



HAL
open science

Démystifier la beauté: portraits et contre-portraits balzaciens

Céline Duverne

► **To cite this version:**

Céline Duverne. Démystifier la beauté: portraits et contre-portraits balzaciens. Séminaire “ Balzac et l’écriture de soi ” de l’Université Paris Diderot - Paris VII, José-Luis Diaz et Jacques-David Ebguay, Jun 2017, Paris VII, France. hal-03780738

HAL Id: hal-03780738

<https://hal.science/hal-03780738v1>

Submitted on 19 Sep 2022

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

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

DEMYSTIFIER LA BEAUTE :

AUTO-PORTRAITS ET CONTRE-PORTRAITS BALZACIENS

Dans une ère marquée par l'essor de la critique littéraire et des organes de presse, Balzac assiste aux prémices de ce que nous pouvons nommer, en assumant l'anachronisme, la médiatisation de l'artiste. Figure publique de premier plan, notre écrivain jouit dans la presse d'une réputation souvent déplorable, jalonnée par la publication de diverses caricatures qui le représentent sous les traits d'un gnome aux proportions rabelaisiennes. Sa correspondance en témoigne : Balzac s'en affecte d'autant plus qu'il mesure son impuissance contre le pouvoir de nuisance des journaux. Car s'il ne cesse de modeler, de refondre, de polir ses œuvres pour garantir l'intégrité de la légende laissée à la postérité, son apparence physique demeure irréductible aux diverses *personae* qu'il incarne successivement.

La question du portrait physique de Balzac apparaît donc cruciale. À travers elle, c'est tout un imaginaire de l'artiste qui se donne à lire : l'iconographie participe du « sacre de l'écrivain¹ ». Quelques décennies auparavant, le pinceau de Girodet a immortalisé en Chateaubriand le portrait de toute une génération – un idéal de mélancolie méditative, où le corps arbore des mensurations sylphidiques.

Portrait de Chateaubriand méditant sur les ruines de Rome (1809)



Anne-Louis Girodet

Cet enjeu s'avère d'autant plus essentiel que l'héritage néoplatonicien aussi bien que les théories de la physiognomonie consacrent dans les grâces du corps le reflet de la pureté de l'âme². À l'ère

1 Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain. Essai sur l'avènement d'un pouvoir laïque spirituel en France (1750-1830)*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1996.

2 Pour une perspective exhaustive sur le néoplatonisme, nous renvoyons le lecteur à la vaste étude de Michel Brix

romantique, l'œuvre apparaît plus que jamais indissociable de la personne physique de l'écrivain. On peut lire dans *Modeste Mignon* que « la beauté, sans doute, est la signature du maître sur l'œuvre où il a empreint son âme, c'est la divinité qui se manifeste¹ ». *A contrario*, les charges qui soulignent l'embonpoint de Balzac sont autant d'arguments qui le discréditent en tant qu'artiste, en légitimant la condamnation d'un projet romanesque dont le prosaïsme refléterait la vulgarité de son auteur.

Doter ce genre bâtard qu'est le roman d'une dignité nouvelle, ambition matricielle de Balzac, suppose dès lors une reconquête préalable de sa dignité d'écrivain. C'est la question centrale sur laquelle nous axerons cette étude. En effet, plusieurs terrains de lutte s'offrent au romancier. À l'heure des premiers succès, c'est par son travail préfaciel et plus encore dans sa correspondance, propice à l'occultation du corps au profit du portrait moral, que Balzac se construit une identité sur mesure. C'est cette identité que menace la parution des premières caricatures : pris à son propre jeu, l'écrivain se voit contraint de répliquer d'abord sur le terrain de l'iconographie pour y bâtir de nouvelles « scénographies auctoriales² ». Mais sa riposte est également romanesque : la fiction devient le terrain d'élaboration d'un mythe personnel compensatoire, où l'écriture déguisée de soi recèle une discrète entreprise d'auto-justification. À rebours du poète séraphique dégradé en dandy, Balzac éclaire l'angle mort qui affecte la représentation du romancier pour ériger lui-même sa statue³.

Du corps absent au corps souffrant : Balzac peintre de lui-même

À l'heure de ses premiers succès littéraires, c'est d'abord à travers ses préfaces, lieu de gestation de ses identités auctoriales, que Balzac esquisse ses premiers autoportraits. Soucieux de rompre avec l'*ethos* de la *Physiologie du mariage*, auquel se prête aisément son apparence roublarde de gros homme jovial, il rédige en 1831 la préface de *La Peau de Chagrin*. Son propos s'articule autour d'un parti pris qu'il a tout intérêt à défendre, contre la *doxa* dominante : celui d'une discordance morale, et partant physique, entre la personne de l'auteur et son univers artistique :

La plupart des poètes gracieux ont été des hommes fort insoucians de la grâce, pour eux-mêmes ; semblables aux sculpteurs, qui, sans cesse occupés à idéaliser les plus belles formes humaines, à traduire la volupté des lignes, à combiner les traits épars de la beauté, vont presque tous assez mal vêtus, dédaigneux de parures, gardant les types du beau dans leur âme, sans que rien transpire au dehors⁴.

Et de renvoyer à son lectorat la responsabilité de telles méprises :

Éros et littérature : Le discours amoureux en France au XIX^e siècle, Paris, Peeters, « La République des Lettres », 2001. Pour une approche de la physiognomie balzacienne, se reporter à l'analyse de Régine Borderie, *Balzac, peintre de corps*. La Comédie humaine ou le sens des détails, Paris, Sedes, 2002.

- 1 Honoré de Balzac, *Modeste Mignon* dans *La Comédie humaine*, t. I, Scènes de la vie privée, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 476.
- 2 Nous empruntons cette expression à José-Luis Diaz, *Devenir Balzac. L'invention de l'écrivain par lui-même*, Paris, Christian Pirot, 2007.
- 3 Nous tenons à signaler que la présente étude n'entend pas fournir un inventaire exhaustif de l'iconographie balzacienne. Nous souhaitons proposer au lecteur quelques pistes interprétatives à partir des portraits les plus saillants parus du vivant de Balzac, et dont on peut supposer qu'ils nourrissent sa réflexion sur son *ethos* de romancier.
- 4 Honoré de Balzac, *La Peau de Chagrin* dans *La Comédie humaine*, t. X, Études philosophiques, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 47-48.

Involontairement, [les lecteurs] dessinent, dans leur pensée, une figure, bâtissent un homme, le supposent jeune ou vieux, grand ou petit, aimable ou méchant. L'auteur une fois peint, tout est dit.
Leur siège est fait !

Et alors, vous êtes bossu à Orléans, blond à Bordeaux, fluet à Brest, gros et gras à Cambrai. [...] Vous devenez enfin un être multiple, espèce de créature imaginaire, habillée par un lecteur à sa fantaisie, et qu'il dépouille presque toujours de quelques mérites pour la revêtir de ses vices à lui. Aussi, avez-vous quelquefois l'inappréciable avantage d'entendre dire :
– Je ne me le figurais pas comme ça¹ !...

Le lecteur s'arroge le privilège du créateur pour façonner mille figurations contradictoires de l'auteur – lesquelles concurrencent, plus encore que la réalité supposée de l'écrivain, la multiplicité des identités qu'il entend revêtir.

Mais c'est essentiellement à travers ses lettres que Balzac esquisse une série d'autoportraits croqués sur le vif, jour après jour. La prééminence de correspondantes féminines, souvent exigeantes – sa mère, la duchesse d'Abrantès, la comtesse Hanska, des inconnues en mal d'idéal –, mais aussi l'ambition littéraire d'un écrivain conscient que sa correspondance pourrait être un jour publiée, en font un terrain d'élaboration de postures et de masques. Il s'agit de se montrer digne de l'image fantasmée d'un grand écrivain saisi dans l'intimité : la figuration devient alors stylisation voire fictionnalisation de soi². La question de l'autoportrait physique dans la correspondance frise l'antinomie : une caractéristique essentielle de la lettre réside en effet dans l'effacement, l'écrasement complet de la personne physique, opacifiée au profit de la personne morale qui se donne à lire de manière immatérielle dans l'objet-lettre.

Dans une ère qui a consacré la suprématie du spirituel sur le charnel, la correspondance permet à l'écrivain de s'affirmer comme une sorte d'esprit flottant dont le corps, mirage évanescent, est fruit de l'imagination de la destinataire. L'enjeu littéraire et affectif du contrôle de l'image transparaît de manière patente dans ses lettres à Mme Hanska, cette lointaine maîtresse éprise d'un idéal né de ses lectures, et non fruit d'une rencontre concrète. Balzac était sans doute conscient du risque de collusion entre son identité réelle d'homme et une certaine image construite à partir des héros de ses œuvres, mais lui-même se prête à ce jeu d'une relation à distance conforme à ses propres fantasmes. « Vous ne savez pas ce que c'est que de peupler la solitude d'un poète, d'une figure douce, dont les formes sont attrayantes par le vague même que leur prête l'indéfini³ », lui écrit-il en janvier 1833.

C'est dans cette perspective qu'il faut envisager la question du portrait. À celle dont il espère un jour faire son épouse, à celle qui mêle à l'idéal d'une correspondance désincarnée la réalité de deux rencontres physiques, Balzac ne cache pas son obsession pour son apparence qu'il voit décliner à mesure que son œuvre l'absorbe. L'on peut ainsi lire, dans une lettre datée de 1834 :

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 reconnaissez 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 belle⁴.

1 *Ibid.*, p. 48.

2 Sur cette question, voir l'étude de Brigitte Diaz *L'Épistolaire ou la pensée nomade*, Paris, PUF, « Écriture », 2002.

3 Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, t. 1, Paris, Les Éditions du Delta, 1967, lettre écrite fin janvier 1833, p. 31.

4 *Ibid.*, 1er juillet 1834, p. 224-225.

Puis cette même année, dans une autre lettre :

il n'y a pas place dans ma vie, je ne dirai pas pour une infidélité, mais pour une pensée. Ce ne serait pas un mérite, aussi, me fais-je honte à moi-même. 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. Soit ! ils n'ont que cela. Ils ne peuvent me trouver ni infamie, ni lâcheté, ni rien de ce qui les déshonore¹.

Il lui promet l'année suivante, non sans autodérision, qu'il « viendra [lui] montrer d'ici à quelque temps ses cheveux blancs et sa grosse face de moine soumis au régime du cloître² ». Silhouette alourdie, cheveux clairsemés... ces autoportraits peu flatteurs croqués sur le vif semblent tout autant destinés à avertir sa trop romanesque maîtresse d'une dégradation physique qu'elle doit accepter, qu'à apaiser sa jalousie en se disant « chaste comme une jeune fille³ » : « [Le médecin] a fait un haut-le-corps et, en me regardant, il a dit : — Que votre talent coûte cher ! C'est vrai l'on n'a pas un regard flamboyant comme est le vôtre en s'adonnant aux femmes⁴. » Mais par-delà cette double intention affichée, ces autoportraits nous intéressent surtout par la scénographie auctoriale qu'ils esquissent. La réalité décevante devient le terreau d'un idéal nouveau, celui de l'écrivain perclus de douleur à sa table de travail. À défaut d'incarner ce corps angélique dont le fantasme hante *Le Livre mystique*, Balzac célèbre le corps souffrant, endosse le costume du martyr christique et s'improvise *pater dolorosa* : c'est une autre manière de consacrer la suprématie de l'esprit sur cette encombrante chair.

Ce n'est donc pas un corps intrinsèquement disgracieux mais le symbole d'une fraîcheur déflorée, sacrifiée sur l'autel du génie, qui nous est offert. Transformer la tare en symbole d'élection de l'artiste maudit, à l'heure triomphante du sacerdoce hugolien, voilà une habile manière de se prétendre au-delà des contingences matérielles : la laideur est un prix à payer qu'ignore le vulgaire. Mais l'auto-héroïsation consacrée par cette rhétorique doloriste menace de tourner court : en 1835, Balzac est rattrapé par le réel et doit composer avec une série de caricatures qui commande, à titre de riposte, de nouvelles figurations adaptées.

Du gnome paillard au moine reclus : le premier kaléidoscope balzacien

En 1835, paraissent deux statuettes du caricaturiste Jean-Pierre Dantan, qui se plaît à épinglez des personnalités célèbres. La première reproduit l'inénarrable canne de l'artiste, véritable attribut métonymique sur lequel nous reviendrons. Sur la seconde, qui le représente intégralement, s'ébaudit un Balzac ventripotent, pourvu de cheveux tombant en désordre, d'un sourire d'ogre dévoilant une dentition imparfaite, dans un rictus évocateur des peintures de grotesques.

1 *Ibid*, 18 et 19 octobre 1834, p. 256-257.

2 *Ibid*, 16 janvier 1835, p. 298.

3 *Ibid*, 13 novembre 1833, p. 116.

4 *Id.*



Statuette à l'effigie de Balzac (1835)
Jean-Pierre Dantan

En le dotant d'attributs véritablement gargantuesques, Dantan s'appuie d'abord sur la réalité physique du corps de l'écrivain, qui se prête à ces comparaisons. En témoigne ce portrait rapporté par son éditeur Edmond Werdet dans son étude *Portrait intime de Balzac. Sa vie, son humeur, son caractère* : « Figurez-vous [...] un petit homme gros, gras, trapu, large des épaules, assez mal ajusté d'ordinaire, avec une tête ornée de cheveux grisonnants, longs, plats et mal peignés ; une face de moine, large, rubiconde, joviale ; une bouche grande, riante sous une paire de moustache ; des traits dont l'ensemble offrait quelque chose de commun, n'était l'œil¹ ». Mais le dessinateur tire également parti de son être moral, de l'exubérance de ses manières et de l'existence débridée que lui prêtent les calomnies, aux antipodes de l'imagerie du martyr. C'est enfin la posture narrative adoptée dans ses œuvres de jeunesse, notamment les *Contes drolatiques* ou encore la *Physiologie du mariage*, qui vient nourrir cette charge.

Il semble que Balzac se soit d'abord flatté de cette publicité inespérée². Dans une lettre à la duchesse de Castries, avec laquelle il eut des relations orageuses, il s'en amuse : « Je suis sorti hier pour des affaires urgentes, j'ai vu mes deux caricatures par Dantan. Envoyez-les donc prendre chez Susse, vous me direz si elles sont drôles³. » S'il ne peut prétendre abuser cette interlocutrice à qui il rend régulièrement visite, il n'ignore pas l'importance cruciale que revêt son image auprès de ses

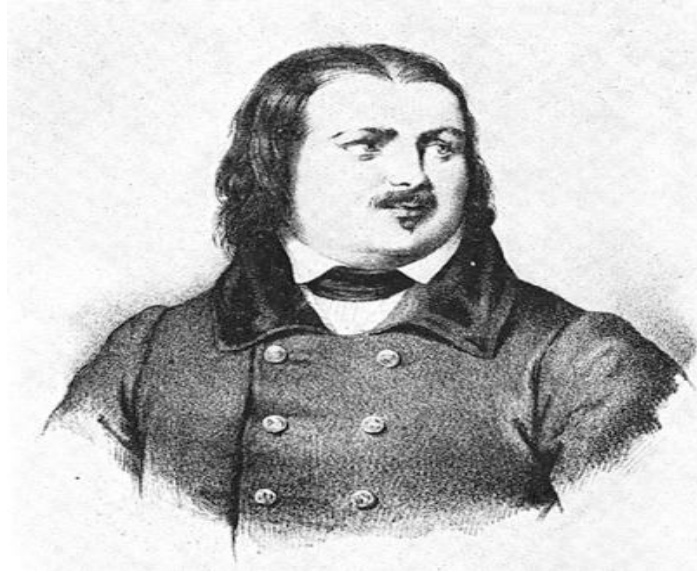
1 Edmond Werdet, *Portrait intime de Balzac. Sa vie, son humeur et son caractère*, Paris, E. Dentu, 1859, p. 356.

2 Par-delà ses propres portraits, Balzac était conscient du rôle matriciel de l'illustration dans la promotion d'une œuvre, comme le rappelle Nathalie Preiss dans le chapitre « L'illustré Honoré » de son étude *Honoré de Balzac*, Paris, PUF, « Figures et Plumes », 2009, p. 80-1 : « Cette *Comédie humaine*, il la veut illustrée : son vœu sera exaucé avec l'édition Furne, Hetzel, Dubochet et Paulin, qui fait appel aux grands dessinateurs et illustrateurs du temps, dont Daumier [...]. C'est bien pourquoi aussi, en 1837, Balzac avait conclu avec les éditeurs Deloye et Lecou un accord pour la publication dans une collection intitulée "BALZAC ILLUSTRÉ" de son œuvre réunie sous le titre d'*Études sociales*, et il s'enthousiasme pour ce projet : "Je viens de voir les dessins faits pour l'illustration de *La Peau de Chagrin*. C'est merveilleux, cette entreprise est gigantesque, 4000 gravures sur acier tirées en taille douze 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 atouts royaux" (lettre à Mme Hanska du 1^{er} septembre 1837). »

3 Honoré de Balzac, *Correspondance*, t.I (1809-1835), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, lettre écrite autour du 10 mars 1835, p. 1070.

lectrices dont les flatteuses lettres abondent, et qui s'obstinent à voir en lui un peintre séraphique, le digne analyste du *sexe faible*. Comme le rappelle Sainte-Beuve dans ses *Nouveaux portraits et critiques*, il « s'est introduit auprès du sexe sur le pied d'un confident consolateur, d'un confesseur un peu médecin¹ ». De très nombreuses correspondantes manifestent un grand désir de *voir*, d'incarner leur idole, de mettre un visage et un corps sur un nom adulé². Or comment ces Bovary en puissance pourraient-elles s'accommoder de l'apparence si peu romanesque de l'écrivain ? Car c'est bien à cette fantasmagorie que s'en prend la statuette de Dantan, assortie du commentaire suivant : « 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. »

À Madame Hanska, il présente fort habilement ces charges pour transformer l'injure en honneur insigne, et superpose sur le portrait trivial une analogie royale : « Je vous mettrai dans l'envoi du 17 avril, mes deux charges en plâtre par Dantan, qui a caricaturé tous les grands hommes. [...] Quant à moi, il m'a chargé sur ma grosseur. J'ai l'air de Louis XVIII³. » Sans rien dénier de la véracité du portrait, Balzac en inverse la valeur. De la duchesse de Castries à la comtesse Hanska, la diversité des réactions écrites à ces caricatures nous révèle toute la complexité d'un *ethos* versatile : c'est par un éventail de réactions adaptées à ses destinatrices et à la pluralité de ses identités, que l'écrivain reprend le contrôle de son image. De telles précautions ne sauraient toutefois suffire. Dans la lignée de ces caricatures paraît outre-Rhin une « horrible lithographie » qui inspire à Balzac, après des années d'atermoiements, « l'obligation de [s]e faire peindre et de sortir de [s]es habitudes de modestie⁴ », comme il s'en justifie auprès de la comtesse Hanska.



M. de Balzac (1835)

Lithographie attribuée à Ca. Brandt, publiée en Allemagne

1 Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Nouveaux portraits et critiques littéraires*, t. II, Bruxelles, Hauman, Cattoire et compagnie, 1836, p. 213.

2 Nous renvoyons le lecteur aux nombreuses lettres d'inconnues reçues par Balzac, dont certaines sont consignées dans le recueil *Lettres de femmes adressées à Honoré de Balzac*, Paris, éditions Lapina, 1927. Comme le souligne José-Luis Diaz dans son article « Sand et Balzac : deux écrivains en vitrine » dans *Cahiers George Sand*, n°39, 2017, p. 163-185, « nous sommes à un moment de l'histoire des imaginaires littéraires où l'on passe 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* » (p. 165).

3 Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, op. cit., 30 mars 1835, p. 318.

4 *Ibid.*, 8 mars 1836, p. 392.

Il importe de corriger le tir en livrant au public une autofiction plus conforme au moule qui lui sied. Le rectificatif devient contre-mythologie : sous couvert de livrer la vérité, il s'agit de substituer un masque à un autre, et c'est au peintre Louis Boulanger que revient cet honneur.



Portrait d'Honoré de Balzac (1837)
Louis Boulanger

L'importance que revêt ce portrait se lit dans l'empressement de l'écrivain à connaître la réaction de sa bien-aimée : « j'attends avec impatience votre sacro-saint dit sur l'œuvre du peintre¹ », lui écrit-il en mars 1838 ; il en sera plusieurs fois question dans ses lettres ultérieures.

Tout l'intérêt de cette riposte picturale réside dans une réappropriation originale des standards de l'école romantique. Dans ce portrait présenté au Salon de 1837, Balzac pose les bras croisés en signe de détermination. La robe de bure du moine correspond à une réalité authentique : c'est dans ce costume confortable qu'il travaillait. Présent dans ses lettres à Ève Hanska dès 1833, le moine est l'une des identités de prédilection du romancier, élément d'une scénographie romantique savamment décrite lorsqu'il séjourne au château de Saché en Touraine : « je suis heureux d'être là, 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 solitude² ». Et Balzac de revêtir son costume de poète chantre de la nature. « Il ne faut pas que ma robe de moine soit un mensonge », insiste-t-il dans une lettre de 1837 où, pour mieux ajuster son comportement à cette posture monacale, il dit avoir « rompu avec tout le monde » et se retrouver bientôt « dans une mansarde inconnue³ » pour y achever ses travaux.

L'enjeu affectif qui préside à ce mythe de l'artiste-ermite n'est pas à négliger : il s'agit d'apporter un démenti très net à la réputation d'homme à femmes qui ne cessera d'inquiéter Ève Hanska, et dont témoigne ce portrait-charge dû au trait d'Edward Allet.

1 *Ibid.*, 2 mars 1838, p. 589.

2 *Ibid.*, fin mars 1833, p. 46.

3 *Ibid.*, 24 mai 1837, p. 505.



« Les grands hommes du Charivari », Edward Allet
Portrait-charge paru dans *Les Écoles* le 22 août 1839

L'imaginaire rabelaisien du moine paillard domine dans cette esquisse où Balzac, en robe de bure, trône dans une posture alanguie en compagnie d'une femme. Cependant le portrait commandé à Boulanger, d'ailleurs antérieur à cette caricature, procède bien davantage d'un enjeu littéraire – la question de la respectabilité littéraire recoupant bien sûr celle de la dignité d'un Balzac-Savarus soucieux de mériter sa promesse. En se faisant peindre dans son costume monacal, Balzac se réapproprie l'imaginaire christique du sacerdoce pour affirmer sa fibre romantique. Nous sommes néanmoins très loin des autoportraits doloristes bossés dans ses lettres : nous assistons à une nouvelle figuration physique de soi, moins victimaire, plus conquérante, imposante mais dépourvue de vulgarité. C'est bien par l'attitude du modèle que cette peinture répond au dessin de Dantan, en substituant au sourire grivois le regard pénétré du génie mélancolique. Puissance contre lourdeur, ampleur démiurgique contre concupiscence rampante : sur une base morphologique commune, un contre-exercice de physiognomonie nous est proposé. L'œuvre frappe enfin par un contraste tout balzacien entre le buste développé où se lit la robustesse, la fiabilité de l'historien des mœurs, et les cheveux au vent révélant un front hugolien, le regard enflammé de l'écrivain romantique.

Il semble que cette contre-offensive 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 croire¹ ». Dans une lettre à madame Hanska datée de l'année suivante, Balzac n'en regrette pas moins d'avoir privilégié la force sur la délicatesse : « 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 couleur² ». Vérité matérielle, tout est dit : ce tableau pêche par excès de véracité.

On ne s'étonnera donc pas que le caricaturiste Benjamin Roubaud tire, à son tour, un habile profit de ces défauts dans une lithographie publiée dans *Le Charivari* en 1838, partie prenante de la série du *Panthéon charivarique*. La robe de bure est détournée de la symbolique que Balzac lui prête pour renvoyer à la tradition du moine paillard. La charge s'accompagne d'un éloquent distique :

« Balzac, nourri de gloire, est cependant bien gras

1 « Lettres de femmes adressées à Honoré de Balzac » dans *Cahiers balzaciens*, t. V, 1935, p. 8.

2 *Ibid.*, 10 février 1838, p. 581.

Par malheur ses succès ne lui ressemblent pas¹. »



Lithographie publiée dans la série du « Panthéon charivarique » en 1838
Benjamin Roubaud, *Le Charivari*

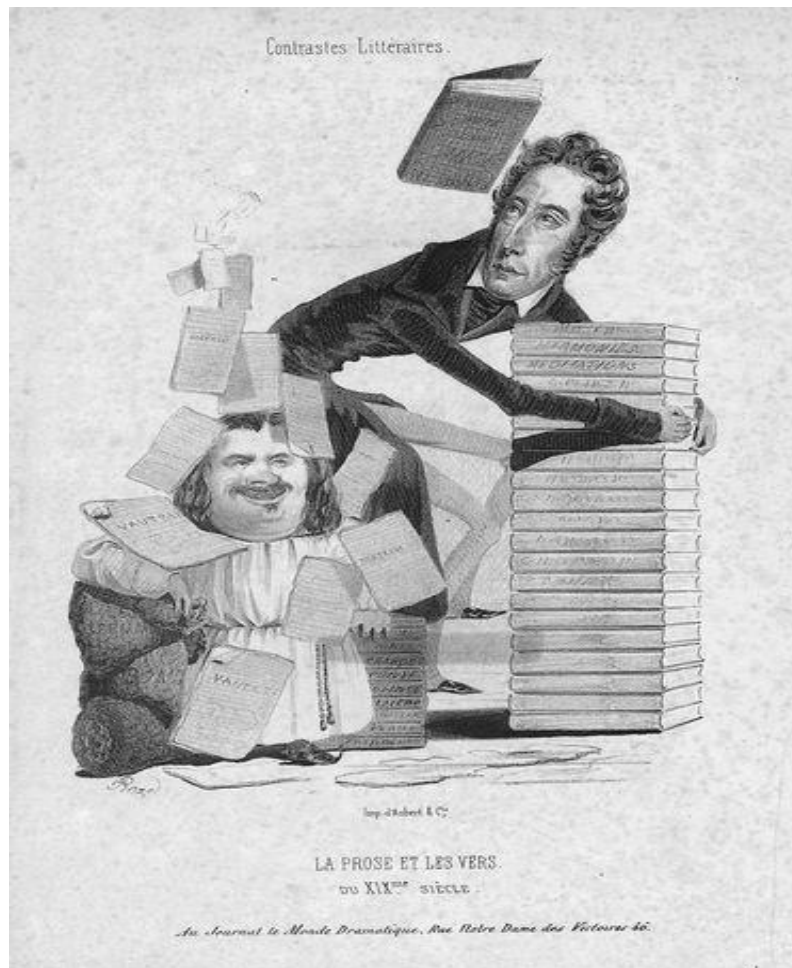
De quoi ruiner la tentative de conciliation orchestrée par Boulanger, en mettant au premier plan la dichotomie entre l'apparence de l'auteur et son *ethos* romantique.

De l' « humble prosateur² » au démiurge colossal : représenter le romancier

À mesure que *La Comédie humaine* affirme sa singularité face aux grandes inflexions contemporaines, ce n'est plus sur l'inadéquation mais, au contraire, sur la concordance de l'homme à l'œuvre que s'attardent majoritairement les caricaturistes. Ainsi l'esquisse de Roubaud est-elle reprise et détournée, la même année, dans une lithographie significativement intitulée « La prose et les vers au XIX^e siècle ». Le romancier Balzac y figure au côté du poète Alphonse de Lamartine.

1 Deux ans plus tard, en 1840, la charge paraît de nouveau dans *Le Charivari* assortie de la légende suivante : « 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. »

2 C'est ainsi que se désigne Balzac dans la préface du *Livre mystique* : « 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 à 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 ! » (Honoré de Balzac, *Le Livre mystique* dans *La Comédie humaine*, t. XI, Études philosophiques, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 506.)



« La Prose et les Vers au XIX^e siècle », F. Roze
Lithographie extraite du *Monde dramatique*, n°11, 1840

À l'heure où Balzac s'émancipe graduellement d'un romantisme empreint de mysticisme pour revendiquer l'écriture plus prosaïque de l'historien des mœurs, c'est toute la modernité romanesque dédaignée qui vient s'incarner dans ce portrait repoussant. Au digne poète, à l'immense roseau noblement courbé sur l'édifice de son œuvre, répond le tout petit romancier jonglant, le sourire goguenard et vulgaire, avec ses romans. Du contraste des physiques se déduisent les « Contrastes littéraires », comme on peut le lire dans le titre.

S'attaquer à l'apparence du chantre de la modernité romanesque revient à dénier à ce genre sa place parmi les Beaux-Arts. Car *a contrario*, les caricatures des grands poètes qui paraissent concomitamment épinglent le physique de l'artiste sans porter atteinte à sa dignité. C'est notamment le cas de Victor Hugo dont les charges se sont portées, dans sa jeunesse, sur son front démesuré.



Lithographie de Victor Hugo publiée dans la série du « Panthéon charivarique » en 1841
Benjamin Roubaud, *Le Charivari*

À défaut de jouir d'une beauté canonique, Hugo saura ériger cet attribut en marqueur de génie jusqu'à initier, à son tour, un idéal esthétique. Ainsi peut-on lire dans *Modeste Mignon* que « le front de Victor Hugo fera raser autant de crânes que la gloire de Napoléon a fait tuer de maréchaux en herbe¹. »

Cependant, nous aurions tort d'imputer aux caricaturistes un conscient travail de sape de l'édifice balzacien, d'un martyr autoproclamé de la presse écrite en vérité flatté de cette publicité paradoxale. Par-delà l'évidente hiérarchie entre poète et prosateur, la représentation du romancier² apparaît, dans la décennie 1840, comme un point aveugle de l'iconographie dont le mythe reste à construire. À mesure que *La Comédie humaine* acquiert puissance et légitimité, les charges, sans cesser d'épingler l'embonpoint de Balzac, évoluent vers une figuration conquérante plus conforme au portrait commandé à Louis Boulanger. Ainsi de ce projet d'éventail où le romancier trône en démiurge sur une marée de personnages : le gnome de Dantan qui se rêvait en Louis XVIII est devenu Roi Soleil.

1 Honoré de Balzac, *Modeste Mignon*, *op. cit.*, p. 399.

2 Nous considérons que l'iconographie du romancier Chateaubriand, qui prend la plume bien avant les premiers succès de Balzac, souscrit très nettement à l'imaginaire romantique du poète.



Projet d'éventail (1842)
Jean-Jacques Granville

L'évolution de ces charges accompagne de nouvelles figurations puissamment suggestives, à l'initiative de Balzac. C'est ainsi qu'en cette même année 1842, avec force réticences, il accepte de se dévoiler sans fard en se prêtant au jeu du daguerréotype. Mais cette vérité prétendue de l'image n'exclut pas les jeux de mise en scène : l'écrivain pose dans une tenue faussement négligée dévoilant légèrement son buste, la pose très digne dans sa chemise d'un blanc pur, la main sur le cœur en gage de sincérité et plus encore en référence à Napoléon, dont il se veut le successeur *ès lettres* – et peut-être aussi, à l'instar de ses héroïnes, pour faire valoir la beauté de sa main dont son épouse fera faire un moulage à son décès.

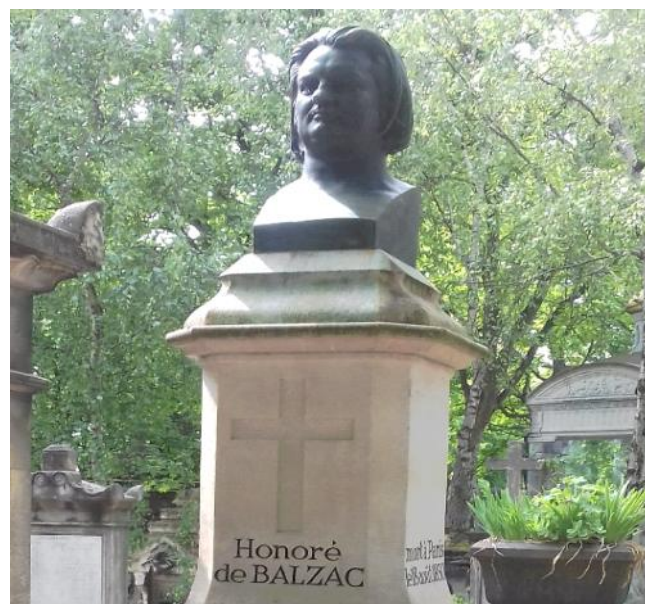


Daguerréotype d'Honoré de Balzac (1842)
Louis-Auguste Bisson

En novembre de la même année, par l'intermédiaire de Victor Hugo, Balzac accepte une proposition dont il s'empresse de faire part à sa fidèle alliée : « 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-ministre¹. » L'oxymore de l'épicier-ministre dément tout soupçon de corruption par l'argent, dans cette affaire où seule compte la reconnaissance sociale de sa personne. Il s'agit de s'inscrire dans une généalogie légendaire, de rejoindre le panthéon figuratif des plus grands écrivains de son temps, qu'il peut espérer coudoyer par cet honneur partagé. Substituer la statue de marbre aux gribouillages des caricaturistes, c'est quitter l'ornière d'une presse avide de scandales pour entamer sa marche vers la gloire posthume, c'est façonner son propre mythe comme il a façonné celui de ses plus grands héros. « Pardonnez-moi cette bouffée de vanité. Je ne m'y laisse aller que pour que le souffle en aille jusqu'à vous. Ma sœur a dit, en voyant les quinze ou seize bustes de grands hommes faits par David : "Allons, je vois qu'Honoré n'est pas le plus mal." Et, en effet, vous serez stupéfaite en voyant la tête olympienne que David a su tirer de ma grosse face de boule-dogue² », s'enthousiasme-t-il auprès de celle qu'il ne peut tromper, dans une lettre de décembre 1843.

Buste d'Honoré de Balzac (1844)
Pierre-Jean David d'Angers

Des « Contrastes littéraires » à cette grandiloquence sépulcrale, tout un itinéraire de la scénographie balzacienne se donne à lire pour rendre à *La Comédie humaine* sa dignité spoliée. Balzac peut s'offrir au regard du public avec d'autant plus de confiance que c'est, en parallèle, par une riposte romanesque qu'il œuvre à rebâtir sa statue éraflée.



Le poète dégradé en dandy : écrire contre le leurre de la beauté

La Comédie humaine est émaillée d'un éventail fourni d'artistes dont plusieurs peuvent être appréhendés comme des figures de projection de l'auteur. De manière frappante, le portrait de ces

¹ Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska, op. cit.*, t.II, 21 novembre 1842, p. 129.

² *Ibid*, 3 décembre 1843, p. 283.

personnages évolue au fil du temps vers un désaveu de l'idéal angélique. C'est en Louis Lambert que nous trouvons le premier avatar fictif du romancier, en qui il projette ses années d'adolescence. Le jeune homme souscrit au *topos* romantique du corps maladif et évanescent, consumé par le feu de l'esprit : « Louis était un enfant maigre et fluet, haut de quatre pieds et demi¹ ». Le témoignage de Laure Surville à la suite d'une maladie cérébrale de son frère collégien confère à ce portrait fictif quelque accent de vérité : « Devenu maigre et chétif, Honoré ressemblait à ces somnambules qui dorment les yeux ouverts² », comme le rapporte Champfleury dans son étude *Balzac au collège*. La silhouette de Balzac n'était pas encore alourdie par l'embonpoint. La fiction sert toutefois de filtre amplificateur en substituant la gracilité au rachitisme, la fragilité à l'impuissance. Balzac nous livre un autoportrait flatté de ses jeunes années :

Sa tête était d'une grosseur remarquable. Ses cheveux, d'un beau noir et bouclés par masses, prêtaient une grâce indicible à son front, dont les dimensions avaient quelque chose d'extraordinaire [...]. La beauté de son front prophétique provenait surtout de la coupe extrêmement pure des deux arcades sous lesquelles brillait son œil noir, qui semblaient taillées dans l'albâtre, et dont les lignes, par un attrait assez rare, se trouvaient d'un parallélisme parfait en se rejoignant à la naissance du nez. Mais il était difficile de songer à sa figure, d'ailleurs fort irrégulière, en voyant ses yeux, dont le regard possédait une magnifique variété d'expression et qui paraissaient doublés d'une âme³.

Nous reconnaissons bien des éléments de la physionomie de Balzac adolescent. L'abondance d'adjectifs connotant l'exception et le génie fait tendre ce portrait vers le mythe ; mais un mythe d'une tout autre nature que ceux qu'il construira postérieurement par l'iconographie : nous sommes alors en 1832. L'analogie est d'ailleurs à nuancer : cette figure sombre, ardente, irrégulière relève d'abord d'un *topos* que l'on trouve par exemple dans le portrait de Julien Sorel, héros du *Rouge et le Noir* paru deux ans auparavant⁴. Symétriquement, l'allusion au front prophétique évoque sans conteste Victor Hugo. Sur la base d'un vague effet de ressemblance, le romancier inscrit son double fictif et, partant, la légende de sa propre jeunesse dans un type physique clairement identifié, celui du héros romantique. Le portrait de Louis Lambert, à force d'épure, en devient désincarné, impersonnel, glissant vers une valeur purement symbolique : « Louis ressemblait à ces fleurs prévoyantes qui ferment leurs calices à la bise, et ne veulent s'épanouir que sous un ciel pur⁵. »

Un tournant sensible apparaît autour de 1835, concomitamment aux premières caricatures. À mesure que Balzac voit s'escamoter son identité morale et artistique sur la foi de son apparence, le discours préfaciel et les figurations picturales ne suffisent plus. C'est par la fiction qu'il peut agir plus durablement sur les mentalités et concurrencer l'esthétique dominante. Il importe pour cela de révéler le caractère fallacieux des physionomies gracieuses, en montrant que la lâcheté, la vanité, l'incomplétude d'autant d'artistes de pacotille percent la façade de l'angélisme. Dans le premier chapitre d'*Illusions perdues*, chaque élément inscrit la beauté de Lucien dans le paradigme du poète

1 Honoré de Balzac, *Louis Lambert* dans *La Comédie humaine*, t. XI, Études philosophiques, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 605.

2 Champfleury, *Balzac au collège*, Paris, A. Patay, 1878, p. 11.

3 Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, *op. cit.*, p. 605. C'est en des termes étonnamment voisins que Théophile Gautier décrit le romancier dans le portrait qu'il lui consacre : « Ces yeux extraordinaires, dès qu'on avait rencontré leur regard, empêchaient de remarquer ce que les autres traits pouvaient présenter de trivial ou d'irrégulier. » (Théophile de Gautier, *Portrait de Balzac* précédé de *Portrait de Théophile Gautier par lui-même*, Bassac, L'Anabase, 1994, p. 28.)

4 « C'était un petit jeune homme de dix-huit à dix-neuf ans, faible en apparence, avec des traits irréguliers, mais délicats, et un nez aquilin. De grands yeux noirs, qui, dans les moments tranquilles, annonçaient de la réflexion et du feu, étaient animés en cet instant de l'expression de la haine la plus féroce. [...] Une taille svelte et bien prise annonçait plus de légèreté que de vigueur. Dès sa première jeunesse, son air extrêmement pensif et sa grande pâleur avaient donné l'idée à son père qu'il ne vivrait pas, ou qu'il vivrait pour être une charge à sa famille. » (Stendhal, *Le Rouge et le Noir* dans *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 364).

5 Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, *op. cit.*, p. 639.

angélique : un visage aux proportions grecques, une silhouette gracieuse, des yeux célestes, une chevelure blonde de chérubin et jusqu'à ce « sourire des anges tristes¹ » distinctif des êtres d'élite. Les vains éloges qui émaillent le récit tournent en dérision cette imagerie d'emprunt qui dit l'imposture de la reconnaissance sociale de l'écrivain, et dévoile la superposition trompeuse de l'apparence poétique sur l'authentique talent. Ainsi peut-on lire que « L'excessive beauté de Lucien, la timidité de ses manières, sa voix, tout en lui saisit madame de Bargeton. Le poète était déjà la poésie² ». Les encouragements dispensés par l'évêque appellent cette même lecture ironique : « Ce jeune homme est un poète, ajouta-t-il en posant la main sur la tête de Lucien, ne voyez-vous pas quelque fatalité imprimée sur ce beau front³ ? » Que penser d'un poète dont la seule vertu réside dans un front hugolien ?

Méprisé pour son allure provinciale à ses débuts dans la capitale, Lucien comprend que le vernis de l'élégance est le préalable de sa reconnaissance comme artiste : « je lui donnerai des conseils qui en feront le plus heureux dandy de Paris. Après cela, il sera poète s'il veut⁴ », prophétise Henry de Marsay. L'art majuscule se voit ainsi ravalé au rang de cet art de vivre qu'est le dandysme, dans cette société mondaine vivant dans le leurre de la beauté. Une telle insistance n'est pas gratuite. Grisé par ses premiers succès, Balzac a lui aussi connu ce que Gautier nomme, dans le portrait qu'il lui consacre, « ses velléités d'élégance et de dandysme⁵ », témoin sa fidèle canne dont « tout le dandysme de Paris [a] été jaloux⁶ », peut-on lire dans une lettre de 1835 à Ève Hanska. « J'ai créé la secte des Cannophiles dans le monde élégant, et l'on me prend pour un homme frivole, et cela m'amuse⁷ », lui confie-t-il, jubilant de cette réputation nouvelle.

Mais cette illusion de dandysme est de courte durée, freinée sans doute aussi bien par l'indigence de l'écrivain que par son apparence peu conforme aux canons de l'élégance mondaine. Edmond Werdet rapporte que la plupart du temps, Balzac « avait des vêtements disgracieusement faits, et il les portait plus disgracieusement encore [...] son ensemble accusait une négligence dépassant toutes les bornes⁸ ». Rien d'étonnant à ce que Balzac exerce sa vindicte contre les représentants d'un microcosme dont il se sentit rejeté⁹. Pour dévoiler le mensonge du corps

1 Honoré de Balzac, *Illusions perdues* dans *La Comédie humaine*, t.V, Scènes de la vie de province, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 145.

2 *Ibid.*, p. 166.

3 *Ibid.*, p. 207.

4 *Ibid.*, p. 220.

5 Théophile Gautier, *Portrait de Balzac*, *op. cit.*, p. 70.

6 Le récit circonstancié de ces événements témoigne du singulier plaisir qu'il éprouve à poser en homme à la mode : « Vous ne sauriez imaginer quel succès a eu ce bijou qui menace d'être européen. Boïçet, qui est revenu d'Italie, et qui ne disait pas être mon ami, me contait en riant qu'il en avait entendu parler à Naples et à Rome. 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, et si l'on vous disait, dans vos voyages, que j'ai une canne-fée, qui lance des chevaux, fait éclore des palais, crache des diamants, ne vous en étonnez pas et riez avec moi. Jamais la queue du chien d'Alcibiade n'a été si remueuse. » (*Lettres à Madame Hanska*, *op. cit.*, 30 mars 1835, p. 318).

7 *Ibid.*, 18 octobre 1834, p. 258.

8 Edmond Werdet, *Portrait intime de Balzac. Sa vie, son œuvre son caractère*, *op. cit.*, p. 356. L'éditeur multiplie les exemples à l'appui : « Comme à son ordinaire, il était vêtu, bien que nous fussions en hiver, d'un paletot brun, usé par le temps, et qui accusait de longs services. Une cravate en mérinos rouge était enroulée comme une corde autour de son cou. Un pantalon large, de couleur foncée, lui descendait à peine jusqu'à la cheville, laissant à découvert de gros bas de laine noire et d'épais souliers, noués sur le coup-de-pied, non pas avec des cordons quelconques, mais bien avec de véritables ficelles. Son chapeau, noir dans son ensemble, mais roux sur les bords, n'annonçait pas avoir été brossé depuis le jour où il en avait fait l'acquisition. » (*Ibid.*, p. 355.)

9 Faut-il d'ailleurs s'étonner que Balzac prête à l'incarnation suprême du dandysme, Henry de Marsay, le prénom de son frère et son destin d'enfant naturel qui fait de lui *un enfant de l'amour*, comme il l'écrit dans *La Fille aux yeux d'Or* ? Pour une vision exhaustive des rapports complexes de Balzac au dandysme, qui excèdent largement notre objet d'étude, voir notamment l'article de Charles Gould, « "Monsieur de Balzac" : Le dandysme de Balzac et son influence sur sa création littéraire » dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1963, n° 15, l'étude de Fausto Calaça *Dandysme et souci de soi. Essai sur les processus de subjectivation dans La Comédie*

désirable tout en respectant les lois de la physiognomonie, Balzac introduit dans le portrait de Lucien un détail programmatique – la forme de ses hanches, qui dément l'angélisme de ses traits : « semblable à la plupart des hommes fins, pour ne pas dire astucieux, il avait les hanches conformées comme celles d'une femme¹. » La finesse d'une silhouette efféminée perd ainsi la connotation de pureté qu'elle revêtait dans *Louis Lambert* pour signifier la sournoiserie.

Balzac franchit un pas supplémentaire dans ce désaveu du poète séraphique avec *Modeste Mignon*. L'épineuse question de la représentation de l'artiste s'invite rapidement dans le récit, car c'est l'avantageuse lithographie de Canalis qui inspire à Modeste le désir de lui écrire :

Modeste vit à l'étalage d'un libraire le portrait lithographié d'un de ses favoris, de Canalis. Vous savez combien sont menteuses ces esquisses, le fruit de hideuses spéculations qui s'en prennent à la personne des gens célèbres, comme si leurs visages étaient des propriétés publiques. Or, Canalis, crayonné dans une pose assez byronienne, offrait à l'admiration publique ses cheveux en coup de vent, son cou nu, le front démesuré que tout barde doit avoir. Le front de Victor Hugo fera raser autant de crânes que la gloire de Napoléon a fait tuer de maréchaux en herbe. Cette figure, sublime par nécessité mercantile, frappa Modeste².

L'implication personnelle de l'auteur perce à travers l'amertume du narrateur. L'association antithétique des adjectifs « sublime » et « mercantile » s'inscrit dans une critique très acerbe de l'entrée de l'art dans une économie de marché : l'apparence d'un artiste devient sa vitrine, soumise à la naïveté du lectorat et au bon vouloir de journaux avides de scandales. Comment ne pas rapprocher ces quelques lignes de ce portrait de Lamartine, dont la pose semble inspirée de celui de Byron ?

Portrait of Lord Byron, British poet (1813)
Thomas Philipps



Alphonse de Lamartine (1831)
François Gérard



Nous savons qu'en dépit de la distinction que le narrateur croit bon d'établir entre le « chef de l'école angélique » et son pâle émule fictif, le personnage de Canalis lui doit bien des traits.

De la vision du beau corps à l'illusion platonicienne d'une belle âme, il n'y a qu'un pas que l'héroïne franchit hardiment au cours d'un dialogue avec Butscha, ce nain dont la laideur masque un

humaine d'Honoré de Balzac, Sarrebruck, Presses académiques francophones, 2013, ainsi que l'ouvrage plus général de John C. Prevost, *Le Dandysme en France (1817-1839)*, Chapitre XII, « Le dandy chez Balzac », Genève, Slaktine, 1982.

1 Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, op. cit., p. 145.

2 Honoré de Balzac, *Modeste Mignon*, op. cit., p. 398-9.

profond dévouement :

- « — [...] Un poète, mademoiselle, n'est pas plus la poésie que la graine n'est la fleur.
 — Butscha, je n'ai jamais vu d'homme si beau !
 — La beauté, mademoiselle, est un voile qui sert souvent à cacher bien des imperfections...
 — C'est le cœur le plus angélique du ciel¹... »

On le sait, l'empreinte autobiographique n'est pas absente de ce récit dont le canevas fut inspiré par Ève Hanska. En érigeant celui qui eût pu être son double romanesque en contre-modèle physique et moral, Balzac invite ses lectrices, et plus spécifiquement sa chère comtesse, à s'interroger sur l'idéalisation qui préside à leurs engouements. Les propos prêtés à Canalis sont éloquents :

toutes ces femmes, même quand elles sont sincères, elles ont un idéal, et vous y répondez rarement. [...] elles n'imaginent jamais ce qu'est un homme malmené par une espèce d'agitation fébrile qui le rend désagréable, changeant ; elles le veulent toujours grand, toujours beau ; jamais elles ne pensent que le talent est une maladie [...]. Et pourquoi donc aller chercher de méchants compliments, et recevoir les douches froides que verse le regard hébété d'une femme désillusionnée² ?

L'artiste se trouverait presque dédouané d'entretenir une imagerie que de trop exigeantes lectrices ont rendue nécessaire. Car le succès littéraire est d'abord entre les mains des femmes, ces maîtresses de salons dont les préférences sanctionnent ou consacrent les talents. Balzac pouvait certes compter sur la bienveillance d'un lectorat féminin dont les lettres abondaient, comme le montre cette caricature de Jean-Jacques Granville où l'on le voit, tout à droite, porté aux nues par les femmes de trente ans devant la porte close de l'Académie française.



Grande course au clocher académique (1839)
 Jean-Jacques Granville

À ce public jugé versatile, dont les trop réalistes lithographies pourraient refréner les ardeurs, Balzac livre un message sans ambiguïté : les coqueluches de la *gent* féminine, ces fringants éphèbes

1 *Ibid*, p. 467. La confusion néoplatonicienne du beau corps avec la belle âme est reconduite à plusieurs reprises dans le récit, notamment lors d'un dialogue où le père de Modeste lui révèle le pot aux roses :

« – Voyons, si le jeune homme que tu aimes, que tu as vu dans l'église du Havre, il y a quatre jours, était un misérable...

– Cela n'est pas ! dit-elle, cette tête brune et pâle, cette noble figure pleine de poésie...

– Est un mensonge ! dit le colonel en interrompant sa fille. » (*Ibid*, p. 492.)

2 *Ibid*, p. 408.

auxquels elles eussent voulu l'identifier, n'ont de l'artiste que la vaine imagerie. L'on ne s'étonnera pas que le romancier ait choisi d'incarner son réquisitoire dans des figures de poètes, la poésie incarnant encore en 1840 la quintessence des Beaux-Arts et, pour toute femme de la haute société, le *nec plus ultra* du raffinement. Il n'est toutefois pas le premier à adopter cette cible et l'on peut citer, en 1842, la très cocasse *Physiologie du poète* de Sylvius, dans laquelle on trouve ce « signalement » du « poète olympien » : « Chevelure Apollonienne ; Front Shakesperien ; Nez Cornélien ; Bouche Ronsardienne ; Menton Byronien. Signes particuliers : Le ruban de la Légion d'Honneur¹. » En témoignent ces illustrations dues au trait d'Honoré Daumier.



« Le poète lamartinien » et « Le poète de salon »
Illustrations d'Honoré Daumier pour la *Physiologie du poète* de Sylvius (1842)

Vers une nouvelle physiologie de l'artiste

Le désaveu du poète évanescent fait place à un nouveau système de représentation de l'artiste, dont Balzac se veut le héraut autant que le héros. Mais pour bâtir sa propre légende, il lui faut d'abord rendre sa dignité au créateur-démiurge dont les larges épaules disent l'enfantement d'un monde. *Illusions perdues* et *Modeste Mignon*, emblématiques de ce revirement, privilégient l'effet de symétrie. Le premier chapitre d'*Illusions perdues* élabore, en miroir inversé, les portraits croisés des « deux poètes » pour inviter à distinguer celui qui en a l'étoffe de celui qui n'en a que l'apparence. Au portrait de Lucien de Rubempré répond celui de David Séchard, l'un des plus vifs de la galerie balzacienne. Une esquisse brûlante, qui transfigure la lourdeur en puissance, les laideurs en beautés symptomatiques de l'élan créateur :

David avait les formes que donne la nature aux êtres destinés à de grandes luttes, éclatantes ou secrètes. Son large buste était flanqué par de fortes épaules en harmonie avec la plénitude de toutes ses formes. Son visage, brun de ton, coloré, gras, supporté par un gros cou, enveloppé d'une abondante forêt de cheveux noirs, ressemblait au premier abord à celui des chanoines chantés par Boileau ; mais un second examen vous révélait dans les sillons des lèvres épaisses, dans la fossette du menton, dans la tournure d'un nez carré, fendu par un méplat tourmenté, dans les yeux surtout ! le feu continu d'un unique amour, la sagacité du penseur [...]. Si l'on devinait dans cette face les éclairs du génie qui s'élançait, on voyait aussi les cendres auprès du volcan².

¹ Sylvius, *Physiologie du poète*, Paris, Jules Laisne, 1842, p. 10-11.

² *Ibid.*, p. 144-5.

La référence discrète à l'imagerie du moine (le « chanoine ») fonctionne comme un indice autobiographique. Difficile de ne pas reconnaître Balzac dans ce portrait – jusqu'à ce nez où se dit la tourmente du génie, et que Théophile Gautier décrivait en des termes voisins : « carré du bout, partagé en deux lobes, coupé de narines bien ouvertes¹ ». En inversant la signification morale des traits, le romancier va plus loin que Lavater dont les études physiognomoniques n'admettaient que comme des contre-exemples les rares individus qui, tel Socrate, conjuguent une âme riche à un physique ingrat. Par ce portrait tendu vers le mythe, il s'agit de faire évoluer le regard du lecteur : l'ambition balzacienne n'est pas de faire admettre des exceptions à la règle mais de construire un nouvel idéal esthétique de l'artiste, dans la lignée de ses premières déclarations préfacielles.

Du portrait physique des deux poètes, nous glissons naturellement vers son interprétation, c'est-à-dire vers le portrait moral ; Balzac force alors les lois de la physiognomonie pour inverser la valeur de sa double esquisse : « Malgré les apparences d'une santé vigoureuse et rustique, l'imprimeur était un génie mélancolique et maladif, il doutait de lui-même ; tandis que Lucien, doué d'un esprit entreprenant, mais mobile, avait une audace en désaccord avec sa tournure molle, presque débile, mais pleine de grâces féminines². » La réflexion esthétique est indissociable d'une perspective sociale : la beauté est d'essence aristocratique tandis que la roture condamne à la vulgarité : « La beauté physique de son ami comportait une supériorité qu'il acceptait en se trouvant lourd et commun. [...] Gentilhomme par sa mère, Lucien avait jusqu'au pied haut courbé du Franc ; tandis que David Séchard avait les pieds plats du Welche et l'encolure de son père le pressier³. » Et le roturier Balzac d'arguer derechef de la solution de continuité du physique au moral, en rappelant que « Corneille ressemblait fort à un marchand de bœufs⁴. » Comment ne pas songer à cette anecdote rapportée par son éditeur Edmond Werdet : « Lorsque Balzac fut descendu du cabriolet, je me tournai vers mon cocher et je lui dis : – Avec qui supposez-vous que j'étais ? – Mais, bourgeois, c'est clair comme le jour, me répondit mon automédon numéroté ; avec qui donc pouviez-vous être, sinon avec un marchand de bœufs de Poissy⁵ ! » ?

Si Balzac projette en David Séchard son ardeur de bête de somme et son génie créatif, la mise en scène fortement dramatisée des « Souffrances de l'inventeur » se solde par une conclusion aussi lapidaire que bourgeoise. À ce double malheureux dont il se débarrasse, comme pour exorciser l'angoisse d'un destin avorté, succède un support d'identification plus durable : Daniel d'Arthez. Dans ce roman, le dédoublement des figures de projection en plusieurs protagonistes permet d'élaborer des *scenarii* auctoriaux successifs tout en estompant la tension trop patente vers l'écriture personnelle. L'évolution du portrait de d'Arthez dans *La Comédie humaine* est éclairante. Plus qu'un autoportrait physique, c'est un autoportrait idéalisé que nous livre Balzac dans *Illusions perdues* : « Petit, maigre et pâle, ce travailleur cachait un beau front sous une épaisse chevelure noire assez mal tenue, il avait de belles mains, il attirait le regard des indifférents par une vague ressemblance avec le portrait de Bonaparte gravé d'après Robert Lefebvre⁶. » Malgré quelques détails authentiques – la beauté des mains⁷, une belle chevelure sombre peu soignée –, nous retrouvons l'imaginaire romantique de l'artiste malingre prégnant dans *Louis Lambert*. Si Daniel ne

1 Théophile Gautier, *Portrait de Balzac*, *op. cit.*, p. 28.

2 Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 146.

3 *Ibid.*, p. 177 et 146.

4 *Ibid.*, p. 177. « La noblesse des sentiments ne donne pas inévitablement la noblesse des manières. Si Racine avait l'air du plus noble courtisan, Corneille ressemblait fort à un marchand de bœufs, Descartes avait la tournure d'un bon négociant hollandais. Souvent, en rencontrant Montesquieu son râteau sur l'épaule, son bonnet de nuit sur la tête, les visiteurs de La Brède le prenent pour un vulgaire jardinier. L'usage du monde, quand il n'est pas un don de haute naissance, une science sucée avec le lait ou transmise par le sang, constitue une éducation que le hasard doit seconder par une certaine élégance de formes, par une distinction dans les traits, par un timbre de voix. »

5 Edmond Werdet, *Portrait intime de Balzac. Sa vie, son œuvre, son caractère*, *op. cit.*, p. 355.

6 Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 308.

7 « Tout en causant, Balzac jouait avec son couteau ou sa fourchette, et nous remarquâmes ses mains qui étaient d'une beauté rare, de vraies mains de prélat, blanches, aux doigts menus et potelés, aux ongles roses et brillants ; il en avait la coquetterie et souriait de plaisir quand on les regardait. » (Théophile Gautier, *Portrait de Balzac*, *op. cit.*, p. 30)

possède pas le charme magnétique d'un Lucien, une certaine grâce lui est accordée, enrichie de la référence à Napoléon : Balzac demeure la proie d'un idéal, pour incarner ce romancier dont il se sent si proche.

Ce portrait est néanmoins amené à évoluer de l'idéal vers le réel, et c'est une tout autre image que nous trouvons à l'horizon implicite de *Modeste Mignon*. Dans ce roman aux allures de conte fantasque, loin s'en faut que Balzac ne s'identifie à La Brière, « l'un de ces hommes ordinaires, à vertus positives¹ » qu'il dédaigne. Cet embrouillamini de masques résolu par une conclusion en trompe-l'œil abrite deux indices qui nous orientent vers une autre piste. C'est en effet sous l'angle d'une alternative que se présente l'initiative de l'héroïne qui conditionne l'intrigue : « le jour où elle acheta ce portrait, l'un des plus beaux livres de d'Arthez venait de paraître. Dût Modeste y perdre, il faut avouer qu'elle hésita longtemps entre l'illustre poète et l'illustre prosateur². » S'il n'est pas alors question du portrait de d'Arthez, la suite nous l'apprend, dans ce dialogue où Canalis déplore la soif d'idéal de ses lectrices : « jamais elles ne pensent que le talent est une maladie ; que Nathan vit avec Florine, que d'Arthez est trop gras³ ». C'est donc un romancier corpulent que nous retrouvons dans le Daniel malingre d'*Illusions perdues*, comme si l'éviction de David Séchard lui permettait d'en récupérer les attributs physiques. Modeste place la beauté avant le génie et en paye le prix fort : désirant dévouer sa vie à un artiste, elle échappe de peu à l'emprise d'un arriviste pour épouser un être ordinaire. Voilà donc quelles déconvenues guettent ces héroïnes de contes qui, à l'instar de Modeste, s'éprennent d'une lithographie en lieu et place d'un livre, d'un Canalis et non d'un d'Arthez, d'un joli poète et non du romancier Balzac. De quoi sans doute conforter dans son choix l'incertaine comtesse Hanska, veuve depuis déjà trois ans en 1844.

Quant à Daniel d'Arthez, nous retrouvons sa trace dans *Les Secrets de la Princesse de Cadignan*, dont l'intrigue se déroule postérieurement à celle de *Modeste Mignon*. Malgré son apparente légèreté, cette plaisante nouvelle est capitale : Balzac y parachève le portrait de celui en qui l'on peut légitimement voir son double romanesque le plus abouti, et lui donne congé dans une conclusion étonnamment heureuse. Si l'on peut s'étonner que le choix d'un tel génie se porte sur une mondaine, quel plus éclatant triomphe Balzac pouvait-il accorder à son double de papier que la conquête d'une de ces reines du grand monde, éprises d'élégance et de gloriole ? D'aucuns n'ont pas manqué d'identifier en Diane de Cadignan la duchesse de Castries, qui s'était refusée à Balzac au terme de rapports ambigus.

Qu'en est-il de cet ultime portrait ? D'Arthez accuse à présent un « embonpoint raisonnable », « comme tous les hommes d'État » (comparaison méliorative s'il en est), et les « lignes creuses » de son visage sont « devenues pleines⁴ ». Cette esquisse substitue très nettement au corps malingre d'*Illusions perdues*, puis au corps malade de *Modeste Mignon*, une plénitude exempte de vulgarité. Plus question de martyr : la corpulence est assumée comme symbole de réussite. Difficile de ne pas songer à ce sémillant portrait de l'écrivain à ses trente-six ans, brossé par Théophile Gautier : « À cette époque, Balzac, dans toute la force de l'âge, présentait les signes

1 Honoré de Balzac, *Modeste Mignon*, *op. cit.*, p. 493. Le portrait moral de La Brière le cantonne à un rôle de second plan bien éloigné des ambitions balzaciennes : « Doux, aimable, le cœur presque pudique et rempli de bons sentiments, il lui répugnait d'être sur le premier plan. Il aimait son pays, il voulait être utile, mais l'éclat l'éblouissait. À son choix, la place de secrétaire près d'un Napoléon lui eût mieux convenu que celle de premier ministre. » (*Idem*)

2 *Ibid.*, p. 399.

3 *Ibid.*, p. 408.

4 Honoré de Balzac, *Les Secrets de la princesse de Cadignan* dans *La Comédie humaine*, t. VI, Scènes de la vie parisienne, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 978. « Quoiqu'il arrivât à l'âge grave de l'homme, à trente-huit ans, il conservait une fleur de jeunesse due à la vie sobre et chaste qu'il avait menée, et comme tous les gens de cabinet, comme les hommes d'État, il atteignait à un embonpoint raisonnable. Très jeune, il avait offert une vague ressemblance avec Bonaparte général. Cette ressemblance se continuait encore, autant qu'un homme aux yeux noirs, à la chevelure épaisse et brune, peut ressembler à ce souverain aux yeux bleus, aux cheveux châtain ; mais tout ce qu'il y eut jadis d'ambition ardente et noble dans les yeux de d'Arthez avait été comme attendri par le succès. Les pensées dont son front était gros avaient fleuri, les lignes creuses de sa figure étaient devenues pleines. » (*Idem*)

d'une santé violente peu en harmonie avec les pâleurs et les verdeurs romantiques à la mode. Son pur sang tourangeau fouettait ses joues pleines d'une pourpre vivace¹ [...]. » Dans *Modeste Mignon*, le phénomène le plus frappant réside dans un refus de résoudre la question de la beauté, modalisée par le regard d'une princesse : « D'Arthez lui semblait beau, peut-être l'était-il². » L'auréole du génie confère à Daniel d'Arthez une aura dont sont dépourvues les insipides poupées – incluant Lucien de Rubempré – qui composent le tableau de chasse de Diane de Cadignan³. Car aux hommes vraiment grands, point n'est besoin d'être beau, et c'est en refusant d'élucider cette question, en en soulignant l'insignifiance pour mieux la neutraliser, que Balzac la résout.

C'est donc bien en démystifiant ce leurre qu'est la beauté, ou plus exactement, en en déjouant les canons pour en livrer une définition moins plastique que métaphysique, que Balzac réinvente le portrait de l'artiste. Dans cette galerie d'images, Daniel d'Arthez apparaît comme le point d'orgue d'une stratégie orchestrée, en parallèle, par une scénarisation conjointe du discours préfaciel, de la correspondance et des ripostes iconographiques. À l'hégémonie du poète séraphique, Balzac substitue l'idéal du créateur-colosse, éclairant le point aveugle qui affecte la représentation du romancier. Rien d'étonnant à ce que sa vindicte se concentre sur le poète, cette identité auctoriale qu'il fut tenté de revêtir un temps, et qui lui fut toujours obstinément refusée. Mais au-delà de ce clivage, c'est avant tout au créateur superlatif, à l'inventeur dans tous ses états, peintre, imprimeur ou romancier, qu'il s'identifie. Autant de figurations kaléidoscopiques pour un écrivain protéiforme, dont la corpulence massive, le regard velouté, le nez carré, la main aristocratique, les lèvres épaisses, la chevelure somptueuse, incarnent toutes les facettes de cette comédie humaine imprimées dans sa physionomie.

1 Théophile Gautier, *Portrait de Balzac*, *op. cit.*, p. 27-8.

2 Honoré de Balzac, *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, *op. cit.*, p. 978.

3 « J'ai trouvé tous les hommes que j'ai connus petits, mesquins, superficiels ; aucun d'eux ne m'a causé la plus légère surprise, ils étaient sans innocence, sans grandeur, sans délicatesse. J'aurais voulu rencontrer quelqu'un qui m'eût imposé. », confie-t-elle à la marquise d'Espard. (*Ibid.*, p. 956.)

Bibliographie critique

- 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.
- BORDERIE Régine, *Balzac, peintre de corps. La Comédie humaine ou le sens des détails*, Paris, Sedes, 2002.
- BRIX Michel, *Éros et littérature : Le discours amoureux en France au XIX^e siècle*, Paris, Peeters, « La République des Lettres », 2001.
- CALAÇA Fausto, *Dandysme et souci de soi. Essai sur les processus de subjectivation dans La Comédie humaine d'Honoré de Balzac*, Sarrebruck, Presses académiques francophones, 2013.
- DIAZ Brigitte, *L'Épistolaire ou la pensée nomade*, Paris, PUF, « Écriture », 2002.
- DIAZ José-Luis, *Devenir Balzac. L'invention de l'écrivain par lui-même*, Paris, Christian Pirot, 2007.
- DIAZ José-Luis, « Sand et Balzac : deux écrivains en vitrine » dans *Cahiers George Sand*, n°39, 2017, pp. 163-185.
- GOUNOD Charles, « "Monsieur de Balzac" : Le dandysme de Balzac et son influence sur sa création littéraire. » dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1963, n°15.
- KERLOUÉGAN François, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- LAFORGUE Pierre, *Balzac dans le texte*, Paris, Christian Pirot, 2006.
- LILTI Antoine, *Figures publiques. L'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014.
- PREISS Nathalie, *Honoré de Balzac*, Paris, PUF, « Figures et Plumes », 2009.
- PREVOST John C., *Le Dandysme en France (1817-1839)*, Chapitre XII, « Le dandy chez Balzac », Genève, Slaktine, 1982.