
Balzac, de l'aspirant dandy au colosse : représenter le corps du romancier

Céline Duverne
Université Lumière Lyon 2

RÉSUMÉ. Balzac rédige *La Comédie humaine* dans une ère où l'essor des caricatures et portraits favorise l'émergence du culte de l'image, encouragé par le développement de la presse lithographique. Or l'iconographie balzacienne se ressent du déficit de respectabilité qui pèse sur le roman, genre nouvellement promu. Les figurations auctoriales mises en place par l'écrivain pour garder le contrôle de son image alimentent la verve des dessinateurs, qui épinglent son embonpoint et l'associent à la vulgarité du parvenu. Ses réactions contrastées face à ces assauts journalistiques révèlent une tension entre quête de publicité, qui impose de faire parler de soi à tout prix, et conquête de la postérité, qui suppose de livrer aux générations futures une image plus digne. Balzac contribue ainsi pleinement à l'évolution des canons de l'écrivain, en accompagnant le développement d'un modèle iconographique nouveau : celui du *grand romancier*.

MOTS-CLÉS : portrait, presse, caricature, iconographie, romancier

Balzac from Would-be Dandy to Giant: Representing the novelist's body

ABSTRACT: Balzac published *La Comédie humaine* in an era of increasing graphic content (such as caricatures and portraits) in newspapers—it was the beginning of the cult of images and the lithographic press. The novel however, a new literary genre, suffered from a lack of legitimacy and this took a toll on Balzac's image. Despite Balzac's best attempts to control the narrative and portray himself as a dandy or a monk devoted to literature, caricaturists mocked his obesity and derided him as a parvenu. His reactions to journalists' attacks reveal his struggle with the dichotomy of striving for either contemporary fame (using favorable and negative exposure to increase publicity) or posterity (i.e. preserving an honorable image for future generations.) In the end, Balzac effectively transforms the aesthetic perception of writers by embodying a new type or author: the *grand romancier*.

KEYWORDS: Portrait, Journalism, Caricature, Iconography, Novelist

Honoré de Balzac publie son œuvre dans une ère marquée par le passage du « sacre de l'écrivain, sacre à fanfares et d'ordre religieux, assorti d'une responsabilité morale du Mage, à sa starisation et à sa fétichisation » (Diaz, 2017 : 163),

résume José-Luis Diaz dans un récent article. Favorisés par le développement de la technique d'impression lithographique, les portraits et caricatures des personnalités les plus emblématiques pullulent dans la presse¹, prémices d'un culte de l'image devenu familier. Dans son étude *Balzac en pantoufles*, Léon Gozlan souligne qu'« il est rare que les hommes de quelque valeur, parvenus à un âge sérieux de la vie, ne se préoccupent pas, même à leur insu, de la physionomie et de l'attitude qu'ils auront dans le monde quand ils n'existeront plus que par leur nom. » (Gozlan, 2001 : 15) Or d'après lui, Balzac y déroge et se soucie peu « de savoir si l'on figurera en bronze, en granit, en jaspe ou en marbre au Panthéon de l'avenir. » (15) La salonnière Virginie Ancelot alimente, à son tour, cette légende du désintéressement : « il a laissé sa réputation se faire elle-même par ses œuvres, c'est une justice à lui rendre ; aussi cette réputation a-t-elle toujours été en s'accroissant » (Ancelot, 1856 : 331).

À rebours de ces déclarations, nous gageons que l'image laissée aux générations futures fut une préoccupation constante du romancier. Les représentations parues de son vivant éclairent aussi bien la réception chaotique de cet « humble prosateur² » (Balzac, 1979 : 13-14) que ses stratégies d'autopromotion, à titre de riposte. Maniée par un écrivain doublement « illustre(é) » (Preiss, 2018), qui lui-même délaisse l'étendard des Beaux-Arts pour esquisser le tableau trivial de son époque, la question du portrait trouve une pertinence singulière dans l'émergence d'une espèce nouvelle du *grand homme* : le romancier. Elle nous rend témoins de la légitimation progressive du genre romanesque, encore embryonnaire, ainsi que du statut problématique du corps de l'artiste, dans une veine romantique propice à l'effacement de la chair sous le joug de l'âme. Du dandy dégradé au colosse légendaire, la pluralité de ces images, dont nous n'offrons qu'un panel restreint, illustre à travers Balzac l'évolution du modèle iconographique de l'écrivain au XIX^e siècle, de l'évanescence au triomphe du corps conquérant.

« L'ère de ses excentriques magnificences » : portraits de Balzac en dandy dégradé

Dans son article « Monsieur de Balzac. Le dandysme de Balzac et son influence sur sa création littéraire » (Gould, 1963), Charles Gould montre avec profit comment le romancier, grisé par ses premiers succès, fut tenté de s'approprier les codes du dandysme pour conforter sa notoriété naissante. À l'image

1 « Répondant bien au sentiment de la période romantique, de mièvres portraits d'écrivains, généralement lithographiés dans des périodiques, circulaient dans le Paris des années 1830. » (Galantaris, 2018 : 29-30) Voir également l'analyse de Nathalie Preiss sur « cette étrange maladie de la pierre plate pour crayon gras, la pierre lithographique » (Preiss, 2012 : 319).

2 « de bonne heure, il [l'auteur, c'est-à-dire Balzac] avait pressenti là comme une nouvelle divine comédie. Hélas ! le rythme voulait toute une vie, et sa vie a exigé d'autres travaux ; le sceptre du rythme lui a donc échappé. La poésie sans la mesure est peut-être une impuissance ? peut-être n'a-t-il fait qu'indiquer le sujet à quelque grand poète, humble prosateur qu'il est ! », peut-on lire dans la préface du *Livre Mystique* (Balzac, 1979 : 13-14).

d'Eugène Sue³, son rival en élégance comme dans le roman-feuilleton, Balzac parade dans les salons mondains où son statut d'homme à la mode lui vaut d'être reçu, malgré sa roture. Virginie Ancelot désigne les années 1829-1835 comme « l'ère de ses excentriques magnificences » (Ancelot, 1856 : 332), et les lettres du romancier à sa maîtresse Madame Hanska manifestent une véritable stratégie destinée à se rendre visible : « je fais des somptuosités sans raison [...] enfin, je veux me distinguer » (Balzac, 1990a : 200), admet-il en octobre 1834. Il investit ses rares deniers dans « une canne qui fait jaser tout Paris, une lorgnette divine que mes chimistes ont fait faire par l'opticien de l'Observatoire, puis des boutons d'or sur mon habit bleu, des boutons ciselés par la main d'une fée⁴. » (195) La facticité de cet attirail du parvenu ne lui échappe pas : « Ce sont des petits dadas innocents qui me font passer pour millionnaire. J'ai créé la secte des Cannophiles dans le monde élégant, et l'on me prend pour un homme frivole. Cela m'amuse » (258).

L'enjeu qui préside à ces dépenses n'en est pas moins sérieux. Comme il le rappelle dans son *Traité de la vie élégante* (1830), la recherche de grâce vestimentaire dit le besoin de se singulariser, dans cette société postrévolutionnaire où la disparition des trois ordres a entraîné un nivellement esthétique. « Pour nous résumer, le principe de la vie élégante est une haute pensée d'ordre et d'harmonie, destinée à donner de la poésie aux choses » (Balzac, 1981 : 225), expose-t-il doctement. C'est dans le superflu, investi d'une paradoxale profondeur, que s'est réfugiée la quintessence de la supériorité : « La vie élégante n'exclut ni la pensée ni la science : elle les consacre. Elle ne doit pas apprendre seulement à jouir du temps, mais à l'employer dans un ordre d'idées extrêmement élevé » (247). La réputation nouvelle dont jouit Balzac trouve un aboutissement l'année suivante dans deux statuettes du caricaturiste Jean-Pierre Dantan (voir Galantaris, 2018 : 87-89). La première érige la fameuse canne en portrait métonymique de l'artiste. Sur la seconde, notre dandy a piètre allure : le visage lunaire orné d'un sourire digne de Barbe bleue, les cheveux peu soignés, une veste dont les boutons semblent prêts à craquer, la canne brandie comme un sceptre usurpé, un grand chapeau dans l'autre main. Sur le socle sont reproduits ces attributs emblématiques : le chapeau, la canne et la chevelure touffue que menace une paire de ciseaux.

3 N'est-ce pas son propre portrait qu'esquisse Balzac lorsqu'il écrit à Madame Hanska, en mars 1833, « Eugène Sue est un bon et aimable jeune homme, fanfaron de vices, désespéré de s'appeler Sue, faisant du luxe pour se faire grand seigneur » ? (Balzac, 1990a : 32)

4 Il s'agit de la fameuse canne d'or aux turquoises ; Balzac en posséda au moins trois autres (voir Galantaris, 2018 : 39-42).



Figure 1 : Jean-Pierre Dantan, Statuette sans titre, 1835, plâtre teinté, 34x18x15 cm, Maison de Balzac (Paris), droits réservés.

Dans un premier temps, Balzac fut naturellement flatté de cette publicité. Nous en voulons pour preuve la lettre jubilatoire qu'il adresse à Madame Hanska en avril 1835 :

Je vous mettrai dans l'envoi du 17 avril, mes deux charges en plâtre par Dantan, qui a caricaturisé [*sic*] tous les *grands hommes*. Le sujet principal de la charge est cette fameuse canne à ébullition de turquoises, à pomme d'or ciselée, qui a plus de succès en France que toutes mes œuvres. Quant à moi, il m'a chargé sur ma grosseur. J'ai l'air de Louis XVIII. (Balzac, 1990a : 318. C'est nous qui soulignons)

Puis, à propos de sa canne :

Vous ne sauriez imaginer quel succès a eu ce bijou qui menace d'être européen. [...] Tout le dandysme de Paris en a été jaloux, et les petits journaux en ont été défrayés pendant six mois. Pardonnez-

moi de vous parler de ceci, mais il paraît que ce sera matière à biographie [...]. (318)

Derrière le masque de l'ironie, Balzac se montre sensible à l'empreinte de ses frasques sur l'opinion des contemporains comme des biographes à venir : n'est-ce pas le privilège des *grands hommes*, promis à la postérité, que d'attirer l'attention ?

Néanmoins, si frasques il y a, il s'agit plutôt d'agissements ponctuels que d'une constance à s'exposer. En dehors de rares accès de sociabilité, Balzac mène une vie solitaire ; l'édifice de la *Comédie humaine* absorbe trop d'énergie pour qu'il puisse s'engager sur « le sentier périlleux et coûteux du dandysme » (Balzac, 1976 : 1020), comme il le désigne dans *Le Cabinet des antiques*. Des premières années dans sa mansarde parisienne à l'ère de ses grands succès, il ne cesse d'insister sur sa réclusion forcée : « Un port de lettre, un omnibus sont des dépenses que je ne puis me permettre, et je m'abstiens de sortir pour ne pas user d'habits » (Balzac, 2006 : 252), écrit-il à sa sœur Laure en 1829. Si d'abord la modicité est en cause, plus tard le travail lui sert d'alibi : « J'ai fait hier dix-neuf feuillets ; je ne sors pas, je ne bouge pas. Il me semble que si je changeais de place, je ferais enfuir l'inspiration aux pieds légers ! » (Balzac, 1990b : 772), se désole-t-il encore en janvier 1844.

Aussi l'intérêt qu'il suscite dans les premiers temps, par ses rares apparitions, tient-il davantage d'un éblouissement que d'une mise en lumière, comme le regrette Léon Gozlan :

Il a été un moment où les journaux, il y a quelque douze ou quinze ans, se sont beaucoup occupés de Balzac ; mais ils l'ont fait comme ils font tout, c'est-à-dire vite et sans réflexion. Ils ne parlèrent que de ses cheveux, de ses bagues et de sa canne. Il fut le lion de la quinzaine, mettons de l'année, puis ils le laissèrent après l'avoir grossi, exagéré et démesurément enflé. Il faut le dire, c'est cette caricature de l'homme extraordinaire qui est restée dans l'esprit de la génération. [...] Sa condescendance à se montrer ne manqua pas son heure, peut-être, mais elle manqua à coup sûr de mesure. Il éblouit, il étonna, mais il étonna trop pour se laisser voir. Il produisit l'effet du soleil dans une glace. Par conséquent, on le vit peu, on le vit mal ; l'opinion surprise le défigura. (Gozlan, 2001 : 15-16)

Une fois devenu la cible des organes de presse, Balzac ne parvient pas toujours à juguler les critiques acerbes qui, tout en lui assurant la visibilité à laquelle il aspire, nuisent à son prestige artistique⁵. En se comparant à Louis XVIII dans sa lettre d'avril 1835, le romancier présentait cette charge comme un hon-

5 Nathalie Preiss fait globalement état d'un « changement de régime : l'on passe de l'homme illustre, au double corps, que l'on révère, dont on s'approche sans le toucher, et qui se tient à distance, à la célébrité que l'on fréquente, que l'on touche et qui, littéralement, se répand. Bref, l'on passe de l'homme illustre à l'illustration. » (Preiss, 2018 : 49.)

neur insigne. Ce n'est pourtant pas ce qu'indique la légende injurieuse qui l'accompagne, dans l'estampe adaptée de la statuette par le graveur Jean-Théodore Maurisset, en 1839, pour l'album *Musée Dantan* : « Nous prévenons les femmes de trente ans et au-dessus qu'après l'apparition de sa charge, Balzac, pour se rendre méconnaissable, s'est fait couper sa longue chevelure ; mais hélas ! peine inutile, le *grand homme* ne réfléchissait pas que son ventre trahirait son incognito. » (Dantan, 1839 : 8. C'est nous qui soulignons)

L'embonpoint de Balzac est le creuset d'un nombre important de charges, qui soulignent l'inadéquation entre l'éthos – la « scénographie auctoriale » (Diaz, 2007) – du dandy et un physique jugé peu conforme à cette ambition. C'est bien cet effet de contraste grotesque que souligne la caricature de Dantan, ainsi que le portrait dressé par Virginie Ancelot de son hôte :

Sa toilette, négligée parfois jusqu'au manque de propreté, avait des jours de recherche bizarre. Sa canne, devenue célèbre, lui apparut tout à coup et marqua l'ère de ses excentriques magnificences ; une voiture singulière, un groom qu'il nomma Anchise, des déjeuners fabuleux et trente-et-un gilets achetés en un mois, avec le projet d'amener ce nombre à trois cent soixante-cinq, ne furent qu'une partie de ces choses bizarres qui étonnèrent un moment ses amis, et qu'il appelait en riant une réclame. (Ancelot, 1856 : 331)

En pleine veine romantique, l'adjectif *bizarre* qualifie à deux reprises l'allure d'un romancier imprévisible, qui n'a surtout « rien non plus dans sa personne de l'élégance et du charme que les habitudes d'une éducation distinguée donnaient à Chateaubriand » (331). À n'en point douter, le jugement qui pèse sur Balzac est d'abord social. Son indigence, la négligence à laquelle le condamne sa vie de travailleur impénitent sont tout à fait contraires à la morale de l'élégant, d'un Musset grand seigneur traversé, à ses heures perdues, d'« une envie de prendre la plume et de salir une ou deux feuilles de papier » (Musset, 1977 : 12), selon l'expression consacrée. Quoi de plus éloquent que ce dessin gravé par Géniole et publié dans le *Mercure de France* du 15 juillet 1835⁶, la même année que les caricatures de Dantan ?

6 Maurice Clouard attribue ce dessin à Théophile Gautier, hypothèse discutée par Christian Galantaris au profit d'Alfred Géniole (voir Galantaris, 2018 : 94-95).



Figure 2 : Alfred Géniole, *Deux portraits par M. Géniole (Balzac et Musset)*, 1835, vignette gravée sur bois anonymement, 8,5x7,3 cm, Maison de Balzac (Paris), cliché Céline Duverne.

Taille de guêpe, silhouette serpentine et nuage de fumée : Musset pose insolemment au côté de son acolyte ébouriffé en queue de pie, lequel fait chapeau bas et semble masquer sa canne derrière son dos. Si cet accoutrement correspond bien à ces « velléités d'élégance et de dandysme » (Gautier, 1994 : 70) qu'épinglera Gautier, l'éditeur Edmond Werdet rapporte que « l'état d'*incomptus* ou de mal léché était, chez Balzac, le plus ordinaire. » (Werdet, 1859 : 356) Il ajoute qu'« il avait des vêtements disgracieusement faits, et il les portait plus disgracieusement encore [...] ils étaient toujours ou trop petits, ou trop étroits, ou trop longs, ou trop larges ; et son ensemble accusait une négligence dépassant toutes les bornes » (356). Les exemples ne manquent pas pour illustrer, non sans cruauté, cette désinvolture d'artiste parvenu à qui l'on dénie toute distinction.

Du sacerdoce romantique au gnome paillard : figurations monacales

Ainsi le dandysme n'est-il qu'une tentation passagère dans l'itinéraire des scénographies balzaciennes. Passé le moment d'exaltation devant sa célébrité, l'écrivain perd le contrôle de son image et se montre obsédé par sa déchéance physique. Si la correspondance favorise *a priori* la désincarnation et laisse le

destinateur libre d'esquisser de lui le portrait qui lui sied⁷, Balzac ne saurait mentir trop longtemps à celle dont il fera sa maîtresse, substituant à l'idéal plusieurs rencontres physiques. En juillet 1834, sans doute pour la préparer au constat de son déclin, il dresse cet autoportrait alarmiste :

Ah ! madame, la nature se venge bien de mon dédain pour ses lois ; malgré ma vie un peu trop monastique mes cheveux tombent à poignées ; ils blanchissent à vue d'œil ; la profonde inaction de mon corps me fait grossir outre mesure ; je reste souvent vingt-cinq heures assis. Non, vous ne me reconnaîtrez plus ! [...] *Séraphita* me coûte aussi bien des cheveux. Il faut de ces exaltations qui n'arrivent qu'aux dépens de la vie. Mais l'œuvre qui vous appartient doit être ma plus belle (Balzac, 1990a : 170).

Puis cette même année, dans une autre lettre :

Il faudra faire six cents lieues à pied, aller à Wierzchownia en pèlerinage, pour y arriver sous forme jeune, car je suis si gros que les journaux en plaisantent, les misérables ! Voilà la France, la belle France ; on s'y moque du malheur produit par les travaux. Ils se moquent de mon *abdomen*⁸. (194)

En mars 1836, il s'affecte de la parution d'une lithographie consécutive aux deux statuettes de 1835 : « Il arrive que l'on a fait, d'après la mauvaise charge de Dantan, une horrible lithographie de moi pour l'étranger, et que le *Voleur* en a publié une aussi. Me voilà dans l'obligation de me faire peindre et de sortir de mes habitudes de modestie. » (296) On le voit, le rapport de Balzac à sa propre scénarisation est ambigu : s'il se réjouit d'attirer l'attention de la presse, il refuse farouchement de s'en voir attribuer l'initiative. En 1833, il écrivait déjà :

Que ceux qui m'accusent d'avoir de l'amour-propre me connaissent peu ! Je n'ai jamais voulu voir un journaliste, car je rougirais de solliciter un article. Voici huit mois que je résiste aux prières de Schnetz et de Scheffer, l'auteur du *Faust* qui veulent absolument faire mon portrait. Avant-hier, j'ai dit en riant à Gérard, qui m'en parlait encore, que je n'étais pas un assez beau poisson pour être mis à l'huile ! (31)

En 1835, il cède pourtant à ces instances. L'enjeu n'est alors plus le même : moins soucieux de sa renommée immédiate, qui impose de faire parler de lui coûte que coûte, Balzac tourne les yeux vers la postérité, vers l'image laissée aux

7 Sur les enjeux de la correspondance balzacienne, partagée entre révélation de l'intime et construction d'une identité fantasmée, voir Diaz, 2014 et Labouret, 2016.

8 Voir Labouret, 2016 pour une approche exhaustive de la perception qu'a Balzac de son propre corps : « Si le corps sain est perçu comme disgracieux dans son image, le corps malade n'est supportable qu'à condition d'être analysé, compris et par là même peut-être maîtrisé. » (13)

générations futures. La contre-mythologie qu'il propose préside à l'émergence d'une nouvelle figuration iconographique. L'on ne sait dans quelle mesure le romancier influença le travail du peintre Louis Boulanger, dont l'œuvre fut présentée au Salon de 1837 (voir Galantaris, 2018 : 111-118) : le portrait se signale par une récupération opportune des codes picturaux de l'école romantique, pour lutter avantageusement sur le terrain des Beaux-Arts.



Figure 3 : Louis Candide Boulanger, *Portrait d'Honoré de Balzac*, 1836, huile sur toile, 61x50,5 cm, Musée des Beaux-Arts de Tours, cliché Dominique Couineau.

La robe de bure du moine n'est pas un déguisement d'apparat : c'est dans le costume confortable des Chartreux que Balzac travaillait. Sa correspondance nous l'indique, les figurations identitaires du dandy et du moine coexistent

d'emblée⁹. Or elles sont antinomiques par nature, dans leur philosophie comme dans leur rapport au corps : la première érige le superflu en trait distinctif d'une élite, la seconde parie sur une épure prompte à favoriser le sacerdoce artistique. Une telle hésitation traduit la schizophrénie identitaire d'un écrivain dont l'auto-gestation s'avère chaotique, à l'image d'une œuvre longtemps partagée entre tentatives dramaturgiques, esquisses poétiques et roman triomphant. La scénographie monacale présente l'avantage d'être compatible avec la silhouette précocement décatie de l'écrivain : en 1835, il promet à Madame Hanska qu'il « viendra [lui] montrer d'ici à quelque temps ses cheveux blancs et sa grosse face de moine soumis au régime du cloître. » (Balzac, 1990a : 225) Le travailleur impénitent à qui l'élégance résiste se rêve en « pater dolorosa¹⁰ » et célèbre le corps souffrant, en affirmant par la robe de bure du moine le martyr chrétien de la cause littéraire. Voilà une habile manière de filer la métaphore hugolienne du sacerdoce, élément-clef d'une scénographie romantique revisitée :

je suis heureux d'être là [au château de Saché], comme un moine dans un monastère. Je vais toujours méditer là quelques ouvrages sérieux. Le ciel y est si pur, les chênes si beaux, le calme si vaste. [...] plus une âme pleine d'amour est resserrée physiquement et mieux elle jaillit vers les cieux. C'est là un des secrets de la cellule et de la solitude. (46)

En pleine veine des Mages romantiques, pour reprendre l'expression de Paul Bénichou, le costume monacal se prête à la célébration de la nature amie. Nous sommes très loin du dandy multipliant les dépenses somptuaires en société ; la sobriété du vêtement vient sublimer la réclusion du travailleur négligé. Sensible au mysticisme, Madame Hanska ne pouvait qu'adhérer à cette scénographie, développée à loisir :

Me voici donc comme vous avez souvent désiré me voir. J'ai rompu avec tout le monde, et je vais, dans quelques quinzaines, être dans une mansarde inconnue, ayant rompu tous les chemins autour de moi. [...] Il ne faut pas que ma robe de moine soit un mensonge ! Je n'ai plus que deux choses qui me fassent vivre : le travail et l'espérance de trouver tous mes désirs secrets réalisés au bout de ce travail. (382)

La rhétorique doloriste émaille ce compte rendu à l'amante possessive. Néanmoins, là où le prophète hugolien situe le sacrifice dans la marginalité de son statut social, le sacerdoce balzacien s'incarne dans le patient labeur du

⁹ Un exemple de cette combinaison nous est fourni par la lettre à Madame Hanska des 18 et 19 octobre 1834, que nous avons déjà commentée : « Me voilà maintenant dans ma station d'hiver, dans mon cabinet, avec la robe des chartreux que vous me connaissez, travaillant à perte de vue. Quant à mes joies, elles sont innocentes. C'est le meuble de ma chambre renouvelé, une canne qui fait jaser tout Paris » etc. (Balzac, 1990a : 195)

¹⁰ Ainsi se désigne-t-il dans une lettre de 1819 à Laure (Balzac, 2006 : 25).

romancier, âpre besogne aux antipodes de la fluidité de l'inspiration poétique. Tout autre est le martyr dont s'aurole celui qui n'est pas béni des Muses, et l'éclat de son teint, faute de faire honneur à la fraîcheur des *dandies*, dit la mortification d'un corps affrontant la lente consommation dans l'écriture.

Dans ce tableau, l'attitude du modèle apporte comme un démenti aux connotations du dessin de Dantan : en posant bras croisés, regard fixé et buste en avant, Balzac convertit la lourdeur en puissance démiurgique, pour afficher sa détermination de génie poursuivant sa voie à l'écart des médisances. Il semble que cette revanche picturale atteigne son dessein, comme le montre cette lettre d'une inconnue témoin de ces mutations, en 1837 : « je n'avais vu que votre caricature. Heureusement pour votre amour-propre, [on] me montra votre portrait [...] ; je fus bien contente de voir que vous étiez mieux qu'on ne veut le faire croire » (Bouteron, 1935 : 8). L'exigeant romancier ne saurait pourtant s'en satisfaire :

Il est aujourd'hui constant que Boulanger n'a pas rendu la finesse cachée sous la rondeur des formes, qu'il a outré le caractère de ma force assez tranquille, et qu'il m'a donné l'air soudard et matamore. [...] Le mérite de Boulanger est dans le feu de l'œil et dans la vérité matérielle des contours, dans une riche couleur (Balzac, 1990a : 581),

se plaint-il l'année suivante : la vivacité du regard ne suffit plus à compenser la vulgarité d'une silhouette lourde.

Comme on pouvait le supposer, la riposte journalistique ne se fit pas longtemps attendre, puisant dans l'imaginaire monacal un nouvel arsenal comique. Le caricaturiste Benjamin Roubaud publie dans *Le Charivari*, en 1838, une lithographie partie prenante de la série du *Panthéon charivarique*. La robe de bure est détournée de la symbolique sacerdotale pour renvoyer à la tradition du moine paillard, renouant avec l'inspiration rabelaisienne des premières caricatures. La charge s'accompagne d'un distique au vitriol : « Balzac, nourri de gloire, est cependant bien gras / Par malheur ses succès ne lui ressemblent pas. » Deux ans plus tard, en 1840, elle paraît derechef dans la revue assortie d'une nouvelle légende : « Certain que les succès l'engraissent dans sa lutte / Et désirant fou s'amincir, / Balzac de temps en temps se permet une chute / Mais de nouveaux succès l'empêchent de maigrir. » (voir Galantaris, 2018 : 133-134)



Figure 4 : Benjamin Roubaud, lithographie parue dans *Le Panthéon charivarique*, 1840, 20,8x26,1 cm, Maison de Balzac, cliché Céline Duverne.

Roubaud renoue avec les caricatures de Dantan en affichant la solution de continuité entre l'apparence et l'éthos du romancier : le père de *La Comédie humaine* ne saurait se confondre avec ses gracieux héros. Outre la réalité physique du corps de l'écrivain, ce portrait trouve une justification dans l'exubérance de ses manières et l'existence débridée que lui prêtent les calomnies, aux antipodes de l'imaginaire du moine, mais en accord tacite avec le ton de ses premières œuvres (*Physiologie du mariage*, *Contes drolatiques*). Nous voici en présence de deux avatars antinomiques : l'homme du monde excentrique et le moine reclus, tous deux menaçant de se voir dégrader en gnome rabelaisien. Mais une fois lancé sur le terrain de l'autopromotion, Balzac se prête à de nouvelles figurations puissamment suggestives, par lesquelles il entend s'inscrire, lui humble romancier, dans le Panthéon des génies de son temps.

Représenter le romancier : iconographie du corps conquérant

La trivialité demeure le lot de celui que sa prose condamne au prosaïsme, qu'il revendique l'élégance ou la sobriété. À mesure que se déploie l'édifice de *La Comédie humaine*, les caricaturistes, tout en entérinant par leur seul intérêt la célébrité du « plus fécond des romanciers » (Lacroix, 1882 : 282), épinglent à travers lui ce « genre bâtard¹¹ » (Auger, 1828 : 355) et ses prétentions académiques. L'esquisse de Benjamin Roubaud est ainsi détournée, en 1840, dans une lithographie au titre éloquent, « La prose et les vers au XIX^e siècle », parue dans *Le Monde dramatique* (voir Galantaris, 2018 : 140).

57



Figure 5 : F. Roze, *La Prose et les Vers au XIX^e siècle*, 1840, lithographie parue dans *Le Monde dramatique*, 1840, 19x14 cm, Maison de Balzac, cliché Céline Duverne.

Long et fin comme un roseau, le poète Lamartine couve un édifice lisse et harmonieux ; à ses côtés, affublé d'un sourire goguenard, le nain Balzac brasse des feuillets désordonnés – ceux, sans doute, des journaux où il publie ses romans-feuilletons. Ces « Contrastes littéraires » rappellent le double portrait de Balzac et Musset : la distinction est du côté du poète aristocrate, la vulgarité caractérise le romancier roturier. Néanmoins, le livre qui semble sur le point

11 Le critique Louis Simon Auger désigne en effet le roman comme une « espèce de monstre né des amours adultères du Mensonge et de la Vérité » (Auger, 1828 : 355).

de frapper Lamartine ne signifie-t-il pas la menace imminente qui pèse sur ce genre autrefois triomphant, dont l'hégémonie est contestée ?

Dans la décennie 1840, la représentation du romancier demeure un point aveugle de l'iconographie, et c'est Balzac qui en fixe indirectement les premiers jalons. Grisé par sa première commande de portrait, il accepte de se prêter au jeu du daguerréotype en 1842. À la différence de ses portraits et caricatures, il n'émettra pas de commentaire sur l'image proprement dite, se contentant d'exprimer son excitation face à la nouveauté du procédé : « Si vous voulez avoir le portrait de votre serviteur au daguerréotype, vous n'avez qu'à dire un mot, vous le recevrez dans une lettre à Pétersbourg. Je reviens de chez le daguerréotypeur, et je suis ébaubi de la perfection avec laquelle agit la lumière » (Balzac, 1990a : 579), écrit-il à sa chère Étrangère. L'ancêtre de la photographie laisse peu de prise à la fictionnalisation de soi, elle déjoue la mise en scène et renvoie l'écrivain à la vérité de sa propre apparence, qu'il ne peut guère gloser. Mais en novembre de la même année, il signale une

Grande nouvelle ! [...] notre illustre sculpteur David [...] veut faire mon buste colossal en marbre pour le joindre à ceux de Chateaubriand, de Victor Hugo, de Lamartine, de Goethe. Et cela, chère comtesse, console de bien des misères, car David, pour cent mille francs, ne ferait pas le buste d'un épicier-ministre¹². (618)

À l'ère du mirage de l'ascension sociale, le roturier Balzac a soin de se placer du côté des génies reconnus et non des parvenus, espérant faire graver dans le marbre sa propre *fiction* légendaire – le lointain étymon *ingere*, « façonner, sculpter », ne renvoie-t-il pas lui-même à la statuaire ? La peinture et la sculpture, incarnations suprêmes des Beaux-Arts, sont autant de tentatives pour tordre le cou aux médisances d'une presse dont il maîtrise mieux que personne les rouages, à l'heure où la caricature connaît ses lettres d'or. Sa réaction à la réception du buste est éloquente : « mon marbre est arrivé ! C'est magnifique, et cela fait un effet superbe. [...] J'ai bien fait d'acheter un piédestal, que serais-je devenu si je n'avais rien eu pour poser ce *colosse*. » (Balzac, 1990b : 23. C'est nous qui soulignons.)

De fait, à mesure que se déploie la puissante fresque de *La Comédie humaine*, la silhouette massive de son auteur perd progressivement sa connotation triviale pour s'associer au gigantisme – dans une concordance réaffirmée du créateur et de sa création. Dans ce projet d'éventail¹³ à la date incertaine, le romancier trône en démiurge sur une marée de personnages : le dandy qui se rêvait en Louis XVIII est devenu Roi Soleil arborant la canne-sceptre de Jupiter.

¹² « David n'a fait en buste que : Goethe, Shelling, Tieck, Rauch, Arago, Chateaubriand, Hugo, Lamartine, Lamennais, Béranger, Cuvier, Cooper, Humboldt ; je suis le 14^e ; il a refusé de faire Talleyrand, L[ouis]-Philip[pe], le roi de Prusse, le roi de Bavière, etc. etc. », insiste-t-il, prenant un plaisir évident à inscrire son nom parmi cette galerie des illustres (738).

¹³ Voir Galantaris, 2018 : 175. Voir également Meyer-Petit, 1991, pour une réflexion sur la lecture de Balzac par Grandville.



Figure 6 : Jean-Ignace-Isidore Gérard dit Grandville, *Projet d'éventail sans titre*, dessin à la plume et à l'encre brune sur papier vélin, 27,2x40,7 cm, vers 1835-1840, Maison de Balzac (Paris), droits réservés.

La représentation de Balzac en géant démesuré tire profit de la réalité physique de l'écrivain pour s'inscrire dans un modèle iconographique alors émergent. L'année précédente paraissait une caricature tout à fait comparable de Victor Hugo, cavalièrement avachi sur les grands monuments de Paris, arborant son front démesuré pour signifier l'enfantement d'un monde. Chez Balzac comme chez Hugo, la démesure créatrice est physiquement tangible : le génie est d'abord protubérance, hypertrophie, excès.

Parallèlement à l'essor de la presse satirique¹⁴, dans les années 1830-1840, l'entrée dans ce que Sainte-Beuve nomme l'ère de la littérature industrielle¹⁵ – dont est partie prenante le roman-feuilleton –, mais aussi la présence d'hommes de lettres qui, tel Victor Hugo, s'illustrent dans tous les genres littéraires, reconfigurent en profondeur les modes de représentation de l'écrivain. Le poète et romancier Théophile Gautier publie anonymement, dans le *Figaro* du 24 octobre 1836, un article dont le titre cocasse masque un enjeu lourd de sens : « Les Littérateurs obèses ». Sa reprise sous le titre « De l'obésité en littérature », dans *L'Artiste* le 1^{er} octobre 1848, témoigne de la vivacité de ces interrogations plus de dix ans après. Derrière cette question d'apparence irrévérencieuse,

¹⁴ Balzac n'y est, du reste, pas tout à fait étranger : voir Contensou, 2001. Pour une approche plus générale de l'essor de la caricature et de la presse satirique, voir Baridon, Guédron, 2009 ainsi que Erre, 2007.

¹⁵ Voir son article « De la littérature industrielle » paru dans la *Revue des Deux Mondes* en 1839.

« L'homme de génie doit-il être gras ou maigre ? » (Gautier, 2002 : 175), il s'agit d'interroger la conjointe évolution de la stature et du statut de l'artiste. Dans ses jeunes années, étant lui-même « un romantique pur sang et à tous crins », Gautier ne résistait pas à la *doxa* romantique du poète malingre :

Un teint d'orange ou de citron, les cheveux en flamme de pot à feu, des sourcils paraboliques, des yeux excessifs, et la bouche dédaigneusement bouffie par une fatuité byronienne, le vêtement vague et noir, et la main nonchalamment passée dans l'hiatus de l'habit. En vérité, je ne me figurais pas autrement un homme de génie et je n'aurais pas admis un poète lyrique pesant plus de quatre-vingt-dix-neuf livres [...]. (175)

À mesure que sa propre silhouette s'épaissit, il se persuade que « l'homme de génie du dix-neuvième siècle est obèse et devient aussi gros qu'il est grand » (176), jouant sur le double sens de l'adjectif *grand*. Dénigrée des dandies en tant qu'attribut du bourgeois, la ventripotence devient le symbole de la gloire conquise. Et Gautier de railler l'évanescence du corps sous le joug de l'âme, chère aux romantiques :

La poésie, au sortir de ce long jeûne, étonnée, ravie d'avoir à manger, se mit à travailler des mâchoires de si bon courage, qu'en très peu de temps elle prit du ventre.

[...]

Ce n'est plus Calliope longue et pure raclant du violon dans un carrefour, c'est une femme de Rubens chantant après boire dans un banquet, une joyeuse Flamande au sourire épanoui et vermeil, que toutes les ailes d'ange dessinées par Johannot en tête des recueils de vers auraient grand peine à enlever au ciel. (175-176)

À ces résurgences néo-platoniciennes longtemps dominantes, Gautier oppose le triomphe d'appétits conquérants, d'esprits triomphants incarnés dans des corps opulents. Il illustre complaisamment sa thèse en décrivant un vaste éventail de célébrités contemporaines. Balzac y apparaît au côté de Hugo, Janin, Dumas, Sainte-Beuve, Sue, Frédérick-Lemaître et Rossini : « Quant au plus fécond de nos romanciers, M. de Balzac, c'est un muid plutôt qu'un homme. Trois personnes, en se donnant la main, ne peuvent parvenir à l'embrasser, et il faut une heure pour en faire le tour ; il est obligé de se faire cercler comme une tonne, de peur d'éclater dans sa peau. » (176) La fécondité balzacienne est associée à la démesure abdominale du démiurge-colosse, marque de fabrique de son génie. Et de conclure que « Nos grands hommes sont de force à lutter avec l'inspiration » (176) : à l'épure des *Méditations poétiques* du poète Lamartine a succédé une nouvelle espèce de *grand homme* qui rassemble, en vertu de leur seul embonpoint, des écrivains aussi divers qu'Honoré de Balzac, Victor Hugo, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Eugène Sue. Poètes pour certains, tous

sont d'abord des romanciers dont la corpulence affirmée offre la vivante image de leur œuvre prolifique, de l'énergie laborieuse brandie contre les sirènes de l'Inspiration¹⁶.

Entre fétichisation et désacralisation, ce culte de l'image atteste – et nourrit – le renouvellement de la perception de l'écrivain au cours des décennies 1830-1840. Balzac s'inscrit de plain-pied dans cette figuration nouvelle du *grand* artiste, quittant ses sphères éthérées pour s'incarner dans une chair dont l'affirmation progressive dit l'ambivalence du rapport au corps, dans la poétique du XIX^e siècle (voir Kerlouégan, 2006). À rebours de ce que prétendent certains de ses contemporains, nous gageons que le père de *La Comédie humaine* était fort soucieux de l'image laissée à la postérité : oserait-on d'ailleurs lui reprocher de s'être inclus, en édifiant sa propre mythologie, dans son œuvre-monde bâtie de main de maître ? Tout au long de sa courte vie, ses réactions contrastées à l'égard des journaux, entre lassitude et amusement, illustrent le fossé qui sépare la renommée immédiate, où toute publicité est favorable, et la lente conquête de la postérité, qui implique de substituer aux gribouillages des caricaturistes la panthéonisation du grand écrivain¹⁷. Et c'est à cette glorieuse cérémonie que nous assistons, tantôt savamment orchestrée, tantôt cacophonique dans la schizophrénie identitaire qui s'y dévoile.

Liste des figures

Figure 1 : Jean-Pierre Dantan, Statuette sans titre, 1835, plâtre teinté, 34x18x15 cm, Maison de Balzac (Paris), droits réservés.

Figure 2 : Alfred Géniole, *Deux portraits par M. Géniole (Balzac et Musset)*, 1835, vignette gravée sur bois anonymement, 8,5x7,3 cm, Maison de Balzac (Paris), cliché Céline Duverne.

Figure 3 : Louis Candide Boulanger, *Portrait d'Honoré de Balzac*, 1836, huile sur toile, 61x50,5 cm, Musée des Beaux-Arts de Tours, cliché Dominique Couineau.

Figure 4 : Benjamin Roubaud, lithographie parue dans *Le Panthéon charivarique*, 1840, 20,8x26,1 cm, Maison de Balzac, cliché Céline Duverne.

Figure 5 : F. Roze, *La Prose et les Vers au XIX^e siècle*, 1840, lithographie parue dans *Le Monde dramatique*, 1840, 19x14 cm, Maison de Balzac, cliché Céline Duverne.

Figure 6 : Jean-Ignace-Isidore Gérard dit Grandville, *Projet d'éventail sans titre*, dessin à la plume et à l'encre brune sur papier vélin, 27,2x40,7 cm, vers 1835-1840, Maison de Balzac (Paris), droits réservés.

16 Sur la question des scénographies auctoriales, incluant notamment l'artiste, l'homme de génie, le grand écrivain, le poète mourant et le viveur, voir Diaz J.-L., 2007.

17 Dans le principe de la lithographie, « Ce qui se joue alors, c'est non une baisse de régime du grand homme devenu petit, mais un changement de régime : le passage du grand homme, de l'homme illustré, auréolé d'une gloire sinon divine, du moins sacrée, à la simple célébrité, à l'illustration. » (Preiss, 2012 : 323)

Œuvres citées

- ANCELOT, Virginie, « Quelques salons du dix-neuvième siècle. Le salon de la duchesse d'Abrantès », *Musée des familles. Lectures du soir*, 24, 1856-1857, p. 329-335.
- AUGER, Louis-Simon, *Mélanges philosophiques et littéraires*, Paris, Ladvocat, 1828.
- BALZAC, Honoré de, *Le Cabinet des antiques* [1838], éd. P.-G. Castex, *La Comédie humaine*, IV, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.
- BALZAC, Honoré de, *Le Livre mystique* [1835], éd. P.-G. Castex, *La Comédie humaine*, X, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.
- BALZAC, Honoré de, *Traité de la vie élégante* [1830], éd. P.-G. Castex, *La Comédie humaine*, XII, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981.
- BALZAC, Honoré de, *Lettres à Madame Hanska*, éd. Roger Pierrot, 2 tomes (a et b), Paris, Robert Laffont, 1990.
- BALZAC, Honoré de, *Correspondance*, ed. R. Pierrot, H. Yon, 3 tomes : 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.
- BARIDON, Laurent, GUÉDRON, Martial, *L'Art et l'Histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009.
- BÉNICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir laïque spirituel en France*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1996.
- BOUTERON, Marcel, *Cahiers balzaciens*, 5, Genève, Slatkine, 1935.
- CONTENSOU, Martine, *Balzac et Philipon associés, grands fabricants de caricatures en tous genres*, Paris Musée, Maison de Balzac, 2001.
- DANTAN, Jean-Pierre, *Musée Dantan. Galerie des charges et croquis des célébrités de l'époque avec texte explicatif et biographique*, Paris, H. Delloye, 1839.
- DIAZ, Brigitte, « Le XIX^e siècle intime », *Le Magasin du XIX^e siècle. Sexorama*, 4, 2014.
- DIAZ, José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- DIAZ, José-Luis, « Sand et Balzac : deux écrivains en vitrine », *Cahiers George Sand*, 39, 2017, p. 163-185.
- ERRE, Fabrice, *L'Arme du rire : la presse satirique en France (1789-1848)*, Lille, Atelier National de reproduction des thèses, 2007.
- GALANTARIS, Christian, *Balzac qui êtes-vous ? Le physique et les portraits du romancier*, Paris, Ipagine, 2018.
- GAUTIER, Théophile, « De l'obésité en littérature » [1836], éd. Pierre Laubriet, *Romans, contes et nouvelles*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.
- GAUTIER, Théophile, *Portrait de Balzac* [1859] précédé de *Portrait de Théophile Gautier par lui-même*, Bassac, L'Anabase, 1994.
- GOULD, Charles, « "Monsieur de Balzac" : Le dandysme de Balzac et son influence sur sa création littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 15, 1963, p. 379-393.
- GOZLAN, Léon, *Balzac en pantoufles* [1865], Cahors, Maisonneuve et Larose, « Paroles d'ami », 2001.
- KERLOUÉGAN, François, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- LABOURET, Mireille, « Balzac gros corps malade », *L'Année balzacienne*, 17, 2016, p. 7-31.

- LACROIX, Paul, « Simple histoire de mes relations littéraires avec Honoré de Balzac », éd. Octave Uzanne, *Le Livre*, Paris, A. Quantin, 1882.
- LILTI, Antoine, *Figures publiques. L'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014.
- MEYER-PETIT, Judith, « Le Balzac de Grandville : un éventail de lectures », *L'Année balzacienne*, 1991, p. 455-461.
- MUSSET, Alfred de, *Correspondance (1827-1857)*, éd. Léon Séché, Genève, Slatkine Reprints, 1977.
- PREISS, Nathalie, « Les grands cimetières sous la page. Balzac et la "pierre qui vire" ? », *Travaux de littérature*, 25, 2012, p. 319-335.
- PREISS, Nathalie, « Balzac Illustre(é) », *Littera*, 3, 2018, p. 37-65.
- WERDET, Edmond, *Portrait intime de Balzac. Sa vie, son œuvre, son caractère*, Paris, E. Dentu, 1859.

