>	Paris : le Club du meilleur livre	1959			III	
<i>EG (livre adapté pur jeunesse)</i>	Paris, Delagrave ; coll. Bibliothèque Juventa	1959			Couv en coul III	
<i>EG (livre pour la jeunesse)</i>	Paris, G. P., coll. Spirale	1960	Pablo Coronado		Couv ill III, coul et b/n	
<i>EG</i>	Paris, O.D.E.J. ; Collection J.23	1960	Nardini		Cart. III en coul III	
<i>EG</i>	Paris, Garnier frères	1961			III	
<i>EG (livre pour la jeunesse)</i>	Paris, Hachette, coll Bibliothèque verte	1964	André Hofer		Couv ill en coul III	
<i>EG</i>	Paris, Garnier-Flammarion	1964			Couv en coul	
<i>EG</i>	Paris, le Livre de poche	1965			Couv ill en coul	
<i>EG</i>	Paris, Garnier frères	1965			III	
<i>EG</i>	Paris, Bordas ; Sélection littéraire Bordas	1965			III	
<i>EG, 2 vol.</i>	Paris, Larousse ; Nouveaux classiques Larousse	1965			Couv ill III	
<i>EG</i>	Paris, Ed. Baudelaire ; coll. Livre club des Champs-Élysées	1965			Couv ill en coul III	
<i>EG (livre pour jeunesse)</i>	Paris, Société nouvelle des éd. G.P	1965	Félix Lacroix		III	
<i>EG</i>	Paris, Editions Baudelaire ; Livre Club des Champs-Elysées	1966			Couv ill III	
<i>EG</i>	Paris, Bordas	1966			III	
<i>EG</i>	Paris, Hatier ; coll. Les Classiques illustrés Hatier	1966			Couv ill III	

<i>EG</i>	Paris, Garnier frères	1966			Couv ill III	
<i>EG</i>	Paris, Editons Baudelaire ; coll. Livre club des Champs-Élysées	1967			Cart ill en coul III	
<i>EG (livre pur jeunesse ?)</i>	Paris, Hatier	1968			Couv ill en coul III	
<i>EG</i>	Paris, Hatier ; Les classiques illustrés Hatier. 1ère série	1968			Ill en coul	
<i>EG (livre jeunesse)</i>	Paris : Gautier-Languereau ; coll. Jeunes bibliophiles	1969 ca			III	
<i>EG</i>	Paris : Éditions de l'Erable	1969			III	
<i>EG</i>	Paris, J. Tallandier ; coll. Le Trésor des lettres françaises	1969			III	
<i>EG</i>	Saint-Ouen, Ed. Chaix-Desfossés-Néogravure	1969			III	
<i>EG</i>	Paris, Hachette ; coll. Textes en français facile. Série Récits	1971			Couv ill en coul III	
<i>EG</i>	Paris, Le Livre de poche	1972			Couv ill en coul	
<i>EG</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1972			Couv ill en coul	
<i>EG</i>	Paris, Garnier Frères	1979			III	
<i>EG</i>	Paris, Gallimard	1979			III	
<i>EG</i>	Bagneux, le Livre de Paris ; coll. Club pour vous Hachette	1979			Couv ill en coul III	
<i>EG, extraits</i>	Paris, Hachette ; coll. Lectures pour les collèges	1979			Couv ill en coul III	
<i>EG : extraits</i>	Pars, Bordas ; coll. Univers des lettres ; 446. Étude critique illustrée. Extraits	1980			Couv ill III	

	commentés					
<i>EG (livre pur jeunesse)</i>	Paris, F. Nathan ; coll. Grand A	1980			Couv ill III	
<i>EG</i>	Paris, Librairie générale française ; coll. Le Livre de poche	1983			Couv ill en coul	
<i>EG</i>	Paris, Garnier frères	1983			III	
<i>EG (livre adapté pour jeunesse)</i>	Paris, M. Vincent ; coll. Nuance	1984			Couv ill en coul III	
<i>EG</i>	Paris, Lattès	1989			Jaquette ill III	
<i>EG</i>	Paris, Presses pocket	1989			Ill en Coul et B/N	
<i>EG</i>	Laval, Kerdoré	1991			Couv ill en coul	
<i>EG</i>	Paris, Bordas	1991			Couv ill III	
<i>EG</i>	Bruxelles : Éd. Complexe	1993			Couv ill en coul	
<i>EG</i>	Paris, Booking interatinal ; Classiques français	1993			Couv ill en coul	
<i>EG (livre adapté pour la jeunesse)</i>	Paris, Didier ; coll. Le français universel	1993	C. Maréchal (dessins)		Couv ill en coul III	
<i>EG</i>	Paris, Librairie générale française	1993			Couv ill en coul	
<i>EG</i>	Evry, Ed. Carrefour ; Coll. Classiques	1994			Couv ill en coul	
<i>EG</i>	Paris, Marabout	1995			Couv ill en coul	
<i>EG (1833), 2 vol.</i>	Paris, Hachette ; Coll. Classiques Larousse	1995			Couv ill en coul III	
<i>EG</i>	Paris, Larousse	1993			Couv ill III	
<i>EG</i>	Alleur (Belgique) ; [Paris], Marabout	1996			Couv ill en coul	
<i>EG</i>	Paris, EDDL ; coll. Grands classiques	1996			Couv ill en coul	



<i>EG (livre pour jeunesse)</i>	[Paris], Clé international ; coll Lectures Clé en français facile	1996			Couv ill Ill	
1833. <i>Eugénie Grandet : extraits</i>	Paris, Nathan ; Les grands classiques Nathan	1996			Couv ill Ill	
<i>EG</i>	[Paris], Librairie générale française	1996			Couv ill en coul	
<i>EG</i>	Evry, Ed. Carrefour ; Coll. Classiques	1998			Couv ill en coul	
<i>EG (livre pour la jeunesse)</i>	[Paris], Hachette jeunesse	1999			Couv ill Ill en coul	
<i>EG</i>	Paris, Pocket	1999			Couv ill en coul	
<i>EG</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1999			Couv ill en coul	
<i>EG (livre pur jeunesse)</i>	Paris, Hachette jeunesse ; coll. Gai savoir	1999			Couv ill Ill	
<i>EG</i>	Paris, les Ed. de la Seine ; coll. Succès du livre	1999			Couv ill en coul	
<i>EG</i>	Paris, Flammarion	2000			Couv ill en coul	
<i>EG</i>	Paris, l'Aventurine ; coll. Classiques universels	2000			Couv ill en coul	
<i>EG</i>	Paris, Maxi-livres ; coll. Maxi-poche romans	2002			Couv ill en coul	
<i>EG</i>	Paris, Larousse ; coll. Petits classiques Larousse	2002			Couv ill en coul Ill	
<i>EG (livre jeunesse)</i>	Paris, Hachette jeunesse ; coll. Le livre de poche. Jeunesse. Classique	2005			Couv ill en coul	
<i>EG</i>	Paris, Maxi-livres ; coll. Maxi-poche	2005			Couv ill en coul	

	romans					
<i>EG</i>	Rennes : la Maison des petits bonheurs ; coll. Œuvres immortelles	2005			Couv ill en coul	
<i>EG</i>	Paris, Nov'edit ; coll. Les chefs-d'œuvre de la littérature	2005			Couv ill	
<i>EG</i>	Paris, Hachette éducation	2007			Couv ill en coul	
<i>EG</i>	Bruxelles, Éd. Paperview ; Tours : "La Nouvelle République" ; coll. La bibliothèque de "La Nouvelle République"	2007			Jaquette ill	
<i>EG</i>	Paris, Flammarion	2008			Couv ill en coul	
<i>EG</i>	Paris, Ed. de Lodi	2008			Couv ill	
<i>EG (livre pour la jeunesse)</i>	Paris, Hachette éducation, coll Bibliocollège	2012	Alain Boyer		Couv ill Ill	
<i>EG</i>	Paris, Librairie Générale Française	2015			Couv ill en coul	
<i>EG</i>	Paris, Gallimard	2016			Couv ill en coul	
<i>EG</i>	Paris, Larousse	s.d.			Portr.	
<i>EG</i>	Paris, Nelson	s.d.			Jaquette illustrée en couleurs	
<i>EG</i>	Paris, Les belles éditions	s.d.			Couv ill en coul	
<i>EG</i>	Paris, Lafitte	s.d.	Géo Dupuis		Ill	
<i>EG (livre de jeunesse)</i>	Paris, Librairie Garnier Frères	s.d.	Charles Ducomet		Couv ill Ill	
<i>EG</i>	Paris, Editions du Vert-Logis	s.d.			Couv ill	
<i>EG</i>	Paris, Lafitte ; coll. Idéal-Bibliothèque	s.d.	G. Dupuis		Couv ill en coul Ill	

### *Pierrette*

<b>Titre (P)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>P</i>	Paris, Garnier-Flammarion	1967			Couv ill en coul	
<i>P (livre pour la jeunesse)</i>	Paris, Librairie Gedalge ; Coll. Aurore	1926	Valérie Rottembourg		Ill	
<i>P</i>	Paris, bureaux du "Siècle"	1853			Gr. In-8°	
<i>P</i>	Paris, Nouvelle librairie populaire	1903			Couv ill	
<i>P</i>	Paris, libr. Delagrave ; coll. Bibliothèque Juventa	1930	M. Lecoultre		Ill	
<i>P</i>	Paris, les Belles Editons	1937			Couv ill en coul	
<i>P</i>	Paris, Libr. Gedalge	1907	Rottembourg, Valérie		Couv ill Ill	

### *Le Curé de Tours*

<b>Titre (CdT)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>CdT</i>	Paris, G. Ratier	s.d.			Couv ill en coul	
<i>CdT</i>	Paris, E. Flammarion	1901			Couv ill	
<i>CdT</i>	Paris, Maurice Glomeau éditeur	1922	R. Placeck		Ill	
<i>CdT</i>	Paris, le Livre	1923			Ill	
<i>CdT. Scènes de la vie de province</i>	Paris, R. Kieffer	1925	Max Camis		Ill	
<i>CdT</i>	Paris, Marcel	1933	Jean-Paul Dubray		Portr.	

	Seheur					
<i>CdT.</i> <i>Texte</i> <i>intégral</i>	Paris, Les Belles éditions	1938			Couv en coul	
<i>CdT</i>	Paris, G. Ratier	1943			Couv ill	
<i>CdT</i>	Lyon, éditions de Savoie	1946	J.-A. Carlotti		Ill	
<i>CdT</i>	Tours, Arrault	1947	Georges Pichard		Ill (aquarelles)	
<i>CdT</i>	Tour, Arrault et cie	1947	Arrault (aquaf), Henry Monnier, Charles Alexandre Picart le Doux ; Gilbert Riche		Ill	
<i>CdT</i>	Paris, Pocket ; coll. Classiques	1999			Couv ill en coul	

### *La Rabouilleuse*

<b>Titre (R)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>La Rabouilleuse. Les Célibataires</i>	Paris, L. Borel	1900	Hermann Vogel		Portr.	
R	Paris, Larousse	1918			Portr.	
<i>R : les célibataires</i>	Paris, A. Michel	192 ?	H. Vogel		Ill	
R	Paris, Gründ	192 ?	Claude Chopy		Couv ill Front. Ill	
<i>R. Scènes de la vie de province</i>	Paris, le Livre moderne, Boivin et Cie, Éditeurs	1923	Charles Genty		Ill en noir	
R	Paris, Mornay	1931	Ferdinand Fargeot		Couv ill en coul Ill	

R, 2 vol. in-16°	Paris, H. Béziat ; coll. Collection des écrivains illustres	1936			Couv ill	
R	Paris, les Belles Editions	1938			Couv ill en coul	
R	Paris, Les belles éditions	1939			Couv ill en coul	
R	Paris, Gründ ; Collection Gründ illustrée, première série	1943	Claude Chopy		Couv ill en coul Ill	
R	Paris, la Bibliothèque française	1946			Couv ill Ill	
R	Paris, S.E.P.E, coll. Lectures de Paris	1947	Georges Vial		Ill	
R	Lausanne, La Guilde du livre	1949			Front.	
R	Paris, Larousse	1949			Front.	
R	Paris, le Livre Club du libraire	1959	Henri Landier		Ill	
R	Paris, Garnir frères ; coll. Classiques	1959			Ill	
R	Paris, Le Livre de poche	1960			Couv ill en coul	
R, 2 vol.	Paris, Gründ ; coll. Bibliothèque précieuse	1960			Couv ill en coul	
R	Paris, Club des amis du livre ; coll. Le Meilleur livre du mois	1961			Cart. Ill en coul Ill	
R	Paris, A. Michel	1963			Cart. Ill Ill	
R	Paris, Librairie	1964			Couv ill en coul	

	générale française					
R	Strasbourg, Sélection des amis du livre ; Sélection des amis du livre	1964			Cart ill	
R	Paris, Editions Baudelaire	1965	Alain Girard		Couv ill en coul Ill	
R	Paris, Garnier frères	1966			Couv ill Ill	
R	Paris, O.D.E.J. - presse	1966			Cart. Ill Ill	
R	Paris, Gallimard	1972			Couv ill en coul	
R	Paris, Librairie générale française, classique poche	1972			Couv ill en coul Ill	
R	Paris, le Livre de poche ; coll. Classiques	1972			Couv ill en coul Ill	
R	Paris, Librairie générale française	1983			Couv ill en coul Ill	
R	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1992			Couv ill en coul	
R	Paris, Pocket	1993			Couv ill en coul	
R	Paris, Flammarion	1994			Couv ill en coul	
R	Paris, Booking International ; coll. Classiques français	1994			Couv ill en coul	
<i>R : scènes de la vie de province</i>	Issoudun, Arts et loisirs	1999	Charles Genty (1976-1956)		Ill	Fac-sim. de l'éd. de Paris,

						le Livre moderne, 1923
R	Paris, Pocket ; coll. Classiques	1999			Couv ill en coul	
R	Paris, Gallimard	2008			Couv ill en coul	
R	Paris, Flammarion	2009			Couv ill en coul	

### *Les Célibataires*

<b>Titre (C)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>Scènes de la vie de province. C (Pierrette, Le Curé de Tours, Un ménage de garçon)</i>	Paris, Impr. Des arts et manufactures	1889			Gr in-8°	

*L'Illustre Gaudissart*

<b>Titre (IG)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>IG</i>	Paris, éditions H. & R.	1945	V. Néchoumoff		Ill	
<i>IG</i>	Tours, Arrault	1947	Charles Alexandre Picart le Doux		Couv ill Ill	
<i>IG</i>	Paris, Garnier	1970			Couv ill Ill	

*La Muse du département*

<b>Titre (MdC)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>MdD</i>	Paris, Le Livre	1924	Pierre Falké		Ill	

*La Vieille fille*

<b>Titre (VF)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>VF</i>	Paris, E. Flammarion	1901			Couv ill	
<i>VF</i>	Paris, Nouvelle librairie populaire	1903			Couv ill	
<i>VF</i>	Paris, éditions Kra, coll. Poivre et sel	1930	Georges Beuville		Ill	
<i>VF</i>	Paris, René Kieffer	1931	Emilien Dufour		Ill	
<i>VF</i>	Paris, Gründ ; coll. La Bibliothèque précieuse	1939-1940			Couv ill en coul	
<i>VF</i>	Paris, Garnier frères ; coll. Classiques	1957			Ill	
<i>VF</i>	Paris, Editions	1967			Couv ill en coul	



	Baudelaire				Ill	
<i>VF</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1978			Couv ill en coul	
<i>VF</i>	Paris, Librairie générale française	1987			Couv ill en coul	

*Le Cabinet des Antiques*

<b>Titre (CdA)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>CdA</i>	Paris, E. Flammarion	1901			Couv ill	
<i>CdA</i>	Paris, Garnier frères	1958			Ill	
<i>CdA</i>	Paris, Editions Baudelaire ; coll. Livre club des Champs- Élysées	1966			Cart ill en coul Ill	
<i>CdA</i>	Paris, Garnier ; coll. Classiques	1985			Couv ill Ill	
<i>CdA</i>	Paris, Gallimard	1999			Couv ill en coul	

### Illusions perdue

Titre (IP)	Édition	Date	Illustrateur	Graveur	Type d'illustration	Notes (s)
<i>IP</i>	Genève, C. Bourquin Les éditions du cheval ailé, coll. Œuvres immortelles	1945	Paul Monnier		Portr.	
<i>IP</i>	Paris, Imprimerie Nationale	1950			Ill	
<i>IP</i>	Paris, les Éditeurs français réunis	1954			Jacquette ill	
<i>Illusions perdues : études de mœurs au XIXe siècle, 1821</i>	Paris, Cub des libraires de France	1957			Ill	
<i>IP, 2 vol.</i>	Paris, le Club du meilleur livre	1957			Couv en coul Ill	
<i>IP, 3 vol.</i>	Paris, Club des amis du livre	1960			Cart ill Portr. Ill	
<i>IP</i>	Verviers, Gérard et Cie	1961			Couv ill	
<i>IP</i>	Paris, Garnier frères	1961			Ill	
<i>IP</i>	Paris, le Livre de poche	1962			Couv ill en coul	
<i>IP, 2 vol.</i>	Paris Larousse	1963			Couv ill en coul	
<i>IP</i>	Paris, Gründ ; Grand écran littéraire.6	1965	Claude Robert		Cart. Ill Ill	
<i>IP : extraits</i>	Paris, Typogr. P. Gaudin	1965	Pierre Gaudin		Ill	
<i>IP</i>	Paris, Garnier-Flammarion	1966			Couv ill en coul	
<i>IP</i>	Paris, le Livre de poche	1966			Couv ill en coul	
<i>IP</i>	Paris, Garnier	1967			Couv ill	

	frères				III	
<i>IP, 2 vol.</i>	Paris, J. Tallandier ; coll. Le Trésor des lettres françaises	1969			Portr	
<i>IP</i>	Paris, Garnier ; coll. Classiques	1969			Couv ill III	
<i>IP, 2 vol.</i>	Paris, Rombaldi ; coll. Le Club des classiques	1971			III	
<i>IP</i>	Paris, Gallimard	1972			Couv ill en coul	
<i>IP</i>	Paris, le Livre de poche	1972			Couv ill en coul	
<i>IP</i>	Paris, Librairie générale française, le livre de poche	1972	Faucheux, Pierre		Couv ill en coul	
<i>Illusions perdues : extraits, 2 vol.</i>	Paris, Larousse ; Nouveaux classiques Larousse. Spécial documentation thématique	1973			Couv III III	
<i>IP</i>	Paris, Garnier frères,	1975			Couv III	
<i>IP, 2 vol.</i>	Paris, Gallimard	1976			Couv ill en coul	
<i>IP</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1981			Couv ill en coul	
<i>IP</i>	Paris, Librairie générale française	1983			Couv ill en coul	
<i>IP</i>	Paris, Flammarion	1990			Couv ill en coul	
<i>IP</i>	Paris, Presses pocket ; coll. Lire et voir les classiques	1991			III	
<i>IP</i>	Paris, Booking international ;	1993			Couv ill en coul	

	coll. Classiques français					
<i>IP</i>	Alleur (Belgique) ; [Paris], Marabout ; coll. Bibliothèque Marabout	1995			Couv ill en coul	
<i>IP</i>	Paris, EDDL ; coll. Grands classiques	1996			Couv ill en coul	
<i>IP</i>	Paris, Pocket ; coll. Classiques	1999			Couv ill en coul	
<i>IP</i>	Paris, Librairie générale française, Le livre de Poche	2006			Couv ill	
<i>IP</i>	Paris, Flammarion (éd. Mise à jour)	2007			Couv ill en coul	
<i>IP</i>	Paris, Le Figaro	2009			Ill	
<i>IP</i>	Paris, Flammarion ; coll. GF (éd. Mise à jour)	2010			Couv ill en coul	
<i>IP : "Les deux poètes", du manuscrit à l'édition "Furme corrigé"</i>	Lagrasse, Verdier ; coll. Collection Fondation Empreinte	2010			Couv ill	
<i>IP</i>	Paris, Gallimard	2013			Couv ill en coul.	
<i>IP</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	2014			Couv ill en coul	

## SCÈNES DE LA VIE PARISIENNE

### *Ferragus*

<b>Titre (F)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>Ferragus, histoire des Treize</i>	Paris, E. Flammarion	1901			Couv ill	
<i>Ferragus</i>	Paris, Nouvelle librairie populaire	1903			Couv ill	
<i>Histoire des Treize : Ferragus chef des Dévorants</i>	Paris, Ed. Bossard	1926	Antoine- François Cosÿns	Achille Ouvré ; Antoine- François Cosÿns	Ill Portr. Front.	
<i>F chef des dévorants</i>	Paris, Rombaldi	1945	Camille Berg		Couv ill Ill en pointes sèches	
<i>F chef des dévorants</i>	Paris, E.J.L. ; coll. Libro	1998			Couv ill en coul	
<i>F chef des dévorants</i>	Paris, Gallimard ; coll. La bibliothèque Gallimard	1998			Couv ill en coul Ill	
<i>F chef des dévorants</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	2001			Couv ill en coul	
<i>F chef des dévorants (livre pour jeunesse)</i>	Paris, Flammarion ; coll. Etonnants classiques	2003			Couv ill en coul Ill	
<i>F (livre pour la jeunesse)</i>	Mont-Royal (Québec), Groupe Modulo, coll. Bibliothèque la Lignée	2006			Ill	
<i>F chef des dévorants</i>	Paris, Flammarion	2007			Couv ill en coul	

*La Duchesse de Langeais*

<b>Titre (DdL)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>DdL, 2 vol.</i>	Paris, Editions de la Caravelle	s.d.	Roger Foirier		Ill	
<i>DdL</i>	Paris, Société centrale d'achat	s.d.			Couv en coul	
<i>Histoire des treize. DdL</i>	Paris, libr. Plon, les Petits-Fils de Plon et Nourrit	1928			Ill	Illustré d'après le film de la « Pax film »
<i>DdL</i>	Paris, Rombaldi	1940	André E. Marty		Ill en couleur	
<i>DdL. Extraits, 2 fasc.</i>	Paris, Ed. de la Caravelle	1942			Couv ill Ill	
<i>DdL</i>	Paris, Rombaldi ; coll. Ingres	1942			Couv ill Ill	
<i>DdL</i>	Paris, G. Ratier	1946	G. Get		Ill	
<i>DdL</i>	Paris, M. Gasnier	1947	Jacques Roubille		Ill	
<i>DdL</i>	Paris, Éditions Hier et aujourd'hui	1947			Couv ill en coul	
<i>DdL</i>	Vichy, Szabo	1947	René Margotton		Couv en coul Gr in-8°	
<i>DdL</i>	Paris, Ghilde française	1948			Couv ill en coul	
<i>DdL</i>	Paris, Rombaldi	1950	André-Édouard Marty	Edmond Vairel	Couv ill en coul Front. Ill	Illustrations gravées sur cuivre et rehaussées au pochoir
<i>DdL</i>	Paris, Éditions La Bruyère ; coll. Select-Univers.	1951			Couv ill	

	Série Amour					
<i>DdL</i>	Paris, Gründ ; coll. La Bibliothèque précieuse	1953+195 6			Couv ill en coul	
<i>DdL. Roman</i>	Paris, le Club de la femme	1958			Cart. Ill en coul Ill	
<i>DdL</i>	Paris, Charpentier	1962			Couv ill en coul	
<i>DdL</i>	Paris, Gallimard	1976			Couv ill en coul	
<i>DdL</i>	Paris, Flammarion	1988			Couv ill en coul	
<i>DdL</i>	Paris, Librairie générale française ; coll. Le Livre de poche, Classiques de poche	1998			Couv ill en coul Ill	
<i>DdL</i>	Paris, Flammarion	2008			Couv ill en coul	
<i>DdL</i>	Paris, Gallimard	2008			Couv ill en coul	
<i>DdL (livre pour jeunesse)</i>	Paris, Nathan ; coll. Carrés classiques. Lycée, roman XIXe	2008			Couv ill en coul Ill	

*La Fille aux yeux d'or*

<b>Titre (FaYO)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>FaYO</i>	Paris, le Livre mondial	s.d.			Portr.	
<i>FaYO</i>	Paris, France-Édition	s.d.			Couv ill en coul	
<i>FaYO</i>	Paris, G. et R. Briffaut ; coll. Le Livre du Bibliophile	1923	Alméry Lobel-Richie [aquafortiste]		Ill	
<i>FaYO</i>	Paris, France-Édition	1931	L. Cartault		Couv ill Ill	
<i>FaYO</i>	Paris, Rombaldi ; collection Ingres	1942		Jean Serrière [graveur sur métal]	Couv ill Gr. In-8°	
<i>FaYO</i>	Paris, Éditions de la Caravelle	1943			Couv ill Ill	
<i>FaYO</i>	Malakoff, La tradition	1946	Maurice Leroy [aquafortiste]		Ill	
<i>FaYO</i>	Paris, Éditions du livre français ; coll. Les Classiques du XIXe	1946			Ill	
<i>FaYO</i>	Malakoff, La Tradition	1946	Maurice Leroy (eaux-fortes)		Gr. In-8°	
<i>FaYO</i>	Paris, V. de Valence	1947	Maurice-Jacques-Yvan Camus [aquafortiste]		Ill	
<i>FaYO</i>	Paris, Éditions de la Bibliothèque mondiale	1954			Portr. Ill	
<i>FaYO</i>	Paris, Librairie	1957			Couv ill en coul	



	Gründ					
<i>FaYO: roman</i>	Paris, Aux Quais de Paris, Librairie Mireille Ceni	1961			Couv ill	
<i>FaYO</i>	Paris, Editions du Dauphin	1961			Ill	
<i>FaYO</i>	Paris, Genève, Slatkine	1996			Couv ill en coul	
<i>FaYO</i>	Paris, Éd. Mille et une nuits	1998			Couv ill Ill	
<i>FaYO</i>	Paris, Maxi-livres	2001			Couv ill en coul	
<i>FaYO</i>	Paris, Grand caractère	2005			Couv ill en coul	
<i>FaYO: dernier épisode de l'Histoire des Treize</i>	Paris, Librio	2012			Couv ill en coul	
<i>FaYO (livre pour jeunesse)</i>	Paris, Berlin, Gallimard ; coll. Classicolycée	2015			Couv ill en coul Ill	

**César Birteau**

<b>Titre (CB)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>CB</i> <i>(livre pour jeunesse)</i>	Paris, Librairie nationale d'éducation et de récréation	1905 ca	Henri Bressler		Couv ill en coul Ill	
<i>CB</i>	Paris, E. Flammarion ; Auteurs célèbres	1905			Couv ill	
<i>CB</i>	Paris, Hatier ; les classiques pour tous	1923			Couv ill	
<i>CB</i>	Paris, Hatier ; Les Classiques pour tous	1928			Couv ill	
<i>CB</i>	Paris, éd. Mornay ; coll. Les beaux livres	1929	Jacques Boullaire		Ill	
<i>CB</i>	Paris, Hachette ; coll. Des Grandes Romanciers	1932	G. Dutriac		Ill	
<i>CB</i>	Paris, Aux dépens de la Société des bibliophiles du papier ; Les bibliophiles du papier	1933	Lucien Jonas	Desjobert [Lithographe]	Couv ill Ill	
<i>CB</i>	Paris, H. Béziat ; Coll. Des écrivains illustres	1936			Couv ill	
<i>CB</i>	Paris ; Londres ; Edimbourg : Nelson éditeurs	1936			Couv ill	

<i>CB</i>	Paris, R. Simon ; coll. Heureux celui qui sait	1937			Couv ill en coul	
<i>CB</i>	Tours, Mame ; coll. 'Pour tous'	1940	G. Dutriac		Ill	
<i>CB</i>	Paris, R. Simon	1947			Couv ill	
<i>CB</i>	Verviers, Gérard et Cie	1958			Couv en coul Portr.	
<i>CB</i>	Paris, Éditions de la Bibliothèque mondiale	1958			Couv ill Portr. Ill	
<i>CB</i>	Paris, Nouvelle librairie de France	1959			Ill	
<i>CB</i>	Paris, Club du meilleur livre ; coll. Astrée	1961			Cart ill Portr. Ill	
<i>CB</i>	Paris, Editions Garnier frères	1964			Ill	
<i>CB</i>	Paris, Culture, art, loisirs ; coll. Bibliothèque de culture littéraire	1964			Cart ill Ill	
<i>CB</i>	Paris, Editions Baudelaire ; coll. Livre Club des Champs-Elysées	1965	Alain Girard		Couv ill en coul Ill	
<i>CB</i>	Paris, le Livre de poche	1966			Couv ill	
<i>CB</i>	Paris, J. Tallandier	1967			Cart ill Portr.	
<i>CB</i>	Paris, Le	1970			Couv ill en	

	Livre de Poche				coul	
<i>CB</i>	Paris, Le livre de poche	1973			Couv ill en coul Ill	
<i>CB</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1975			Couv ill en coul	
<i>CB</i>	Paris, Mengès ; coll. L'Essentiel	1977			Couv ill en coul Ill	
<i>CB</i>	Paris, Presses pocket	1977			Couv ill en coul	
<i>CB</i>	Paris, Gallimard	1982			Couv ill	
<i>CB</i>	Paris, Librairie générale Française	1984			Couv ill en coul	
<i>CB</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1990			Couv ill	
<i>CB</i>	Paris, Pocket	1994			Couv ill en coul	
<i>CB</i>	Paris, Éd. Carrefour ; coll. Classique	1994			Couv ill en coul	
<i>CB</i>	Paris, Flammarion	1995			Couv ill en coul	
<i>CB</i>	Paris, Pocket	1999			Couv ill en coul	
<i>CB</i>	Paris, Flammarion	2008			Couv ill en coul	
<i>CB</i>	Paris, Flammarion	2010			Couv ill en coul	

***La Maison Nucingen***

<b>Titre (MN)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>MN</i>	Paris, Flammarion	1900			Couv ill	
<i>MN</i>	Paris, H. Béziat ; Collection	1936			Couv ill	

	des écrivains illustres					
--	-------------------------------	--	--	--	--	--

*Splendeurs et misères des courtisanes*

<b>Titre (SMC)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>SMC : extraits</i>	Paris, le Livre mondial	s.d.			Portr. Ill	
<i>SMC, 2 vol.</i>	Ernest Flammarion éditeur	1926			Couv ill	
<i>SMC</i>	Paris, H. Béziat ; Collection des écrivains illustres	1936			Couv ill	
<i>SMC</i>	Paris, Bordas ; coll. Les Grands maîtres	1948			Ill	
<i>SMC</i>	Paris, les Éditeurs français réunis	1955			Jacquette ill	
<i>SMC</i>	Paris, Nelson éditeurs	1956			Couv ill en coul	
<i>SMC</i>	Paris, Editions du Panthéon ; Coll. Pastels	1956	Suzanne Ballivet		Couv ill en coul Ill	
<i>SMC, 2 vol.</i>	Paris, Le club du meilleur livre ; coll. Astrée	1958			Couv ill Ill	
<i>SMC</i>	Paris, Garnier frères ; coll. Classiques	1958			Ill	
<i>SMC</i>	Paris, les Amis du Club du	1960			Cart ill Portr. Ill	

	livre du mois					
<i>SMC</i>	Paris, le Livre de poche	1963			Couv ill	
<i>SMC</i>	Paris, Livre de poche	1965			Couv ill	
<i>SMC</i>	Paris, Editions Baudelaire ; coll. Livre Club des Champs-Elysées	1966	James Hodges		Couv ill en coul Ill	
<i>SMC</i>	Paris, Garnier frères	1967			Ill	
<i>SMC</i>	Paris, Garnier-Flammarion	1968			Couv ill en coul	
<i>SMC, 2 vol.</i>	Paris, Tallandier ; coll. Le Trésor des lettres françaises	1972			portr	
<i>SMC : extraits</i>	Paris, Montréal, Bordas ; coll. Univers des lettres	1972			Couv ill en coul Ill	
<i>SMC</i>	Paris, Gallimard	1973			Couv ill en coul	
<i>SMC</i>	Paris, Garnier frères	1975			Couv ill en coul Ill	
<i>SMC : extraits</i>	Paris, Montréal, Bordas ; coll. Univers des lettres	1985			Couv ill en coul Ill	
<i>SMC</i>	Paris, Garnier ; coll. Classiques	1987			Ill	
<i>SMC</i>	Paris, Librairie	1988			Couv ill en coul	

	générale française					
<i>SMC</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1990			Couv ill	
<i>SMC</i>	Paris, Presses pocket ; coll. Lire et voir les classiques	1991			Couv ill en coul Ill b/n et coul	
<i>SMC</i>	Paris, Bookking international ; Coll. Classiques français	1993			Couv ill en coul	
<i>SMC</i>	Paris : Maxi-livres ; coll. Maxi-poche romans	2002			Couv ill en coul	
<i>SMC</i>	Paris, Flammarion ; coll. GF	2006			Couv ill en coul	
<i>SMC</i>	Paris, Librairie générale française	2008			Couv ill en coul	
<i>SMC</i>	Paris, Éd. de Lodi	2008			Couv ill	
<i>SMC</i>	Paris, Gallimard ; coll. Foliothèque	2010			Couv ill en coul	

*Les Secrets de la Princesse de Cadignan*

<b>Titre (SPdC)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>SPdC</i>	Paris, A. Saint-Jean Portelatine	1946	Pierre Burnoud		Couv ill Ill en coul	
<i>SPdC</i>	Paris, Librairie générale française ; coll.	1999			Couv ill en coul Ill	

	Libretti					
<i>SPdC</i>	Paris, Magnard	2002			Couv ill en coul	

***Facino Cane***

<b>Titre (FC)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
FC	Lausanne, Skira	s.d.			Couv ill	
FC	Paris, Société du Livre d'art	1910	Charles Léandre	E. Decisy Ch Wittmann (grav en coul)	Portr. Ill	

***SARRASINE***

<b>Titre (S)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>S</i>	Paris, Maurice Glomeau	1922	Léon Courbouleix		Couv ill en coul Ill en coul	
<i>L'hermaphrodite : Sarrasine sculpteur</i>	Paris, Flammarion	1987			Couv ill en coul	
<i>S</i>	Paris, Ed. Allia	1989			Couv ill	
<i>S</i>	Paris, Garnier- Flammarion	1989			Couv ill	
<i>S (livre jeunesse)</i>	Evry, Ed. Carrefour ; coll. Classiques	1994			Couv ill en coul	
<i>S</i>	Paris, Ed. Mille et une nuits	1995	Foddis-Boï, Pier-Carlo		Couv ill Ill	
<i>S</i>	Paris, Ed. Allia	2000			Couv ill en coul	
<i>S</i>	Paris, Librairie générale française ; coll. Libretti	2001			Couv ill en coul Ill	
<i>S</i>	Paris, Magnard	2001			Couv ill en coul	
<i>Sarrasine.</i>	Paris,	2009			Couv ill en	



<i>L'hermaphrodite</i>	Flammarion				coul	
------------------------	------------	--	--	--	------	--

***Pierre Grassou***

<b>Titre (PG)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>PG</i>	Paris, Nathan ; coll. Carrés classiques. Lycée, histoire des arts	2012			Couv ill en coul Ill en b/n et coul	

***Les Parents pauvres***

***La Cousine Bette***

<b>Titre (CB)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>CB</i>	Paris, Flammarion	s.d.			Couv ill	
<i>CB (livre pour jeunesse)</i>	Paris, l'Ecole des Loisirs				Couv ill en coul	
<i>CB</i>	Paris, Quantin	1888	George Cain (dix compositions) Eaux-fortes en noir et blanc	Gaujean Alphonse-Adolphe Géry-Bichard	Ill	
<i>Les parents pauvres. La Cousine Bette</i>	E. Flammarion ; coll. Auteurs célèbres	1905			Couv ill	
<i>CB, 2 vol.</i>	Paris, Larousse	1908			Front-portr in-16	
<i>CB, 2 vol.</i>	Paris, Larousse	1909			Portr.	
<i>CB, 2 vol.</i>	Paris, Larousse ; coll. 11e mille	1911			Couv ill	
<i>CB</i>	Paris, Larousse ; coll. 8e mille	1912			Couv ill	

<i>CB, 2 vol.</i>	Paris, A. Lemerre ; coll. Petite Bibliothèque littéraire	1912	Ch. Thévenin		Portr.	
<i>CB, 2 vol.</i>	Paris, Larousse	1923			Portr.	
<i>Les parents pauvres. CB</i>	E. Flammarion éditeur	1923			Couv ill	
<i>CB</i>	Paris, Nelson	1928			Couv ill In-16	
<i>CB, 2 vol.</i>	Paris, R. Simon	1937			Couv ill en coul	
<i>CB, 2 vol.</i>	Paris, les Belles Editions	1937			Couv en coul	
<i>CB, 2 vol.</i>	Paris, Gründ ; coll. La Bibliothèque précieuse	1938			Couv ill en coul	
<i>CB, 2 vol.</i>	Paris, Editions du Panthéon ; coll. Le Panthéon des Lettres	1946	J. Le Coultre		Couv ill Ill	
<i>Scènes de la vie parisienne. Les Parents pauvres. La Cousine Bette</i>	Lyon, Éditions de la Presqu'île	1947	Bob Meyer		Ill	
<i>CB</i>	Paris, S.E.P.E. ; coll. Bibliothèque de "Lectures de Paris"	1947			Portr.	
<i>CB</i>	Paris, Bordas ; coll. Les Grands maîtres	1948			Portr. Ill	
<i>CB</i>	Paris,	1949			Portr.	

	Larousse					
<i>CB : extraits 2 vol.</i>	Paris, Larousse ; coll. Classiques	1952			Couv ill en coul III	
<i>CB</i>	Paris, Garnier frères	1954			III	
<i>CB</i>	Verviers, Gérard et Cie	1958			Portr.	
<i>CB</i>	Paris, Club du meilleur livre ; coll. Astrée	1959			III	
<i>CB</i>	Paris, Garnier frères	1959			III	
<i>CB</i>	Paris, Nelson	1960			Couv ill en coul	
<i>CB</i>	Paris, le Livre de poche	1963			Couv ill en coul	
<i>CB</i>	Paris, Editions Baudelaire ; coll. Livre Club des Champs- Elysées	1964	Alain Girard		Couv ill en coul III	
<i>CB</i>	Paris, Livre de poche	1965			Couv ill en coul	
<i>CB</i>	Paris, Éditions S.E.C.A. ; coll. Les Grands romans classiques français	1966			Cart. III III	
<i>CB, 2 vol.</i>	Paris, J. Tallandier ; coll. Le Trésor des lettres françaises	1971			III	
<i>CB : extraits</i>	Paris ; Bruxelles ; Montréal,	1972			III	

	Bordas ; coll. Univers des lettres Bordas. Etude critique illustrée. Extraits commentés					
<i>CB</i>	Paris, le Livre de poche ; coll. Classiques	1972			Couv ill en coul Ill	
<i>CB</i>	Paris, Librairie générale française	1972			Couv ill en coul	
<i>CB</i>	Paris, Gallimard	1972			Couv ill en coul	
<i>CB</i>	Paris, Flammarion	1977			Couv ill en coul	
<i>CB</i>	Paris, Garnier-Flammarion ; coll. G.F.	1977			Couv ill en coul	
<i>CB</i>	Paris, Garnier frères	1979			Ill	
<i>CB</i>	Genève, Famot	1979			Ill en coul	
<i>CB</i>	Paris, Librairie générale française	1984			Couv ill en coul	
<i>CB</i>	Paris, Garnier ; coll. Classiques	1985			Couv ill Ill	
<i>CB</i>	Paris, Lattès ; coll. Bibliothèque Lattès	1990			Ill	
<i>CB</i>	Paris, Booking international ; coll. Classiques français	1993			Couv ill en coul	
<i>CB</i>	Paris, Pocket	1994			Couv ill en	

					coul	
<i>Les parents pauvres.</i> CB	Evry, Éd. Carrefour ; coll. Classiques	1994	Bertall		Couv ill en coul Portr.	
CB	Paris, Ed. J'ai lu	1995			Couv ill en coul Ill	
CB (adapté en français facile)	Paris, Clé international ; coll. Lectures Clé en français facile, niveau 3	1997			Couv ill en coul Ill	
CB	Paris, Flammarion	1998			Couv ill en coul	
CB	Paris, Pocket	1999			Couv ill en coul	
CB	Paris, Librairie générale française	2000			Couv ill en coul	
CB	Paris, l'Aventurine ; coll. Classiques universels	2000			Couv ill en coul	
CB	Paris, Gallimard	2006			Couv ill en coul	
CB	Paris, LGF ; coll. Le Livre de poche	2009			Couv ill en coul	
CB	Paris, Flammarion	2015			Couv ill en coul	

### *Le Couin Pons*

<b>Titre (CP)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
CP	Paris, Librairie Gedalge	s.d.	Valérie Rottembourg		Couv ill en coul Ill	
CP Edition abrégée à	Limoges, Librairie nationale	1904			Ill	

<i>l'usage de la jeunesse</i>	d'éducation et de récréation					
<i>Les parents pauvres. CP</i>	Paris, E. Flammarion ; coll. Auteurs célèbres	1905			Couv ill	
<i>CP</i>	Paris, Larousse 1er mille	1908			Portr.	
<i>CP</i>	Paris, Larousse ; coll. 6e mille	1910			Portr.	
<i>CP</i>	Paris, P. Lafitte ; coll. Idéal-bibliothèque	1912	Géo Dupuis		Couv ill Ill	
<i>CP</i>	Paris : Bibliothèque Larousse	1920			Couv ill	
<i>CP</i>	Paris, libr. Hatier	1922			Couv ill	
<i>CP</i>	Paris, E. Flammarion éditeur	1923			Couv ill	
<i>CP</i>	Paris, Plon-Nourrit et Cie, impr.-libr.-éditeurs	1924			Couv ill Ill	Illustré d'après le film réalisé par Jacques-Robert
<i>CP</i>	Paris, Larousse	1924			Portr.	
<i>CP</i>	Paris, Hatier ; Les Classiques pour tous	1927			Couv ill	
<i>CP</i>	Paris, Nelson, éditeurs	1929			Couv ill	
<i>CP, adapté pour la jeunesse</i>	Paris, Société française d'imprimerie et de librairie	1932			Portr. Ill	
<i>CP, adapté par Anne</i>	Paris, Delagrave ;	1938	Jaques Souriau		Couv ill en coul	

<i>Régnier</i>	coll. Bibliothèque Juventa				Ill	
<i>CP</i>	Paris, Gründ ; coll. La Bibliothèque précieuse	1938			Couv ill en coul	
<i>CP</i>	Paris, H. Béziat ; coll. Des écrivains illustres	1938			Couv ill	
<i>Le cousin Pons. : Scènes de la vie parisienne. : Les parents pauvres</i>	Paris, Editions littéraires de France	1946	Charles Genty	Louis Maccard [graveur sur métal]	Ill	
<i>CP</i>	Paris : S.E.P.E. ; coll. Lectures de Paris	1947	Antoine de Roux		Ill	
<i>CP</i>	Paris, Garnier frères	1950			Ill	
<i>CP</i>	Paris : le Club français du livre ; coll. Classiques	1952			Ill	
<i>CP, 2 fasc. in-16</i>	Paris, Larousse ; coll. Classiques	1958			Portr. Ill	
<i>CP</i>	Paris, Nelson	1959			Couv ill en coul	
<i>CP : études de mœurs, scènes de la vie parisienne</i>	Paris, les Amis du Club du livre du mois ; coll. Le Meilleur livre du mois	1959			Cart. ill. Ill	
<i>CP (adaptation)</i>	Paris, Librairie Delagrave, coll.	1960	Félix Lacroix		Couv ill en coul Ill	

	Bibliothèque Juventa					
<i>CP</i>	Paris, les Productions de Paris ; coll. La Bibliothèque de l'étoile	1960			Ill	
<i>CP</i>	Paris, Garnier frères	1962			Couv ill Ill	
<i>CP</i>	Paris, Livre de poche	1963			Couv ill	
<i>CP</i>	Paris, Editions Baudelaire ; coll. Livre Club des Champs-Élysées	1965	Alain Girard		Couv ill en coul Ill	
<i>CP</i>	Paris, Le Livre de poche	1965			Couv ill	
<i>CP</i>	Paris : Éditions S.E.C.A. ; coll. Les Grands romans classiques français	1966			Cart. Ill. Ill	
<i>CP</i>	Paris, Garnier frères ; coll. Classiques	1969			Couv ill Ill	
<i>CP</i>	Paris, le Livre de poche	1969			Couv ill	
<i>CP</i>	Paris, J. Tallandier ; coll. Le Trésor des lettres françaises	1972			Ill	
<i>CP</i>	Paris, Gallimard	1973			Couv ill en coul	
<i>CP</i>	Paris, Le Livre de poche	1973			Couv ill en coul	



<i>CP</i>	Paris, Ed. Garnier Frères	1974			Couv ill Ill	
<i>CP</i>	Genève, Famot	1979			Ill en coul	
<i>CP</i>	Paris : Librairie générale française ; coll. Le Livre de poche	1983			Couv ill en coul	
<i>CP</i>	Paris, Gallimard ; coll Folio	1988			Couv ill en coul	
<i>CP</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1990			Couv ill en coul	
<i>CP</i>	Paris, Flammarion	1993			Couv ill en coul	
<i>CP</i>	Paris, Bookking international	1994			Couv ill en coul	
<i>CP</i>	Paris, Pocket ; coll. Lire et voir les classiques	1994			Couv ill en coul Ill b/n et coul	
<i>Les parents pauvres. CP</i>	Evry, Éd. Carrefour ; coll. Classiques	1994	Bertall		Couv ill en coul Front.	
<i>CP</i>	Paris, Librairie générale française ; coll. Classiques de poche	1999			Couv ill en coul Ill	
<i>CP</i>	Paris, Pocket	1999			Couv ill en coul	
<i>CP</i>	Paris, Maxi-livres ; coll. Maxi-poche roman	2005			Couv ill en coul	
<i>CP</i>	Paris, Gallimard	2007			Couv ill en coul	
<i>CP</i>	Paris, Librairie Générale Française	2009			Couv ill Ill	

<i>CP</i>	Paris, l'École des loisirs	2014			Couv ill en coul	
<i>CP</i>	Paris, Flammarion	2015			Couv ill en coul	

***Un Prince de la Bohème***

<b>Titre (PdB)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>PdB</i>	S.I, Les Editions de Passy	2013			Couv ill en coul	

***Les Employés ou La Femme supérieure***

<b>Titre (E)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>La femme supérieure</i>	Bruxelles, Meline, Cans et Cie	1837			Couv ill	
<i>Scènes de la vie parisienne. Les Employés, ou la Femme supérieure (extraits)</i>	Paris, impr. de J. Voisvenel	1855			Gr. In-8°	
<i>E</i>	Paris, le Livre de poche	1970			Couv ill en coul	
<i>E</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1985			Couv ill en coul	
<i>E</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1990			Couv ill en coul	

***Les Petits bourgeois***

<b>Titre (PB)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>PB</i>	Paris, Garnier frères	1960			Ill	
<i>PB</i>	E. Flammarion	1927			Couv ill	

*L'Envers de l'histoire contemporaine*

<b>Titre (EdHC)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>Madame de la Chanterie ou L'Envers de l'histoire contemporaine</i>	Paris, P. Lethielleux; Collection Durendal	1941			Couv ill	
<i>Madame de la Chanterie ou L'Envers de l'histoire contemporaine</i>	Paris, Éditions de Montsouris ; Collection Dauphine, série rouge "Les rois des conteurs"	1942			Portr.	
<i>EdHC</i>	Paris, Le Livre de poche	1970			Couv ill en coul	
<i>EdHC</i>	Paris, Gallimard	1978			Couv ill en coul	

## SCÈNES DE LA VIE POLITIQUE

### *Une Ténébreuse affaire*

<b>Titre (TA)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>TA</i>	Paris, Flammarion, coll. Auteurs célèbres à 60 centimes	1900 ca			Couv ill	
<i>TA, 2 vol.</i>	Paris, Flammarion	1901			Couv ill	
<i>TA</i>	Paris, Nouvelle Librairie populaire	1902			Couv ill	
<i>TA</i>	Paris, Carteret	1909	François Schommer	Léon Boisson [Eau-forte]	Couv ill Ill	
<i>TA</i>	Paris, P. Lafitte ; coll. Idéal-bibliothèque	1913	Géo Dupuis		Ill	
<i>TA</i>	Paris, Hachette, Série des grands romanciers	1928	Touchet		Ill	
<i>TA</i>	Paris, Editions du dauphin ; Aubenas, Habauzit et Cie	1944	Noël Feuersteins		Ill	
<i>TA</i>	Monaco, L'intercontinentale d'édition, coll. Les romans romantiques	1945	Marcel Chapuis		Ill	
<i>TA</i>	Paris, Gründ ; Collection Gründ illustrée. Série Coquelicot	1947	Henri Eynard		Ill	
<i>TA</i>	Paris, Hachette ; coll. Des Grands romanciers	1950	J. Touchet		Ill en coul	
<i>TA</i>	Paris, Éditions La Bruyère ; Collection Select-Univers. Série Angoisse	1951			Couv ill	
<i>TA</i>	Brie-Comte-Robert, Les Bibliolâtres de	1956	Jean-Marie Granier (graveur sur		Ill	Bois originaux en

	France		bois)			camaïeu de Jean- Marie Granier
<i>TA</i>	Paris, le Club du meilleur livre	1958			Ill	
<i>TA</i>	Paris, Éditions Alpina	1958			Couv ill	
<i>TA</i>	Paris, Le Livre de Poche	1960			Couv ill en coul	
<i>TA</i>	Paris, Club des amis du livre ; coll. Le Meilleur livre du mois	1963			Ill	
<i>TA</i>	Paris, A. Michel	1964			Ill	
<i>TA</i>	Paris, Le livre de poche	1965			Couv ill en coul	
<i>TA</i>	Paris, O.D.E.G.E	1967			Ill	
<i>TA</i>	Paris, Gallimard	1973			Couv ill en coul	
<i>TA</i>	Paris, Le Livre de poche	1973			Couv ill en coul	
<i>TA</i>	[Bruxelles], Labor ; [Arles], Actes Sud ; [Lausanne], l'Aire; coll. Babel	1991			Couv ill en coul	
<i>TA</i>	Paris, Gallimard; coll. Folio	1991			Couv ill (curata da rené guise)	
<i>TA</i>	Paris, Presses pocket	1993			Couv ill Ill	
<i>TA</i>	Paris, Pocket	1999			Couv ill en coul	

*Le Député d'Arcis*

<b>Titre (DA)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>DA</i>	Paris, Imprimerie nationale	1959		Deusenry (graveur sur bois)	Front.	

*Z. Marcas*

<b>Titre (Z.M)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>Z.M</i>	[Paris], Éd. Mille et une nuits	2009			Couv ill	

## SCÈNES DE LA VIE MILITAIRE

### *Les Chouans*

<b>Titre (Chou)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>Chou (livre jeunesse)</i>	Liège, S.I.R.E.C,	s.d.	Le Rallic		Ill	
<i>Chou (livre jeunesse)</i>	Paris, Nelson	s.d.			Couv ill en coul Ill en coul	
<i>Chou</i>	Paris, E. Testard	1889	Julien Le Blant	Auguste- Hilaire Léveillé (grav sur bois)	Ill	
<i>Chou</i>	Paris, E. Testard	1890	Julien Le Blant	Émile Boilvin (grav à l'eau- forte)	Ill	
<i>Chou</i>	Paris, libr. Delagrave	1928	Lecoultre		Ill	
<i>Chou</i>	Paris, G. Ratier	1946	Get		Ill	
<i>Chou</i>	Paris, S.E.P.E; coll. Bibliothèque de "Lectures de Paris"	1946			Portr.	
<i>Chou</i>	Paris, les Publications techniques et artistiques	1947	Emmanuel Poirier		Couv en coul Ill	
<i>Chou, 2 vol.</i>	Paris, Gründ	1947	Henri Dimppe		Ill	
<i>Chou</i>	Paris, A. Fayard ; coll. Le ruban rouge	1947	Tétart		Couv ill Ill	
<i>Chou, 2 vol.</i>	Paris, Editions de la Nouvelle France	1947	Auguste Roubille		Couv ill en coul Ill	
<i>Chou (livre pour la jeunesse)</i>	Paris, Hachette ; coll. Bibliothèque verte	1947	Emilien Dufour		Ill	
<i>Chou</i>	Paris, Hachette	1951	Emilien		Ill	

<i>(livre pour la jeunesse)</i>			Dufour			
<i>Scènes de la vie militaire. Chou, 2 vol.</i>	Paris, Editions La Bruyère ; Collection Select-Univers. Série Amour	1951			Couv ill	
<i>Scènes de la vie militaire. Chou</i>	Paris, S.E.P.E.	1953			Portr.	
<i>Scènes de la vie militaire. Les Chouans</i>	Paris, Éditions G.P. (impr. de G. Maillet et Cie) ; coll. Super	1956	Mixi-Bérel		Couv ill Ill	
<i>Chou</i>	Verviers, Gérard et Cie	1958			Couv en coul Ill	
<i>Chou</i>	Imprimerie Nationale	1958	Deusenry (graveur sur bois)		Front.	
<i>Chou (livre jeunesse)</i>	Paris, Delagrave ; coll. Bibliothèque Juventa	1959			Couv ill Ill	
<i>Chou</i>	Paris, Le livre de poche	1961			Couv ill en coul Portr.	
<i>Chou</i>	Paris, Librairie Charpentier	1963	Julio Gilly		Ill	
<i>Chou</i>	Paris, Garnier Frères	1964			Ill	
<i>Chou</i>	Paris, Le Livre de poche	1965			Couv ill en coul Portr.	
<i>Chou</i>	Paris, Garnier frères	1967			Couv ill Ill	
<i>Chou</i>	Paris, le Livre de Poche	1972			Couv ill en coul Ill	
<i>Chou</i>	Paris, Ministère de l'éducation nationale	1972			Ill	
<i>Chou</i>	Paris, Gallimard	1972			Couv ill en coul	
<i>Chou</i>	Paris, Librairie	1972			Couv ill	



	Générale Française				Ill	
<i>Chou</i>	Paris, J. Tallandier ; coll. Le Trésor des lettres françaises	1974			Portr.	
<i>Chou</i>	Paris, Gallimard, Folio	1976			Couv ill Ill	
<i>Chou</i>	Paris, Union parisienne d'impr. ; coll. Prestige du livre	1977			Ill	
<i>Chou (textes choisis)</i>	Paris, Larousse, coll. Textes pour aujourd'hui	1979			Ill	
<i>Chou (livre jeunesse)</i>	Neuilly-sur-Seine, Dargaud ; coll. Lecture et loisir	1979	Patrice Sanahujas		Couv ill en coul Ill	
<i>Chou</i>	Paris, Garnier frères	1983			Ill	
<i>Chou (livre jeunesse)</i>	Paris, Bias ; coll. La Licorne	1987	Jacques Boutry		Ill	
<i>Chou</i>	Paris, Flammarion	1988			Couv ill en coul	
<i>Chou</i>	Paris, Larousse	1990			Couv ill en coul Ill	
<i>Chou</i>	Paris, Presses pocket	1990			Couv ill en coul	
<i>Chou</i>	Evry, Ed. Carrefour	1995			Couv ill en coul Portr.	
<i>Chou</i>	Paris, Booking international ; coll. Classiques français : maxi-poche	1995			Couv ill en coul	
<i>Chou</i>	Paris, Au sans pareil ; coll. La bibliothèque des chefs-d'œuvre	1996			Couv ill en coul Ill	
<i>Chou</i>	Paris, Librairie	1997			Couv ill en	

	générale française				coul Ill	
<i>Chou</i>	Paris, Pocket ; coll. Pocket classiques	1998			Couv ill en coul	
<i>Chou</i>	Evry, Ed Carrefour	1998			Couv ill en coul	
<i>Chou</i>	Paris, "Le Point" ; coll. Les Classiques du "Point"	2003			Jaquette ill en coul	
<i>Chou</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio.Classique	2004			Couv ill en coul	
<i>Chou</i>	Paris, Garnier-Flammarion	2014			Couv ill en coul	
<i>Les Chouans : roman : extraits Livre pour la jeunesse</i>	Paris, Larousse, coll. Petits classiques Larousse	2014			Couv ill en coul Ill	

***Une Passion dans le désert***

<b>Titre (PdID)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>PdD</i>	Paris, Valère	1938	Georges-Lucien Guyot		Couv ill en cou Ill	
<i>PdD</i>	Paris, Maxime Cottet-Dumoulin éditeur	1949	Paul Jouve ; Haasen, Raymond [Aquafortiste]		Ill en coul et b/n	
<i>PdD</i>	Paris, éd. Mille et une nuits	1994	Marion Bataille		Couv ill en coul Ill	
<i>PdD</i>	Tours, Lume	2007	Paul Jouve		Couv ill en coul Ill en coul	

## *SCÈNES DE LA VIE DE CAMPAGNE*

### *Les Paysans*

<b>Titre (P)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>P</i>	Paris, R. Simon	s.d.			Couv ill en coul	
<i>P</i>	Paris, Société des amis du livre moderne	1911	Pierre-Georges Jeannot		Couv ill Ill	
<i>P</i>	Paris, Hachette ; coll. Classiques illustrés Vaubourdolle	1951			Couv ill Ill	
<i>P : extraits</i>	Paris, Larousse ; coll. Classiques Larousse	1954			Couv ill Front.	
<i>P</i>	Paris, Garnier frères	1964			Ill	
<i>P</i>	Paris, Le livre de poche	1968			Couv ill en coul	
<i>P</i>	Paris, Editions Baudelaire ; coll. Livre club des Champs-Élysées	1968			Cart. Ill en coul Ill	
<i>P</i>	Paris, Garnier-Flammarion	1970			Couv ill en coul	
<i>P</i>	Paris, Gallimard	1975			Couv ill en coul	
<i>P</i>	Paris, Gallimard ; Collection Folio	1993			Couv ill en coul	

*Le Médecin de campagne*

<b>Titre (MC)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
MC	Paris, Les belles éditions	s.d.			Couv ill en coul	
MC	s.l., Editions littéraires de France	s.d.	Charles Genty		Ill	
<i>Histoire de l'Empereur racontée dans une grange par un vieux soldat : extrait du MC</i>	Paris, J. Hetzel	1842	Lorentz		Ill	
MC	Paris, Larousse	1908			Ill	
MC	Paris, E. Flammarion	1901			Couv ill	
<i>MC, édition abrégée pour la jeunesse par Léon Chauvin, trente et une gravures</i>	Limoges, E. Ardant	1902			Ill	
<i>Histoire de l'Empereur racontée dans une grange par un vieux soldat : extrait du MC</i>	Paris, Henri Leclerc	1904	Alphonse Lalauze [aquafortiste]		Ill	
MC	Lagny, émile Colin ; coll. Auteurs célèbres	1905 ca			Couv ill	
MC	Paris, Larousse	1912			Couv ill	
MC	Paris, Larousse	1925			Ill	
<i>Napoléon : son histoire</i>	Paris, éditions	1927	S. Olesiewicz		Ill en coul	

<i>racontée par un vieux soldat dans une grange. Précédée d'Une vie de Balzac à l'usage de la jeunesse (livre pour jeunesse)</i>	Duchartre & Van Buggenhoudt					
<i>MC, 2 vol.</i>	Paris, Société des médecins bibliophiles	1933	Daniel Collasson		Couv ill Ill	
<i>MC</i>	Paris, R. Simon	1937			Couv ill en coul	
<i>MC</i>	Paris, Les Belles éditions	1938			Couv en coul	
<i>MC</i>	Paris, Gründ ; coll. La Bibliothèque précieuse	1939			Couv ill	
<i>L'Empereur</i>	Paris, éditions d'histoire et d'art	1943	Adam, Charlet, Raffet		Couv ill Ill	
<i>MC</i>	Paris, Editions littéraires de France	1944	Charles Genty		Ill	
<i>MC</i>	Lille, Nord-Editions ; coll. Classiques de France	1945	Jean Robichon		Ill	
<i>MC</i>	Paris, Hachette ; coll. Bibliothèque Verte	1948	A. Pécoud		Couv ill en coul Ill	
<i>MC</i>	Paris, Editions La Bruyère	1951			Couv ill	
<i>MC</i>	Paris, le Club français du livre	1951			Ill	
<i>MC</i>	Paris, Le Livre	1954			Portr.	

	mondial					
MC	Paris, Editons de la Bibliothèque mondiale	1954			Couv ill	
MC	Paris, Editons de la Bibliothèque mondiale	1955			Portr.	
MC	Paris, Larousse ; coll. Classiques Larousse	1958			Couv ill en coul Ill	
MC	Paris, éd. Albin Michel	1960			Couv ill	
MC	Paris, Imprimerie nationale ; coll. Des grands auteurs	1960	Deusenry [graveur sur bois]		Front.	
MC	Paris, le Club du meilleur livre	1960			Ill	
MC	Paris, le Club du meilleur livre	1960			Cart. Ill Ill	
MC	Paris, Garnier frères	1961			Ill	
MC	Paris, Editions Baudelaire ; coll. Livre Club des Champs- Elysées	1965	Alain Girard		Couv ill en coul Ill	
MC	Paris, Garnier- Flammarion	1965			Couv ill en coul	
MC	Paris, Le Livre de poche	1969			Couv ill en coul	
MC	Paris, Larousse ; coll. Nouveaux classiques	1971			Couv ill Ill	

	Larousse					
MC	Paris, le Livre de poche ; coll. Le Livre de poche classique	1972			Couv ill en coul	
MC	Paris, Gallimard	1974			Couv ill en coul	
MC	Paris, Garnier frères	1976			Couv ill Ill	
MC	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1980			Couv ill en coul	
MC	Paris, Gallimard	1984			Couv ill en coul	
MC	Paris, Gallimard	1989			Couv ill en coul	
MC	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1991			Couv ill en coul	
<i>Utopies balzaciennes.</i> MC	Paris, Pocket ; coll., Lire et voir les classiques	1994			Couv ill en coul Ill	
MC	Paris, Pocket ; coll. Pocket classiques	1999			Couv ill en coul	
<i>Napoléon : histoire d'une légende. En appendice : "Vive l'Empereur !", extr. de l'oeuvre de Balzac : "Le médecin de campagne".</i>	Paris, EDL	2003			Couv et jaquett ill en coul Ill	
MC	Toronto, Editions de l'originale	2012			Couv ill	

*Le Curé de village*

<b>Titre (CdV)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>CdV</i>	Paris, R. Simon	1939			Couv ill en coul	
<i>CdV</i>	Paris, Gründ ; coll. La bibliothèque précieuse	1939			Couv ill	
<i>CdV</i>	Paris, Ed. Inter Nos	1946	Paul-Louis Guilbert		Ill	
<i>CdV</i>	Paris, le Club français du livre ; coll. Classiques	1951			Ill	
<i>CdV</i>	Paris, Londres, Edimbourg, Nelson éditeurs				Jaquette ill en coul	
<i>CdV</i>	Paris, le Club du meilleur livre	1960			Ill	
<i>Le curé de village ; suivi de Véronique et de Véronique au tombeau</i>	Bruxelles, Ed. Henriquez	1961			Couv ill Front.	
<i>CdV</i>	Paris, Nelson Editeur	1963			Couv ill en coul	
<i>Le manuscrit de premier jet de Le CdV</i>	Bruxelles, Editions Henriquez	1963+1964			Ill	
<i>CdV</i>	Paris, Le Livre de poche	1965			Couv ill en coul	
<i>CdV</i>	Paris, Editions Baudelaire	1966			Couv ill en coul Ill	



<i>CdV</i>	Paris, Garnier- Flammarion	1967			Couv ill en coul	
<i>CdV</i>	Paris, Pocket	1994			Couv ill en coul Ill	
<i>CdV</i>	Paris, Gallimard	1998			Couv ill en coul	
<i>CdV</i>	Paris, Le Livre de Poche	1972			Couv ill en coul	

*Le Lys dans la vallée*

<b>Titre (LdV)</b>	<b>Édition</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>LdV</i>	Paris, Les Belles éditions	s.d.			Couv ill en coul	
<i>LdV</i>	Paris, impr. De Schneider	1871			Gr. In-8°	
<i>LdV</i>	Paris, Editons du "Monde illustré"	1903			Gr. In-8°	
<i>LdV</i>	Paris, Larousse	1909			Portr.	
<i>LdV</i>	Paris, Larousse	1911			Portr.	
<i>LdV</i>	Angers, Librairie du Roi René, Y. Le Diberder	1926	D. Zanardi		Front.	
<i>LdV</i>	Paris, H. Béziat ; coll. Des écrivains illustres	1936			Couv ill	
<i>LdV</i>	Paris, Gründ ; coll. La bibliothèque précieuse	1936			Couv ill en coul	
<i>LdV</i>	Paris, R. Simon	1937			Couv ill	
<i>LdV</i>	Paris, les Belles Editons	1938			Couv ill en coul	
<i>LdV</i>	Paris,	1942			Couv ill	

	Editons Balzac					
<i>LdV</i>	Paris, Gründ	1943	Michel Jacquot		Ill	
<i>LdV</i>	Paris, Eds. Jacques Vautrains, coll Les grands romanciers des XVIIIe et XIXe siècles	1945	Jean-Maurice Curutchet		Ill en coul	
<i>Scènes de la vie de province. LdV</i>	Paris, les Éditions de la Nouvelle France	1946	Georges Tautel		Couv ill Ill	
<i>LdV</i>	Paris, M. Gasnier	1946	Line Touchet		Ill	
<i>LdV</i>	Paris, l'artiste	1947	Maurice Berty		Ill	
<i>LdV</i>	Paris, Hartmann	1947	Berthold Mahn		Ill	
<i>LdV (adapté pour jeunesse?)</i>	Paris, F. Nathan	1947			Ill	
<i>Les oeuvres de Balzac sur la Touraine. LdV</i>	Tours, Arrault, Coll.	1947	Charles Alexandre Picart Le Doux		Couv ill Ill	
<i>LdV</i>	Grenoble, Roissard	1948	Henri Rivoire		Ill en coul	
<i>LdV</i>	Paris, Stock, coll. Cent romans français	1948	Reynold Arnould (aquaf)	Livia Dubreuil (grav sur bois)	Couv ill Ill	
<i>LdV</i>	Paris, les Compagnons du livre	1950	G. de Sainte-Croix		Ill	
<i>LdV</i>	Monte-Carlo, Éditions Vedette, coll. Collection Bleuet	1952	Pierre Rousseau		Couv ill en coul Ill	
<i>LdV</i>	Paris,	1953			Couv ill	

	Hachette					
<i>LdV</i>	Neuchâtel, Nouvelle bibliothèque	1955			Front.	
<i>LdV: extraits</i>	Paris, Larousse	1956			Ill	
<i>LdV</i>	Paris, Imprimerie nationale	1958	Deusenry (grav sur bois)		Front.	
<i>LdV</i>	Paris, Charpentier, coll. Lecture et loisir	1959	Pierre Rousseau		Couv ill en coul Ill	
<i>LdV</i>	Verviers, Gérard et Cie	1959			Couv en coul	
<i>LdV</i>	Paris, Londres, Edimbourg, Nelson éditeurs	1961			Jaquette en coul	
<i>LdV</i>	Paris, Éditions G.P.	1961	Daniel Dupuy		Cart ill Ill	
<i>LdV</i>	Paris, Garnier frères	1961			Ill	
<i>LdV</i>	Paris, Garnier frères	1963			Ill	
<i>LdV</i>	Paris, Le Livre de Poche	1965			Couv ill en coul	
<i>LdV</i>	Paris, J. Tallandier	1966			Cart ill + portr	
<i>LdV</i>	Paris, Garnier frères	1966			Ill	
<i>LdV</i>	Paris, Bordas	1968			Ill	
<i>LdV</i>	Paris, Garnier frères	1968			Ill	
<i>LdV</i>	Paris, F. Beauval	1970			Ill	
<i>LdV</i>	Paris, Garnier- Flammarion	1972			Couv ill en coul	
<i>LdV</i>	Paris, Le livre de	1972			Couv ill en coul	

	poche				Ill	
<i>LdV</i>	Paris, Gallimard	1972			Couv ill en coul	
<i>LdV</i>	Paris, Hachette ; Montrouge, le Livre d Paris	1973			Ill	
<i>LdV</i>	Paris, J. Tallandier ; coll. Le Trésor des lettres françaises	1973			Portr.	
<i>LdV</i>	Genève, Famot	1979			Ill	
<i>LdV</i> (livre jeunesse)	Paris, Hachette	1980	Johannot, Staal, Bertall, Daumier		Couv ill en coul Ill	Ill non originales
<i>LdV</i>	Paris, Librairie générale française, coll Classiques de poche	1984			Couv ill en coul Ill	
<i>LdV</i>	Paris, Lattès	1989	Bertall Stall		Jaquette ill ill	Ill non originales
<i>LdV</i>	Paris, Presses de Pocket	1990			Couv ill en coul Ill	
<i>LdV</i> (livre pour jeunesse)	Evry, Ed. Carrefour	1994			Couv ill en coul	
<i>LdV</i>	Paris, Bookking international	1994			Couv ill en coul	
<i>LdV</i>	Paris, Librairie Générale française	1995			Couv ill en coul Ill	
<i>LdV</i>	Paris, EDL	1996			Couv ill en coul	
<i>LdV</i>	Alleur (Belgique), Marabout ; [Paris], [diff.	1997			Couv ill en coul	

	Hachette]					
<i>LdV</i>	Paris, Ed. Carrefour	1998			Couv ill en coul	
<i>LdV</i>	Paris, Pocket	1999			Couv ill en coul	
<i>LdV</i>	Paris, Maxi-livres	2002			Couv ill en coul	
<i>LdV</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	2004			Couv ill en coul	
<i>LdV</i>	Paris, Garnier-Flammarion	2010			Couv ill en coul	

**Annexe 11 : Catalogue des œuvres illustrées composant les *Études philosophiques***

**LA PEAU DE CHAGRIN**

<i>Titre (PC)</i>	Éditeur	Date	Illustrateur	Graveur	Type d'illustration	Note(s)
<i>PC</i>	Paris, Houdaille et Cie	s.d.			Ill	Ill non originales (éd. Delloye et Lecou, 1838)
<i>PC</i>	Paris, chez Abel Ledoux	s.d.			Ill	Ill non originales (éd. Houdille, 1838)
<i>PC, 2 vol.</i>	Paris, Charles Gosselin, Urbain Canel	1831	Tony Johannot	Henri Désiré Porret (graveur sur bois)	Front.	
<i>PC : études sociales</i>	Paris, H. Delloye et V. Lecou	1838	Gavarni, Baron, Henri-Charles-Antoine. Janet-Lange, Marckl, Louis Français, Thomas Napoléon, Vernet Horace	Brunellière, Prosper Aimée Marie [Graveur sur métal] Langlois, Philibert [Graveur sur métal] Pourvoyeur, Jean-François [Graveur sur métal] Montaut, Gabriel (1798-185) [Graveur sur métal] Joubert [Graveur sur métal] Torlet, Alphonse [Graveur]	Ill	Page 180, le personnage assis à gauche de Rastignac passe pour représenter Balzac note P. Berès dans son catalogue d'exposition (1949)

				<p>Fournier, Félicie [Graveur sur métal] Boilly, Alphonse [Graveur sur métal] Goulu [Graveur sur métal] Beyer [Graveur sur métal] Pigeot [Graveur sur métal] Legris [Graveur sur métal] Ferdinand [Graveur sur métal] Berlier [Graveur sur métal] Nargeot, Jean Denis [Graveur sur métal]</p>		
<i>PC</i>	Paris, impr. De Morris et Cie	1854			Gr. In-8°	
<i>PC</i>	Paris, E. Flammarion	1901			Couv ill	
<i>PC</i>	Paris, Nouvelle librairie populaire	1903			Couv ill	
<i>PC</i>	Paris, E. Flammarion ; coll. Auteurs célèbres	1905 ca			Couv ill	
<i>PC</i>	Paris, bibliothèque Larousse	1909			Portr.	
<i>PC</i>	Paris, Bibliothèque	1910			Portr.	

	Larousse					
<i>PC</i>	Paris, Larousse	1912			Front.	
<i>PC</i>	Paris, Larousse	1921			Portr.	
<i>PC</i>	Paris, Larousse	1925			Ill	
<i>PC</i>	Mâcon, impr. Protat frères ; Paris, les éditions G. Crès et Cie	1923	E. Vibert		Portr.	
<i>PC</i>	Paris, J. Tallandier ; coll. Les Chefs- d'oeuvre de l'esprit	1928	Barofi		Couv ill Ill	Ill non originales (éd. Delloye et Lecou, 1838) avec deux ill originales par Barofi
<i>PC</i>	Paris, Editions du Trianon ; coll. Grande collection Trianon	1930	Émilien Dufour		Ill en coul	
<i>PC</i>	Chartres, impr. Durand. Cachan, Société de gravure (illustrations) ; Paris, éditions Jules Tallandier	1930			Ill	
<i>PC</i>	Paris, impr. E. Ramlot ; H. Béziat; coll. Des écrivains illustres	1938			Couv ill	
<i>PC</i>	Paris, A. Leconte	1942			Couv en coul	
<i>PC</i>	Paris, Les Editions de la nouvelle France ; Coll. De la Main d'or	1943	Paul Cappatti		Couv ill Ill en bistre	
<i>PC</i>	Genève, Editions au	1944			Couv ill en coul	



	grand passage S. A.,					
<i>PC</i>	Paris, M. Gasnier	1945	Beuville		Ill	
<i>PC</i>	Paris, Editions du Panthéon ; Collection le Panthéon des lettres	1945			Ill	
<i>PC</i>	Paris, Rouf ; coll. Ma bibliothèque	1946			Couv en coul	
<i>PC</i>	Paris, G. Ratier	1946	M. Guillemin		Couv ill en coul Ill	
<i>PC</i>	Paris, Ed. de la vie réelle	1946	Jean Cortot		Ill en coul	
<i>PC</i>	Paris, R. Rasmussen ; coll. Reflets	1947			Couv en coul Ill	
<i>PC</i>	Paris, J. Vautrain ; coll. Les grands romanciers des XVIIIe et XIXe siècles	1947	Colette Pettier		Ill	
<i>PC</i>	Paris, Gründ ; Collection Gründ illustrée. Série Coquelicot	1948	Deslignères		Ill	
<i>PC</i>	Paris, Editions du Dauphin	1950			Front	
<i>PC</i>	Paris, Club des libraires de France	1956			Couv ill Ill	Reproductio n en fac- similé de l'édition 1838
<i>PC</i>	Moscou, Editions en langues étrangères	1958			Couv ill Portr.	
<i>PC</i>	Paris, Garnier frères	1960			Ill	
<i>PC</i>	Paris, Charpentier	1962			Ill	
<i>PC</i>	Paris, Le Livre de poche	1966			Couv ill en coul	
<i>PC</i>	Paris, Garnier	1967			Ill	

	frères ; coll. Classiques Garnier					
<i>PC</i>	Paris, Editions G. P.	1969			Ill	
<i>PC</i>	Paris, Société encyclopédique française, Comptoir international du livre	1970			Ill	Reproduction en fac-similé de l'édition faite à Paris, par Abel Ledoux, 1845, gravures en taille douce
<i>PC</i>	Paris, Garnier-Flammarion	1971			Couv ill en coul	
<i>PC : texte de l'édition originale , 1831</i>	Paris, Le Livre de poche	1972			Couv ill en coul	
<i>PC</i>	Paris, M. de L'Ormerai	1973			Couv ill Ill	Fac-similé éd. Houdaille, 1838
<i>PC</i>	Paris, Gallimard	1974			Couv ill en coul	
<i>PC</i>	Paris, J. Tallandier ; coll. Le Trésor des lettres françaises	1976			Portr	
<i>PC</i>	Paris, Garnier frères	1980			Ill	
<i>PC</i>	Paris, G. P. ; coll. Superbibliothèque	1980	Jean Retailleau		Ill	
<i>PC</i>	Paris, L'Ecole des loisirs, coll. Les classiques abrégés	1982	Janet-Lange (1815-1872)		Ill	
<i>PC</i>	Paris, Imprimerie nationale ; coll. Lettres françaises	1982	Jean Bernadac		Ill	
<i>PC</i>	Paris, le Livre de poche	1984			Couv ill en coul	

<i>PC</i>	Paris, Librairie Générale Française ; coll. Les classiques de poche	1985			Couv ill en coul Ill	
<i>PC</i>	Paris, Garnier frères	1985			Ill	
<i>PC</i>	Paris, Presses Pocket-, coll. Lire et voir les classiques	1989			Couv ill Ill	
<i>PC</i>	Paris, J.-C. Lattès ; coll. Bibliothèque Lattès	1990			Ill	
<i>PC : extraits</i>	Paris, Bordas ; coll. Univers des lettres Bordas. Textes littéraires. Extraits	1991			Couv ill en coul Ill	
<i>PC</i>	Alleur (Belgique) ; [Paris], Marabout	1995			Couv il en coul	
<i>PC</i>	Evry, Ed. Carrefour ; Collection classique	1995			Couv ill en coul Portr.	
<i>PC</i>	Paris, EDDL ; coll. Grands classiques	1996			Couv ill	
<i>PC</i>	Paris, Flammarion	1996			Couv ill en coul	
<i>PC</i>	Paris, Librairie, générale française ; coll. Le Livre de poche	1996			Couv ill en coul	
<i>PC</i>	Paris, Pocket	1998			Couv ill	
<i>PC</i>	Paris, Ed. Carrefour ; coll. Classique	1998			Couv ill en coul	
<i>PC (livre pour jeunesse)</i>	Paris, Maxi-livres ; coll. Maxi-poche fantastiques	2001			Couv ill en coul	

PC	Paris, Hatier ; coll. Classiques & Cie	2002			Couv ill en coul	
PC	Paris, Gallimard	2003			Couv ill en coul	
PC (version du 1845)	Paris, Hachette éducation ; coll. Bibliolycée	2004			Couv ill en coul III	
PC (livre pour jeunesse)	Paris, Clé international	2008			Couv ill en coul III	
PC	Toulouse, Milan ; coll. Vient (presque) de paraître	2010			Couv ill	
PC	Paris, Larousse ; coll. Petits classiques Larousse	2011			Couv ill en coul III	
PC	Paris, Hatier ; coll. Classiques & Cie. Lycée	2011			Couv ill en coul	
<i>La peau de chagrin : une histoire adaptée de l'oeuvre d'Honoré de Balzac Livre pour la jeunesse</i>	Lognes, Itak éditions	2011	Julie Wendling		Couv ill en coul III	
PC	Paris, Flammarion	2013			Couv ill en coul	
PC (livre pour jeunesse)	Paris, Librairie Générale Française	2013			Couv ill en coul	

<i>PC</i> <i>(livre pour jeunesse)</i>	Paris, Le Livre de poche jeunesse	2013			Couv ill en coul	
<i>PC</i>	Paris, Gallimard ; Coll. Folioplus classiques	2014			Couv ill en coul	

***Mélmoth réconcilié***

<b><i>Titre (MR)</i></b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
MR	Genève, Editions du Verbe ; Collection 10 chefs d'oeuvre classiques	1945			Couv ill	

*Le Chef-d'œuvre inconnu*

<b>Titre (CdOI)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>CdOI</i>	Paris, Maurice Glomeau	1911	Frédéric Bourdin	Ernest Florian (graveur sur bois)	Couv ill Ill	
<i>CdOI</i>	Paris, A. Vollard	1931	Pablo Picasso		Ill	
<i>CdOI</i>	Paris, A. Vollard	1931	Pablo Picasso	Tirage des eaux-fortes par Louis Fort	Ill	
<i>CdOI</i>	[s.l.], Editions du journal "Labyrinthe"	1945	Pablo Picasso		Couv ill Ill	
<i>CdOI</i>	Paris, J. Barreau	1946	Roger Wild		Ill	
<i>CdOI</i>	Paris, A. Dérue	1957	Théo Van Elsen [lithographe]		Ill	
<i>CdOI</i>	Utrecht, Société de Roos	1962	Roger Chailloux [aquafortiste]		Couv ill Ill	
<i>CdOI : conte philosophique</i>	Bienne, chez l'artiste	1964	Pierre Stampfli (images gravé à la main par lui : linogravure)		Couv ill Ill	
<i>CdOI</i>	Paris, Editions Livre Club du Libraire (L.C.L.) ; coll. Les peintres du livre	1966	Pablo Picasso		Ill par Picasso	
<i>CdOI</i>	Paris, F. Mourlot	1977	Bension Énav	Fernand Mourlot (?)	Couv ill en coul Ill	
<i>CdOI</i>	Castelnau-le-Lez, Ed. Climats, coll.	1990			Couv ill en coul	

	Micro-climats					
<i>Le Chef-d'oeuvre inconnu : la belle Noisense</i>	Paris, Findakly	1991			Couv ill	
<i>CdOI</i>	Châteauroux : R. Bonargent ; coll. Indifférences	1993	René Bonargent		Ill	
<i>CdOI</i>	Paris, Ed. Mille et une nuits	1993			Couv ill en coul Ill	
<i>CdOI</i>	Le Touquet : Auréoline, coll. Trait d'union	2003	Chris		Couv ill en coul Ill	
<i>CdOI</i>	Paris, Flammarion ; coll. Etonnants classiques	2004			Couv ill en coul Ill	
<i>Le chef-d'oeuvre inconnu : 1831-1837 : texte intégral</i>	Paris, Nathan, coll. Carrés classiques, nouvelle XIXe	2006			Couv ill en coul Ill	
<i>CdOI : extrait</i>	Paris, Biotop	2007			Couv ill en coul Ill	
<i>CdOI</i>	Paris, Flammarion, coll. Etonnants classiques	2008			Couv ill en coul Ill	
<i>CdOI</i>	Paris, Nathan ; coll. Carrés classiques. Lycée : nouvelle XIXe	2012			Couv ill en coul Ill	
<i>Luc Maïze (1913-2004) : accompagné</i>	Lyon, ed. Fage, coll. Varia, découverte	2013	Luc Maïze		Couv ill en coul Ill en coul	

<i>par "Le chef d'oeuvre inconnu" [de] Honoré de Balzac</i>						
<i>CdOI</i>	Paris, Gallimard	2014			Couv ill en coul	



*La Recherche de l'Absolu*

<i>Titre (RA)</i>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>RA</i>	Paris ; Londres ; New York, J. M. Dent et fils ; coll. Gallia	s.d.			Portr.	
<i>RA, extraits</i>	Paris, Larousse ; coll. Classiques Larousse	1955			Couv en coul	
<i>RA</i>	Paris, Flammarion	1993			Couv ill en coul	
<i>RA</i>	Paris, Librairie générale française	1999			Couv ill en coul	
<i>RA</i>	Paris, Gallimard ; coll. Foilioplus classiques, 19e siècle	2011			Couv ill en coul	

*L'ENFANT MAUDIT*

<b>Titre (EM)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>EM</i>	Paris, Le roman littéraire	1928	André Verdilhan		Couv ill Ill	
<i>EM</i>	Paris, Bibliothèque mondiale	1958			Couv ill Ill	

### *Adieu*

<b>Titre (A)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>A</i>	Paris, Les bibliophiles du palais	1965	Leonor Fini [Lithographe]		Ill	
<i>A</i>	Paris, Librairie générale française ; coll. Le livre de poche	1995	Rozier-Gaugriault		Couv ill en coul Ill	
<i>A : 1830</i>	Paris, Nathan ; Collection collègue	2012			Couv ill en coul Ill	

### *Les Marana*

<b>Titre (M)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>M</i>	Paris, A. Méricant	s.d.			Couv ill Ill	

### *Le Réquisitinaire*

<b>Titre (R)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>R</i>	Cherbourg, Isoète	1995			Couv ill	

*Un Drame au bord de la mer*

<b>Titre (DBM)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>DBM</i>	La Baule, Editions des Paludiers ; coll. Littérature et terroirs	1976			Couv ill Ill	
<i>DBM</i>	Rezé : Séquences	1993			Couv ill	
<i>DBM</i>	Rennes, la Part commune	2013			Couv ill en coul	

*Maître Cornelius*

<b>Titre (MC)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>MC</i>	Tours, Arrault ; coll. Les oeuvres de Balzac sur la Touraine	1947	Gustave Staal		Couv ill Ill	
<i>MC</i>	Castelnau-le-lez, Climats	1994			Couv ill en coul	

*L'Auberge rouge*

Titre (AR)	Éditeur	Date	Illustrateur	Graveur	Type d'illustration	Note(s)
AR	Paris, aux dépens d'un bibliophile	s.d.	Paulette Humbert		Ill	
AR	Paris, F. Rouff ; Grande collection nationale	1914			Couv ill	
AR : <i>un crime mystérieux</i>	Paris, Société parisienne de librairie et d'éditions	1943			Couv ill en coul Ill	
AR	Paris, Arléa	1994			Couv ill en coul	
AR	Oullins : Chardon bleu éd. ; collection Bienlire	1997			Couv ill	
AR	Paris, Maxi-livres ; coll. Un livre 1 euro	2001			Couv ill en coul	
AR	Paris, Gallimard	2004			Couv ill en coul	
AR : <i>1831 : texte intégral</i>	Paris, Nathan ; coll. Carrés classiques. Lycée : récit XIXe	2010			Couv ill en coul Ill	
AR : <i>1831, texte intégral</i>	Paris, Nathan ; coll. Carrés classiques, récit XIXe	2014			Ill	

*Sur Catherine de Médicis*

<b>Titre (SCdM)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>SCdM</i>	Paris, les Ed. du Carrousel; coll. Littératures	1999			Couv ill en coul	
<i>SCdM</i>	Paris, la Table ronde	2006			Couv ill en coul	

*L'Elixir de longue vie*

<b>Titre (ELV)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>ELV</i>	Paris, Ecole Estienne	1914			Couv ill	
<i>ELV</i>	Paris, Gallimard	2009			Couv ill en coul	

*Les Proscrits*

<b>Titre (LP)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>LP : (Etudes philosophiques)</i>	Paris, Les belles éditions	s.d.			Couv ill	
<i>LP</i>	Paris, F. Ferroud	1905	Gaston Bussière (Aquafortiste)		Ill	

*Louis Lambert*

Titre (LL)	Éditeur	Date	Illustrateur	Graveur	Type d'illustration	Note(s)
<i>Louis Lambert. Tome premier, Les Textes</i>	Paris, José Corti	1954			Ill	

*Séraphîta*

Titre (S)	Éditeur	Date	Illustrateur	Graveur	Type d'illustration	Note(s)
<i>S</i>	Paris, E. Flammarion ; col. Auteurs célèbres	1905			Couv ill	
<i>S</i>	Paris, H. Jonquières ; col. At Home	1922	Drouart, Raphaël lithographie et bois		Ill	
<i>S</i>	Paris, Gründ ; col. La Bibliothèque précieuse	1939			Couv ill en coul	
<i>S</i>	Paris, Berg international ; La petite collection	1986			Ill	
<i>S</i>	Paris, Éd. l'Harmattan	1995			Couv ill	
<i>S</i>	Paris, les Éd. du Carrousel	1999			Couv ill en coul	



**Annexe 12 : Catalogue des éditions illustrées des œuvres composant les  
*Études analytiques***

***Physiologie du mariage***

<b>Titre (PdM)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>PdM ou Méditations de philosophie éclectique, sur le bonheur et le malheur conjugal</i>	Bruxelles, Méline, Cans	1837			Couv ill	
<i>PdM, pré-originale (1826)</i>	Paris, E. Droz	1940			Gr. In-8°	
<i>PdM ou Méditations de philosophie éclectique, sur le bonheur et le malheur conjugal</i>	Paris, Livre club du libraire	1962	Honoré Daumier Gavarni [lithographes]		Ill	
<i>PdM</i>	Paris : Garnier-Flammarion	1968			Couv ill en coul	
<i>PdM</i>	Paris, impr. Pierre Gaudin, René Jeanne	1974	Pierre Gaudin		Ill	
<i>PdM</i>	Paris, Gallimard	1987			Couv ill en coul	
<i>PdM ou Méditations de philosophie éclectique, sur le bonheur et le malheur conjugal</i>	Toront, Éditions de L'Originale	2005			Couv ill	
<i>PdM</i>	[Paris], Macha Publishing ;	2016	Nicolas Galy Oreste Cortazzo		Couv ill en coul Ill	



	coll. Trésors retrouvés de la littérature					
--	---	--	--	--	--	--

*Petites misères de la vie conjugale*

<b>Titre (PMdVC)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>PMdVC</i>	Paris, Chlendowski	1846	Bertall		Ill	
<i>Suite d'illustrations pour "Petites misères de la vie conjugale" d'Honoré de Balzac</i>	Paris, J. Porson	1942	Joseph Hémard	E. Vairel (enlumineur)	Ill	
<i>PMdVC</i>	Paris, R. Dacosta	1978	Bertall		Couv ill Ill	
<i>PMdVC</i>	Paris : Arléa	1990	Cabu (1938-2015)		Couv ill en coul Ill	
<i>PMdVC : roman</i>	Lyon, Visibilis	1998			Couv ill	
<i>PMdVC</i>	Paris, Éd. Payot & Rivages ; coll. Rivages poche. Petite bibliothèque	2011			Couv ill	

*Traité de la vie élégante*

<b>Titre (TdVE)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>TdVE</i>	Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal	2000			Couv ill en coul	
<i>TdVE</i>	Paris, Mille et une Nuits	2001			Couv ill en coul	

*Traité des Excitantes modernes*

<b>Titre (TEM)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>TEM</i>	Paris, Actes Sud ; coll. Babel	1994	Pierre Alechinsky		Couv ill Ill	
<i>TEM</i>	Paris, Ed. Mille et une nuits	1997	Karine Daisay		Couv ill en coul Ill	
<i>TEM</i>	Paris, Arléa	2003			Couv ill en coul	
<i>TEM</i>	Gallardon, Menu Fretin ; coll. Petite heuristique de l'estomac	2009			Ill	
<i>TEM</i>	Paris, Actes Sud ; coll. Babel	2013	Pierre Alechinsky		Couv ill en coul Ill	

*Théorie de la démarche*

<b>Titre (TdD)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>TdD</i>	Paris : Ed. des Mille-et-une-nuits	2015			Couv ill	
<i>TdD</i>	Paris : Paris Musées & L'échoppe	1992	Pol Bury		Ill	



**Annexe 13 : Catalogue des éditions illustrées des textes hors *La Comédie humaine***

*Physiologie de l'Employé*

<b>Titre (PE)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>PE</i>	Paris, Aubert, Lavigne ; coll. Physiologies Aubert	1841	Louis-Joseph Trimolet		Ill	
<i>PE</i>	Paris, Champion ; Genève, Slatkine	1979	Louis-Joseph Trimolet		Ill	Fac-similé éd. Aubert, 1841
<i>PE</i>	Bègles, le Castoral astral ; coll. Les inattendus	1994	Louis-Joseph Trimolet		Couv ill Ill	
<i>PE</i>	Rennes la Part commune	2014			Couv ill	
<i>PE</i>	Rennes, la Part commune	2015			Couv ill	

*Conversation entre onze heures et minuit*

<b>Titre (CeOeM)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>CeOeM</i>	Paris, M. Vox	1945	Pierre Noël	Gilbert Poilliot [graveur]	Couv ill Ill	
<i>CeOeM</i>	Paris, Union bibliophile de France ; coll. Vox	1948			Ill	
<i>CeOeM</i>	Paris, Chez l'artiste	1952	Bernard Ducourant		Ill	
<i>CeOeM</i>	Toulouse, Ed. Ombres	2001			Couv ill en coul	

*Contes drolatiques*

<b>Titre (CD)</b>	<b>Éditeur</b>	<b>Date</b>	<b>Illustrateur</b>	<b>Graveur</b>	<b>Type d'illustration</b>	<b>Note(s)</b>
<i>CD, 2 vol.</i>	Paris, Gründ	s.d.			Couv ill	
<i>CD, 2 vol.</i>	Paris, J. Tallandier	s.d.	Albert Robida		Ill	
<i>CD</i>	s.l., s.n.	s.d.	Raymond Laverrière		Couv ill en coul Ill	
<i>Les plus célèbres contes drôlatiques</i>	Paris, F. Rouff	s.d.			Couv ill	
<i>La belle Impéria : conte drolatique</i>	Paris, L. Conard	1903	Edmond Malassis		Ill	
<i>Les joyeusetés du Roy Loys le Unziesme : conte drolatique</i>	Paris, L. Conard	1906	Edmond Malassis		Ill	
<i>D'ung paouvre qui avoyt nom Le Vieux par chemins</i>	Paris, Georges Crès & Cie	1914	Joseph Hémard		Ill en coul	

<i>Les plus célèbres "Contes drôlatiques"</i>	Paris, F. Rouff	1918			Gr. In-8°	
<i>Le péché véniel : conte drolatique</i>	Paris, René Kieffer	1922	Hamman, Joë		Couv ill en coul Ill en coul	
<i>Les Cent contes drolatiques mis en lumière par le sieur de Balzac. Quatriesme dixain. Fragments inédits, ornés de quatre fac-similés</i>	Paris, la Cité des livres ; coll. Les Cahiers balzaciens	1925			Ill	
<i>CD</i>	Paris, René Kieffer éditeur	1926	Pierre Noël		Couv ill en coul Ill en coul	
<i>L'héritier du diable</i>	Paris, René Kieffer	1926	Quint		Ill	
<i>CD, 2 vol.</i>	Paris, G. Crès et Cie	1926	Joseph Hémard		Couv ill en coul Ill	
<i>Trois contes drolatiques</i>	Bruxelles, aux éd. Du Nord ; coll. Les gloires littéraires	1926	Joseph Hémard		Couv ill en coul Ill en coul	
<i>CD, 3 vol.</i>	Paris, éditions Jules Tallandier	1925	A. Robida		Ill	
<i>CD</i>	Paris, J. Fort	1927	Lucien Métivet		Ill	
<i>Grande imprimerie de Troyes : Caractères usuels ; Les contes drolatiques</i>	Troyes, Grande imprimerie ; coll. Labeurs & journaux	1933			Ill	
<i>CV, 3 vol.</i>	Paris, Editions du Rameau	1934	André Collot		Couv ill Ill en coul	

	d'or					
<i>CD, 2 vol.</i>	Paris, Gründ ; coll. La Bibliothèque précieuse	1936			Couv ill en coul	
<i>CD</i>	Paris, Gibert Jeune, Librairie d'amateurs	1939	Albert Dubout		Ill en coul Jaquette ill en coul	
<i>CD, 3 vol.</i>	Paris, l'Emblème du secrétaire	1941	André Deslignères		Ill en coul	
<i>La belle fille de Portillon</i>	Paris, à l'enseigne de la Trirème	1944	Qio Colucci Guido Colucci [Calligraphe]		Ill en coul	
<i>Le péché véniel : escript pour la ioye et gaudisserie de tous les bons compaigns et gens de bien, et non aultres</i>	Paris, Sylvain Sauvage ; coll. Le Cabinet de l'honneste homme	1945	Sylvain Sauvage	Gilbert Poilliot [graveur sur bois] René Munsch [graveur]	Ill	
<i>La pucelle de Thilhouze</i>	Paris, La Trirème	1945	Joseph Hémar	Ferrariello [enlumineur]	Ill en coul	
<i>Le curé d'Azay-le-rideau</i>	Paris, Ed. Chantelune	1946	Maurice William Julhès		Ill en coul	
<i>Berthe la repentie : conte drolatique</i>	Paris, Gründ ; coll. Bagatelle	1946	Van Rompaey		Ill	
<i>CV, 2 vol.</i>	Dijon, Saint-Cloud, Editions du Manoir	1948	Schem		Couv ill en coul Ill	
<i>CD</i>	Paris, André Martel	1951	Maurice Leroy		Ill en b/n et coul	
<i>CD, 3 vol.</i>	Paris, Edition de l'Odéon	1952	André Hubert		Ill	
<i>CD</i>	Verviers, Gérard et Cie ; Paris, l'Inter	1965	Gustave Doré		Couv ill Ill	Ill non originales
<i>CD</i>	Paris, Editions	1966			Couv ill en	

	Baudelaire ; coll. Livre Club des Champs- Elysées				coul Ill	
<i>CD, 3 vol.</i>	Paris, M. de L'Ormerai	1973	Gustave Doré		Ill	Ill non original s
<i>CD, 2 vol.</i>	Coeuvres-et- Valsery, Ressouvenanc s	2008	Gustave Doré		Couv ill Ill	Ill non original s
<i>CD</i>	Toronto, Editions de l'originale	2008			Couv ill	





**Annexe 14 : Catalogues des éditions illustrées des recueils de textes  
balzaciens**

Décennie	Titre	Édition	Date	Illustrateur	Graveur	Type d'illustration	Note(s)
1820-1830							
1830-1840							
	<i>Nouveaux Contes philosophiques Maître Cornélius Madame Firmiani L'Auberge rouge Louis Lambert</i>	Paris, C. Gosselin	1832	Tony Johannot	Henri désiré Porret [Graveur sur bois]	Front.	
	<i>Romans et contes philosophiques, 3 vol.</i>	Paris, C. Gosselin	1833	Johannot (vignettes)		Ill	
	<i>Gambara, suivi de Le Curé de village</i>	Bruxelles, impr. de A. Wahlen	1839			Couv ill.	
1840-1850							
	<i>Histoire des parens pauvres. La Cousine Bette et les Deux musiciens, par M. de Balzac. - Le Cousin Pons ou les Deux musiciens, suivi de : Eugénie Grandet. El Verdugo. 2 vol.</i>	Paris, impr. de Boniface	1847			Gr. In-8°	

1850-1860							
	<p><i>Comédie humaine : œuvres illustrées. Oeuvres reliées ensemble ; en tête de chacune le même front. gr. de C. Nanteuil. - Le vol. contient aussi (relié en tête) : "Paris marié" / par H. de Balzac (Romans du jour illustrés), Louis Lambert. l'Elixir de longue vie. Les Comédiens sans le savoir. Etude de femme. La Maison Nucingen. Le Lys dans la vallée. Le Cabinet des antiques. La Vieille fille. Physiologie du mariage. Autre étude de femme. Une fille d'Eve. Madame Firmiani. L'Illustre Gaudissart. la Muse du</i></p>	Paris, impr. de Schneider	1850 ca	Tony johannot		III	

	<i>département . la Paix du ménage . Une passion dans le désert . Les Célibataires : Un ménage de garçon . Les Employés . Gobseck . Les Célibataires : Pierrette . le Curé de Tours</i>						
<b>1860-1870</b>							
<b>1870-1880</b>							
<b>1880-1890</b>							
<b>1890-1900</b>							
	<i>Le Colonel Chabert ; Honorine ; L'interdiction</i>	Paris, J. Rouff	1898			Couv ill	
	<i>La femme de trente ans ; la femme abandonnée</i>	Paris, J. Rouff	1899			Couv ill	
<b>1900-1910</b>							
	<i>Gobseck, suivi de La femme abandonnée, La Grenadière, Le message</i>	Paris, Flammarion	1900 ca			Couv ill	
	<i>La Rabouilleuse ; Les Célibataires</i>	Paris, L. Borel	1900	H. Vogel		Ill.	
	<i>Une double famille, suivi de La paix du ménage,</i>	Paris, Flammarion	1901			Couv ill en coul	

	<i>La fausse maîtresse</i>						
	<i>La Paix du ménage. La fausse maîtresse</i>	Paris, E. Flammarion	1901			Couv ill	
	<i>La Femme abandonnée. La grenadière. Le message</i>	Paris, E. Flammarion	1901			Couv ill	
	<i>Un Prince de la bohème. Esquisse d'homme d'affaires. Pierre Grassou</i>	Paris, E. Flammarion	1901			Couv ill	
	<i>La femme abandonnée ; L'Interdiction</i>	Paris, Nouvelle Librairie populaire	1902			Couv ill	
	<i>La Maison du chat-qui-pelote ; La Vendetta</i>	Paris, Nouvelle librairie populaire	1902			Couv ill	
	<i>Une fille d'Eve ; La Bourse</i>	Paris, Nouvelle librairie populair	1902			Couv. ill	
	<i>La fausse maîtresse [Texte imprimé] ; Une double famille</i>	Paris, Nouvelle librairie populaire	1902			Couv ill	
	<i>Le Colonel Chabert ; Gobseck</i>	Paris, Nouvelle librairie populaire	1902			Couv ill	
	<i>Contes choisis : Réunit : " L'Élixir de longue vie " ; " La Messe de l'athée " ; " Jésus-Christ en</i>	Londres, J. M. Dent et fils ; New York, E. P. Dutton, coll. Les classiques français	1905			Portr.	

	<i>Flandre " ; " Un Episode sous la Terreur " ; " Le Réquisitionnaire " ; " Le Chef-d'œuvre inconnu " ; " El Verdugo " ; " La Grande Bretèche " ; " Facino Cane " ; " Un Drame au bord de la mer "</i>						
<b>1910-1920</b>							
	<i>Traité de la vie élégante ; Physiologie du rentier de Paris ; Physiologie de l'employé ; Les boulevards de Paris</i>	Paris, Bibliopolis ; coll. Curiosités littéraires et pages inconnues	1911	Bertall Daumier Gavarni Anthelme Trimolet		Ill	
	<i>Le Colonel Chabert, Le Bal de Sceaux</i>	Paris, Henri Fabre	1911			Couv ill	
	<i>Gobseck ; Le bal de Sceaux (suite et fin). Pierre Grassou. Le message</i>	Paris, H. Fabre	1911			Couv ill	
	<i>Contes philosophiques : Réunit : " Le Colonel Chabert " ; " L'Élixir de longue vie " ; " La Messe de l'athée " ;</i>	Paris ; Londres, J. M. Dent et fils ; New York, E. P. Dutton	1913 ca			Portr.	

	" <i>Jésus-Christ en Flandre</i> " ; " <i>Un Episode sous la Terreur</i> " ; " <i>Le Réquisitionnaire</i> " ; " <i>Le Chef-d'œuvre inconnu</i> " ; " <i>El Verdugo</i> " ; " <i>La Grande Bretèche</i> " ; " <i>Facino Cané</i> " ; " <i>Un Drame au bord de la mer</i> " ; " <i>L'Interdiction</i> " .						
<b>1920-1930</b>							
	<i>L'auberge rouge. El Verdugo. Le colonel Chabert. Le réquisitionnaire (livre pour la jeunesse)</i>	Paris, Editions Pierre Lafitte, coll. Idéal-Bibliothèque	1922			Couv ill en coul + front + ill (?)	
	<i>Traité de la vie élégante ; suivi de La théorie de la démarche</i>	Paris, Bossard ; Collection des chefs-d'oeuvre méconnus	1922	Nadar	Achille Ouvré	Portr.	
	<i>Le curé de Tours ; La Maison du chat-qui-pelote ; La Vendetta</i>	Paris, P. Lafitte	1925	Roger Broders		Couv ill en coul Ill	
	<i>Louis Lambert ; Adieu</i>	Paris, Hatier ; coll. Les Classiques	1925			Portr sur la couv	

		pour tous					
	<i>Un début dans la vie. Madame Firmiani. Le Message. La Messe de l'Atbée</i>	Paris, E. Flammarion	1925			Couv ill	
	<i>La Paix du ménage. Étude de femme. Autre étude de femme. La Grande Bretèche. Une double famille</i>	Paris, Ernest Flammarion éditeur	1925			Couv ill	
	<i>La Maison du chat-qui-pelote ; Un drame au bord de la mer</i>	Paris, Hatier ; coll. Les Classiques pour tous	1927			Couv ill avec portr.	
	<i>Le colonel Chabert : scènes de la vie privée Contiene anche : Gobseck, La Bourse, La Grenadière, L'Interdiction</i>	Paris, Albin Michel	1927			Ill	
	<i>Les Employés. Un prince de la Bobème. Gaudissart. II. Pierre Grassou</i>	E. Flammarion éditeur	1927			Controlla se couv ill	
	<i>L'Envers de l'histoire contemporaine. Z. Marcas</i>	Ernest Flammarion éditeur	1927			Controlla se couv ill	
	<i>La fille aux yeux d'or ; La Vendetta</i>	Paris, F. Rouff ; coll. Ma Bibliothèque	1928			Couv ill en coul + ill	



	<i>Le Colonel Chabert, Adieu, La Grenadière</i>	Paris, libr. Delagrave ; coll. Bibliothèque Juventa	1928	Lecoultre		Ill	
	<i>Un épisode sous la Terreur [Texte imprimé] : et autres nouvelles [Le Réquisitionnaire. El Verdugo. L'Auberge rouge]</i>	Paris, Hatier ; coll. Les classiques pour tous	1929			Couv ill	
<b>1930-1940</b>							
	<i>La Grenadière. Le Chef-d'oeuvre inconnu</i>	Paris, E. Ramlot et Cie ; éditions Nilsson	1930			Gr. En couleurs	
	<i>L'auberge rouge ; Un épisode sous la Terreur ; L'Elixir de longue vie ; Sarrazine ; Un drame au bord de la mer</i>	Paris, F. Rouff ; Coll. Ma bibliothèque	1932-1933			Couv ill en coul Ill	
	<i>La Maison du chat-qui-pelote, Le Bal de Sceaux, La Bourse</i>	Paris, H. Béziat ; coll. Des écrivains illustres	1936			Couv ill	
	<i>La Maison du chat-qui-pelote ; Le Bal de Sceaux ; La Bourse</i>	Paris, Editions du Vert-Logis	1936			Couv ill	
	<i>La maison Nucingen ; suivi de Les</i>	Paris, Henri Beziat	1936			Couv ill	

	<i>secrets de la Princesse de Cadignan, Sarrasine, Un homme d'affaires</i>						
	<i>Le colonel Chabert, suivi d'Adieu (livre pour la jeunesse)</i>	Paris, Librairie Delagrave	1937			Jaquette ill Portr.	
	<i>Le Colonel Chabert, suivi d'Adieu</i>	Mesnil-sur-l'Estrée, impr. Firmin-Didot ; Paris, Delagrave	1937	J. Grellet		Ill	
	<i>La Vieille fille et le Cabinet des antiques</i>	Paris, R. Simon	1937			Couv ill en coul	
	<i>La fausse maîtresse ; La paix du ménage ; Etude de femme ; Autre étude de femme ; La grande Bretèche ; Une double famille</i>	Paris, R. Simon	1937			Couv ill en coul par Claudel	
	<i>La fille aux yeux d'or, suivi de La Duchesse de Langeais</i>	Paris, R. Simon	1937	Claudel		Couv ill en coul Ill	
	<i>Le colonel Chabert, Le Curé de Tours</i>	Paris, Gründ ; coll. La Bibliothèque précieuse	1939			Couv ill en coul	
	<i>L'Enfant maudit, suivi de Gambara</i>	Paris, R. Simon	1939			Couv ill en coul	

	<i>et Massimilla Doni</i>						
<b>1940-1950</b>							
	<i>L'Illustre Gaudissart, suivi de Le Chef-d'oeuvre inconnu, Sarrasine</i>	Paris, Gründ ; coll. La Bibliothèque précieuse	1940			Couv ill	
	<i>L'Auberge rouge ; Maître Cornelius</i>	Paris, Gründ	1940			Couv en coul	
	<i>Histoire des treize. Ferragus ; suivi de Pierre Grassou</i>	Paris, Gründ	1941			Couv ill en coul	
	<i>Histoire des treize. La Duchesse de Langeais. La Fille aux yeux d'or</i>	Paris, Gründ ; coll. La Bibliothèque précieuse	1941			Couv ill en coul	
	<i>La Maison du chat-qui-pelote, Le Bal de Sceaux, La Bourse</i>	Paris, Gründ-, coll. La Bibliothèque précieuse	1942			Couv ill	
	<i>L'Interdiction . Un épisode sous la Terreur</i>	Paris, Éditions de Montsouris ; coll. Dauphine	1945			Couv ill III	
	<i>Une fille d'Eve. Madame Firmiani</i>	Paris, Aubenas, Ardèche, Habauzit ; Bibliothèque classique	1945	Monique Vollant		Ill	
	<i>Le Père Goriot, suivi de la Maison Nucingen</i>	Paris, Union Bibliophile de France ;	1946	Daumier, Gavarni, Bertal, Staal, etc.	Blaise Mond	Ill	

		coll. Vox					
	<i>Traité de la vie élégante, physiologie de la toilette</i>	Paris, Nouv. Société d'éd	1946	Georges Beuville		Ill en coul	
	<i>Gobseck. Un entr'acte. L'Épicier</i>	Genève, A. Skira ; Petite collection Balzac	1946			Couv ill	
	<i>Melmoth réconcilié. Jesus-Christ en Flandre</i>	Genève, A. Skira	1946			Couv ill	
	<i>L'illustre Gaudissart, Gaudissart II, Facino Cane</i>	Lausanne, Skira	1946			Couv ill	
	<i>Une passion dans le désert ; Z. Marcas ; Un drame au bord de la mer</i>	Lausanne ; Skira	1946			Couv ill	
	<i>Adieu ; Etude de femme ; Une lutte ; Le dôme des Invalides</i>	Lausanne, Skira	1946			Couv ill	
	<i>Melmoth réconcilié ; Jésus-Christ en Flandre ; Le message</i>	Lausanne, Skira	1946			Couv ill	
	<i>Gobseck ; Un entr'acte ; L'épicier ; Le message</i>	Lausanne, SKira	1946			Couv ill	
	<i>La comédie du diable ; Aventures administratives d'une idée heureuse ; Le message</i>	Lausanne, Skira	1946			Couv ill	
	<i>L'Élixir de longue vie, El</i>	Lausanne, Skira	1946			Couv ill	

	<i>Verdugo, Les Proscrits</i>						
	<i>Honoré de Balzac. Scènes éparses. [6.] Traité de la vie élégante. Physiologie de la toilette</i>	Paris, Nouvelle société d'édition	1946	Beuville		Couv ill Ill en coul	
	<i>La comédie du diable ; Aventures administratives d'une idée heureuse ; Le message</i>	Genève, Editions Albert Skira ; Petite collection Balzac	1946	Pablo Picasso		Couv ill	
	<i>La fille aux yeux d'or : roman. La Bourse</i>	Paris, Gründ, Collection Gründ illustrée. Série Coquelicot	1947	Henri Dimpre		Ill	
	<i>Le colonel Chabert ; Le Curé de Tours, El Verdugo</i>	Paris, Gründ ; Collection Gründ illustrée. Série Coquelicot	1947	Jacques Liozu		Ill	
	<i>Le Colonel Chabert ; la Grenadière</i>	Paris, Éditions de Montsouris ; coll. Dauphine	1947			Couv ill Portr.	
	<i>Le réquisitionnaire ; Un épisode sous la terreur ; L'auberge rouge</i>	Lausanne, Skira	1947			Couv ill	
	<i>Le Colonel Chabert, suivi de L'Empereur (Livre</i>	Paris, Editions G.P. ; Collection "Rouge &	1947			Ill	

	<i>jeunesse)</i>	Or"					
	<i>Sarrasine, La Messe de l'athée</i>	Lausanne, Skira	1947			Couv ill	
	<i>Les Marana ; Vengeance d'artiste</i>	Lausanne, Skira	1947			Couv ill	
	<i>Les Parisiens comme ils sont. 1830-1846 ; [suivi du] Traité de la vie élégante</i>	Genève, La Palatine	1947			Ill	
	<i>La fille aux yeux d'or ; La bourse</i>	Paris, Gründ ; Collection Gründ illustrée. Série Coquelicot	1947	Henri Dimpre		Ill	
	<i>Louis Lambert, le collègue de Vendôme. Adieu</i>	Paris, Hatier ; coll. Les classiques pour tous	1948			Couv ill	
	<i>La Femme de trente ans ; Une Double famille</i>	Paris, Bordas, coll. Les grands maîtres	1948			Ill	
	<i>Le Colone chabert ; Adieu ; La Grenadière</i>	Paris, Delagrave ; coll. Bibliothèque Juventa	1948	Lecoultre		Couv ill en coul Ill	
	<i>La Maison du chat-qui-pelote ; Le Lys dans la vallée</i>	Paris, le Club français du livre	1949			Ill	Ill non originales
<b>1950-1960</b>							
	<i>La vieille fille. [Suivi de] La Duchesse de Langeais</i>	Paris, le Club français du livre ; coll. Classiques	1950			Ill in-8	
	<i>Scènes de la</i>	Paris, A.	1950			Couv ill	

	<i>vie politique. Une ténébreuse affaire. Un épisode sous la Terreur</i>	Michel					
	<i>Scènes de la vie militaire. Les Chouans. Une passion dans le désert</i>	Paris, A. Michel	1950			Couv ill	
	<i>Balzac. Études philosophiques. La Recherche de l'absolu, Le Chef-d'oeuvre inconnu. Jésus-Christ en Flandre. Melmoth réconcilié</i>	Paris, A. Michel	1951			Couv ill	
	<i>L'Interdiction, suivi de La Vieille fille, Etude de femme, autre étude de femme</i>	Paris, Imprimerie Nationale	1951			Ill	Œuvres choisies
	<i>La fille aux yeux d'or ; La paix du ménage</i>	Paris, Éditions La Bruyère ; Collection Select-Univers. Série Amour	1951			Couv ill	
	<i>La Fille aux yeux d'or. Ferragus</i>	Paris, Editions Athéna	1952	Raoul Auger		Couv ill Ill	
	<i>Le colonel Chabert, suivi d'Adieu (livre pour la jeunesse)</i>	Paris, Librairie Delagrave	1957			Ill	

	<i>Une passion dans le désert avec... Jésus-Christ en Flandre ; Adieu ; le Réquisitionnaire ; Maître Cornélius</i>	Paris, Éditions de la Bibliothèque mondiale	1956			Couv en coul III	
	<i>L'Illustré Gaudissart ; La muse du département</i>	Paris ; Londres ; Edimbourg : Nelson éditeurs	1956			Jaq. III en coul	
	<i>La duchesse de Langeais, suivi de La fille aux yeux d'or</i>	Paris, le Livre de poche	1958			Couv en coul + portr	
	<i>La Peau de Chagrin ; Le Curé de Tours ; Le Colonel Chabert</i>	Paris, Nelson	1958			Couv ill en coul	
	<i>La Peau de Chagrin ; Le Curé de Tours ; Le Colonel Chabert</i>	Paris, NY, Londres	1958			pl. en coul., jaq. ill. en coul.	
	<i>La Maison du Chat-qui-pelote, Le Bal de Sceaux, La Bourse</i>	Paris, Nelson	1959			Couv ill en coul	
	<i>L'Envers de l'histoire contemporaine : suivi d'un fragment inédit, les Précepteurs en Dieu.</i>	Paris, Garnier frères	1959			III	
	<i>Louis Lambert. Séraphita [Appendice :</i>	Strasbourg, Éditions Brocéliande ; col.	1959			III	



	<i>Le Livre mystique, préface de la première édition de : "Les Proscrits, Louis Lambert, Séraphita", 1835.</i>	Source					
<b>1960-1970</b>							
	<i>Le Colonel Chabert, Adieu</i>	Paris, Librairie Delagrave ; coll. Bibliothèque juventa	1960	Pierre Rousseau		Couv ill en coul III	
	<i>L'Auberge rouge, récit, suivi de : Un Épisode sous la Terreur, le Réquisitionnaire, et Verdugo (le bourreau) [Livre jeunesse]</i>	Paris, Casterman	1961			Couv ill en coul III	
	<i>Le Cousin Pons, suivi de : Une Passion dans le désert ; la Réquisitionnaire [Livre jeunesse]</i>	Paris, Les amis des livres ; coll. Le Club des trois couronnes	1961			III	
	<i>Le Curé de Tours. Pierrette</i>	Paris, Garnier frères	1961			III	
	<i>La Recherche de l'absolu, suivi de Le Réquisitionnaire</i>	Paris, Editions Alpina	1962			Cart ill	
	<i>Histoire des Treize, 2 vol.</i>	Paris, Club des amis	1962			Ill en n et coul	

		du livre, coll. Le Meilleur livre du mois				Cart ill	
	<i>Histoire des treize. Ferragus. La Duchesse de Langeais. La Fille aux yeux d'or</i>	Verviers, Gérard et Cie	1962			Couv ill en coul	
	<i>La Maison du Chat-qui- pelote, Le Bal de Sceaux, La Vendetta</i>	Paris, Garnier frères	1963			Couv ill Ill	
	<i>Honorine ; le Colonel chabert</i>	Paris, Charpentie r ; coll. Ouvrage de poche	1963			Couv ill	
	<i>Histoire des treize. Ferragus ; La duchesse de Langeais ; La fille aux yeux d'or</i>	Club des libraires de France ; coll. Livres de toujours	1963			Ill	
	<i>Le colonel Chabert ; Suivi de Ferragus, chef des Dévorants.</i>	Paris, Le Livre de poche	1964			Couv ill	
	<i>La Vieille fille ; Le Cabinet des Antiques</i>	Paris, Le Livre de poche	1964			Couv ill en coul	
	<i>Le Colonel Chabert, suivi de Honorine et de l'Interdiction</i>	Paris, Garnier frères ; coll. Classiques	1964			Ill	
	<i>Études de moeurs. Scènes de la</i>	Paris, A. Michel	1964			Cart ill Ill	

	<i>vie parisienne. Histoire des Treize. Ferragus. La Duchesse de Langeais. La Fille aux yeux d'or, 2 vol.</i>						
	<i>La Duchesse de Langeais ; suivi de La Femme de trente ans ; La Fille aux yeux d'or</i>	Paris, Editions Baudelaire ; coll. Livre Club des Champs-Elysées	1965	James Hodges		Couv ill en coul III	
	<i>La Fausse Maîtresse ; suivi de La Paix du ménage ; Etude de femme ; Autre étude de femme ; Une double famille</i>	Paris, Editions Baudelaire, coll. Livre Club des Champs-Elysées	1966	Alain Girard		Couv ill en coul III	
	<i>Les Petits Bourgeois ; suivi de Monographie du rentier ; La Maison du chat-qui-pelote ; Le Bal de Sceaux ; La Vendetta</i>	Paris, Editions Baudelaire, coll. Livre Club des Champs-Elysées	1966			III	
	<i>La Duchesse de Langeais, suivi de La Fille aux yeux d'or</i>	Paris, Le Livre de poche	1966			Couv ill en coul	
	<i>La comédie humaine. 11-12 Titres contenus :</i>	Etampes, Gasnier	1966	Cuca Romley		Couv ill III	

	<i>Les Lys dans la vallée ; La Fille aux yeux d'or</i>						
	<i>L'Illustré Gaudissart. La Muse du département</i>	Paris, L. Mazenod ; coll. Les Écrivains célèbres. 53. Le Romantisme	1966			III	
	<i>Le Colonel Chabert, Honorine l'Interdiction</i>	Paris, Garnier frères	1966			III	
	<i>Histoire des treize. Ferragus. La Duchesse de Langeais. La Fille aux yeux d'or</i>	Paris : Garnier frères	1966			Couv ill III	
	<i>Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau ; suivi de la Maison Nucingen</i>	Paris, le Livre de poche	1966			Couv ill en coul	
	<i>Le Cousin Pons, Suivi d'Une Passion dans le désert et le Réquisitionnaire.</i>	Paris, O.D.E.G. E	1967			III	
	<i>La recherche de l'absolu suivi de La Messe de l'athée</i>	Paris, Le livre de poche	1967			Couv ill en coul	
	<i>Les Célibataires</i>	Paris, Le Livre de poche	1967			Couv ill en coul	
	<i>Le Curé de Tours, Pierrette</i>	Paris, Garnier frères	1967			III	

	<i>Le père Goriot ; Eugénie Grandet</i>	Paris : le Club des classiques	1967			III	
	<i>Pierrette, suivi de Le Curé de Tours</i>	Paris, le Livre d poche	1967			Couv ill en coul	
	<i>Louis Lambert, suivi de Les proscrits et de Jésus-christ en Flandre</i>	Paris, Le Livre de Poche	1968			Couvill en coul	
	<i>Le Curé de Tours ; La Grenadière ; L'illustre Gaudissart</i>	Paris, Garnier-Flammario n	1968			Couv ill en coul	
	<i>La fausse maîtresse ; suivi de Albert Savarus et de Honorine</i>	Paris, Le Livre de poche	1968			Couv ill en coul	
	<i>Louis Lambert, suivi de Les proscrits et de Jésus-Christ en Flandre</i>	Paris, Le livre de poche	1968			Couv ill en coul	
	<i>Une fille d'Éve ; (suivi de) La muse du département</i>	Paris, Le Livre de Poche	1969			Couv ill en coul	
	<i>Le colonel Chabert ; suivi de Le curé de Tours et de La Grenadière</i>	Saint-Ouen, Editions Chaix-Desfossés-Néogravur e ; coll. Le fil d'Ariane	1969	Jean-Jacques Vayssières		Couv ill III	
	<i>Gobseck ; suivi de Facino Cane et de Maître Cornélius</i>	Paris, Le Livre de poche	1969			Couv ill en coul	

	<i>Un début dans la vie ; suivi d'Un Prince de la Bobême ; et de Un homme d'affaires</i>	Paris, Le Livre d Poche ; coll. Pluriel	1969			Couv ill en coul	
	<i>Gobseck, suivi de Facino Cane et de Maître Cornélius</i>	Paris, Le Livre de poche	1969			Couv ill en coul	
<b>1970-1980</b>							
	<i>La Maison du Chat-qui-Pelote, Le Bal de Sceaux, La Vendetta, La Bourse</i>	Paris, Le Livre de poche	1970			Couv ill en coul	
	<i>Eugénie Grandet, suivi en appendice des extraits de La Recherche de l'absolu et de La Vendetta</i>	Paris, nouvelle éd. Larousse	1970			Couv ill Ill	
	<i>Le chef-d'œuvre inconnu ; suivi de Pierre Grassou, Sarrasine, Gambarà et Massimilla Doni</i>	Paris, Le Livre de Poche	1970			Couv ill en coul	
	<i>Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau ; suivi de la Maison Nucingen</i>	Paris, Le Livre de Poche	1970			Couv ill en coul	

	<i>L'illustre Gaudissart ; La Muse du département</i>	Paris, Garnier ; coll. Classiques	1970			Couv ill Ill	
	<i>L'illustre Gaudissart ; suivi de Z. Marcas ; Gaudissart II ; Les comédiens sans le savoir ; et Melmoth réconcilié</i>	Paris, Le Livre de poche	1971			Couv ill en coul	
	<i>Études de femmes : Étude de femme. Autre étude de femme. La femme abandonnée. La Grenadière. Madame Firmiani. Les secrets de la princesse de Cadignan. Le message</i>	Paris, Le livre de poche	1971			Couv ill en coul	
	<i>L'Elixir de longue vie et autres contes fantastiques</i>	Verviers, Gérard et Cie ; Paris, l'Inter	1971			Couve ill en coul	
	<i>Le Médecin de campagne, suivi de La confession</i>	Paris, Le Livre de Poche	1972			Couv ill en coul	
	<i>Sarrasine, La Comédie du diable, L'Enfant maudit, El Verdugo, Etude de femme</i>	Paris, Hatier	1972	Johannot	Porret	Ill	Ill non originales
	<i>Sarrasine ; suivi d'Une Passion dans</i>	Paris, Cercle européen	1973	Philippe Degrave		Ill	

	<i>le désert ; La Fille aux yeux d'or ; La Duchesse de Langeais</i>	du livre ; coll. Chefs-d'oeuvre interdits					
	<i>La Duchesse de Langeais, suivi de La Fille aux yeux d'or</i>	Paris, Le Livre de poche	1973			Couv ill en coul III	
	<i>Une Double Famille ; Le contrat de mariage, L'Interdiction</i>	Paris, Gallimard	1973			Couv ill en coul	
	<i>Le contrat de mariage ; précédé d'Une double famille ; et suivi de L'interdiction</i>	Paris, Gallimard	1973			Couv ill en coul	
	<i>Le colonel Chabert ; Suivi de Ferragus, chef des Dévorants.</i>	Paris, Le Livre de poche	1973			Couv ill III	
	<i>Chefs d'œuvre interdits : Sarrasine, Une passion dans le désert, La Fille aux yeux d'or, La Duchesse de Langeais</i>	Paris, Cercle européen du livre	1973	Philippe Degrave		III	
	<i>L'Illustré Gaudissart ; La muse du département</i>	Paris, J. Tallandier ; Le Trésor des lettres françaises	1973			Portr	
	<i>Le Colonel Chabert, suivi de Ferragus, chef des Dévorants</i>	Paris, Librairie générale française ; coll. Le livre de poche classiques	1973			III	



	<i>Histoire des treize</i>	Paris, J. Tallandier ; coll. Le Trésor des lettres françaises	1973			Portr.	
	<i>Le colonel Chabert ; (suivi de) El Verdugo ; Adieu ; Le Réquisitionnaire</i>	Paris, Gallimard	1974			Couv ill en coul	
	<i>Le Curé de Tours, suivi de Pierrette</i>	Paris, Gallimard	1975			Couv ill en coul	
	<i>La Duchesse de Langeais ; La Fille aux yeux d'or</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio classique	1976			Couv ill en coul	
	<i>César Birotteau, suivi de Le Colonel Chabert</i>	Paris, Rombaldi ; coll. Le Club des classiques	1976			Ill	
	<i>Contes étranges, 2 vol.</i>	Nice, Le Chant des Sphères	1976	Arnaud Ansaldi		Ill en coul	
	<i>La recherche de l'absolu suivi de La Messe de l'athée</i>	Paris, Gallimard ; Coll. Folio classique	1976			Couv ill en coul	
	<i>La duchesse de Langeais, suivi de La fille aux yeux d'or</i>	Paris, Librairie générale française ; Prestige du livre	1976			Ill	
	<i>La Comédie humaine 1. Les Chouans. Avertissement du gars ; Les Deux rêves ; Physiologie du mariage ;</i>	Paris, Rencontre ; Genève, Édito-service ; Coll. Belvedere	1977			Portr.	

	<i>Petites misères de la vie conjugale ; El Verdugo ; La Paix du ménage ; La Maison du Chat-qui-pelote ; Le Bal de Sceaux ; Un Épisode sous la Terreur</i>						
	<i>Le Colonel Chabert, suivi d'Une Ténébreuse affaire</i>	Genève, Famot ; coll. Les Grands romans historiques	1978			III	
	<i>Les Chouans, suivi d'Une Ténébreuse affaire</i>	Paris, Gallimard	1978	Tony Johannot, Staal, Bertall et Daumier		III	III non originales
	<i>Eugénie Grandet, Ursule Mirouet</i>	Paris, Hachette	1979	Nanteuil ; Staal ; Monnier		III	
	<i>Louis Lambert, suivi de Les proscrits et de Jésus-Christ en Flandre</i>	Paris, Gallimard	1979			Couv ill en coul	
	<i>Eugénie Grandet, suivi de Le Père Goriot (livre jeunesse)</i>	Paris, Gallimard ; coll. Collection 1000 soleils or	1979			Couv ill en coul III	
	<i>Histoire des treize</i>	Paris, Hachette ; coll. Grandes Œuvres	1979	Bertall Daumier Lampsonius Nanteuil		Couv ill en coul III	
<b>1980-1990</b>							
	<i>Les secrets de la princesse de</i>	Paris, Gallimard,	1980			Couv ill en coul	

	<i>Cadignan et autres études de femmes Réunit : "Étude de femme", "Autre étude de femme", "La femme abandonnée", "La Grenadière", "Madame Firmiani", "Les secrets de la princesse de Cadignan" et "Le message"</i>	Folio					
	<i>Une fille d'Ève ; La fausse maîtresse</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio Classique	1980			Couv ill en coul	
	<i>Études de femmes</i>	Paris, Gallimard	1980			Couv ill en coul	
	<i>Le Père Goriot [Texte imprimé] ; Illusions perdues ; Splendeurs et misères des courtisanes</i>	Paris, R. Laffont ; coll. Bouquins	1980			Couv ill	
	<i>Le Colonel Chabert, suivi de El Verdugo, Adieu, Le Réquisitionnaire</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1980			Couv ill en coul	
	<i>Le Lys dans la vallée ; La Femme de trente ans (livre pour jeunesse)</i>	Paris, Hachette ; coll. Grandes œuvres	1980			Couv ill en coul III	
	<i>Le père Goriot ; La</i>	Paris, Hachette	1980	Bertall, Daumier,		Couv ill en coul	

	<i>Peau de chagrin (livre pour jeunesse)</i>			Janet-Lange, Lampsonius, Célestin Nanteuil		III	
	<i>Louis Lambert ; Les Proscrits ; Jésus-Christ en Flandre</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio classique	1980			Couv ill en coul	
	<i>Le chef-d'œuvre inconnu ; Gambarà ; Massimilla Doni</i>	Paris, Flammarion	1981			Couv ill en coul	
	<i>Histoire véritable de la bossue courageuse : [et autres textes] Réunit : La dernière fée (épisode) Histoire véritable de la bossue courageuse Jésus-Christ en Flandre La tour de la Birette L'élixir de longue vie Le pacte Melmoth réconcilié La somnambule de la rue Saint-Honoré L'opium Les deux rêves Le conte de fées du</i>	Paris, union générale d'éditions ; coll. Les Maîtres de l'étrange et de la peur	1981			Couv ill en coul	

	<i>fantassin Goguelat Le grand d'Espagne Sarrasine</i>						
	<i>Histoire des treize ; Ferragus, La Duchesse de Langeais, La Fille aux yeux d'or, Gaudissart II</i>	Paris, Conservati on du château de Langeais	1982	Johannot et al.		Couv ill III	Fac- simile Maresq
	<i>La Maison du chat-qui- pelote, Le Bal de Sceaux, La Vendetta, La Bourse</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1983			Couv ill en coul	
	<i>Histoire des Treize</i>	Paris, Librairie générale française	1983			Couv ill en coul	
	<i>Gobseck ; Une Double famille</i>	Paris, Flammario n	1984			Couv ill en coul	
	<i>La Muse du Département ; Un Prince de la Bohème</i>	Paris, Gallimard	1984			Couv ill en coul	
	<i>Le Colonel Chabert, suivi de Le contrat de mariage</i>	Paris, Le Livre de Poche	1984			Couv ill en coul III	
	<i>La Maison du Chat-qui- Pelote ; Le Bal de Sceaux ; La Bourse ; La Vendetta ; Madame Firmiani ; La Fausse maîtresse ; Étude de femme ;</i>	Paris, J. de Bonnot	1984			III	

	<i>Albert Savarus</i>						
	<i>La Maison du chat-qui-pelote, Le Bal de Sceaux, La Vendetta, La Bourse</i>	Paris, Flammarion	1985			Couv ill en coul	
	<i>Histoire des treize. Ferragus ; La duchesse de Langeais ; La fille aux yeux d'or</i>	Paris : Garnier frères ; coll. Classiques	1985			III	
	<i>Une Ténébreuse ; L'Interdiction ; Un Prince de la Bohème ; Les Secrets de la princesse de Cadignan ; Sarrasine</i>	Paris, J. de Bonnot	1986			III	
	<i>Avertissement du gars. Honoré de Balzac ; Les Chouans ; Une Passion dans le désert ; Un Épisode sous la Terreur ; Le Réquisitionnaire ; Les Marana</i>	Paris, J. de Bonnot	1986 (o 1987 ? ci sono due date diverse)			III	
	<i>La Vieille fille, Le Cabinet des Antiques</i>	Paris, Flammarion	1987			Couv ill en coul	
	<i>Nouvelles révolutionnaires (une épisode sous la T + l'anberge rouge)</i>	Paris, Presses pocket	1988			Couv ill en coul	

	<i>Ferragus, La Fille aux yeux d'or</i>	Paris, Flammarion ; coll. GF	1988			Couv ill en coul	
	<i>Le colonel Chabert : et autres aventures héroïques... : extraits (Adieu, El Verdugo, Le réquisitionnaire)</i>	Paris, Bordas, coll. Univers des lettres Bordas. Extraits	1989			Ill	
	<i>La Maison Nucingen, précédé de Melmoth réconcilié</i>	Paris, Gallimard	1989			Couv ill en coul	
	<i>Le Père Goriot suiv de Eugénie Grandet</i>	Paris, Larousse ; coll. Collection des grands classiques Larousse	1989			Ill	
<b>1990-2000</b>							
	<i>Théorie de la démarche et autres textes [Physiologie gastronomique Grandeur et servitude du dandysme Traité des excitants modernes Physiologie de la toilette]</i>	Paris, A. Michel	1990			Couv ill en coul	
	<i>Ferragus ; suivi de La Fille aux yeux d'or</i>	Paris, Flammarion	1990			Couv ill	
	<i>Le Colonel Chabert, Le contrat de</i>	Paris, Librairie générale	1990			Contrôle cou ill	

	<i>mariage</i>	française					
	<i>Le curé de Tours, suivi de Pierrette</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1992			Couv ill en coul	
	<i>La recherche de l'absolu, suivi de La messe de l'athée</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1992			Couv ill en coul	
	<i>Histoire des Treize</i>	Paris, Presses pocket, coll. Lire et voir les classiques	1992			Couv ill en coul Ill en n et coul	
	<i>Traité des excitants modernes ; suivi de Physiologie de la toilette ; et de Physiologie gastronomiqu e</i>	Bègles, Le Castor astral ; coll. Les inattendus	1992			Couv ill Ill	
	<i>Le Colonel chabert, suivi de L'Interdiction</i>	Paris, Garnier-Flammario n ; coll. GF	1993			Couv ill en coul	
	<i>Un début dans la vie, prédédé de Le temps est un grand maigre</i>	Paris, POL	1993			Couv ill en coul	
	<i>Le chef-d'œuvre inconnu ; "L'élixir de longue vie" ; "L'auberge rouge" ; "Maître Cornélius" ; "Un drame au bord de la mer" ; "Facino Cane" ; "Pierre</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1994			Couv ill en coul	



	<i>Grasson".</i>						
	<i>L'illustre Gaudissart ; Gaudissart II ; Facino cane</i>	Castelnaule-Lez : Ed. Climats	1994			Couv ill	
	<i>Melmoth réconcilié, Le Message</i>	Castelnaule-Lez : Climats	1994			Couv ill	
	<i>El verdugo ; Un épisode sous la terreur ; Une étude de femme ; L'élixir de longue vie</i>	Castelnaule-Lez : Climats	1994			Couv ill	
	<i>Le colonel Chabert ; Peines de cœur d'une chatte anglaise</i>	Paris, Bookking international ; coll. Classiques français	1994			Couv ill en coul	
	<i>Une double famille ; suivi de Le contrat de mariage ; et de L'interdiction</i>	Paris, Gallimard ; coll. Folio	1995			Couv ill	
	<i>Le Chef-d'oeuvre inconnu. Suivi de La leçon de violon</i>	Paris : Librairie générale française	1995			Couv ill en coul III	
	<i>Sarrasine, Gambarà, Massimilla Doni</i>	Paris, Gallimard	1995			Couv ill en coul	
	<i>Histoire des Treize</i>	Paris : Librairie générale française	1996			Couv ill en coul	
	<i>La duchesse de Langeais ; la fille aux yeux d'or</i>	Paris, Au sans pareil ; coll. La bibliothèque des chefs-	1996			Couv ill en coul III	

		d'oeuvre					
	<i>Gambara, Massimilla Doni</i>	Genève, Slatkine	1997			Couv ill en coul	
	<i>Melmoth réconcilié, suivi de Jésus-Christ en Flandre</i>	Paris, EJL	1997			Couv ill en coul	
	<i>Traité de la vie élégante ; suivi de Théorie de la démarche</i>	Paris, Arléa	1998			Couv ill en coul	
	<i>Histoire des treize</i>	Paris, Pocket ; coll. Classiques	1998			Couv ill	
	<i>Contes étranges et fantastiques Réunit : Melmoth réconcilié, L'elixir de longue vie, Le sorcier</i>	Editions 1	1999			Couv ill en coul	
	<i>Scènes de la vie politique. Un épisode sous la Terreur ; Une ténébreuse affaire ; Le député d'Arcis ; Z. Marcas</i>	Paris, Éd. du Carrousel,	1999			Couv ill en coul	
	<i>Gobseck ; suivi de Maître Cornélius, Facino Cane et Adieu</i>	Paris, Les éditions du Carrousel ; coll. Littérature	1999			Couv ill en coul	
	<i>La Grenadière : et autres récits tourangeaux</i>	Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot	1999	Jean Jack Martin		Couv ill en coul Ill	

	<i>de 1832</i>						
	<i>Une ténébreuse affaire ; Le député d'Arcis</i>	Paris, Librairie générale française	1999			Couv ill en coul Ill	
	<i>La Vendetta, suivi de La Bourse</i>	Paris, EJL	1999			Couv ill en coul	
	<i>Le Médecin de campagne, suivi de La confession</i>	Paris, Librairie générale française ; coll. Classiques de poche	1999			Couv ill en coul Ill	
	<i>La Grenadière [Texte imprimé] : et autres récits tourangeaux de 1832</i>	Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot	1999			Couv ill en coul	
	<i>Histoire des treize</i>	Paris, Librairie générale française ; coll. Classiques de poche	1999			Couv ill en coul	
<b>2000-2010</b>							
	<i>La Vieille fille, suivi de Le Cabinet des Antiques</i>	Paris, Flammarion ; coll. GF	2000			Couv ill en coul	
	<i>Pierrette, suivi de Ursule Mirouet</i>	Étrépilly : les Presses du village ; collection Bleu	2001			Couv ill	
	<i>La duchesse de Langeais ; Une ténébreuse affaire</i>	Paris, Maxi-livres ; coll. Maxi-poche romans	2002			Couv ill en coul	
	<i>Histoire des</i>	Paris,	2003			Couv ill en	

	<i>Treize : 1833-1835</i>	Hatier ; coll. Classiques & Cie				coul III	
	<i>L'Elixir de longue vie, précédé de El Verdugo</i>	Paris, Librairie générale française	2003			Couv ill en coul	
	<i>Nouvelles Réunit : "La bourse" ; "El Verdugo" ; "Adieu" ; "Le réquisitionnaire" ; "L'auberge rouge"</i>	Paris, L'Ecole des loisirs	2004			Couv ill en coul	
	<i>Le chef-d'œuvre inconnu (1831) ; Sarrasine (1830)</i>	Paris, Hatier ; coll. Classiques & Cie	2005			Couv ill en coul III	
	<i>Le Colonel Chabert ; Facino Cane</i>	Paris, Éd. du Chemin bleu	2005			Couv ill	
	<i>Le chef-d'œuvre inconnu : Pierre Grassou et autres nouvelles</i>	Paris, Gallimard	2005			Couv ill en coul	
	<i>Voyage de Paris à Java [Texte imprimé] : 1832 ; suivi... de La Chine et les Chinois : 1842</i>	Arles, Actes Sud ; [Montréal], Leméac ; coll. Babel	2006			Couv ill en coul	
	<i>La Comédie des ténèbres Réunit : "Le centenaire ou Les deux Béringheld" ;</i>	Paris, Omnibus	2006			Couv ill en coul III	

<p> <i>"Le pacte" ;  "La comédie  du diable" ;  "Jésus-Christ  en Flandre" ;  "Melmoth  réconcilié" ;  "La dernière  fée" ;  "Histoire  véritable de la  bossue  courageuse" ;  "L'élixir de  longue vie" ;  "Les deux  rêves" ;  "L'opium" ;  "Les litanies  romantiques"  ; "Le dôme  des Invalides"  ; "La peau  de chagrin" ;  "Maître  Cornélius" ;  "Le  réquisitionnai  re" ; "Les  visions  d'Ursule  Mirouët" ;  "L'auberge  rouge" ;  "Adieu" ;  "La  sommambule  de la rue  Saint-  Honoré" ;  "Le "grand  jeu" de  Madame  Fontaine" ;  "Le musicien  ambassadeur  de l'enfer" ;  "Les  proscrits" ;</i> </p>							
---	--	--	--	--	--	--	--

	<i>"Les martyrs ignorés" ; "Aventures administratives d'une idée heureuse" ; "Séraphita"</i>						
	<i>Le Peintre et son modèle : Réunit : "Le chef-d'oeuvre inconnu" / d'Honoré de Balzac. "Le fils du Titien" / d'Alfred de Musset. "La toison d'or" / de Théophile Gautier.</i>	Paris, Gallimard	2006			Couv ill III	
	<i>Les Rivalités</i>	Paris, Librairie Générale française	2006			Couv ill en coul	
	<i>Adieu, Les Marana, Le Réquisitionnaire</i>	Paris, la Table ronde	2007			Couv ill en coul	
	<i>La Muse du département, Un Prince de la Bohème</i>	Paris, Gallimard	2007			Couv ill en coul	
	<i>Sarrasine, Gambarà, Massimilla Doni</i>	Paris, Gallimard	2007			Couv ill en coul	
	<i>Le chef-d'œuvre inconnu ; Gambarà ; Massimilla Doni</i>	Paris, Flammarion	2008			Couv ill en coul	
	<i>La duchesse de Langeais, Ferragus ; La fille aux yeux d'or</i>	Paris, Hatier ; coll. Classiques & Cie	2008			Couv ill III	
	<i>Le chef-</i>	Paris,	2009			Couv ill en	

	<i>d'œuvre inconnu suivi de la maison du chat-qui-pelote</i>	Librio				coul	
<b>2010-2020</b>							
	<i>Nouveaux contes philosophiques : Maître Cornélius. Madame Firmiani. L'auberge rouge. Louis Lambert</i>	Toronto, Editions de l'originale	2010			Couv ill	
	<i>La duchesse de Langeais, 1834 ; suivi de Ferragus : 1834 ; et de La fille aux yeux d'or : 1834</i>	Paris, Hatier ; Classiques & Cie. Lycée	2011			Couv ill en coul	
	<i>Le Chef d'oeuvre inconnu : 1831 ; Sarrasine : 1830 [livre pour jeunesse]</i>	Paris, Hatier, coll. Classiques & Cie. Lycée	2012			Couv ill en coul Ill	
	<i>Traité de la vie élégante ; suivi de Théorie de la démarche</i>	Paris, Ed. Payot et Rivages ; coll. Rivages poche. Petite bibliothèque	2012			Couv ill en coul	
	<i>Traité de la vie élégante, suivi du Code de la toilette</i>	Paris, les Ed. de l'Amateur	2012			Jaquette ill en coul Ill	
	<i>La femme abandonnée ; suivi de Le Message</i>	Paris, Librio ; coll. Littérature	2013			Couv ill en coul	

	<i>Le chef-d'œuvre inconnu 1831 ; suivi de Sarrasine, 1830</i>	Paris, Hatier ; coll. Classiques & Cie. Lycée	2013			Couv ill en coul	
	<i>Ferragus ; La Fille aux yeux d'or</i>	Paris, Flammarion ; coll. GF	2014			Couv ill en coul	
	<i>Traité de la vie élégante ; Physiologie du rentier de Paris ; Physiologie de l'employé ; Les boulevards de Paris</i>	Rungis, Maxtor	2014			Ill	
	<i>Voyage de Paris, à Java, suivi d'Un drame au bord de la mer</i>	Paris, Gallimard	2015			Couv ill en coul	
	<i>Le curé de Tours, suivi de Pierrette</i>	Paris, Gallimard	2015			Couv ill	
<b>S.D.</b>							
	<i>La Peau de chagrin ; Le curé de Tours ; Le colonel Chabert</i>	Paris ; Londres ; New-York ; Nelson	s.d.			Ill Jaquette ill en coul	
	<i>Le père Goriot ; Les illusions perdues ; Splendeurs et misères des courtisanes – 3 vol</i>	Paris, Ambassade du livre	s.d.			Ill	
	<i>La Maison du Chat-qui-pelote, Le Bal de Sceaux</i>	Paris, Flammarion	s.d.			Couv ill en coul	



	<i>Les Rivalités</i>	Paris, Flammarion	s.d.			Couv ill	
	<i>Les Chouans ; Un drame au bord de la mer</i>	Paris, impr. S. Rançon	s.d.			Ill	
	<i>Œuvres illustrées de Balzac. L'Enfant maudit ; Les Proscrits</i>	Paris, impr. S. Rançon	s.d.			Gr. in-8°	
	<i>Oeuvres illustrées de Balzac, Louis Lambert. L'Élixir de longue vie</i>	Paris, impr. S. Rançon	s.d.			Gr. In-8°	
	<i>Oeuvres illustrées de Balzac. Une fille d'Ève. Madame Firmiani</i>	Paris : impr. de S. Raçon	s.d.			Gr. In-8°	
	<i>La Peau de chagrin ; El verdugo</i>	Paris, impr. Schneider	18 ??	Janet Lange		Ill	
	<i>Nouvelles : "La bourse" ; "El Verdugo" ; "Adieu" ; "Le réquisitionnaire" ; "L'auberge rouge"</i>	Paris, l'école des loisirs	?			Couv ill en coul	
	<i>L'auberge rouge, suivi de La grande Bretèche, suivi de La vendetta</i>	Paris, La technique du livre	s.d.			Couv ill	
	<i>La fausse maîtresse ; suivi de Le</i>	Paris, La technique du livre,	s.d.			Couv ill	

	<i>curé de Tours ; suivi de La femme abandonnée</i>	coll. Les Chefs-d'oeuvre français					
	<i>La femme abandonnée, suivi de Le Message</i>	Paris, Librio	?			Couv ill en coul	
	<i>La fausse Maîtresse. Les Parisiennes. La Grande Bretèche</i>	Paris, Nilsson	s.d.			Couv ill	
	<i>La Paix du ménage, mœurs parisiennes du Premier Empire. Adieu, épisode de la retraite de Russie. Le Réquisitionnaire, souvenir de la Grande Révolution</i>	Paris, Nilsson ; Les Cent chefs-d'oeuvre qu'il faut lire	s.d.			Couv ill	
	<i>La Maison du chat-qui-pelote, La Bourse, Le Bal de Sceaux</i>	Paris, R. Simon	s.d.			Couv ill en coul	
	<i>Images tourangelles : illustrant quelques fragments de textes - Extraits du Lys dans la vallée, du Curé de Tours, de la Femme de trente ans, des Contes drolatiques,</i>	Tours, M. T. Mabile	s.d.	Marie-Thérèse Mabile		Ill en coul	

	<i>de Maître Cornélius et de la Grenadière</i>						
	<i>Eugénie Grandet ; Le Chef-d'œuvre inconnu</i>	Mesnil, impr. Didot	18 ??	Johannot, Staal, Bertall, Daumier, E. Lampsonius		Ill	
	<i>Eugénie Grandet ; Le Chef-d'œuvre inconnu</i>	Paris, impr. Schneider	18 ??	Johannot, Staal, Bertall, Daumier, E. Lampsonius		Ill	
	<i>La peau de chagrin ; Le curé de Tours ; Le colonel Chabert</i>	Paris ; Londres ; New-York : Nelson ; Coll. Nelson	S.d.			Jaq. Ill en coul Ill en coul	
	<i>La fausse maîtresse ; (suivi de) Le curé de Tours ; (suivi de) La femme abandonnée</i>	Paris : La Technique du Livre ; coll. Les chefs-d'oeuvre français	19 ??			Couv ill	
	<i>Une fille d'Eve, Madame Firmiani</i>	Paris, Gustave Havard ; coll. Œuvres illustrées de Balzac. Comédie Humaine	s.d. (18 ??)	Johannot, Lampsonius, Bertall et al.		Ill	
	<i>Oeuvres de]. 1, Le Père Goriot. Les Illusions perdues. 1re partie</i>	l'Ambassade du livre	s.d.			Cart. Ill Ill	
	<i>Le Colonel Chabert, roman.</i>	Paris, Nilsson ; coll. es	s.d.			Couv ill, in-16	

	<i>Gobseck l'usurier, roman</i>	Cent chefs-d'oeuvre qu'il faut lire, à 95 centimes					
	<i>Oeuvres illustrées de Balzac. Les Employés. Gobseck</i>	Paris : impr. de S. Raçon	s.d.			Gr. In-8°	
	<i>Le Père Goriot ; Les Illusions perdues ; Splendeurs et misères des courtisanes 3 vol in-16</i>	L'Ambassade du livre	s.d.			Cart ill Ill	
	<i>Les Proscrits : études philosophiques ; (suivi de) El Verdugo ; (suivi de) Le colonel Chabert</i>	Paris, les Belles Editions	193 ?			Couv ill	



## Annexe 15 : Catalogue des éditions illustrées des « Œuvres complètes illustrées » et de « La Comédie humaine »

### • Éditions illustrées :

1. *La Comédie humaine. Œuvres complètes de M. de Balzac*, Paris, Furne, Dubochet et cie, Hetzel (et Paulin pour les tomes I et II), 1842-1846. 17 vol. in-8°.
2. *Œuvres illustrées de Balzac*, Paris, Maresq et Cie, 1851-1853, 10 vol. in-4°. Réimprimées chez l'éditeur Raçon et l'éditeur Lélyay dans les mêmes années.
3. *La Comédie humaine. Œuvres complètes de M. de Balzac*, Paris, Houssiaux, 1853-1855, 20 vol in-8°.
4. *Œuvres complètes de Balzac*, Paris, vve Houssiaux, 1877, 20 vol. in-8°.
5. *Œuvres complètes illustrées*, Paris, Michel Lévy, 1869-1876. 24 vol. in-8°.
6. *Œuvres complètes*, Paris, Ollendorff, 1900-1902, 46 vol. Planches hors-texte, Illustrations par Adrien Moreau et Cortazzo. Les volumes des *Œuvres diverses* n'ont pas été illustrées.
6. *Œuvres complètes de Honoré de Balzac*, Paris, Louis Conard, 1912-1940, 40 vol. in-8°. Illustrations par Charles Huard, gravées par Pierre Gussman.
7. *Œuvres illustrées de Balzac*, Givors, A. Martel, 1946-1951, 31 vol. in-8°.
8. *Œuvres complètes illustrées*, Paris, Albert Guillot, 1946-1953, 50 vol. in-8°.
9. *L'œuvre de Balzac publiée dans un ordre nouveau sous la direction d'Albert Béguin et de Jean A. Ducourneau*, Paris, le Club français du livre, 1965-1976, 16 vol, portr. et ill provenant d'autres éditions.
10. *Œuvres complètes*, Paris, Club de l'honnête homme, 1968-1971, 24 vol.
11. *La Comédie humaine*, Lausanne, éd. Rencontre, 1960-1962, 24 vol.
12. *Œuvres complètes illustrées*, Paris, G. le Prat, 1960-1961, 3 vol in-4°.
13. *Œuvres complètes illustrées*, Paris, les Bibliophiles de l'originale, 1965-1971, 30 vol. in-8°. [Facsimile Furne]
14. *Œuvres complètes*, Genève, Cercle du bibliophile, 1967, 37 vol. in-8°.
15. *L'œuvre de Balzac*, Paris, Club français du livre, 1962-1965, 16 vol. in-8°.
16. *La Comédie humaine*, Genève, Edito-Service, 1979-1981, 24 vol.
17. *La Comédie humaine*, Paris, éd. J. de Bonnot, 1984-1987, 28 vol.

### • Editions avec couverture illustrée et/ou frontispice :

1. *La Comédie humaine*, Genève, Edito-Service, 1978-1979 ; portr.
2. *La Comédie humaine*, éditions Balzac, 194 ? ; couv ill
3. *La Comédie humaine*, Paris, Editions du Seuil, coll. L'Intégrale, 1965-1966, 6 vol. ; portr.
4. *La Comédie humaine*, Paris, France loisirs, 1999, 12 vol. ; couv ill + jaquette ill. en coul.
5. *La Comédie humaine*, Paris, Classiques Garnier « Le Monde », 2008-2009, 26 vol, couv ill ; les volumes 25 et 26 sont illustrées.



**ANNEXE 16 : CATALOGUE DES GROUPES D'ŒUVRES, QUI NE  
RECUEILLENENT PAS LA TOTALITÉ DE L'ŒUVRE BALZACIENNE**

• **Editions illustrées :**

1. *Œuvres choisies*, Paris, Imprimerie nationale, 1950-1952, 10 vol. in-8°.
2. *La Comédie humaine : Etudes de mœurs*, Paris, Nouvelle librairie de France, 1999, 7 vol.
3. *La Comédie humaine. Textes choisis*, Paris, Omnibus, 1999
4. *La Comédie des ténèbres*, Paris, Omnibus, 2006.

• **Editions avec couverture illustrée et/ou frontispice :**

1. *Œuvres complètes. La Comédie humaine. Théâtre. Les Contes drolatiques*, Paris, La Renaissance du Livre, E. Mignot, 1911 (1912 ?), 3 vol. in-4°; portr. au t.I.
2. *La Comédie humaine*, Paris, Rencontre, Genève, Édito-service, coll. Collection Belvédère, 1977, 10 vol. ; portr. au tome I.
3. *La Comédie humaine*, Clermont-Ferrand, éd. Paleo, la collection de sable, 2012, 2 vol. ; couv ill.





**ABSTRACT**  
**ILLUSTRER LA COMÉDIE HUMAINE.**  
**ENTRE TEXTE ET IMAGE**

Très peu lecteurs de Honoré de Balzac savent que certaines parmi ses œuvres ont été illustrées de son vivant ; le cas exemplaire est celui de la première édition de *La Comédie humaine* (1842-1846), illustrée d'une centaine de planches dessinées par les illustrateurs les plus célèbres de l'époque. Pourtant, il n'existe pas encore aujourd'hui une monographie consacrée à cet argument. Cette thèse est donc la première à s'occuper entièrement de ce sujet. La présente étude est composée par deux volumes. Le premier contient la partie théorique, dédiée à l'analyse du rapport entre le texte et l'illustration dans les éditions illustrées des œuvres de Balzac publiées de son vivant. L'analyse est divisée en trois sections, chacune correspondant à une période temporelle particulière qui prend en considération la production de l'auteur et, à la fois, l'évolution du livre illustré : 1820-1830, 1830-1840 et 1840-1850. On traite donc toute la carrière de Balzac, dès les exordes à l'apogée que la publication de *La Comédie humaine* représente. Les œuvres prise en analyse démontrent que le concept d'illustration est vraiment complexe, et qu'il nécessite d'une définition nouvelle pour que sa relation avec le texte écrit soit saisissable dans toutes ses nuances : l'illustration ne se limite pas à traduire le mot en image, mais elle enrichit l'imaginaire du lecteur en allant outre, ou même ailleurs, par rapport à ce que le texte raconte ou décrit. L'illustration sort des marges pour se poser, à son tour, comme un texte à lire parallèle au texte écrit ; l'étude des ouvrages de Balzac montre bien cette tension entre les deux médiums. Ces sont la scène et le personnage, notamment, les deux éléments narratifs qui véhiculent la réflexion : de fait, l'illustration devient l'interprète du « tableau pathétique » (Danielle Dupuis, « Entre théâtre et peinture : le tableau pathétique balzacien, *L'Année balzacienne* 2001) et, dans un deuxième temps, « des hommes, des femmes et des choses » et du personnage-type.

Le deuxième volume de l'étude contient les catalogues des œuvres illustrées de Balzac analysé dans le premier tome, et aussi les catalogues de toutes les éditions françaises illustrées existant des textes de l'écrivain.

## ABSTRACT

### ILLUSTRARE *LA COMMEDIA UMANA*. TRA TESTO E IMMAGINE

Pochi lettori di Honoré de Balzac sanno che alcune delle sue opere sono state, a loro tempo, illustrate; caso esemplare è la prima edizione delle sue opere complete, intitolata *La Commedia umana* (1842-1846), illustrata con un centinaio di vignette create dagli illustratori più celebri del periodo. A oggi, non esiste una monografia, in italiano, in francese o in inglese, che abbia preso in considerazione questo aspetto delle opere di Balzac; questa tesi è dunque il primo studio interamente dedicato a questo soggetto.

La tesi è composta da due volumi.

Il primo contiene la parte teorica, dedicata all'analisi del rapporto tra testo e illustrazione nelle edizioni illustrate pubblicate mentre Balzac era in vita. Lo studio è diviso in tre parti, che rispecchiano una divisione cronologica basata sulla vita dell'autore ma anche sull'evoluzione del libro romantico illustrato: 1820-1830, 1830-1840, e infine 1840-1850. Dagli esordi di Balzac nella letteratura si arriva dunque al momento del suo apogeo, rappresentato dalla pubblicazione della *Commedia umana*. I testi presi in esame rendono evidente come il concetto di illustrazione sia in realtà complesso, e che necessiti di una nuova definizione per poter comprendere pienamente il rapporto che essa instaura con il testo: l'illustrazione non si limita a tradurre il testo in immagini, ma è capace di arricchirne l'immaginario attraverso immagini che non sono, a prima vista, strettamente legate alla narrazione. L'illustrazione esce dai margini per far concorrenza al testo scritto, e le opere di Balzac prese in analisi dimostrano questa tensione tra i due medium. Lo studio è condotto in particolare sui due elementi chiave della poetica balzachiana, la scena e il personaggio: si analizza come l'illustrazione si fa interprete del *tableau pathétique* e come ella rappresenti “gli uomini, le donne e le cose” nelle immagini, alla luce della descrizione data dal testo.

Il secondo volume della tesi contiene invece i cataloghi ragionati delle opere di Balzac analizzate nel primo volume, e i cataloghi delle edizioni illustrate francesi esistenti delle opere di Balzac.