

*Du même auteur  
dans la même collection*

ANNETTE ET LE CRIMINEL.  
BEATRIX, Préface de Julien Gracq.  
CESAR BIROTTEAU.  
LE CHEF-D'ŒUVRE INCONNU. — GAMBARRA — MASSIMILLA  
DONI.  
LES CHOUANS.  
LE COLONEL CHABERT.  
LE COLONEL CHABERT suivi de L'INTERDICTION.  
LE CONTRAT DE MARIAGE.  
LA COUSINE BETTE.  
LE COUSIN PONS.  
LE CURÉ DE TOURS — LA GRENADIÈRE — L'ILLUSTRE  
GAUDISSERT.  
LA DUCHESSE DE LANGEAIS.  
EUGÈNE GRANDET (édition avec dossier).  
LA BEMME DE TRENTE ANS.  
FERRAGUS — LA FILLE AUX YEUX D'OR.  
GOBSECK — UNE DOUBLE FAMILLE.  
ILLUSIONS PERDUES.  
LE LYS DANS LA VALLÉE.  
LA MAISON DU CHAT-QUI-PELOTE — LE BAL DE SCEAUX —  
LA VENDETTA — LA BOURSE.  
MÉMOIRES DE DEUX JEUNES MARIÉES.  
LES PAYSANS.  
LA PEAU DE CHAGRIN.  
PEINES DE CŒUR D'UNE CHATTE ANGLAISE.  
LE PÈRE GORIOT.  
PHYSIOLOGIE DU MARIAGE.  
PIERRETTE.  
LA RABOUILLEUSE.  
LA RECHERCHE DE L'ABSOLU.  
SARRASINE, suivi de Michel Serre, L'HERMAPHRODITE.  
SPLENDEURS ET MISÈRES DES COURTIISANES.  
UN DÉBUT DANS LA VIE.  
UNE FILLE D'EYE.  
LA VIEILLE FILLE — LE CABINET DES ANTIQUES.

HONORÉ DE BALZAC

# LA MAISON DU CHAT-QUI-PELOTE

suivi de

LE BAL DE SCEAUX  
LA VENDETTA  
LA BOURSE

*Introduction, notes,  
documents  
bibliographie et chronologie*

par

Anne-Marie BARON

*Publié avec le concours  
du Centre National des Lettres*

**GF Flammarion**

On trouvera en fin de volume des documents, une  
bibliographie et une chronologie.

## INTRODUCTION

*La Maison du Chat-qui-pelote*, *Le Bal de Sceaux*, *La Vendetta* et *La Bourse* appartiennent au fonds ancien de *La Comédie humaine*. Ces nouvelles ont toujours fait partie des *Scènes de la vie privée* et les trois premières figuraient dans l'édition originale d'avril 1830.

1830, année charnière dans la carrière et l'œuvre de Balzac. Le succès de scandale remporté par la *Physiologie du mariage*, publiée anonymement en décembre 1829, est loin de se répéter lors de la publication des *Scènes de la vie privée*. La critique se montre assez dure pour ce recueil<sup>1</sup> et ne sait pas y déceler le modernisme d'une entreprise qui semble rompre entièrement avec le roman historique auquel Balzac s'est essayé dans *Le Dernier Chouan*. Voulant concilier la peinture des mœurs, l'analyse politique et le romanesque, le romancier débutant donne, avec des nouvelles comme *La Maison du Chat-qui-pelote*, *Le Bal de Sceaux* ou *La Vendetta*, une synthèse originale qui témoigne à la fois d'un sens déjà sûr de l'agencement du récit et d'une grande acuité d'observation. D'ailleurs Horace de Saint-Aubin, dont Jules Sandeau s'inspire par Balzac, raconte la biographie imaginaire, s'incline et s'efface devant un écrivain nouveau qui inaugure, avec ces *Scènes de la vie privée*, un genre bien différent du roman pour-cabinets de lecture qu'Horace a pratiqué jusque-là<sup>2</sup>. Car si deux romans de jeunesse, *Wann Chilore* et *Annemie et le criminel*<sup>3</sup>, commençaient comme des études de mœurs bourgeoises, ces œuvres côtoyaient souvent le roman frénétique ou le roman noir, tandis qu'ici, pour la première fois, l'analyse

sociale des milieux, la réflexion politique et la psychologie des personnages prennent le pas sur l'intrigue qu'elles expliquent et mettent en perspective.

Balzac a donc changé de cap. Désormais, il veut mettre en scène les gens de son époque, décrire leur vie quotidienne avec ses problèmes matériels dans les différents milieux auxquels ils appartiennent et faire de cette évocation quasi sociologique la clef de leurs comportements, de leurs caractères, de leurs sentiments. Ce faisant, il n'abandonne pas l'histoire, mais il réoriente le projet de Walter Scott vers l'histoire contemporaine, considérée plus particulièrement sous l'angle économique et social et comme histoire des mentalités. Or le domaine par excellence de cette nouvelle histoire des mentalités, c'est la « vie privée ». Comme l'écrit Maurice Bardèche, « pour Balzac, un milieu familial est une réalité sociale qui a son climat, ses coutumes, son relief, son atmosphère, exactement comme une province ou une patrie... Une « vie privée », c'est donc cet ordre que chaque être arrange autour de lui, cette ambiance qui émane de lui-même et de sa vie, le plus souvent à son insu, c'est comme une *aura* qu'il projette ».

Au centre de toute vie privée, il y a le mariage. Après avoir analysé en sociologue les conséquences et les imperfections du mariage bourgeois dans la *Physiologie du mariage*, Balzac en dramatise certaines situations typiques dans les *Scènes de la vie privée* où il prétend « peindre avec fidélité les événements dont un mariage est suivi ou précédé »<sup>5</sup>. Si *La Bourse* a un dénouement idyllique, Balzac prend pour thème dans *La Maison du Chat-qui-pelote* et dans *La Vendetta* l'agonie d'un couple, tandis que *Le Bal de Sceaux* raconte le sacrifice d'une passion aux calculs mesquins de l'ambition. Pourquoi donc des échecs si cruels ? C'est que l'amour, Balzac le sait bien, ne suffit pas à assurer le bonheur d'un ménage. Il unit les individus sans les rapprocher; chacun d'eux appartient à un milieu, à une catégorie d'esprits, à une classe sociale. En décrivant « les mille manières par lesquelles les tempéraments, les esprits, les situations sociales, et la fortune rompent les équilibres »<sup>6</sup>, probléma-

ques du couple, il ajoute aux anecdotes de la *Physiologie du mariage* des scènes bien propres à illustrer ses méditations théoriques. Les *Scènes de la vie privée* sont à cet égard une œuvre expérimentale.

Les personnages de ces nouvelles ne sont pas pour autant des êtres ordinaires. Trois d'entre eux sont des artistes : Sommerivieux, le héros de *La Maison du Chat-qui-pelote*, Hippolyte Schinner de *La Bourse* et Ginevra di Piombo, l'héroïne de *La Vendetta*. Trois artistes, trois destins bien différents, trois illustrations de la doctrine de l'Artiste dont Balzac donne à la même époque une première esquisse dans une étude célèbre de *La Stihouette*<sup>7</sup>. Mais aussi trois regards de peintres à travers lesquels Balzac résout de façon originale un problème de technique romanesque, trois intrigues dont le récit découle comme naturellement de pages « picturales ». Enfin, toute la technique romanesque de Balzac est en train de se constituer ici avec une de ses formes les plus typiques d'expositions : la façade du Chat-qui-pelote, l'atelier de Servin, ou celui de Schinner constituent trois tableaux dans lesquels le regard exercé d'un témoin artiste avec lequel le lecteur est invité à s'identifier, peut déchiffrer les signes extérieurs de la vie privée et de ses drames secrets.

#### *La Maison du Chat-qui-pelote*

En avril 1830, dans la première édition des *Scènes de la vie privée* où elle a paru pour la première fois, *La Maison du Chat-qui-pelote*, encore intitulée *Gloire et Malheur*, ne vient qu'au troisième rang du recueil. Elle ne recevra son titre définitif, sa dédicace à Marie de Monthéau et sa place d'honneur en tête de l'œuvre de Balzac que dans l'édition Furne, première édition de *La Comédie humaine*, en 1842.

Pourquoi cette fonction inaugurale ? Ouverture, au sens musical du terme, *La Maison du Chat-qui-pelote* annonce, tous les critiques l'ont rappelé, les grands thèmes balzaciens. Elle préfigure, en outre, dans le raccourci

d'un microcosme d'une rare densité, les structures essentielles de l'œuvre à venir. Texte privilégié donc, à la fois dans l'espace de l'univers constitué de *La Comédie humaine* et dans la diachronie de sa constitution. *La Comédie humaine* s'ouvrira du même coup par un défi théorique, superbe dans sa discrétion. — défi que *Gobseck* ou *Une double famille* ne tarderont pas à reformuler — aux contraintes génériques de la nouvelle et du roman. Car cette nouvelle est aussi un roman, avec sa durée, sa profondeur, son horizon de personnages secondaires, et son rythme ascendant-descendant qui sera celui des grands ensembles comme *César Broteau*, par exemple. Enfin, à la charnière des analyses sociologiques de la *Physiologie du mariage*, et du roman expérimental des *Scènes de la vie privée*, voici comme le premier modèle du réalisme balzacien et peut-être en France du réalisme tout court.

En dépit de l'ingéniosité des historiens de Balzac et des éditeurs de *La Maison du Chat-qui-pelote*, on ignore tout des circonstances de la composition de ce bref chef-d'œuvre, prophétique à plus d'un égard. L'indication portée par l'auteur à la fin de la troisième édition des *Scènes de la vie privée*, parue chez la veuve, Béchel en 1835, « Maffliers, octobre 1829 », ajoute une énigme biographique, irritante en vérité, à nos perplexités. Ce séjour à Maffliers nous est inconnu. Il se peut que Balzac ait rejoint à Maffliers sa maîtresse, la duchesse d'Abrantès, reçue chez les Talleyrand-Perigord.

Aux sources de *La Maison du Chat-qui-pelote*, comme toujours chez Balzac, des choses vues, des lieux parcourus, un espace familial et même familial, toute une petite société bourgeoise connue de l'intérieur par l'habitant, du marais et par le clerc de notaire. L'anecdote racontée ici a dû comparaître, sous maintes formes, en l'étude de maître Passez ou de maître Guillonnet-Merville. Un drapier de la rue Saint-Denis, M. Guillaume, a deux filles; l'aînée et la moins jolie, Virginie, fait un mariage de raison avec Joseph Lebas, le premier commis de la boutique; Augustine, sa cadette, ravissante et romanesque, épouse par amour le peintre Théodore de Sommerieux, mais

cette union tourne mal car Augustine, incapable, par son éducation bornée, de comprendre son mari, va être abandonnée et mourra de chagrin. Telle est, brièvement contée, l'histoire de cette famille de commerçants.

Balzac peut dépeindre le cadre et la vie des Guillaume d'après nature, car la rue Saint-Denis ne diffère guère de la rue-Portefoin ou de la rue du Temple où il a longuement résidé à plusieurs reprises. Peut-être même peut-il faire état de souvenirs précis. Ceux de la rue de Lesdiguières tout d'abord. Au rez-de-chaussée de la maison où l'auteur de *Genève* avait sa mansarde, le propriétaire, un certain Leuillier, tenait un commerce de falences. Une lettre de 1819 atteste la curiosité enjouée du jeune Balzac pour les mœurs boutiquières de son propriétaire<sup>8</sup> et il semble bien que Lord R'hoone ait mis en œuvre ses premières observations dans *Une heure de ma vie*, petite nouvelle de 1822, où l'attention portée à la réalité sociale l'emporte de façon inattendue sur l'imitation du *Voyage sentimental* de Sterne. Les commerçants de la rue du Petit-Lion, au coin de laquelle est située la maison du Chat-qui-pelote, n'étaient sans doute pas moins familiers à Balzac. En effet, c'est chez un porcelanier de cette rue que Laure et Honoré avaient acheté une fameuse « soupière » pour leur mère<sup>9</sup>. Or nous avons pu vérifier que ce commerçant, Georges Mathieu Quettier, n'était autre que le propre gendre de Leuillier, le logeur de Balzac rue de Lesdiguières. La maison de Quettier, que Balzac connaissait bien, comme d'ailleurs toutes celles de la rue du Petit-Lion, dont plusieurs habitants remarquons-le en passant, portent des noms curieusement balzaciens. — Chabert, Finot, Crochet, Poiré. — présente; d'après les registres du cadastre, un aspect tout à fait semblable à celui de la maison du Chat-qui-pelote, avec ses « moélons (*sic*) et pans de bois en médiocre état » et ses « cinq croisées de face<sup>10</sup> ». Avec les X et les V « que traçaient sur la façade les pièces de bois transversales ou diagonales dessinées dans le badigeon par de petites lézardes parallèles », la maison du Chat-qui-pelote n'est-elle pas l'une de ces anciennes maisons à colombage dont on peut encore aujourd'hui retrouver quelques exemplaires à Paris? A cette expérience relativement récente, il faut en

ajouter une autre, plus ancienne et sans doute plus importante. La rue Saint-Denis est, en effet, le centre des commerces de mercerie, de draperie et de passementerie<sup>11</sup> que l'on pratique dans sa famille maternelle depuis des générations. Le grand-oncle de Balzac, Antoine-Michel Sallambier, né rue Saint-Denis, était sous l'Empire brodeur-passementier et drapier à l'enseigne de « La Toison d'or, rue Honoré, près de celle des Bourdonnais » ; il tenait « tout ce qui concerne les uniformes civils et militaires » avant d'être nommé, comme Guillaume, « membre du comité consultatif de l'habillement et équiperment des troupes<sup>12</sup> ». L'oncle de Balzac, Jean-Baptiste Marchand, s'est installé en 1784 dans le quartier des Halles pour exploiter l'important fonds de commerce de draperie qu'il avait acquis rue Saint-Honoré. Il a marié ses deux filles le même jour et l'une d'elles à Charles Sédillot, parent de Mme Balzac, orphelin, économiste et travailleur comme Joseph Lebas<sup>13</sup>. L'écrivain connaît donc bien « les gros commerçants de la rue des Bourdonnais et de la rue Saint-Honoré » qui forment le cercle des relations de la famille Guillaume.

Pas un élément pourtant de cette réalité inspiratrice, au premier degré tout au moins, qui n'en soit aussitôt disjoint avant d'être gauchi, isolé ou au contraire intégré dans une composition imaginative. Pierre-Georges Castex, qui signale un Chat-qui-pelote rue Vauvilliers et un cabaret du même nom au 52, rue Vieille-du-temple tout près du 40, rue du Temple où le jeune Balzac a habité avec ses parents, montre que le romancier avait en fait à l'esprit, en décrivant la maison des Guillaume, le magasin tenu par son parent Sallambier, rue Saint-Honoré, à l'enseigne de la Toison d'or. Le même critique souligne que ces déplacements du référent constituent un processus typique de la création balzacienne<sup>14</sup>. L'imagination visionnaire décrite par Albert Béguin prend aussitôt le relais de l'observation. Ainsi, avec son jeu sémantique naïf, le rebuts de l'enseigne sert de médiation à une formulation emblématique de l'œuvre : « Dessin, couleurs, accessoires, tout était traité de manière à faire croire que l'artiste avait voulu se moquer du marchand et des passants. » Dès la

première image, le commerçant qui fait sa pelote contraste avec l'artiste qui la fait voler au bout de sa raquette. Dès les premières pages, de façon symbolique, le drap s'oppose aux draperies antiques, l'art du peintre à la peinture en bâtiment, tandis que les Guillaume répondront scènes de ménage quand leur fille leur parlera des scènes exaltantes nécessaires pour développer le talent de son mari. Quand l'artiste fait rouler les écus parce qu'ils sont ronds, le drapier les entasse parce qu'ils sont plats. On s'explique dès lors que par le jeu d'une double métonymie, la fonction de cette enseigne symbolique ait été devolue à la façade et à l'ensemble de la maison des Guillaume, et que le titre original de *Gloire et Malheur* ait cédé le pas au titre deux fois emblématique de *La Maison du Chat-qui-pelote*. *La Maison du Chat-qui-pelote* est l'expression d'un mode de vie et de pensée, d'un univers social<sup>15</sup>. Le titre et l'enseigne doivent laisser deviner d'emblée l'histoire et le destin d'Augustine Guillaume. La façade de la maison du Chat-qui-pelote figure, à travers sa poésie équivoque, la tyrannie d'une vie privée dont l'héroïne n'arrive pas à briser le carcan. La nouvelle débute d'ailleurs par la description de cette façade vétuste, parcourue par le regard impatient d'un observateur qui la voit s'animer peu à peu. Ce personnage, nous le retrouverons souvent dans *La Comédie humaine* : il est l'élément moteur de toute exposition balzacienne ; il scrute ici pour la première fois un paysage urbain qui sera le décor traditionnel de la plupart des œuvres futures.

En face de cet univers enmuré de la vie privée, Sominervieux, le peintre, incarne la liberté de l'artiste. La monographie de l'artiste s'oppose à celle du marchand. On sait que l'antithèse de ces deux figures fascine, obsède Balzac en 1830 et qu'au célèbre portrait de *L'Épicer de La Silhouette*, font pendant, dans le même journal, les trois études sur les *Artistes*. Ces textes contemporains de *Gloire et Malheur* aident à comprendre l'objectif idéologique du romancier. Les artistes « ont-ils tort de ne pas se conduire exactement comme un bonnetier de la rue Saint-Denis ? ou l'industriel doit-il être blâmé de ne pas com-

prendre que les arts sont le costume d'une nation, et qu'alors un artiste vaut déjà un bonnetier? » La réponse de Balzac est nette : si les artistes sont incompris, c'est que leur « extase » les sépare du commun des mortels, et que l'« instabilité capricieuse de leur puissance créatrice » les fait passer pour paresseux auprès du vulgaire. Ils ne sont pas des « hommes de suite » ; leur dédain de la richesse est incompréhensible pour des bourgeois plus sensibles à l'argent qu'à l'œuvre d'art. *La Maison du Chat-qui-pelote* illustre parfaitement ces réflexions ; car si l'amour donne à Augustine, malgré sa maladresse, une sorte de divination pour les besoins de son mari, les Guillaumes, incapables de comprendre « ces imaginations-là », condamnent définitivement Théodore comme un homme sans jugement. La comédie de *L'Artiste*, dont le plan est conçu en décembre 1830, devait reprendre sur le mode comique le thème de « l'homme de génie en butte à des esprits médiocres, aimant avec idolâtrie une femme qui ne le comprend pas <sup>16</sup> ».

C'est à la fois l'expérience vécue et la dramaturgie du mariage construite à partir des analyses de la *Physiologie du mariage* qui vont permettre à Balzac d'animer ses types sociaux. *La Maison du Chat-qui-pelote* se termine de manière tragique. Le destin d'Augustine évoque irrésistiblement la douloureuse et brève existence de Laurence, la sœur cadette de Balzac, élevée aussi durement que les deux filles, Guillaume par une mère sévère et autoritaire <sup>17</sup>. La minute avec laquelle Mme Guillaume organise les journées de ses filles fait penser à cet « Emploi du temps » dressé par Mme Salambier, la grand-mère de Balzac, pour sa fille Laure et dont celle-ci s'inspire pour l'éducation de ses enfants. Après une adolescence austère, Laurence, mariée trop vite à un aristocrate couvert de dettes et qui a séduit sa famille par sa particule et ses talents de société, va connaître le malheur. Comme Augustine, elle aime un homme qui peu à peu la délaisse et la déserte par son inconscience. Elle a, comme Augustine, la « fatale pensée » de venir se plaindre à sa sœur puis à ses parents et elle apprend à ses dépens qu'« une femme doit souffrir et se taire <sup>18</sup> ». *Gloire et Malheur*, le

premier titre de la nouvelle annonçait sa structure et son mouvement. Mouvement ascendant jusqu'au double mariage contrasté des filles Guillaume qui, nous montre Augustine dans tout l'éclat de son bonheur, mais déclin inexorable de cette « gloire ». L'écrivain exploite à fond ici la thématique de l'illusion et de la déception, la problématique équivoque du réalisme, fondée sur les conflits de la société et des passions. Augustine, qui tranche sur son milieu par sa beauté et son intuition méfancolique, semble appelée tout naturellement par l'amour de Théodore jusqu'à ce que Max Andréoli, dans une étude importante <sup>19</sup>, appelle « la sphère du haut », définie en l'occurrence par l'art et l'aristocratie. Mais les pesanteurs insupportables de l'éducation, les préjugés de sa classe, les habitudes de sa famille ont rendu Augustine incapable à partager la vie de l'artiste. Comme le montre très bien Max Andréoli, la première scène de la nouvelle où Augustine aperçoit Théodore du haut de sa fenêtre, inverse par cette métaphore spatiale le paradigme fondamental et « tout le mouvement dramatique de la nouvelle est dans le retournement progressif de la situation, chacun des personnages tendant à rejoindre sa sphère respective <sup>20</sup> ».

Mais quelle est donc la morale de cette histoire ? Et y a-t-il une morale ? Celle du père Guillaume pensant qu'on est « toujours tôt ou tard puni d'avoir voulu monter trop haut », que les mariages mal assortis sont pareils à « ces anciennes étoffes de soie et de laine, dont la soie finissait toujours par couper la laine » et que, comme le dit le drapier Tournebouche du *Succrube*, il faut « marier ses filles à bons drappiers » et « savoir demourer en son drap <sup>21</sup> » ? Balzac approuve-t-il, Virginie, aux dépens d'Augustine ? Non car celle-ci, sortant de l'hôtel de ses parents, éprouve, avec une hauteur qui nous renvoie à une scène célèbre de l'*Illade*, « je ne sais quel orgueil de ses chagrins en pensant qu'ils prenaient leur source dans un bonheur de dix-huit mois qui valait à ses yeux mille existences comme celle dont le vide lui paraissait horrible ». L'énergie ou l'économie de soi, le dilemme que dramatisera *La Peau de chagrin*, est déjà au centre de *Gloire et Malheur*. Virginie et Augustine, comme les

héroïnes des *Mémoires de deux jeunes mariées*, incarnent deux choix, deux destins de femme, une passion violente et funeste et le bonheur calme que procure un mariage sans amour. Entre une vie courte et glorieuse et une longue existence sans éclat, Balzac ne choisit pas. Ce qu'il veut montrer, c'est qu'aucun choix n'est libre. Ce que *La Maison du Chat-qui-pelote* veut montrer aussi à un regard critique, c'est que la mise en scène aux fins de l'art du code du mariage bourgeois et de ses transgressions est à la source du tragique réaliste.

#### *Le Bal de Sceaux*

Composé, selon une indication ajoutée à l'édition de 1835, à Paris en décembre 1829, *Le Bal de Sceaux* était intitulé dans l'édition originale *Le Bal de Sceaux ou le Pair de France*. C'est que la patrie est l'une des exigences essentielles de la jeune Emilie de Fontaine, cette enfant gâtée en quête du mari parfait. Avant refusé successivement tous les partis proposés par son père et repoussé même l'homme dont elle est éprise, elle se voit forcée d'épouser un vieillard pour rester fidèle à ses principes. C'est l'aventure même qui arrive à l'héroïne de La Fontaine dans la fable intitulée *La Fille* que P.-G. Castex a judicieusement rapprochée, par son thème et son mouvement, du *Bal de Sceaux*. Pourtant, loin d'être une fable, *Le Bal de Sceaux* serait plutôt une comédie qui finit en drame : si Balzac y utilise les ressorts comiques traditionnels, le ridicule préjugé nobiliaire d'Emilie, ses mois de jeune écrivain, son brusque revirement devant la profession de son amoureux, il fait bien ressortir le malheur que représente ce mariage, escamoté par une réplique finale d'un symbolisme bouffon. Après la triste destinée d'Augustine Guillaume, voilà un récit bien digne de servir de leçon aux jeunes filles pour qui Balzac veut « marquer d'une branche de saule les passages dangereux de la vie », comme il l'écrit dans la préface de 1830 à la première édition des *Scènes de la vie privée*. Le titre définitif choisi par Balzac a une valeur à la fois

pittoresque et historique. Pittoresque d'abord car, sous la Révolution comme sous l'Empire, le Bal de Sceaux connaît une grande affluence ; il attire les romantiques par son caractère populaire et patriotique et on y voit se mêler toutes les classes de la société. Balzac en a entendu parler par sa jeune sœur Laurence qui lui décrit en novembre 1819, sa vie de jeune mondaine : « l'hiver venu, les bals, les concerts, les spectacles, les dîners vient [sic] remplacer le jardin turc, les montagnes, les bals champêtres de Sceaux <sup>22</sup> ». Peut-être l'y a-t-il escortée un jour. La description qu'il fait de cette « immense rotonde ouverte de toutes parts dont le dôme aussi léger que vaste est soutenu par déléphants piliers » est tout à fait conforme à la gravure de Pruche et Champin parue dans *L'Illustration* du 15 juillet 1843 et laisse supposer une escapade vers « ce palais de la Terpsichore villageoise ». Mais il a surtout eu l'occasion de passer par Sceaux au cours de ses visites à Latouche qui possédait une petite maison à Aulnay. Devenu son protecteur et son ami à la suite d'un article élogieux sur *Wann-Chlore*, celui-ci l'a aidé — au moins moralement — après le désastre financier de l'imprimerie et de la fondrie de caractères et l'a encouragé à écrire *Le Dernier Chauvin*. Il l'invite, dans une lettre du 17 septembre 1829, à « visiter le pauvre malade de la Vallée aux Loups, le pauvre loup de la vallée malade <sup>23</sup> ». Or si vraiment Balzac écrit *Le Bal de Sceaux* en décembre, après sa brouille avec Latouche, ses souvenirs des « beaux sites d'Aulnay et de Chatenay » sont tout récents.

Mais la nouvelle ne se rattache pas seulement à ces souvenirs personnels. Le Bal de Sceaux est surtout « un lieu de rencontre symbolique entre le passé et l'avenir », c'est « l'intéressante mêlée de l'aristocratique et du peuple... de la classe finissante et de la classe ascendante <sup>24</sup> ». Balzac a voulu en faire le symbole de la grande fusion des choses et des hommes qui a caractérisé le régime de Louis XVIII. Le comte de Fontaine est l'incarnation de ce régime. D'abord « invariable dans sa religion aristocratique », il va devenir un partisan du régime constitutionnel dans lequel il trouve tous les avantages pour lui et sa famille. J.-H. Donnard a montré que Balzac

s'était probablement inspiré, pour créer ce personnage, d'un homme politique réel, le comte Ferrand<sup>25</sup> qui, après s'être comporté en légitimiste intraisissant et avoir publié pendant l'émigration des brochures défendant les principes les plus absolutistes, se rallie au système constitutionnel en 1814 et participe même à la rédaction de la Charte. Cette évolution est l'effet d'un « réalisme » qui s'exprime dans ses *Mémoires* : « Je m'étais fait une loi de me plier aux circonstances », écrit-il en effet. Il entend ainsi tenir compte de la situation de fait et prendre en considération les acquis de la Révolution. De même le comte de Fontaine finit par approuver la politique de compromis du roi qui veut réaliser « au nom de l'intérêt national, la fusion des opinions ». Abandonnant les idées ultra, il se laisse convertir aux idées « qu'exigeaient la marche du XIX<sup>e</sup> siècle et la rénovation de la monarchie ». Il ira jusqu'à acheter les services des représentants de la Chambre pour parvenir à l'équilibre, seul garant de la stabilité gouvernementale.

Ce « réalisme » est loin de déplaire à Balzac qui expose nettement, dans *Le Bal de Sceaux*, les principes de sa politique. N'ayant jamais été ni un pur légitimiste ni un pur libéral, il affirme son conservatisme social dès 1824 en défendant l'institution du droit d'aînesse comme « le soutien de la monarchie, la gloire du trône et le gage assuré du bonheur des individus et des familles<sup>26</sup> ». Pour lui la seule règle du pouvoir doit être la « raison d'État » au nom de laquelle se justifient les politiques les plus diverses. Approuvant dans des textes de jeunesse à la fois Catherine de Médicis et Robespierre, Machiavel et Metternich, Balzac se montre le partisan d'un pouvoir fort, centralisateur, efficace qui prend pour seule fin l'intérêt de l'État. Comme l'écrit Bernard Guyon<sup>27</sup> : « Le grand homme politique est à ses yeux celui qui dure, qui maintient son propre pouvoir et en même temps assure le bonheur public, le bonheur général étant solidaire de l'ordre et l'ordre solidaire lui-même de la stabilité du pouvoir... L'essentiel est que son pouvoir soit fort, qu'il ne soit la proie ni de l'anarchie ni des révolutions. L'homme qui le détient et qui veut le garder doit donc

connaître les forces en présence, les harmoniser, les équilibrer, les diriger, les utiliser. La politique est une technique de l'équilibre des forces. » C'est pourquoi Balzac réunit dans une même estime Napoléon et Louis XVIII qui ont su, dans une vue lucide de l'intérêt national, pratiquer « les jeux de la bascule politique ». Louis XVIII a dispensé ses faveurs au tiers-état et aux personnalités impériales, Napoléon a voulu satisfaire les grands seigneurs et l'Église. « A chaque révolution, le génie gouvernemental consiste à opérer une fusion des hommes et des choses; et voilà ce qui a fait de Napoléon et de Louis XVIII deux hommes de talent », écrit Balzac à Zulma Garraud en novembre 1830<sup>28</sup>. Louis XVIII a particulièrement bien compris son rôle d'arbitre entre les factions. Il a su transiger avec les hommes et les idées. Le meilleur exemple en est l'institution de la patrie que Balzac défendra chaudement en 1832 dans son article *Du gouvernement moderne* comme « la seule institution possible; aujourd'hui pour consacrer et reconnaître, sans injustice ni sans tyrannie, les supériorités nécessaires, au maintien des sociétés, et qui s'y élèvent par une loi dont il serait absurde de méconnaître l'action constante et invincible<sup>29</sup> ». Il montre déjà dans *Le Bal de Sceaux* qu'un comte de Fontaine et un Maximilien Longueville peuvent devenir tous deux pairs de France, réalisant ce renouvellement de l'aristocratie indispensable à un pays qui veut utiliser toutes les énergies, à quelque classe sociale qu'elles appartiennent.

*Le Bal de Sceaux* exprime donc très tôt cette philosophie politique de Balzac, qu'il ne désavouera pas, même lorsqu'il se ralliera en 1832 au parti légitimiste. Balzac estimera alors que les hommes politiques doivent être assez souples pour réviser leurs théories initiales lorsqu'elles s'avèrent en contradiction avec l'histoire. Si la politique est pour lui « l'art de coordonner les intérêts et les passions sociales<sup>30</sup> », son attitude peut se définir par cette intelligence qui exige l'adaptation aux réalités incontrournables d'une époque, par ce « pragmatisme qui consiste à faire le point en une conjoncture bien déterminée, et à imposer des solutions viables, c'est-à-dire

adaptées au moment et conformes aux lois inéluctables du devenir historique<sup>31</sup> ».

Dans la narration balzacienne, le drame politique et le drame privé sont indissociables. Etudiant l'interaction des deux drames dans *Le Bal de Sceaux*, Lucienne Frappier-Mazur<sup>32</sup> fait ressortir la fonction unifiante de la structure actantielle du récit, dont Émilie de Fontaine est à la fois le Sujet et le Destinataire principal. Sa quête d'un double objet — un mari et la patrie — est vouée à l'échec au terme des différentes épreuves auxquelles elle est soumise. Par sa double connotation, sociale et sentimentale, le mot de la fin « formule et résume ironiquement la leçon du double drame<sup>33</sup> ». Il marque l'ancrage réaliste de la nouvelle et sert ainsi de garantie au romanesque. Balzac inaugure une recette qu'il ne cessera de perfectionner et d'améliorer. Avec ses dimensions réduites, *Le Bal de Sceaux* apparaît donc comme un microtexte dont les modes narratifs particulièrement saillants permettent au jeune lecteur de se familiariser avec la structure des grands romans balzaciens. A ce titre, cette nouvelle qui peut donner l'occasion d'une passionnante approche historique des rouages sociaux de la Restauration, constitue également une excellente initiation à la technique romanesque de Balzac. Miroir concentré ou modèle réduit, elle donne aux étudiants et aux élèves, de plus en plus terrorisés par les masses littéraires, un échantillon représentatif de cet univers qu'ils découvriront ainsi sans trop d'ennui et peut-être même avec plaisir.

#### *La Vendetta*

C'est à Paris en janvier 1830, selon une indication ajoutée dans l'édition Furne, que Balzac a rédigé *La Vendetta*. Les titres des trois parties qu'il distingue sur le manuscrit, *L'Atelier*, *La Désobéissance* et *Le Mariage*, ont disparu de l'édition originale, où apparaît en revanche le prologue historique, appendice postiche ajouté sur épreuves. Ce prologue, dont la maladresse a été maintes fois soulignée par la critique, est grossièrement relié au

drame de Ginevra et de Luigi; il ne lui donne sa profondeur historique qu'au prix d'un écart temporel de quinze ans, qui efface un peu la nouvelle. Pierre-Georges Castex a montré dans son édition que ce prologue est, en fait, un montage de deux épisodes des *Mémoires de l'Empire* de la duchesse d'Abrantès, rapportant tous deux les visites d'anciens compagnons corses à l'Empereur. Balzac, qui était en train d'aider la duchesse à rédiger ses *Mémoires* en janvier 1830, lui emprunte ces détails et toute l'atmosphère corse de sa nouvelle. Il cède ainsi à la mode romantique de la couleur locale et participe au culte de l'Empereur très vivace à cette époque. L'idée même de la vendetta a pu lui être donnée par la nouvelle de Mérimée, *Mateo Falcone*<sup>34</sup>, que la *Revue de Paris* a publiée en mai 1829. Mais Pierrette Jeoffroy pense que Balzac s'est surtout souvenu d'un mélodrame de 1822, *Paoli ou les Corses et les Génois*, dont l'un des auteurs était son vieil ami Le Poitevin de l'Égreville<sup>35</sup>. Les souvenirs livrésques semblent donc avoir compté pour l'inspiration du romancier autant que l'écho direct recueilli auprès de la duchesse d'Abrantès, dont la famille était, en 1815, « le centre de la colonie corse » à Paris<sup>36</sup> et le refuge de tous les bonapartistes recherchés après l'arrestation de Ney et de Labédoyère.

L'Italie est confondue avec la Corse parmi ces sources d'inspiration. Balzac donne des noms italiens à ses deux héros et prête à Ginevra, qu'il appelle aussi « l'Italienne », « la simplicité, l'abandon des beautés lombardes ». C'est qu'au moment où il écrit *La Vendetta*, il vient de lire une « chronique italienne » de Stendhal, parue en décembre 1829 dans la *Revue de Paris*, *Vanina Vanini*. Le début de l'intrigue balzacienne évoque de façon frappante la découverte, par la jeune Romaine « aux cheveux noirs et à l'œil de feu », d'un carbonaro caché dans les combles de son palais; mais ensuite les deux récits se séparent complètement puisque Vanina, furieuse de voir son amant la sacrifier à des engagements politiques, le dénonce et cause sa perte tandis que Ginevra reste d'une fidélité héroïque jusqu'à la mort. Pour en finir avec les sources livrésques, rappelons que c'est également en Ita-

lie que se situe *Roméo et Juliette* dont le thème est si présent dans *La Vendetta* 57.

La scène de la visite de Bartholomeo di Piombo au Premier Consul, qui constitue le prologue, obéit à une nécessité d'ordre dramatique : exposer dès le début la vieille haine des Piombo et des Porta 58. Mais les facilités mélodramatiques de cette scène sont accusées par la beauté des pages suivantes qui semblent bien être, comme sur le manuscrit, le véritable début de la nouvelle. C'est un morceau d'anthologie, un de ces croquis partiels affectonnés par les auteurs de « variétés » : cette vue d'intérieur a d'ailleurs paru le 1<sup>er</sup> avril sous son titre original, *L'Atelier*, dans *La Silhouette*. Reposant sur des effets d'ombre et de lumière 39 très étudiés, ce tableau, dont Anne-Marie Meininger 40 souligne la ressemblance avec un tableau d'Horace Vernet, *L'Atelier*, qui avait fait grand bruit lors de son exposition en 1822, fait ressortir le contraste entre la mystérieuse beauté décorative du lieu et l'idée de la mort, partout présente, qui laisse présager la terrible destinée des deux amants. Il est intéressant de constater que Balzac est, dès cette époque, en parfaite possession de ses moyens de romancier ; il sait préparer un dénouement tragique par toutes sortes de notations descriptives éparpillées, et il est conscient des exigences du journal, auquel il fournit une de ces peintures de genre brillamment exécutées très bien venues dans un périodique où « le texte est constamment en compétition avec l'image 41 ». Sa véritable hantise de la vision picturale se manifeste également ensuite dans l'image qui va éveiller l'amour de Ginevra ; Luigi Porta évoque aussitôt pour elle l'*Endymion* de Girodet en une composition d'une grande beauté plastique : « Une artiste devait admirer involontairement cette opposition de sentiments et les contrastes que produisaient la blancheur des linges, la nudité du bras, avec l'uniforme bleu et rouge de l'officier 42. » Comme dans *La Maison du Chat-qui-pelote*, c'est une sensation esthétique qui provoque la naissance de l'amour et constitue le point de départ de l'intrigue. A partir de cet instant se déclenche le mécanisme implacable de la fatalité et du malheur : la découverte par les jeunes gens de la

vendetta qui déchire leurs deux familles, leur mariage d'abord heureux, puis cette lente descente aux enfers qui va les entraîner dans une mort atroce. En réalité, ce n'est pas, à proprement parler, la vendetta qui va les poursuivre ; mais la jalousie cruelle d'un père bien décidé à ne plus revoir la fille qui l'a trahi. Il s'agit là comme le souligne P.-G. Castex, d'un drame de la passion, plus que d'un drame de la désobéissance. Passion de Ginevra pour Luigi qu'elle ne regrettera jamais, d'avoir aimé, passion destructrice d'un père littéralement amoureux de sa fille et prêt à tout faire pour l'empêcher d'être à un autre homme. Le motif de la vendetta est désormais secondaire. Le thème de la paternité « jalouse et terrible », comme Balzac la qualifie dans l'un de ses albums, a déjà été effleuré dans une esquisse de 1822 intitulée *Corsino*, où les personnages de Sir Lothum et de sa fille Maria préfigurent ceux de Bartholomeo et de Ginevra 43. Mais c'est *Le Père Goriot* qui donnera à ce thème, quoique avec des nuances différentes, toute son ampleur et tout son relief. On peut certes reprocher à Balzac, dans cette nouvelle de ses débuts, un excès de pathétique ; la recherche des scènes à grand effet comme la scène finale et le contraste exagéré entre la pureté des âmes et le malheur qu'elles encourent. Cet aspect mélodramatique est probablement dû à l'influence de *Paoli* à qui Balzac semble avoir emprunté certaines répliques 44 ; pourtant on peut y déceler, comme dans *La Maison du chat-qui-pelote* les premières traces de l'idée balzacienne de la passion qui tue. Ginevra et Luigi ne sont-ils pas les victimes de la malediction qui pèse fatalement sur tous les êtres exceptionnels ? Leur amour est l'une de ces passions destructrices qui ne supportent pas la durée inhérente au mariage. Des *La Physiologie du mariage*, Balzac a énoncé cette philosophie de l'existence, qu'il va bientôt illustrer par le mythe de *La Peau de chagrin*, et selon laquelle la force vitale est dévorée par les passions, l'amour étant le plus grand consommateur d'énergie, capable d'épuiser et de tuer celui qui s'y abandonne. Les *Mémoires de deux jeunes mariées*, ajoutés aux *Scènes de la vie privée* dans le premier volume de *La Comédie humaine* en 1842,

confirmeront cette vérité qui n'est pas seulement destinée, comme l'écrit Balzac dans la préface de l'édition de 1830, à servir de leçon aux jeunes filles inexpérimentées, mais constitue l'un des axiomes fondamentaux du système balzacien. Malgré ses défauts, cette nouvelle, d'un débutant est une pierre de l'édifice futur. Si elle est un peu trop sombre pour servir le projet d'édification morale du jeune romancier, elle est une excellente initiation à l'univers de *La Comédie humaine* et son succès auprès des adolescents d'aujourd'hui, sensibles aux effets bien marqués, justifie parfaitement son choix dans les classes comme texte de lecture suivie, propre à faire découvrir et aimer Balzac.

### La Bourse

La plus tardive de nos quatre nouvelles, *La Bourse*, paraît pour la première fois dans le tome III de la deuxième édition des *Scènes de la vie privée*, publiées par Mame-Delaunay en mai 1832. Œuvre sans prétention, elle raconte une touchante histoire d'amour entre un peintre plein d'avenir et une jeune fille peu fortunée. Depuis qu'ils ont fait connaissance dans des circonstances romanesques, le jeune Schinner ne quitte plus le modeste appartement qu'Adélaïde de Rouville habite avec sa mère. Ces dames reçoivent tous les soirs deux visiteurs, vieux royalistes émigrés, qui perdent régulièrement au whist. Ayant oublié un soir sur la table une bourse contenant quinze louis, Schinner s'étonne que la jeune fille ne l'ait pas retrouvée. Mais les soupçons qu'il ne peut s'empêcher de concevoir disparaissent devant la bourse neuve qu'on lui a brodée sur le modèle de l'ancienne. Après l'interrogation la plus cruelle, l'amour le plus tendre, Laure Surville trouvait ce dévouement immoral et comique. « Comment ? L'amoureux croit que son amante lui vole ses petits écus ? Et puis, quand il voit qu'il n'est pas volé, il en conclut que c'est une belle âme et l'épouse ! De voleuse à bonne épouse, il y a loin ! » Il faut reconnaître que cette fin idyllique étonne quelque

peu dans le contexte des *Scènes de la vie privée* aux dénouements si sombres. Balzac a-t-il perdu de vue son projet de signaler aux jeunes filles les risques qu'elles courent en donnant leur cœur au premier venu ? A-t-il cherché à éclaircir un peu le sombre tableau qu'il offrait dans les autres nouvelles du recueil ? N'a-t-il pas voulu simplement montrer pour une fois que l'élan du cœur peut être clairvoyant même quand les apparences semblent le démentir ? C'est d'ailleurs la bourse qui transforme le drame en comédie. Toute l'intrigue tourne autour de cet objet accessoire mais d'une grande importance dramatique. Si Musset a centré *Un caprice* sur un objet tout aussi frivole, Balzac en fait le pivot d'une action moins mince qu'il n'y paraît à première vue et dont le dénouement s'inscrit dans une logique sinon une morale sociale. Car le bonheur n'est promis aux deux jeunes gens que parce qu'ils sont bien assortis. Hippolyte n'est-il pas le fils d'une mère aussi pauvre que Mme de Rouville ? Les deux jeunes gens peuvent s'aimer sans craindre les terribles lendemains d'Augustine Guillaume.

Comme on le voit, des liens solides sont tissés par l'auteur entre *La Bourse* et les autres nouvelles du recueil. Schinner est peintre, comme Sommervieux. Une apparition fait naître chez les deux artistes un amour qui réalise leurs théories esthétiques. Évoquant les types de Prudhon, la poésie de Girodet, Adélaïde de Rouville est perçue à travers un filtre de souvenirs picturaux comme Augustine Guillaume à travers les vierges de Raphaël. Un atelier d'artiste est, comme dans *La Vendetta*, le lieu de la rencontre des héros. La description de l'atelier de Schinner, le clair-obscur où il critique l'une de ses œuvres, en un moment privilégié d'exaltation et de lassitude, tout vise à suggérer une mystérieuse attente. Dans la lumière du crépuscule, propice aux songes de l'imagination, apparaît un visage de jeune fille qui crée l'illusion de l'œuvre d'art. Pas de portrait de cette jeune fille. Balzac se contente d'une esquisse qui tend à donner l'impression de beauté accomplie. La vision est purement subjective et picturale. Par contre, ce qui va être analysé, c'est la naissance de l'amour dans le cœur d'Adélaïde, ses

timidités, ses ruses innocentes, sa jalousie et son naïf complot. L'analyse psychologique n'est déjà plus pour le romancier distincte du récit et de la description d'intérieur qui le prépare. C'est aussi « le rapide coup d'œil des artistes » qui prend connaissance de l'appartement de Mme de Rouville, avec ses détails douteux dont le peintre essaie vainement d'éluider la signification. Cet intérieur qui « cache », qui « dissimule » les injures du temps sous les « vestiges d'une splendeur passée » éclaire sur tout un aspect peu connu de la description balzacienne. Au lieu de nous renseigner, chaque objet, par son choix aussi bien que par son éclairage, est un signe ambigu qui approfondit le mystère de la vie de ces deux femmes, mystère nécessaire au projet dramatique du romancier. La description « fait pour ainsi dire corps avec l'histoire », non pas en révélant les secrets des existences, mais au contraire en accentuant l'incertitude du héros et en aggravant ses soupçons qui constituent le point fort de l'intrigue. Le narrateur omniscient n'apporte pour une fois aucune aide au lecteur englué dans ce dilemme : prêter attention au déroulement narratif ou faire confiance aux intuitions du protagoniste, persuadé tout à tour de la vertu, puis de la noirceur de sa bien-aimée. L'emploi d'un vocabulaire à double sens rend plus suspecte encore l'existence des deux femmes, et plus profonde la perplexité d'Hippolyte. Balzac accentue cette ambiguïté à l'aide d'un lexique aussi riche que celui qu'il met ailleurs, au service d'une description codée et aisément déchiffable. Voilà pourquoi *La Bourse* représente aux yeux des critiques allemands Hans Ulrich Gumbrecht et Jürgen E. Müller l'exemple type d'un moment de la technique balzacienne<sup>46</sup>. Ici l'objectivité obscurcit le jugement et seule la subjectivité peut être révélatrice. Les objets du décor n'ont ni un sens ni une vie propre. Ils portent l'empreinte des sentiments. Quant aux personnages, ils sont doubles, à la fois objets et sujets de connaissance. N'est-ce pas une vision du monde que Michel Foucault tient pour l'innovation essentielle des sciences de l'homme au XIX<sup>e</sup> siècle ? Dans cette perspective, *La Bourse* n'est pas seulement un « joli tableau de chevalier ».

selon la formule de Félix Davin dans l'introduction aux *Études de mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle*, mais une nouvelle de facture étonnamment moderne qui inaugure ce que Nathalie Sarraute a appelé « l'ère du soupçon ».

Anne-Marie BARON.

## NOTES DE L'INTRODUCTION

1. Voir l'article de Pierre Barbéris : "L'accueil de la critique aux premières œuvres de Balzac", *Année balzacienne*, 1967, p. 51.
2. *Vie et malheurs d'Honoré de Saint-Aubin* (1836), p. 99.
3. *Amélie et le criminel*, GF Flammarion, 1982.
4. Introduction aux *Scènes de la vie privée*, Club de l'homme, t. I, p. 51.
5. Préface aux *Scènes de la vie privée*, Pléiade, t. I, p. 1173.
6. *Physiologie du mariage*, Pléiade, t. XI, p. 983.
7. L'article "Des Artistes" a paru dans *La Silhouette* les 25 février, 11 mars et 22 avril 1830.
8. Dans cette lettre du 12 août 1819, il fait pour Laure la chronique de la vie de son immeuble : "Le propriétaire est un brave homme, sa femme est femme de commerce, un peu commune, malgré son bel air. Ils ont deux fils — l'aîné est un grand paresseux — et une fille mariée au marchand de porcelaines de la rue du Petit-Lion. C'est à lui que nous avons acheté l'adire soupière du plein service de maman ("Coffre-respondance", édition R. Pierrot, t. I, p. 31).
9. *Ibid.* Beaucoup d'études de textes du XIX<sup>e</sup> siècle comportant des descriptions topographiques très précises gagneraient à utiliser les plans conservés aux Archives nationales par Mme Nicole Felkay. En particulier le catalogue F31, dit à Michel Le Moal, conservateur en chef, donne les plans au rez-de-chaussée des immeubles parisiens entre 1810 et 1850 et permet, en se reportant au cadastre, d'en connaître parfaitement l'aspect. On peut ainsi mesurer la liberté que prennent les romanciers avec le référent.
10. Archives de la Seine, DP4, Cadastre de 1852.
11. Dans son *Histoire de la rue Saint-Denis*, le docteur Vimont écrit que, déjà sous l'Ancien Régime, "les commerces d'étoffes, de linges et dentelles, de passenterie, de mercerie, de pelleterie et fourrures, et de bonneterie s'échelonnaient au long de la rue Saint-Denis et y formaient presque de petits fiels" (t. I, p. 322). C'est probablement dans ce quartier que se situe *La Ferme de Maître Pathelin* qui fait du marchand

- de drap un type littéraire. Le « commerçant de la rue Saint-Denis » est également l'une des cibles de Diderot dans *Le Neveu de Rameau*.
12. Philippe Havard de la Montagne, « Sous le signe de quelques clochers parisiens. Oncles et cousins Sallambier », *Année balzacienne*, 1966, p. 4 et 6.
13. Philippe Havard de la Monagne, « Sur les pas de Charles Sédilot », *Année balzacienne*, 1968, p. 4.
14. On sait que Pierre-Georges Castex a illustré de manière convaincante cette théorie en révélant la nature tournaigelle du décor saumurois d'*Eugénie Grandet* dans son édition des « Classiques Garnier ».
15. Zola, qui a pris modèle sur *La Maison du Chat-qui-pelote* pour décrire la vieille boutique du drapier Baudu, qui fait pendant au *Bonheur des dames*, en a bien pris conscience. Il écrit dans le dossier préparatoire du roman (p. 47) : « *La Maison du Chat-qui-pelote*. Barreaux de fer, paquets vagues entrevus, enveloppés de toiles brunes. Enseigne brodée jaune sur noir.  
« Prohibé proverbiale. Toujours prêt à livrer quantités énormes. Despotisme des patrons, qu'on respecte. Le commis paie d'abord une pension.  
« Huile ménagée. Pas de nuit passée dehors. A la messe. Pas de dessert.  
« Linge réparé. Admis après douze ans aux plaisirs de la famille. Maladies soignées. »
16. Album de Balzac. Lov. A. 181, fol. 59.
17. Laure Surville écrit : « Ma mère... se crut obligée d'user de sévérité envers nous pour neutraliser les effets de l'indulgence de notre père et de notre aïeule. » (*Balzac, sa vie et ses œuvres*, p. 15).
18. Lettre de Laurence à Laure après son mariage. Lov. A. 378, fol. 203.
19. « Une nouvelle de Balzac : *La Maison du Chat-qui-pelote* », *Année balzacienne*, 1972, p. 43-80.
20. *Ibid.*, p. 70.
21. *Le Succube, Comtes dramatiques*, t. 20, des *Œuvres complètes*, Bibliophiles de l'originale, p. 296-297.
22. *Correspondance*, éd. R. Pierron, Garnier, t. I, p. 67-68.
23. *Ibid.*, p. 415.
24. Anne-Marie Meininger, *Introduction au Bal de Sceaux*, Pléiade, t. I, p. 97-98.
25. A.-M. Meininger a établi que le comte Ferrand était le cousin de M. de Berry, expliquant ainsi comment Balzac avait pu se familiariser avec ses idées. *Ibid.*, p. 104.
26. *Du droit d'adresse, Œuvres diverses*, Club de l'honnête homme, t. XXV, p. 322.

27. *La Pensée politique et sociale de Balzac*, A. Colin, 1947, p. 367.
28. *Correspondance*, t. I, p. 478.
29. *Œuvres diverses*, t. XXVII, p. 98.
30. *Du gouvernement moderne*, art. cit., p. 98.
31. Édition P.-G. Castex, p. 115.
32. « Idéologie et modèles grémassiens : Le double drame du *Bal de Sceaux* », *Incidences*, vol. I, nos 1-3, 1977.
33. *Ibid.*
34. Tamargo, *Marco Falcone et autres nouvelles*, GF Flammarion, 1983.
35. Pierrette Jeoffroy-Faggiarelli (*L'Image de la Corse dans la littérature romantique française*, PUF, 1979, p. 226) pense que Balzac a même « assisté ou participé à l'élaboration » de ce mélodrame.
36. Chantemesse, *Le Roman inconnu de la duchesse d'Abrantes*.
37. A.-M. Meininger signale qu'« une nouvelle italienne, empruntant son sujet à la tragédie de Shakespeare, avait été traduite et préfacée par Delecluz, que Balzac connaissait, et publiée sous le titre de *Roméo et Juliette* par son ami Sautet ». Et elle ajoute que l'auteur de cette nouvelle s'appelait Luigi da Porto, Pl., t. I, p. 1025-1026.
38. Balzac éprouve le besoin de souligner cette préoccupation : « Quinze ans s'écoulaient entre l'arrivée de la famille Piombo à Paris et l'aventure suivante, qui, sans le récit de ces événements, eût été moins intelligible. » (*La Vendetta*, p. 162).
39. La composition de ce passage s'appuie, comme le fait remarquer Roland Cholet (*Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, Klincksieck, 1983), sur des effets analogues à ceux du premier article de Balzac dans *La Silhouette* : « Une vue de Touraine », publié le 11 février 1830.
40. Pléiade, t. I, p. 1025-1026.
41. Roland Cholet, *op. cit.*, p. 194.
42. *La Vendetta*, p. 482.
43. Les Bibliophiles de l'Originale, t. XXIV, p. 227 et sq.
44. Pierrette Jeoffroy-Faggiarelli, *op. cit.*, p. 228-229.
45. Cité par Marie-Jeanne Durry, *Un débat dans la vie*, les Cours de Sorbonne, 1953, p. 153.
46. Gumbrecht (Hans Ulrich)-Müller (Jurgen E.), « Sinnbildung als Sicherung der Lebenswelt. Ein Beitrag zur funktionsgeschichtlichen Situierung der realistischen Literatur am Beispiel von Balzacs Erzählung *La Bourgeoise* », in *Honoré de Balzac*, Munich, UTB, Wilhelm Fink Verlag.