

Thèse de doctorat  
de l'Université Sorbonne Paris Cité  
Préparée à l'Université Paris Diderot  
**Ecole doctorale 131**  
*Langue, littérature, image*

# LA FIGURE DU CONTEUR CHEZ BALZAC

Par MICHIAKI TANIMOTO

Thèse de doctorat d'Histoire et Sémiologie du Texte et de l'Image

Dirigée par M. José-Luis DIAZ

Présentée et soutenue publiquement à l'Université Paris Diderot le 24 septembre 2016

Président du jury : Mme PREISS, Nathalie / Professeur des universités / Université de Reims  
Champagne-Ardenne

Rapporteur : Mme MASSOL, Chantal / Professeur des universités / Université Stendhal Grenoble 3

Examineur : Mme TOURNIER, Isabelle / Maître de conférences / Université Paris 8  
Vincennes-Saint-Denis

Directeur de thèse : M. DIAZ, José-Luis / Professeur émérite / Université Paris Diderot



**Titre :**

La figure du conteur chez Balzac

**Résumé :**

« Qu'est-ce que le talent du conteur, sinon tout le talent ? » Telle est la phrase lancée par Philarète Chasles dans son *Introduction aux Romans et contes philosophiques*, en 1831. En effet, malgré la réputation de *romancier* qu'on lui fera plus tard, Balzac a d'abord une nette préférence pour le conte. Son identité auctoriale se place sous le patronage de grands conteurs tels que les « Arabes inconnus des *Mille et Une Nuits* », Boccaccio, Rabelais, La Fontaine et Sterne. Si Balzac s'inscrit dans la tradition du genre avec *La Dernière Fée* (1823) et une série de *Contes drolatiques* (1832-1837), avec les *Romans et contes philosophiques* (1831), les *Contes bruns* (février 1832), et les *Nouveaux Contes philosophiques* (octobre 1832), il vise plutôt à une rénovation du genre à sa manière.

Il s'agit ici de retracer l'image du conte dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, et le parcours de Balzac par rapport à ce genre, depuis sa *jeunesse* jusqu'au début des années 1830. À travers plusieurs enquêtes sur la publication de contes en livre et dans la presse, un panorama bibliographique est dressé. Sont envisagés ensuite les travaux et les jours du *Balzac conteur* dans une période marquée par la mode du conte, mais aussi par le changement de la situation socio-économique qui conditionne la vie des écrivains. Chez Balzac, le conte n'est pas un genre uniforme et fixé mais conçu et pratiqué comme un genre souple et multicolore qui peut accueillir la variété formelle, thématique, du ton et du style. Dans son désir de s'identifier avec ce genre, Balzac se façonne une figure de conteur, dont on propose ici l'histoire depuis son origine jusqu'à sa disparition précoce vers la fin de 1832.

**Mots clefs :**

Balzac, Conte, Conteur, Revue, Édition

**Title :**

The Figure of the "Conteur" in Balzac

**Abstract :**

"What is the talent of the 'Conteur', if not that of all talents combined?" writes Philarète Chasles in his forward to *Romans et contes philosophiques* published in 1831. Although Balzac is best known as a novelist, he himself greatly admired the genre known as the "conte". Balzac traced a great deal of his own literary identity to the "grands conteurs" he considered his patrons such as Boccaccio, Rabelais, La Fontaine, Sterne and "the anonymous authors of *The Arabian Nights*". If in *La Dernière Fée* and *Contes drolatiques* Balzac confronts the traditions of this genre, his *Romans et contes philosophiques*, *Contes bruns* and *Nouveaux Contes philosophiques* represent instead an attempt to reform the "conte" in his own style.

This thesis re-examines the "conte" as it was written in the first decades of the 19<sup>th</sup> century and traces the course of Balzac's literary development vis a vis this genre from his "youthful period" until the first years of the 1830s. Through a survey of books and literary magazines, I give a bibliographic survey of various "contes" published during this time. I also examine the daily work and life of Balzac during these years : a time not only of immense popularity for the "conte" within literary circles, but also one of changing socio-economic conditions for writers in general. Balzac envisaged the "conte" not as fixed genre, but as one of great flexibility and iridescence capable of accommodating a variety of styles, tones, and themes. Through his close identification with this genre, Balzac styled himself above all as a "conteur", an identity which this thesis traces from its earliest formulations until its precocious dissolution near the end of 1832.

**Keywords :**

Balzac, Conte, Conteur, Magazine, Edition



MICHIAKI TANIMOTO  
LA FIGURE DU CONTEUR CHEZ BALZAC



## Table des matières

Introduction.....	11
-------------------	----

### PREMIÈRE PARTIE

#### BALZAC ET LE CONTE DES ANNÉES 1820

Chapitre 1. Lire <i>La Dernière Fée</i> (1823) : Balzac, lecteur et auteur du conte de fées.....	23
Situation du texte .....	23
« Balzac avant Balzac » et le genre conte.....	25
Lire <i>La Dernière Fée</i> .....	27
— Le thème du récit.....	28
— Le nombre de personnages.....	30
— Le lieu du récit.....	30
— L’objet magique.....	31
La démystification et le désenchantement .....	33
La référence au monde réel .....	35
L’intention subversive.....	38
Abel, lecteur de conte de fées.....	40
<i>La Dernière Fée</i> dans les « romans » de jeunesse .....	42
Conclusion .....	45
Chapitre 2. Balzac, éditeur et imprimeur de contes .....	47
Balzac, marchand de contes.....	47
— Les <i>Œuvres complètes de La Fontaine</i> et le <i>Choix d’anecdotes, de contes, d’historiettes, d’épigrammes et de bons mots, tant en prose qu’en vers</i> .....	48
L’influence sur Balzac écrivain .....	51
La diversité du genre conte .....	52
Les définitions des dictionnaires .....	53
Chapitre 3. L’image du conte dans les années 1820 : Ouvrir la <i>Bibliographie de la France</i> .....	55
Le conte avant les années 1830 .....	55

*La figure du conteur chez Balzac*

Ouvrir la <i>Bibliographie de la France</i> .....	57
Les contes éducatifs.....	58
La littéralité du genre conte.....	60
Les contes dans la catégorie « Belles-lettres » : les contes littéraires.....	62
— Les titres.....	62
— Les auteurs.....	63
— Les traductions de contes étrangers.....	65
Tableau-1 : Le total du livre-conte et le total de l'édition ( <i>Bibliographie de la France</i> , 1820-1835).....	69
Graphique-A : Le total du livre-conte et le total de l'édition ( <i>BF</i> , 1820-1835).....	69
Tableau-2 : Livres-contes, le classement dans les catégories ( <i>BF</i> , 1820-1829).....	70
Tableau-3 : Auteurs principaux des livres-contes ( <i>BF</i> , 1811, 1814, 1817, 1820, 1823, 1826, 1829).....	71
Liste-1 : Livres-contes dans la catégorie « Éducation et livres d'éducation » ( <i>BF</i> , 1824) ..	72
Liste-2 : Livres-contes dans la catégorie « Belles-lettres » ( <i>BF</i> , 1820-29).....	74

## DEUXIÈME PARTIE

## BALZAC ET LA MODE DU CONTE

Chapitre 4. La mode du conte au début des années 1830.....	95
La mode du conte.....	95
La présence des écrivains français : Balzac et ses contemporains.....	99
— Balzac.....	99
— Charles Nodier.....	101
— Jules Janin.....	102
— Prosper Mérimée.....	103
— George Sand.....	104
— Stendhal.....	104
— Samuel-Henry Berthoud et Pétrus Borel.....	105
L'importance des écrivains étrangers : Hoffmann et ses rivaux.....	107
— Hoffmann.....	107
— Les rivaux d'Hoffmann.....	109
— Walter Scott.....	110
Enfin, « presque tous nos auteurs ».....	112
— Philarète Chasles.....	113
— Alfred Des Essarts.....	113
L'émergence du conte vue par la critique de l'époque.....	115



*Table des matières*

Conclusion .....	119
Liste : Livres-contes dans la catégorie « Belles-lettres » ( <i>Bibliographie de la France</i> , 1830-1835) .....	121
Chapitre 5. Le conte et les revues .....	135
Les revues et les recueils collectifs .....	136
L'importance de la littérature périodique .....	139
L'apparition des revues littéraires périodiques au XIX <sup>e</sup> siècle .....	142
Ouvrir les revues littéraires .....	144
La <i>Revue de Paris</i> : une nouvelle revue innovatrice .....	145
— La publication de contes dans la <i>Revue de Paris</i> .....	148
La <i>Revue des Deux Mondes</i> : une revue renouvelée à l'instar de la <i>Revue de Paris</i> .....	150
— La publication de contes dans la <i>Revue des Deux Mondes</i> .....	152
<i>L'Artiste</i> : une revue riche en contes et en collaborateurs .....	154
— La publication de contes dans <i>L'Artiste</i> .....	155
— Les collaborateurs de <i>L'Artiste</i> .....	157
<i>La Mode</i> : une revue éphémère mais brillante .....	159
— La publication de contes dans <i>La Mode</i> .....	159
<i>Le Mercure de France</i> : une revue précurseur .....	162
— La publication de contes dans <i>Le Mercure de France</i> .....	163
— L'originalité du <i>Mercury de France</i> .....	166
— Les collaborateurs du <i>Mercury de France</i> et la mode du conte à venir .....	167
Conclusion .....	168
Chapitre 6. Le conte et les recueils collectifs .....	171
Le statut du recueil collectif .....	171
La parenté entre recueil et revue .....	175
— Les collaborateurs et les contenus .....	177
— La périodicité de publication .....	180
Différence entre recueil et revue .....	183
L'utilisation des mots « conte » et « conteur » par les recueils .....	185
Le « conte » ou la « nouvelle » .....	187
L'image du conte des années 1830 selon les recueils collectifs .....	189
Conclusion .....	192

*La figure du conteur chez Balzac*TROISIÈME PARTIE  
BALZAC CONTEUR

Chapitre 7. Devenir conteur .....	195
Le choix de devenir conteur .....	195
La difficulté de vivre de sa plume .....	200
La crise de la librairie et la crise de la littérature .....	202
<i>Balzac conteur</i> ou un autre <i>Balzac journaliste</i> .....	205
Devenir conteur .....	208
Conclusion .....	211
Chapitre 8. Les travaux et les jours du Balzac conteur (1830-1832).....	213
Balzac « providence des revues » .....	214
— L’abondance des articles politiques et journalistiques .....	215
— La présence des articles littéraires .....	216
— Les premières publications des contes balzaciens dans les revues.....	217
La collaboration de Balzac aux revues littéraires .....	219
La collaboration de Balzac à <i>La Mode</i> .....	220
— Les surtitres balzaciens .....	222
— L’absence de « conte » .....	223
La collaboration de Balzac à <i>La Silhouette</i> .....	224
— La « galerie » et le « conte » .....	225
La collaboration de Balzac à <i>La Caricature</i> .....	226
— La multiplication des surtitres et des signatures.....	228
— La tendance à la diversification.....	229
La collaboration de Balzac à la <i>Revue de Paris</i> .....	231
— La tendance à l’unification .....	233
La collaboration de Balzac à la <i>Revue des Deux Mondes</i> .....	235
— Les spécificités des articles publiés dans la <i>Revue des Deux Mondes</i> .....	236
— Balzac, auteur et éditeur de ses propres textes .....	237
— Le titre de « conte philosophique » .....	238
La collaboration de Balzac à <i>L’Artiste</i> .....	238
— « Le Chef-d’œuvre inconnu » et l’« opération conte » .....	239
La campagne de presse autour de <i>La Peau de chagrin</i> et des <i>Romans et contes philosophiques</i> .....	241
— L’invention de la figure du conteur .....	243
— L’invention de l’écrivain par lui-même .....	245
Le « conte » et le « conteur » selon Balzac.....	247

*Table des matières*

Balzac, auteur et éditeur de son œuvre et de son image .....	250
La collaboration de Balzac aux revues (suite et fin) .....	251
— Les « scènes » et les « contes » .....	252
Le commencement de la fin du cycle conteur .....	254
Balzac conteur et les directeurs des revues .....	255
Balzac après 1833 : du Balzac contier au Balzac historien-romancier .....	259
Conclusion .....	260
Chapitre 9. Balzac conteur et <i>La Peau de chagrin</i> (1831) .....	263
Ceci n'est pas un roman .....	263
<i>La Peau de chagrin</i> , « mon célèbre conte fantastique » .....	266
<i>La Peau de chagrin</i> et le monde du conte .....	268
Ceci n'est pas un conte .....	269
La confrontation des styles .....	273
La filiation entre <i>La Peau de chagrin</i> et le conte .....	277
— Le cadre du récit .....	277
— Le cadre de l'œuvre .....	278
Conclusion .....	281
Figures .....	282
Chapitre 10. Ouvrir les <i>Contes philosophiques</i> (1831) .....	283
Le moment des <i>Contes philosophiques</i> .....	283
L'unité de composition ? .....	287
L'« idée » des <i>Études philosophiques</i> selon Félix Davin .....	289
La diversité de la composition .....	292
La variété de l'origine .....	293
La variété du contenu .....	295
La scénographie spatio-temporelle des <i>Contes philosophiques</i> .....	298
— <i>La Comédie du diable</i> , une exception .....	299
— <i>Les Proscrits</i> , <i>Jésus-Christ en Flandre</i> , <i>L'Élixir de longue vie</i> .....	300
— <i>L'Enfant maudit</i> , <i>Le Chef-d'œuvre inconnu</i> , <i>Les Deux Rêves</i> , <i>Le Réquisitionnaire</i> ..	303
— <i>El Verdugo</i> , <i>Sarrasine</i> , <i>Étude de femme</i> , <i>L'Église</i> .....	306
L'originalité des <i>Contes philosophiques</i> .....	311
Les « contes » et les « scènes » .....	314
Origine de la variété des <i>Contes philosophiques</i> .....	316
Conclusion .....	319

*La figure du conteur chez Balzac*

Chapitre 11. Pour la conversation conteuse :	
les <i>Contes bruns</i> et les <i>Nouveaux Contes philosophiques</i> (1832) . . . . .	323
Les contes publiés en 1832 . . . . .	323
Des <i>Contes philosophiques</i> aux <i>Contes bruns</i> . . . . .	325
La similarité de composition . . . . .	326
Les mini-contes bruns entre rouge et noir . . . . .	327
L'originalité d' <i>Une conversation entre onze heure et minuit</i> . . . . .	329
La fonction du prologue . . . . .	330
La conversation conteuse entre « la parole et l'écrit » . . . . .	334
<i>Madame Firmiani</i> et <i>L'Auberge rouge</i> : deux contes « philosophiques » ? . . . . .	337
Le thème de fortune . . . . .	338
Pour la conversation conteuse . . . . .	342
Conclusion . . . . .	346
Chapitre 12. <i>La Théorie du conte</i> , de Balzac à Balzac . . . . .	349
Balzac et ses doubles . . . . .	349
Les datations du texte . . . . .	352
Les deux leçons . . . . .	354
Les deux points de vue . . . . .	355
Le troisième angle d'interprétation . . . . .	357
Notre hypothèse sur la datation . . . . .	358
La thématique du double . . . . .	361
Conclusion . . . . .	362
Tableau . . . . .	363
Conclusion . . . . .	365
Bibliographie . . . . .	369
Index des œuvres de Balzac . . . . .	391
Index des noms cités . . . . .	395

## Table des abréviations

- CH* : *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 vol.
- OD* : *Œuvres diverses*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1990, t. II, 1996.
- PR* : *Premiers Romans 1822-1825*, édition établie par André Lorant, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999, 2 vol.
- NC* : *Nouvelles et contes*, édition établie, présentée et annotée par Isabelle Tournier, Paris, Gallimard, « Quarto », 2005-2006, 2 vol.
- LP* : *La Peau de chagrin*, texte de l'édition originale (1831), préface de Pierre Barbéris, Paris, Le Livre de poche, 1972.
- CP* : *Romans et contes philosophiques*, édition établie et présentée par Andrew Oliver, Toronto, Éditions de l'originale, « Les Romans de Balzac », 2007.
- NCP* : *Nouveaux Contes philosophiques*, édition établie et présentée par Andrew Oliver, Toronto, Éditions de l'originale, « Les Romans de Balzac », 2010.
- Corr.* : *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par Roger Pierrot et Hervé Yon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006-2011, 2 vol.
- LH* : *Lettres à Madame Hanska*, textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1990, 2 vol.
- AB* : *L'Année balzacienne*, Paris, Garnier frères, 1960-1979 ; nouvelle série, Paris, PUF, 1980-1999 ; troisième série, Paris, PUF, 2000-.
- BF* : *Bibliographie de la France, ou Journal de l'imprimerie et de la librairie*, Paris, Pillet aîné, 1811-1856.



## Introduction

Au début des années 1830, parallèlement à la publication des *Romans et contes philosophiques* Balzac se nomme lui-même « conteur ». Entre 1831 et 1833, Balzac donne toujours à ses recueils de fictions la dénomination de « conte ». Les *Romans et contes philosophiques* (septembre 1831), les *Contes bruns* (février 1832), les *Nouveaux Contes philosophiques* (octobre 1832) ainsi que les deux premiers *Dixains* des *Cent Contes drolatiques* (avril 1832, juillet 1833) sont publiés l'un après l'autre pendant une période bien délimitée. C'est cette activité temporelle mais d'autant plus concentrée de Balzac, et sa figuration en tant que conteur qui ont attiré notre attention.

Pour Balzac, qui cherche toujours à fonder son statut de l'écrivain, sa propre identité littéraire, cette figure du conteur est l'une de ses premières figures actoriales publiquement reconnues<sup>1</sup>. Aujourd'hui, on sait que c'est Balzac et ses camarades littéraires qui ont inventé et diffusé stratégiquement cette figure. À l'occasion de la campagne publicitaire pour les *Romans et contes philosophiques*, Balzac a maîtrisé le discours préfaciel ainsi que les articles publiés dans les revues littéraires pour se créer une image personnalisée d'écrivain comme conteur. Il nous faut donc signaler que cette figure balzacienne du conteur est une figure médiatisée qui circule dans le champ littéraire au début des années 1830. En plus, pour Balzac, qui n'aime pas utiliser l'appellation de « romancier » en ce qui le concerne<sup>2</sup>, la figure du conteur s'attache apparemment non seulement à la recherche de *soi*, mais aussi à la recherche

---

<sup>1</sup> Voir José-Luis Diaz, *Devenir Balzac. L'invention de l'écrivain par lui-même*, Paris, Christian Pirot, « Balzac », 2007. Surtout le cinquième chapitre : « 1830-1832 : Portrait de Balzac en conteur phosphorique » (p. 119-139).

<sup>2</sup> À ce sujet Anne-Marie Baron remarque que : « En 1832, Balzac préfère à l'étiquette encore douteuse de romancier celle de conteur, qui bénéficie à la fois de la garantie de l'Histoire et de la faveur populaire. Il a toujours aimé les contes de fées, qui l'ont souvent inspiré » (Anne-Marie Baron, « Avant-propos », *Balzac et la nouvelle (I)*, *L'École des lettres, second cycle*, Paris, L'École des loisirs, mai 1999, p. 10).

*La figure du conteur chez Balzac*

et au choix d'une forme littéraire. C'est le genre conte que ce futur auteur des « *Mille et Une Nuits de l'Occident*<sup>3</sup> » ne cesse de préférer depuis sa jeunesse.

Selon la concordance établie par Kazuo Kiriū, le *Vocabulaire de Balzac*<sup>4</sup>, Balzac n'utilisait que très rarement le mot de « nouvelle » pour désigner un récit court, tandis que ses contemporains l'appellent plus ou moins indistinctement soit « nouvelle », soit « conte »<sup>5</sup>. Et, comme l'a remarqué Gérard Genette entre autres, Balzac « n'aimait guère, on le sait, définir ses œuvres comme des romans », « il [Balzac] n'emploie presque jamais ce terme [roman], si ce n'est justement pour désigner le sous-genre historique à la Scott, ou pour une œuvre philosophico-fantastique comme *La Peau de chagrin*, intégrée en 1831 au recueil intitulé *Romans et contes philosophiques* »<sup>6</sup>. Un balzacien peut compléter cette remarque, en disant que Balzac désignait même *La Peau de chagrin* comme « mon célèbre conte fantastique<sup>7</sup> ».

Il nous semble cependant que, sans aller jusqu'à l'ignorer, on a tendance à mépriser l'idée et la production du conte, ainsi que la figure du conteur chez Balzac. Autrement dit, on a plus ou moins sous-estimé l'activité de Balzac comme conteur en disant qu'elle n'est qu'une étape préparatoire pour construire sa cathédrale de papier : *La Comédie humaine*. C'est en raison de cela que l'on s'est satisfait jusqu'à aujourd'hui de situer ce *Balzac conteur* simplement aux côtés de la mode littéraire de l'époque ; la vogue d'Hoffmann et du conte fantastique hoffmannien (juillet 1830-décembre 1833)<sup>8</sup>, et « la folie du conte » (juillet

<sup>3</sup> Lettre à Madame Hanska, 22 octobre 1834, *LH*, t. I, p. 204.

<sup>4</sup> *Vocabulaire de Balzac*, par Kazuo Kiriū disponible sur <http://www.v2asp.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/kiriu/concordance.htm> (Consulté en juin 2016)

<sup>5</sup> À ce sujet, voir la remarque de Jacques Bony : « Il faut néanmoins reconnaître que la confusion [terminologique] a régné aussi dans les années qui suivent 1830 où le récit court connaît une vogue extraordinaire. [...] certains écrivains (Nodier, Janin) désignent indifféremment leurs œuvres par l'un ou l'autre mot [le conte et la nouvelle] » (Jacques Bony, *Le Récit nervalien. Une recherche des formes*, Paris, José Corti, 1990, p. 84).

<sup>6</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 1987, p. 231.

En effet, comme l'a écrit Baudelaire en 1859, jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, le roman a été reconnu comme un « genre roturier » ou un « genre bâtard ». En admirant le roman (de mœurs) de Balzac, Baudelaire constate que : « Le roman, qui tient une place si importante à côté du poème et de l'histoire, est un genre bâtard dont le domaine est vraiment sans limite » ; « Si, Balzac a fait de ce genre roturier une chose admirable, toujours curieuse et souvent sublime, c'est parce qu'il y a jeté tout son être » (Baudelaire, « Théophile Gautier [I] » [1859], *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 119 et 121).

À propos de l'histoire de la promotion et la conquête du roman au XIX<sup>e</sup> siècle, voir José-Luis Diaz, « Conquêtes du roman (1800-1850) », « Sociologies du roman (1830-1860) », *Romantisme*, n° 160, 2013, p. 3-10 ; 79-97.

<sup>7</sup> Balzac, « Les Litanies romantiques », *La Caricature*, 9 décembre 1830, *OD*, t. II, 1996, p. 823.

<sup>8</sup> Elisabeth Teichmann, « Vogue d'Hoffmann. Le Fantastique (juillet 1830-décembre 1833) », *La Fortune d'Hoffmann en France*, Genève, Droz, 1961, p. 54-132.



## *Introduction*

1832-1833) qui l’a suivie<sup>9</sup>, alors que, Balzac, qui était en effet au centre de la mode, tenait en même temps à s’en démarquer, cherchant à la dépasser, ou à retrouver le véritable esprit qui aurait dû l’animer<sup>10</sup>.

### *Plan de travail*

Notre étude a pour objectif de prendre en considération l’idée, l’attitude, et la création de Balzac par rapport au genre conte. Schématiquement, nous pouvons dire que le Balzac conteur a deux motivations qui pourraient paraître contradictoires ; l’une est l’héritage de la tradition littéraire des conteurs tels que Boccace, Rabelais, Verville, La Fontaine, Sterne, Voltaire, etc., et l’autre est l’invention d’un genre littéraire moderne et original à l’époque de la monarchie de Juillet<sup>11</sup>. Dans cette étude, nous préférons mettre l’accent sur ce dernier aspect innovateur qui cependant n’est pas sans rapport avec l’aspect traditionnel. Cela signifie que nous ne prenons pas en considération uniquement les *nouveaux* contes balzaciens, *Romans et contes philosophiques* ou *Nouveaux Contes philosophiques* entre autres, et l’activité de Balzac au début des années 1830. Afin de mieux comprendre la préférence particulière de Balzac pour le conte et pour la tradition du genre, dans notre étude nous commençons par examiner le lien entre le conte et le *Balzac avant Balzac* dans les années 1820.

À partir de la lecture de *La Dernière Fée* (1823), qui est, parmi les *romans de jeunesse* de Balzac publiés sous anonymat ou sous le pseudonyme de Lord R’hoone ou celui d’Horace de Saint-Aubin, un ouvrage unique largement inspiré de la tradition du conte, nous essayons d’éclaircir un aspect peu connu du jeune Balzac, lecteur et auteur du conte de fées. Balzac est connaisseur des règles du genre, il peut réécrire son propre conte de fées en l’arrangeant et en le parodiant. L’analyse de ce conte de fée balzacien nous permet donc de constater que le *Balzac romancier* a certainement l’une de ses origines dans le monde du conte.

Si l’étude sur *La Dernière Fée* ne nous révèle que partiellement le lien entre Balzac et le conte pendant ses années d’apprentissage, l’analyse de l’« inventaire des éditions d’imprimerie de Balzac<sup>12</sup> » nous permet de constater d’autre part que le goût et l’attachement au conte chez Balzac sont constants durant les années 1820. Parmi les livres publiés par cet

---

<sup>9</sup> René Guise, *Le Phénomène du roman-feuilleton 1830-1848. La crise de croissance du roman*, Thèse de lettres soutenue à l’Université Nancy II en 1975, 16 vol. Voir la première partie « La littérature facile, 1829-1836 ».

<sup>10</sup> Voir par exemple Balzac, *Les Cent Contes. Théorie du conte*, NC, t. I, p. 1607-1609.

<sup>11</sup> Voir par exemple Balzac, « Bibliothèque des conteurs » [1832-1838], OD, t. I, p. 1374 ; « La Fleur des contes » [1833-1837?], OD, t. I, p. 1154-1156.

<sup>12</sup> Robert Tranchida, « Inventaire des impressions balzaciennes », AB 1995, p. 193-239.

### *La figure du conteur chez Balzac*

« homme de lettres de plomb », nous nous focalisons sur les ouvrages contenant des contes, tels que les *Œuvres complètes de La Fontaine* (1826), pour lesquelles Balzac écrit une notice en utilisant pour la première fois son vrai nom, et le *Choix d'anecdotes, de contes, d'historiettes, d'épigrammes et de bons mots, tant en prose qu'en vers* (1827), auquel, fort probablement, Balzac consacre son temps non seulement comme imprimeur mais aussi comme éditeur.

Ces deux enquêtes sur le même sujet, « Balzac et le conte des années 1820 », nous amènent inévitablement à nous poser une question fondamentale : *Au temps de Balzac, qu'est-ce qu'on entend par le mot conte ?* ou alors *Quel est le sens, l'image, l'usage du mot conte ?* Évidemment, puisque le conte est un genre littéraire plus ou moins indéfinissable<sup>13</sup>, c'est une question à laquelle il est difficile de répondre de manière définitive. Cependant, pour comprendre pourquoi ce genre toujours mal défini intéresse le jeune Balzac des années 1820, mais aussi le Balzac conteur des années 1830 ainsi que tant d'autres écrivains contemporains, il est nécessaire de s'interroger sur la situation du conte à cette époque précisément.

Pour se confronter à cette question, au lieu de considérer le conte comme un genre littéraire stabilisé, nous préférons saisir l'image du conte, moment par moment, et dessiner ainsi les contours de ce genre informe ou protéiforme<sup>14</sup>. Avec cet objectif, dans le dernier chapitre de la première partie, nous allons consulter la *Bibliographie de la France*, plus précisément ses volumes publiés entre 1814-1835, qui nous permettent de connaître le nombre, les titres et les auteurs, mais aussi les caractéristiques générales des livres intitulés « conte » ou attribués à un « conteur », publiés dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette étude préparatoire sur le conte selon les années 1820 nous permettra de mieux comprendre le grand changement que subira ce genre dans la décennie suivante.

Dans la deuxième partie, consacrée à la description et à l'analyse de « la mode du conte au début des années 1830 », nous essayons d'abord d'examiner d'un point de vue

---

<sup>13</sup> À ce sujet, voir la remarque de René Guise : « Il nous reste à préciser le sens que l'on donnait, sous la Monarchie de Juillet à quelques termes plus spécialement littéraires, fort souvent utilisées dans les périodiques : le conte, la nouvelle, l'anecdote. Il ne semble pas que dans l'usage courant on établisse de différence précise entre ces trois termes, employés indistinctement pour désigner des œuvres romanesques de courte haleine. Le mot *Conte*, en particulier, sert de terme générique pour désigner toutes ces catégories de récits » (René Guise, *op. cit.*, p. 46).

Selon Émile Littré : le « conte est le terme générique puisqu'il s'applique à toutes les narrations fictives, depuis les plus courtes jusqu'aux plus longues », pour cela, « il n'y a pas de différence fondamentale entre le conte et le roman » (Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, t. I, 1873, p. 763, col. 2).

<sup>14</sup> C'est pour cette raison que nous adoptons plusieurs critères pour saisir ce que l'on entend par conte. Ce sont des critères immanents à l'œuvre ; forme, structure, style etc., mais aussi et surtout extérieurs ; titre, formule de publication, indices référentiels etc.

## *Introduction*

synchronique l'activité de Balzac et de ses contemporains, Charles Nodier, Jules Janin, Samuel-Henry Berthoud par exemple, en tant qu'auteurs de contes<sup>15</sup>. Au début des années 1830, le conte, qui a été jusqu'alors le nom d'un genre démodé et négligé par les auteurs contemporains, va changer et se métamorphoser en un genre moderne et à la mode, qui attire surtout les écrivains de la jeune génération. Poussée par la vogue exceptionnelle du conte fantastique hoffmannien, la floraison abondante et variée de contes nouveaux couvre largement le champ littéraire et éditorial de l'époque. Nous allons examiner ce grand changement de la situation du conte, qui concerne non seulement les écrivains connus mais aussi et surtout beaucoup d'écrivains mineurs. Ensuite, pour mesurer l'impact de la mode du conte, nous analyserons les discours critiques de l'époque qui prennent en considération l'essor et la promotion du genre.

Dans les deux chapitres suivants, pour éclaircir et analyser la cause et le mécanisme de la mode du conte, plutôt du point de vue de l'histoire de la presse et de l'édition que de celui de l'étude littéraire, nous nous interrogerons à propos du terrain qui permet d'engendrer cette floraison remarquable de contes. Nous nous focaliserons sur le rôle qu'ont joué les deux principaux supports de publication dans cette mode à la fois littéraire et éditoriale : les revues littéraires et les recueils collectifs, tous les deux fondés ou renouvelés précisément vers 1830, et dont l'apparition sur la scène littéraire a bousculé la manière de produire et de vivre de l'écrivain.

À propos des revues, nous prenons comme corpus la *Revue de Paris* (fondée en avril 1829), la *Revue des Deux Mondes* (août 1829, deuxième série à partir de janvier 1831), *L'Artiste* (février 1831), *La Mode* (octobre 1829), et *Le Mercure du dix-neuvième siècle* (avril 1823 ; *Le Mercure de France du dix-neuvième siècle*, octobre 1827). En examinant le programme et l'attitude de chaque revue à l'égard de la publication d'articles littéraires — dans ce chapitre, il s'agit d'œuvres romanesques publiées dans les revues que nous appelons sous le nom général de « conte » — nous soulignons leur apport décisif à l'émergence de la « littérature périodique » et à la dynamisation de la mode du conte.

Ensuite, quant aux recueils collectifs, nous choisissons *Le Salmigondis, contes de toutes les couleurs* (1832-1833, 11 vol), *Le Livre des conteurs* (1832-1835, 6 vol), *Le Conteur, recueil de contes de tous les temps et de tous les pays* (1833, 3 vol), les *Contes bruns* (1832), les *Heures du soir* (1833, 6 vol), *Les Cent-et-une Nouvelles Nouvelles de cent-et-un* (1833,

---

<sup>15</sup> Pour connaître ce contexte historique, il est indispensable de consulter les deux études suivantes : Patrick Berthier, *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet (1830-1836)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, 4 vol ; Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2003.

*La figure du conteur chez Balzac*

2 vol), etc. En considérant ces recueils collectifs du début des années 1830 comme un support de publication secondaire mais important dans le sens où il est intermédiaire entre la revue périodique et le livre, nous soulignons la contribution des recueils collectifs à la prolifération des contes dans le marché littéraire, mais aussi à la présentation d'une image renouvelée du conte dans les années 1830.

C'est dans la troisième et dernière partie que nous reviendrons au cas particulier de Balzac et que nous étudierons l'activité énergique du *Balzac conteur* au début des années 1830, en adoptant des points de vue variés. *Pourquoi Balzac choisit-il de devenir conteur au début des années 1830 ?* Telle est la question que nous aborderons d'abord dans le chapitre qui inaugure cette partie. Pour répondre à cette question, de manière concrète et précise, nous entendons par le terme de *conteur* un auteur de fictions brèves publiées dans des revues ou dans des recueils, et, au lieu d'approfondir l'intérêt et la préférence au conte chez Balzac depuis sa jeunesse, nous essayons d'examiner et de comprendre ce choix dans le contexte socio-économique de l'époque.

À cette époque, la situation qui entourait la production et la publication de l'œuvre littéraire, ainsi que la vie matérielle de l'écrivain, donc, la situation dans laquelle se trouvaient inévitablement Balzac et les jeunes écrivains français de sa génération était difficile. C'est Balzac lui-même, qui, face à l'état actuel de la littérature et à la crise des librairies de romans, rédige des articles critiques tels que « De l'état actuel de la librairie » (3 et 10 mars 1830, *Le Feuilleton des journaux politiques*), « Lettre adressée aux écrivains français du XIX<sup>e</sup> siècle » (novembre 1834, *Revue de Paris*) dans le but d'analyser la situation littéraire. De plus, pour proposer une solution, il rédige l'acte préliminaire de la « Société d'abonnement général »<sup>16</sup>. En tenant compte du contexte historique, nous mettons l'accent sur la rencontre de Balzac avec des journaux et des revues, qui, au détriment du livre et des libraires, commencent à triompher au début des années 1830. En tant que *nouveau média* de l'époque, à la place des livres, les revues littéraires peuvent assurer un espace ainsi qu'une rémunération aux écrivains, qui cherchent un meilleur système de vente et de distribution des ouvrages. Et c'est la présence d'« autres modes de publication » qui sollicite le changement de statut littéraire de Balzac, d'abord de romancier à journaliste, et puis de journaliste à conteur.

---

<sup>16</sup> « *Société d'abonnement général* — c'est le titre que Balzac donne en octobre et en novembre 1830 à un projet de régénération de la librairie » (Roland Chollet, « Notice », « Société d'abonnement général », *OD*, t. II, p. 1640). Ces articles cités sont repris dans le deuxième tome des *Œuvres diverses*. Voir aussi Roland Chollet, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983 ; *Balzac journaliste, articles et chroniques*, éd. Marie-Ève Thérénty, Paris, Flammarion, « GF », 2014.

## Introduction

Ensuite, en nous focalisant sur les activités de Balzac dans la presse parisienne au début des années 1830, dans le chapitre suivant, nous essayons d'examiner et de caractériser « les travaux et les jours du Balzac conteur » dans leur globalité et dans leur spécificités<sup>17</sup>. Nous nous penchons surtout sur la stratégie éditoriale et auctoriale qu'emploie Balzac en se situant dans la mode du conte entre 1830 et 1832, c'est-à-dire, depuis le commencement jusqu'à la fin du cycle pendant lequel Balzac joue la carte du conteur.

Parmi les nombreux articles publiés dans des revues par cet écrivain-journaliste d'excellence, nous prenons comme corpus une vingtaine d'articles littéraires qui seront repris postérieurement dans trois recueils ; les *Romans et contes philosophiques*, les *Contes bruns*, et les *Nouveaux Contes philosophiques*, et également quelques articles critiques publiés à l'occasion de la campagne de publication de *La Peau de chagrin* et des *Romans et contes philosophiques*. En consultant les six revues littéraires et culturelles de couleurs différentes auxquelles Balzac collabore simultanément ou successivement, à savoir *La Mode*, *La Silhouette*, *La Caricature*, la *Revue de Paris*, la *Revue des Deux Mondes* et *L'Artiste*, nous essayons de répondre aux questions suivantes : *Comment surgit chez Balzac l'idée de composer un recueil de contes ? De quelle manière Balzac orchestre-t-il la campagne publicitaire de ses œuvres pour élaborer et diffuser sa figure du conteur ? Enfin Après avoir énergiquement travaillé pour ces revues, et s'être volontairement impliqué dans la mode du conte, pour quelle raison Balzac commence-t-il à s'écarter de ses activités dans la presse ?*

Dans les trois chapitres suivants, nous mettrons en considération les contes de Balzac rédigés et publiés entre 1830 et 1832 ; *La Peau de chagrin* (Canel et Gosselin, août 1831), les *Contes philosophiques*, c'est-à-dire, les douze contes qui composent, avec *La Peau de chagrin*, les *Romans et contes philosophiques* (Gosselin, septembre 1831), *Une conversation entre onze heures et minuit* et *Le Grand d'Espagne* recueillis dans les *Contes bruns* (Guyot et Canel, février 1832), et les *Nouveaux Contes philosophiques* (Gosselin, octobre 1832), particulièrement, *L'Auberge rouge* et *Madame Firmiani*.

Comme édition de référence, nous utiliserons la réédition des éditions originales. Depuis la réédition du texte original de *La Peau de chagrin* établie par Pierre Barbéris en 1972, jusqu'à celle des *Romans et contes philosophiques* et celle des *Nouveaux Contes philosophiques* présentées par Andrew Oliver en 2007 et 2010, en passant par les deux gros volumes des *Nouvelles et contes* de Balzac édités par Isabelle Tournier entre 2005 et 2006, qui contiennent tous les récits courts de Balzac dans leur première version, mais aussi l'édition critique des *Contes bruns* établie par Marie-Christine Natta en 2002, nous disposons

---

<sup>17</sup> Sur la chronologie balzacienne, nous nous référons à l'ouvrage de Stéphane Vachon, *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac. Chronologie de la création balzacienne*, Paris, PUV, CNRS, PUM, 1992.

*La figure du conteur chez Balzac*

aujourd'hui des textes originaux de tous les contes de Balzac. Mais, pourquoi nous est-il fort important de consulter la version initiale des contes, alors que, traditionnellement et normalement, c'est l'ultime version que l'on trouve dans l'édition « Furne corrigé » de *La Comédie humaine* — l'édition publiée et corrigée du vivant de l'auteur, reprise dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (1976-1981) — qui est consultée prioritairement par les chercheurs ? À cette question, Isabelle Tournier répond résolument en ces termes : avant tout et surtout « pour découvrir un Balzac vital, au plus près des inventions de l'écrivain ou de l'époque », mais aussi « pour retrouver [les œuvres de Balzac], dans le moment et le mouvement même de leur rencontre avec leurs premiers lecteurs »<sup>18</sup>. En d'autres termes, ce choix de l'édition nous importe parce que c'est uniquement à travers la lecture de l'édition originale (et pré-originale) des contes publiés au début des années 1830 que nous pouvons *découvrir* « un conteur parisien bien différent de l'auteur de la future *Comédie humaine*<sup>19</sup> », mais aussi *retrouver* la genèse du Balzac conteur. Pour comprendre « la manière dont le lecteur de 1831 aurait abordé<sup>20</sup> » les *Romans et contes philosophiques* par exemple, nous pensons qu'il faut simplement et absolument en lire la version originale publiée en 1831.

Notre principe de lecture est alors de réexaminer les caractéristiques fondamentales de ces œuvres désignées par l'auteur comme des contes, et de les situer et de les comprendre dans le contexte historique de l'époque, mais aussi dans le contexte créatif de Balzac, tous les deux pris de passion pour le conte. Pour cela, au-delà de la grille de lecture conventionnelle, nous effectuerons des essais de relecture.

Malgré le sous titre de « roman philosophique », et malgré la longueur du texte ; plus de trois cent cinquante pages dans l'édition originale, divisée en une cinquantaine de chapitres, nous examinerons *La Peau de chagrin* dans son rapport avec l'idée du conte chez Balzac. Si *La Peau de chagrin* s'associe apparemment au monde du conte fantastique et oriental, à notre avis ce que l'auteur tente de démontrer c'est une autre idée du conte, originale mais inspirée des œuvres de Rabelais ou de Sterne, c'est-à-dire, un genre hybride et exceptionnel qui peut contenir en lui diverses essences génériques.

Contrairement à ceux qui cherchent à voir dans les *Contes philosophiques* une philosophie, une idée-maîtresse, le système, la théorie d'ensemble, en bref, tous les concepts qui présupposent l'unité intérieure de la création balzacienne, nous essayons d'y trouver le principe de la diversité. À la différence des *Scènes de la vie privée* par exemple, dans lesquelles on peut remarquer une certaine unité de composition, comme fruit de l'activité de

<sup>18</sup> Isabelle Tournier, « Avertissement », *NC*, t. I, p. 10.

<sup>19</sup> Pierre Barbéris, « Préface », *LP*, p. VI.

<sup>20</sup> Andrew Oliver, « Notice », *CP*, p. V.

### *Introduction*

Balzac en tant que collaborateur aux revues, les *Contes philosophiques* intègrent des éléments variés de manière quasi systématique. Il nous semble que, en utilisant le terme générique de conte dans le titre général de ce recueil composite, Balzac entend montrer la liberté du conte comme genre multiforme et variable.

Si nous pouvons dire que l'essai de Balzac dans les deux œuvres mentionnées consiste à remodeler ou réinventer le genre conte à sa manière, dans les *Contes bruns* et dans les *Nouveaux Contes philosophiques*, il nous apparaît en revanche que Balzac s'intéresse moins à briser le cadre du genre qu'à réinvestir le genre en gardant sa spécificité formelle. À travers l'analyse de quatre contes tous publiés en 1832 : *Une conversation entre onze heures et minuit*, *Le Grand d'Espagne*, *L'Auberge rouge*, *Madame Firmiani*, nous allons examiner comment Balzac associe sa rhétorique de la conversation à l'art du conte. Nous nous focaliserons surtout sur *Une conversation entre onze heures et minuit* dans laquelle Balzac présente son programme esthétique du conte qui se base sur la parole, l'oralité et l'acte de raconter. C'est l'« aventure où l'art [l'écrit] essaie de jouer le naturel [la parole] » qui fascine le Balzac conteur de 1832.

Dans le dernier chapitre qui conclut notre étude, nous nous efforcerons enfin de *déchiffrer* la *Théorie du conte*. Comme il s'agit d'un texte à la fois critique et narratif, sérieux et fantastique, laissé inédit par l'auteur, nous n'arrivons donc pas facilement à saisir le véritable sens de cette théorie, ni à la situer dans une chronologie précise. De fait, cette pseudo-théorie balzacienne en quelques pages nous apprend l'attitude de Balzac à l'égard de la production du conte, et de l'*état actuel* de ce genre à la mode qui cependant commence déjà à se dégrader. En analysant les deux leçons de Balzac à Balzac, et en remettant en question la datation du texte, nous marquerons l'importance de la *Théorie du conte*, écrite entre septembre et décembre 1832 selon notre hypothèse, qui marque la fin du cycle conteur/contier chez Balzac, mais aussi, le changement de registre d'un Balzac à l'autre.





PREMIÈRE PARTIE

BALZAC ET LE CONTE DES ANNÉES 1820



## Chapitre 1

### *Lire La Dernière Fée (1823) : Balzac, lecteur et auteur du conte de fées*

#### *Situation du texte*

De 1822 à 1825, le jeune Balzac publie tantôt sous le pseudonyme de Lord R'hoone, tantôt sous celui d'Horace de Saint-Aubin, ou parfois anonymement, ou bien avec la collaboration d'un auteur lui aussi sous le pseudonyme de A. de Viellerglé, des romans alimentaires in-12 destinés aux cabinets de lecture<sup>1</sup>. Bien que Balzac lui-même qualifie ces ouvrages comme de la « littérature marchande<sup>2</sup> » ou de la « cochonnerie littéraire<sup>3</sup> », et qu'en 1842 l'auteur de *La Comédie humaine* déclare publiquement leur illégitimité par rapport à sa bibliographie définitive<sup>4</sup>, ses *romans de jeunesse* ne cessent d'attirer aujourd'hui l'attention des lecteurs et des chercheurs assidus. *La Dernière Fée, ou la Nouvelle Lampe merveilleuse*<sup>5</sup> publiée en 1823 est, selon Pierre Barbéris<sup>6</sup>, le sixième de ces ouvrages pseudonymes.

Parmi les romans de jeunesse publiés successivement dans ces trois années denses mais peut-être trop bousculées, il nous semble que *La Dernière Fée* mérite d'être examinée de plus près. Car, *La Dernière Fée* est un ouvrage exceptionnel, privilégié sans doute, au sens où il

---

<sup>1</sup> Voir Balzac, *Premiers Romans 1822-1825*, édition établie par André Lorant, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999, 2 vol. Cette édition, qui est notre édition de référence désormais abrégée en *PR*, contient dans le tome II la première version de *La Dernière Fée*.

<sup>2</sup> Horace de Saint-Aubin [Balzac], « Préface », *Le Vicaire des Ardennes*, Paris, Pollet, 1822, t. I, p. xxx.

<sup>3</sup> Lettre à Laure Surville, 2 avril 1822, *Corr.*, t. I, p. 106.

<sup>4</sup> Dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*, Balzac indique que : « je ne reconnais pour mes ouvrages que ceux qui portent mon nom » (Balzac, « Avant-propos » [1842], *CH*, t. I, p. 20).

<sup>5</sup> Horace de Saint-Aubin [Balzac], *La Dernière Fée, ou la Nouvelle Lampe merveilleuse*, Paris, Barba, Hubert, Mondor et Bobée, 1823, 2 vol. [*BF* : 31 mai 1823]

<sup>6</sup> Voir Pierre Barbéris, « Les mystères de *La Dernière Fée* », *AB* 1964, p. 139-180.

*La figure du conteur chez Balzac*

est soigneusement remanié déjà à partir de mai 1823, presque en même temps que l'achèvement de sa première version, alors que d'autres romans de jeunesse ne subissent pas ainsi de modification immédiate. De ce fait, cinq mois après la publication d'un autre roman d'Horace de Saint-Aubin *Annette et le criminel* (qui lui-même est une *suite* du *Vicaire des Ardennes*), la deuxième édition en trois volumes *revue et augmentée et considérablement augmentée* de *La Dernière Fée* est publiée en octobre 1824<sup>7</sup>.

Si cette deuxième version nous donne l'impression d'une maturité relative, plus élaborée et développée que la précédente, selon la perspective évolutionniste de Maurice Bardèche et de Pierre Barbéris<sup>8</sup>, nous ne discuterons pas ici la différence entre ces deux versions. Dans le but d'indiquer la préférence que Balzac accorde à *La Dernière Fée*, nous signalons simplement qu'il existe de plus, la troisième édition publiée en 1836, qui se base principalement sur sa deuxième édition<sup>9</sup>. De la deuxième à la troisième édition, malgré plus de dix ans d'intervalle, les parties augmentées, corrigées, ou remaniées ne sont pas très nombreuses (tandis que, de la version originale à la deuxième, le dénouement de récit est radicalement changé<sup>10</sup>). Ce qui importe à propos de cette édition, c'est qu'elle est publiée comme un des composants des *Œuvres complètes* en seize volumes d'Horace de Saint-Aubin. Et, pour la publication de sa troisième édition, *La Dernière Fée* est accompagnée d'une notice biographique sur la vie fictive et littéraire de l'auteur de ces *Œuvres*. Cette notice intitulée « Vie et malheurs de Horace de Saint-Aubin », qui annonce, à la manière ironique, la mort prématurée de cet *écrivain imaginaire*, est écrite pour une bonne part par Jules Sandeau, mais a été évidemment commandée par Balzac lui-même<sup>11</sup>.

De plus, il y a une autre raison qui peut expliquer notre intérêt pour *La Dernière Fée*. Cela, parce que *La Dernière Fée, ou la Nouvelle Lampe merveilleuse* est, comme le montre déjà ce titre double, parmi les nombreux essais littéraires du jeune Balzac un ouvrage unique largement inspiré du genre conte.

<sup>7</sup> Horace de Saint-Aubin, *La Dernière Fée, ou la Nouvelle Lampe merveilleuse*, 2<sup>e</sup> édition revue, corrigée et considérablement augmentée, Paris, Delongchamps, 1825. [BF : 29 octobre 1824]

<sup>8</sup> Voir Maurice Bardèche, *Balzac, romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot* [1940], Genève, Slatkine Reprints, 1967, p. 160-162 ; Pierre Barbéris, *op. cit.*

<sup>9</sup> Horace de Saint-Aubin, *La Dernière Fée, ou la Nouvelle Lampe merveilleuse, Œuvres complètes d'Horace de Saint-Aubin*, 2<sup>e</sup> livr., t. I et II, Paris, Souverain, 1836,

<sup>10</sup> Voir André Lorant, « *La Dernière Fée* : Évolution du texte », *PR*, t. II, p. 977-992.

<sup>11</sup> Jules Sandeau, « Vie et malheurs de Horace de Saint-Aubin », *PR*, t. I, p. 1059-1115. Selon la notice de André Lorant, le texte de Sandeau « occupe les pages I à CLXXXIII dans le tome I<sup>er</sup> [...] et les pages CCXI à CCLXII dans le tome II » de la troisième édition de *La Dernière Fée* publiée en 1836 chez Souverain.

À propos de cette notice pseudo-biographique, voir Joëlle Gleize, « Horace de Saint-Aubin, *Triste héros de préface* », in *Balzac avant Balzac*, Paris, Christian Pirot, « Balzac », 2006, p. 79-93.

*Lire La Dernière Fée*« *Balzac avant Balzac* » et le genre conte

Notamment, depuis la publication des *Œuvres diverses* de Balzac par Roland Chollet et René Guise dans la collection de la Pléiade en 1990, on sait bien que le Balzac, de la fin des années 1810 à la première moitié de la décennie suivante, donc dans ses années d'apprentissage littéraire, explore et exploite « systématiquement tous les genres littéraires traditionnels<sup>12</sup> ». Ici, au lieu d'énumérer toutes les tentatives génériques du jeune Balzac, depuis son essai philosophico-religieux jusqu'à sa fameuse tragédie en cinq actes échouée, nous remarquerons brièvement que le Balzac de l'année 1822 a pour projet de travail des « *Mélodrames, Vaudevilles, Opéra, Romans, Comédies, Tragédies* » mais aussi des « *Brochures*<sup>13</sup> » sur divers sujets. Alors, même si Balzac n'a pas établi une rubrique pour le genre conte dans ce « premier bulletin de travail<sup>14</sup> » de l'année 1822, puisqu'il publie *La Dernière Fée* d'abord en 1823, et puis en 1824-1825, on peut songer qu'il a probablement un projet, ou, du moins une ambition de rédiger un livre qui s'apparente au conte, « genre traditionnel ».

De ce point de vue, *La Dernière Fée*, ouvrage d'imagination comme les autres romans de jeunesse, nous paraît en même temps un témoignage précieux sur l'attitude à l'égard du genre conte du jeune Balzac, du moins sur celui des années 1823 et 1824 ; deux années particulièrement obscures et mal connues dans sa vie<sup>15</sup>. On peut ajouter de plus que *La Dernière Fée* est un ouvrage de prédilection de Balzac lui-même. Dans une lettre écrite en novembre 1849, moins d'un an avant sa mort en août 1850, on trouve sa préférence constante à l'égard de cette œuvre de jeunesse précisément. « Hélas [écrit Balzac à ses deux nièces], j'ai cru que *La Dernière Fée* était le premier des livres<sup>16</sup> ». En réalité, on l'a vu, *La Dernière Fée* est le sixième...

---

<sup>12</sup> Roland Chollet, « Du premier Balzac à la mort de Saint-Aubin : Quelques remarques sur un lecteur introuvable », *AB* 1987, p. 8.

<sup>13</sup> Cité par Stéphane Vachon, *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac*, Paris, PUV, CNRS, PUM, 1992, p. 71.

<sup>14</sup> La formule est de Stéphane Vachon. Voir aussi José-Luis Diaz, « Devenir Balzac », in *Balzac avant Balzac*, *op. cit.*, p. 7-19.

<sup>15</sup> « 1823 et 1824 sont des années obscures dans la vie de Balzac. On ne possède aucune lettre de lui pour 1824. En 1823, le bilan n'est guère meilleur, une lettre à Thomassy d'avril ou mai, une autre au même d'octobre et deux à Laure Surville de septembre et de la fin de l'année [...] » (Roger Pierrot, *Honoré de Balzac*, Paris, Fayard, 1994, p. 125).

<sup>16</sup> Lettre à Sophie et Valentine Surville, 29 novembre 1849, *Correspondance*, textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot, Paris, Garnier Frères, « Classiques Garnier », 1969, t. V, p. 674.

### *La figure du conteur chez Balzac*

C'est André Lorant qui a eu l'idée de résumer *La Dernière Fée* en une seule phrase. Dans la préface de son édition, il présente cet ouvrage par la formule suivante : « Conte de fées français, roman fantaisiste, *La Dernière Fée* est une version moderne de *L'Histoire d'Aladin*<sup>17</sup> ». Voilà une remarque tout à fait juste. En voyant ce titre double qu'est *La Dernière Fée, ou la Nouvelle Lampe merveilleuse*, il n'y a personne qui ne songe à une des histoires plus connues des *Mille et une nuits*, qu'est *L'Histoire d'Alladin, ou la Lampe merveilleuse*. Surtout, à l'époque où Balzac-Saint-Aubin rédige *La Dernière Fée*, « Aladin » (ou « Alladin ») et la « lampe merveilleuse » étaient, tous deux, des sujets en vogue des pièces du théâtre soit féeriques, soit burlesques<sup>18</sup>. Dans la seule année de 1822, on compte au moins trois pièces qui comportent la « lampe merveilleuse » dans leur titre, et qui sont représentées plusieurs fois dans les théâtres parisiennes<sup>19</sup>. De plus, la publication des deux versions en concurrence de la « nouvelle édition » des *Mille et Une Nuits* est commencée aussi en cette année précise chez Gaillot et chez Baudouin frères *et alii*<sup>20</sup>. Si l'influence directe de « cet engouement pour Aladin<sup>21</sup> » de la part de Balzac est encore discutable, on ne saurait trop insister sur ce contexte particulier dans laquelle s'inscrit certainement la première version de *La Dernière Fée*.

Nous n'avons pas d'intention de rivaliser avec André Lorant pour la simplicité de la formule, nous voulons qualifier *La Dernière Fée* tout bêtement comme un *conte de fées balzacien*. *Conte de fées*, parce que, comme nous allons le voir, *La Dernière Fée* est un ouvrage apparemment influencé par deux courants majeurs du genre conte de l'époque, le conte de fées français et le conte oriental. Alors, pourquoi *balzacien* ? Nous utilisons cet adjectif pour dire que *La Dernière Fée* est non seulement un ouvrage à la manière du genre

---

<sup>17</sup> André Lorant, « *La Dernière Fée* : Préface », *PR*, t. II, 1999, p. 3.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.* André Lorant énumère des représentations suivantes : *Aladin ou la lampe merveilleuse, opéra-féerie en cinq actes* (dû à la collaboration d'Étienne, auteur du livret, des compositeurs Nicolo et Benincori, et du chorégraphe Gardel), dirigé par Habaneck, directeur de l'Opéra, et représenté à l'Académie Royale de musique, le 6 février 1822 ; *La Petite Lampe merveilleuse*, représentée pour la première fois au Gymnase dramatique, le 29 juillet 1822 ; *Lampe merveilleuse, pièce burlesque en deux actes*, représentée au Panorama dramatique le 13 septembre 1822.

<sup>20</sup> *Les Mille et Une Nuits, contes arabes*, traduits en français par Galland, nouvelle édition, entièrement revue sur les textes originaux, accompagnée de notes, et augmentée de plusieurs nouvelles et contes traduits des langues orientales par M. Destains ; précédé d'une notice historique sur Galland, par M. Charles Nodier, Paris, Gaillot, 5 vol ; *Les Mille et Une Nuits, contes arabes, traduits en français par Galland*, nouvelle édition, revue sur les textes originaux, accompagnée de notes, avec les continuations, et plusieurs contes, traduits pour la première fois du persan, du turc et de l'arabe, etc. par M. Édouard Gauttier, Paris, Baudouin frères, Treuttel et Würtz, Arthus-Bertrand, 5 vol.

<sup>21</sup> André Lorant, *op. cit.*, p. 7.

*Lire La Dernière Fée*

traditionnel, genre déjà établi et stabilisé, mais en même temps un ouvrage original digne de nom de Balzac plus que de celui de Saint-Aubin.

Dans les pages qui suivent, nous analyserons *La Dernière Fée* en mettant l'accent sur le procédé qu'utilise Balzac quand il crée son propre conte de fées. Nous traiterons d'abord des éléments traditionnels du conte de fées réutilisés dans le tome premier de *La Dernière Fée*. Puis, nous verrons comment Balzac, en imitant la manière narrative du conte de fées, tente de se libérer des conventions du genre. Par cela, nous examinerons l'intention subversive de Balzac à l'égard de son modèle d'écriture. À la fin, nous mettrons en question la position qu'occupe *La Dernière Fée* dans les productions littéraires du *Balzac avant Balzac*. Ainsi, à travers la lecture de *La Dernière Fée*, nous essaierons de souligner un aspect du jeune Balzac comme lecteur et auteur du conte de fées.

*Lire La Dernière Fée*

S'il existe déjà un certain nombre de travaux consacrés à l'analyse de *La Dernière Fée*, il se trouve peu de remarques qui soulignent de manière méthodique le rapport entre *La Dernière Fée* et le conte de fées comme genre littéraire, tandis qu'on a essayé à plusieurs reprises d'insister sur l'influence que *La Dernière Fée* pourrait exercer sur les autres romans balzaciens<sup>22</sup>. Cette tendance de la critique, bien qu'elle soit dominante dans les études précédentes, ne nous semble pas tout à fait raisonnable<sup>23</sup>. Car, comme nous allons le voir, ce roman de jeunesse est en réalité un ouvrage qui commence par la formule emblématique du genre conte : « Il était une fois<sup>24</sup> », et se compose principalement des éléments que l'on peut trouver dans le conte de fées traditionnel<sup>25</sup>. Dès l'*incipit*, et surtout dans le tome premier du

<sup>22</sup> Voir entre autres Pierre Barbéris, *Aux sources de Balzac. Les Romans de jeunesse* [1965], Slatkine Reprints, 1985, p. 201-242 ; Anne-Marie Baron, « Roman de jeunesse, genèse du roman : *La Dernière Fée*, roman originel », *AB* 1997, p. 361-374.

<sup>23</sup> Dans un article sur *La Dernière Fée*, Michel Erre remet en cause ce point de vue téléologique : « [...] on a essayé de les [les premiers œuvres de Balzac] sauver en y voyant les prémices de *La Comédie humaine*, en les relativisant par rapport à elle. Cette démarche fut certes féconde du point de vue de l'histoire littéraire [...]. Mais elle passe un peu rapidement sur l'originalité, sur la spécificité de cette production de jeunesse en la réduisant aux traits annonciateurs du chef-d'œuvre à venir » (Michel Erre, « Du discours féerique au langage du réel : Études sur les formes de discours dans *La Dernière Fée* », *AB* 1975, p. 57.

<sup>24</sup> « Il était une fois un chimiste et sa femme qui faisaient bon ménage ensemble [...] » (*La Dernière Fée*, *PR*, p. 19).

<sup>25</sup> Par « conte de fées », nous entendons un genre littéraire « le conte de fées littéraires français », qui est, selon Raymonde Robert et Nadine Jasmin, un genre issu du conte merveilleux folklorique, genre relativement

*La figure du conteur chez Balzac*

récit<sup>26</sup>, l'usage de ces éléments est si apparent et systématique qu'on peut confirmer que, pour écrire *La Dernière Fée*, Balzac emprunte volontairement au genre conte ses éléments constitutifs, et d'ailleurs caractéristiques. Autrement dit, *La Dernière Fée* est un essai balzacien de réécriture du conte de fées à la manière des maîtres du genre, Mme d'Aulnoy, Charles Perrault etc<sup>27</sup>. Cependant, nous ne tenterons pas ici de comparer *La Dernière Fée* avec tel ou tel conte de fées ni de chercher la source exacte de l'inspiration, comme l'a déjà fait Pierre Barbéris dans ses études sur les « mystères » et les « sources » de *La Dernière Fée*<sup>28</sup>. En revanche, pour remettre l'accent sur le lien entre cet ouvrage et son modèle d'écriture, dans les pages qui suivent nous essaierons simplement d'énumérer un certain nombre de traces du genre, qui peuvent en même temps témoigner de la lecture attentive du conte de fées par Balzac.

— *Le thème du récit*

Premièrement, dans *La Dernière Fée*, l'élément traditionnel du conte se trouve au niveau de thème du récit. Si l'on extrait un thème central de *La Dernière Fée*, ce sera la « quête » et la « découverte-conquête » d'une fée comme fiancée spirituelle du héros. Ce qui attire notre attention, c'est que ce thème central nous évoque un thème-noyau du conte traditionnel, qui est constitué par « le manque et sa réparation » selon la terminologie de Vladimir Propp<sup>29</sup>. Cette concordance nous semble d'autant plus importante que, depuis l'analyse de Vladimir Propp sur la *Morphologie du conte*, ce thème est considéré comme la seule partie constitutive *obligatoire* dans un conte merveilleux<sup>30</sup>. Ainsi, la filiation entre *La Dernière Fée* et le conte de fées traditionnel est déjà indéniable.

---

nouveau, né à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle avec la publication des contes de Madame d'Aulnoy en 1694. Voir Raymonde Robert, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1982. Voir surtout « Préambule : Qu'est-ce qu'un conte de fées ? » (p. 31-49). Voir aussi Nadine Jasmin, « Naissance du conte féminin : Madame D'Aulnoy », *Madame D'Aulnoy, Contes des fées* [1698], édition critique établie par Nadine Jasmin, Paris, Honoré Champion, « Champion classiques », 2008, p. 9-81.

<sup>26</sup> Ici, nous nous bornerons à traiter du tome I de *La Dernière Fée*. Les deux parties sont inséparables, nous les séparerons cependant pour les besoins de l'analyse.

<sup>27</sup> C'est le narrateur de *La Dernière Fée* lui-même qui se réfère aux ouvrages principaux de ces deux maîtres du genre. Voyez, la référence au *Peau d'âne* de Perrault et au *Conte des fées* de Mme d'Aulnoy : *La Dernière Fée*, PR, p. 22 et 28.

<sup>28</sup> Cf. Pierre Barbéris, *op. cit.*

<sup>29</sup> Vladimir Propp, « Morphologie du conte » [1928], traduction de Marguerite Derrida, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 1970. Voyez les pages 17, 125 et 138.

<sup>30</sup> « La présence déterminante, dans tous les contes merveilleux, d'un noyau constitué par le méfait (ou le manque) et sa réparation, a d'ailleurs attiré l'attention de folkloristes français et allemand : c'est ainsi que M.-L.



*Lire La Dernière Fée*

À l’instar des narrateurs du conte traditionnel, le narrateur de *La Dernière Fée* nous montre d’abord un objet qui manque, et qui est l’objet de la quête du protagoniste principal en désignant en même temps la *situation initiale* du récit<sup>31</sup>. Dans *La Dernière Fée*, un personnage jeune beau et rêveur, nommé Abel, enfant de la nature au sens où il est élevé dans un milieu isolé de la civilisation moderne, se croit lui-même un fils de fée. Il désire toujours voir une fée belle et gracieuse qu’il se figure dans son imagination naïve. Il attend et espère vainement l’apparition d’une fée en lisant passionnément les contes de fées et en voyant les estampes qui illustrent les fées dans le conte<sup>32</sup>.

Puis, après avoir ainsi présenté le thème du « manque », le narrateur commence à préciser, étape par étape, l’histoire de la « réparation-découverte-conquête » de la « quête du manque » du héros. Un jour, vers minuit, une fée accompagnée d’une douce musique apparaît soudainement dans la chaumière d’Abel. C’est une fée, céleste, joliment habillée et plus éblouissante qu’Abel ne l’a imaginée. Comblé de joie et de surprise, Abel ose lui confesser son amour éternel, et en retour, la fée donne à Abel sa parole de revenir prochainement. Après cette rencontre fatale mais passagère, Abel impatient et amoureux veut revoir cette fée qu’il appelle, en raison de sa blancheur lumineuse et angélique, la « fée des Perles ». À la demande d’Abel, la « fée des Perles » gentiment l’invite à visiter sa demeure. En traversant le passage souterrain caché, Abel est transporté brusquement au « palais d’une fée<sup>33</sup> ». Accueilli dans le boudoir, entouré des décors splendides, ivre de joie, Abel souhaite à la fée de vivre avec lui pour toujours... De cette manière, de ce thème central de la « quête-manque » et de la « conquête-réparation », découlent les autres thèmes secondaires : celui de l’initiation et celui du mariage, deux autres thèmes eux aussi spécifiques du genre conte.

---

Tenèze dégage des analyses de Propp la définition suivante : « On appellera conte merveilleux tout développement qui part d’une malveillance ou d’un manque pour aboutir, après être passé par des fonctions intermédiaires, à un mariage ou à d’autres fonctions utilisées comme dénouement ». (« Du conte merveilleux comme genre », *Revue des Arts et Traditions populaires*, 1970, p. 11-65). » (Raymonde Robert, *op. cit.*, p. 34).

<sup>31</sup> On peut dire que le narrateur de *La Dernière Fée* connaît bien la règle du genre. Car, selon Vladimir Propp, les « contes commencent habituellement par l’exposition d’une situation initiale. On énumère les membres de la famille, ou le futur héros (par exemple un soldat) est simplement présenté par la mention de son nom ou la description de son état » (Vladimir Propp, *op. cit.*, p. 36).

<sup>32</sup> « Il [Abel] attendait une fée comme les Juifs le Messie : il lisait et relisait les contes [...] Il s’était figuré une fée » (*La Dernière Fée*, PR, p. 38) ; « Abel avait fini par désespérer de voir jamais une fée ; et depuis trois ou quatre jours, il avait même resserré tous ses livres de féerie, qu’il savait par cœur, ayant enfin résolu de ne plus les ouvrir » (*ibid.*, p. 50).

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 62.

*La figure du conteur chez Balzac*— *Le nombre de personnages*

Deuxièmement, le nombre et la fonction de personnages de *La Dernière Fée* sont assez limités à la manière du conte de fées<sup>34</sup>. Dans le tome premier de *La Dernière Fée*, on compte moins d'une dizaine de protagonistes nommés, et tous ces personnages sont chargés de leur propre rôle et de leur propre fonction par rapport au déroulement de l'intrigue que nous venons de résumer plus haut. C'est pour cela, que l'on peut classer les personnages de *La Dernière Fée* systématiquement dans les deux catégories conventionnelles du conte de fées : *bonne* et *mauvaise*, selon leur attitude et leur contribution à l'égard de la réalisation des vœux d'Abel. Dans la première catégorie, nous comptons ceux qui aident ou encouragent la démarche d'Abel vers son *triomphe final*, soit directement, soit indirectement : les deux chimistes, les parents d'Abel, Caliban le domestique fidèle de la famille d'Abel, Catherine l'amie unique et intime d'Abel (et ses amis Juliette et Antoine) et la *fée des perles* elle-même. Dans la deuxième, nous comptons en revanche ceux qui s'opposent à la réalisation du bonheur d'Abel et ses amis, bref, tous les personnages méchants : le Père Grandvani (le père de Catherine) le maire du village, Jacques Bontems, l'ancien soldat brut et jaloux (fiancé de Catherine), et le curé « homme assez instruit<sup>35</sup> » qui ne croit pas à l'existence de la fée, et quelques habitants du village sous l'influence de ces trois personnages.

— *Le lieu du récit*

Troisièmement, le lieu du récit de *La Dernière Fée* que décrit le narrateur dans les chapitres inauguraux nous rappelle inévitablement celui du conte de fées, par son ambiance idyllique, ainsi que par ses charmes pittoresques, et surtout par sa situation isolée et quasi utopique. Pour cela, on peut imaginer que les personnages de *La Dernière Fée* habitent dans un lieu fictif. On y trouve entre autres la description de la chaumière où habitent Abel et ses parents qui sont complètement « séparée du reste de la création<sup>36</sup> » et celle du village voisin qui est un des « endroits reculés, petits villages enfoncés dans les terres, loin des routes<sup>37</sup> ».

---

<sup>34</sup> À propos du nombre de personnage dans le conte, Raymonde Robert remarque : « Sur les chemins de la féerie [...] on ne rencontre pas n'importe qui ; les personnages secondaires sont répertoriés pour être associés au triomphe final ; la fonction d'auxiliaire magique n'y est jamais galvaudée, seuls des titulaires en sont dûment pourvus car une logique quasi mathématique régit le merveilleux de cet univers figé et inexorable de rigueur » (Raymonde Robert, *op. cit.*, p. 49).

<sup>35</sup> *La Dernière Fée*, PR, p. 43.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>37</sup> *Ibid.*

*Lire La Dernière Fée*

La description du lieu et des décors qui l'entourent est souvent fantastique, et l'invraisemblance de la situation est parfois renforcée par la référence aux légendes fabuleuses.

Le narrateur accentue ainsi, exagérément, l'ambiance mystérieuse de la chaumière de la famille d'Abel.

Le vent d'hiver sifflait, et plus d'une branche d'arbre tombait sur les toits de chaume, en produisant un bruit de fantôme qui faisait resserrer le cercle de ceux qui veillaient au coin d'un feu sombre, en écoutant les contes d'une vieille, dont le visage ressemblait aux pomme de reinette que l'on mange à la Pentecôte. [...]

Alors, on se hasarda (car la curiosité est la même partout) à examiner ce qui se passait chez l'envoyé du diable. L'on ne vit rien sortir de chez lui [chimiste], tout y paraissait mort : seulement, une abondante et noire fumée bouillonnant au-dessus de l'énorme cheminée de sa chaumière, d'où l'on conclut que Satan avait établi là un soupirail de l'enfer ; d'autant plus, que le chimiste venait d'élargir sa cheminée, de manière qu'un cavalier avec sa lance, sa banderole, son cheval, sa carabine [...] <sup>38</sup>.

Et, de la même manière, à travers le point de vue d'un bedeau de la forêt, les habitants de la chaumière sont décrits comme des êtres surnaturels et diaboliques.

Le soleil du couchant répandait sur ce groupe une teinte rougeâtre, qui fit croire au bedeau que la chaumière était le porche de l'enfer. Ce que l'on raconte de la tentation de saint Antoine lui revint dans l'esprit, et Caliban lui parut un grand singe, assis sur une grosse tortue ; son chien fut un démon cornu [...] enfin le chimiste lui sembla le diable en chef entouré de serpents, et le bêche de Caliban devint sa fourche ! <sup>39</sup>

— *L'objet magique*

Quatrièmement, la présence de l'objet magique dans *La Dernière Fée* nous renvoie inmanquablement au monde merveilleux du conte, plus précisément au monde du conte oriental *Les Mille et Une Nuits* <sup>40</sup>. Comme le titre double du récit l'annonce clairement, dans *La Dernière Fée*, la « fée » et la « lampe merveilleuse » apparaissent devant le héros de manière surprenante. Et, comme dans tous les contes de fées, la fée et la lampe jouent un rôle essentiel dans le déroulement de l'intrigue. Non seulement, ces êtres merveilleux ont la

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 25-26.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>40</sup> Nous reviendrons sur l'authenticité de l'existence de la fée et de la lampe.

*La figure du conteur chez Balzac*

puissance et le charme irrésistible pour attirer le héros Abel, mais aussi, ils peuvent changer et détourner le destin des autres personnages secondaires<sup>41</sup>.

D’abord, c’est la fée qui apparaît brusquement dans la chaumière d’Abel. Et, chaque fois qu’elle apparaît devant son admirateur, elle laisse, volontairement ou involontairement, ses attributs précieux en se retirant : les « perles détachées de la robe de la fée<sup>42</sup> », la « baguette de nacre, qui obéirait aux ordres qu’il lui intimerait<sup>43</sup> », des choses qui prouvent, aux yeux d’Abel, la réalité de son existence. Ce qui est curieux et *nouveau* dans ce récit, c’est que la « nouvelle lampe merveilleuse » est un de ces dons que la fée a offerts à Abel en signe de leur alliance. Comme la fameuse lampe merveilleuse d’Aladin, c’est une lampe magique qui peut réaliser les vœux les plus ambitieux de son possesseur<sup>44</sup>. « Frottez-la [...] alors, vous obtiendrez du génie de la lampe tout ce que vous voudrez<sup>45</sup> », dit généreusement la fée elle-même à Abel, qui ne rêve que de se marier avec elle...

Jusqu’ici, nous avons constaté, non certes exhaustivement<sup>46</sup>, mais suffisamment à notre avis, ceux que l’auteur de *La Dernière Fée* puise volontairement dans le monde du conte de fées et du conte oriental. Ils se trouvent à des niveaux différents, et tous ces éléments stéréotypés du genre conte — les thèmes, les personnages, les lieux et les objets magiques — contribuent à donner une tonalité fabuleuse et féerique au récit. Il est clair que la tradition du conte de fées est une des sources les plus importantes de l’inspiration de *La Dernière Fée*. Et, on peut dire que, avec ces éléments caractéristiques du genre, l’auteur de *La Dernière Fée* essaie de recomposer l’« image du discours féerique<sup>47</sup> » à sa manière. Cette utilisation

---

<sup>41</sup> Voir par exemple l’épisode de mariage de Juliette et Antoine : *ibid.*, p. 85-92.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>44</sup> Il est clair que cette lampe vient directement de l’univers du conte oriental *Les Mille et Une Nuits*. Voyez comment fonctionne la lampe d’Aladin : « Elle [la mère d’Aladin] prit de l’eau et un peu de sable fin pour la [la lampe] nettoyer ; mais à peine eut-elle commencé à frotter cette lampe qu’en instant, en présence de son fils, un génie hideux et d’une grandeur gigantesque s’éleva et parut devant elle, et lui dit d’une voix tonnante : “Que veux-tu? Me voici prêt à t’obéir comme ton esclave, et de tous ceux qui ont la lampe à la main, moi avec les autres esclaves de la lampe.” » (« Histoire d’Aladin ou La Lampe merveilleuse », *Les Mille et Une Nuits*, traduction d’Antoine Galland, éd. Jean-Paul Sermain, Paris, Flammarion, « GF », 2004, p. 26).

<sup>45</sup> *La Dernière Fée*, PR, p. 65.

<sup>46</sup> On pourrait remarquer aussi, par exemple, la mise en scène de l’oralité dans le récit, qui est un des procédés spécifiques de la narration du conte. Voyez l’« Histoire de la jeune Moissonneuse » racontée par Catherine dans le cinquième chapitre : *ibid.*, p. 45-47.

<sup>47</sup> La formule est de Michel Erre. Nous sommes d’accord avec ses remarques sur la réutilisation balzacienne des éléments caractéristiques du genre conte dans *La Dernière Fée* : « Enfin, on retrouve dans *La Dernière Fée* les thèmes, les costumes, les lieux de la configuration féerique. Rien ne nous est épargné : de la récupération d’Aladin et de sa lampe aux habituels décors. La chaumière de l’idylle s’oppose au palais du

*Lire La Dernière Fée*

systématique des éléments traditionnels peut attester en même temps la connaissance approfondie du genre conte chez Balzac, qui connaît une *recette* pour écrire un conte de fées.

Cependant, cela ne veut pas dire que, pendant la rédaction de *La Dernière Fée*, Balzac était fidèle à cette recette littéraire. Si l'auteur de *La Dernière Fée* recourt constamment au genre conte comme son modèle d'écriture, il faut noter qu'il ne se plie pas toujours aux règles du conte de fées. Loin de là, surtout dans le tome second, l'auteur ose commettre une transgression grave de la loi du genre.

*La démystification et le désenchantement*

En effet, dans un des derniers chapitres de *La Dernière Fée* intitulé « Ce qu'est la fée des Perles<sup>48</sup> », le narrateur dénonce délibérément l'irréalité de l'existence de la « fée des Perles » et sa « lampe merveilleuse », dont la réalité *semblable* est pourtant confirmée de la manière plus ou moins raisonnable dans les chapitres précédents<sup>49</sup>.

Pour mieux saisir l'impact de cette dénonciation, il convient de se rappeler que l'accusation de féerie est l'action radicale et révolutionnaire qui peut bouleverser l'ordre même du monde merveilleux du conte de fées, dans lequel l'existence de la fée et de l'objet surnaturel ne doit jamais être mise en doute<sup>50</sup>. Malgré cette interdiction implicite, le narrateur démystificateur de *La Dernière Fée* révèle la vérité cachée en nous montrant un extrait « transcrit » de la correspondance d'une riche duchesse destinée à son amie. Et, dans cette correspondance intime, la duchesse de Sommerset, qui est une « Anglaise, par conséquent amante de la rêverie et des sentiments extrêmes<sup>51</sup> », dévoile joyeusement le secret de la féerie qu'elle a inventée, d'abord pour se désennuyer. Par une curiosité fantasque, elle s'intéresse à la personnalité d'Abel à cause de sa naïveté exceptionnelle. Elle avoue ensuite que c'est

---

merveilleux. [...] / En dernier lieu, le roman [*La Dernière Fée*] nous offre un véritable florilège de situations stéréotypées : la quête du jeune héros, les épreuves dans le tunnel, l'évocation du génie serviteur, le sommeil magique.../ Bref, *La Dernière Fée* utilise non seulement les procédés mais encore les thèmes, les images du discours féérique » (Michel Erre, *op. cit.*, p. 60-61).

<sup>48</sup> *DF*, p. 102-111. (Ch. 22)

<sup>49</sup> *DF*, p. 67-102. (Ch. 8-12, c'est-à-dire, les cinq premiers chapitres du tome second.)

<sup>50</sup> Dans son essai de la définition de l'« écriture féérique », Raymonde Robert se réfère à l'« *instauration d'un ordre féérique exclusif* » comme un des critères indispensables, « par lequel », selon elle, « le micro-univers du conte merveilleux est constitué comme référence absolue et suffisante » (Raymonde Robert, *op. cit.*, p. 32).

<sup>51</sup> *La Dernière Fée*, *PR*, p. 107. Il est à remarquer que le prénom « Jenny » de la duchesse anglaise a la même sonorité qu'un mot français « génie ».

*La figure du conteur chez Balzac*

elle-même qui se déguise en fée pour enchanter « un jeune fou » qui « croit à l'existence des fées »<sup>52</sup>. Mais à la fin, c'est la duchesse qui est enchantée par Abel, ce bel enfant de la nature :

« Figurez-vous que le curé d'un des villages voisins est venu me rendre visite, et il m'a parlé au dessert d'un jeune fou qui habitait une colline de son village : ce jeune homme croit à l'existence des fées, et il n'a pas encore vu le monde, n'est jamais sorti de sa chaumière.

Soudain l'idée me vint de m'amuser de cet être singulier, et après avoir pris mille et mille renseignements, tourné la nuit autour de sa cabane, je remarque qu'il y a une cheminée assez large pour descendre dans l'intérieur : alors je me commandai une somptueuse toilette, sans oublier ma baguette, et une nuit je m'embarque dans ma voiture que j'arrête dans la forêt ; crainte de la pluie, je me fis porter dans une *chaise* jusqu'à la cheminée. Chère amie, j'apparus aux sons d'une musique délicieuse!... mais je trouvai le plus bel être qu'il fut possible de voir!... et son premier regard m'a convaincue que j'avais été chercher mon maître. Je venais rire et folâtrer, m'amuser, j'ai trouvé l'amour avec toute sa force magique ; je venais enchanter, et c'est moi qui fus *enchantée*.

Il n'y a de folies que je n'aie faites [...]»<sup>53</sup>.

Puis, elle dévoile également le secret de la lampe merveilleuse, avec la puissance extraordinaire de laquelle elle a pu enchanter non seulement son amant mais aussi tous les habitants du village champêtre :

« Il [Abel] s'est avisé de croire que ma lampe de nuit était un talisman, j'ai fait habiller ma femme de chambre en génie, et elle joue ce rôle à merveille : je lui ai fait lire *La Tempête* de Shakespeare, et elle a très bien saisi le genre d'Ariel. [...] Mes gens ont l'ordre d'obéir à tout ce que veut le possesseur de la lampe, et je me suis assuré de leur dévouement et de leur discrétion.

Il y a quinze jours, il m'a fait courir tous les ministères pour des places, heureusement que le crédit de lord V... m'a été très utile, et un tour de main j'ai tout obtenu»<sup>54</sup>.

Ainsi, cette « correspondance » marque un tournant au niveau du déroulement du récit, et du schéma narratif. Car, à travers cette confession de la fausse fée, le narrateur nous démontre en même temps que la filiation entre *La Dernière Fée* et le conte de fées n'est pas naturelle, mais bien artificielle et intentionnelle. On peut dire que, comme la duchesse a utilisé *La Tempête* de Shakespeare pour réaliser sa féerie et pour mystifier Abel, l'auteur de *La Dernière Fée* se réfère aux éléments caractéristiques du conte de fée dans le but de mystifier le lecteur naïf.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 108.

*Lire La Dernière Fée*

Après ce retournement de situation, l'histoire court rapidement vers le dénouement. Et, dans les deux derniers chapitres, on aperçoit subitement le changement de tonalité du récit. Ce qui succède à l'histoire de l'enchantement et la mystification, c'est l'histoire du désenchantement et la démystification.

D'abord, l'amitié spirituelle d'Abel et de Catherine se brise définitivement à cause de l'indifférence d'Abel à l'amour de Catherine envers lui. En trahissant à Abel la véritable identité de la fausse fée, Catherine tente de lui faire comprendre la réalité de la situation, pour qu'il abandonne l'espoir de se marier avec une dame qui l'a mystifié en abusant de sa naïveté. Cependant, malgré ces enseignements sincères, Abel ne change pas d'avis, mais au contraire, il décide de quitter sa chaumière natale pour vivre avec la duchesse de Sommerset qui s'est transformée de fée déguisée en « femme du monde<sup>55</sup> » de Paris. Laissée dans le village, forcée de se marier avec Jacques Bontems, Catherine plonge dans un profond désespoir. Même si dans *La Dernière Fée* le récit finit par la scène de mariage, comme on le voit souvent à la fin du conte de fées traditionnel, la description des « Deux noces<sup>56</sup> » n'est faite que pour accentuer le cruel contraste entre la noce splendide d'Abel et de la duchesse « à Paris, dans le magnifique hôtel<sup>57</sup> » aristocratique et celle de Jacques Bontems et Catherine dans le « modeste asile du père Grandvani<sup>58</sup> ». Et, au contraire du dénouement heureux et conventionnel du conte de fées, le festin de deux mariages est suivi d'un drame terrible, le suicide de Catherine désespérée.

*La référence au monde réel*

Si, à première vue, *La Dernière Fée* nous semble se situer dans le cadre d'un conte de fées, quand on est conscient du discours démystificateur et réaliste de Balzac on aperçoit qu'il veut se distancier, souvent avec humeur, de l'« image du discours féerique », presque en même temps qu'il la recompose. Plus encore, l'auteur de *La Dernière Fée* nous fait entrevoir sa tendance auto-destructive dès les premiers chapitres du récit.

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>56</sup> Voir *ibid.*, p. 116-121. (Ch. 15)

Comme l'a noté André Lorant, le « titre du chapitre xv de l'édition de 1823, "Les deux Noces", est expliqué par celui du chapitre xvii de la version de 1825 : "La noce de la ville et les fiançailles du hameau" (André Lorant, « *La Dernière Fée* : Évolution du texte », *PR*, t. II, p. 985).

<sup>57</sup> *La Dernière Fée*, *PR*, p. 116.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 117.

*La figure du conteur chez Balzac*

Par exemple, comme nous l'avons remarqué, la situation utopique du lieu du récit est soigneusement décrite par le narrateur afin de nous rappeler celle du conte de fées. Toutefois, l'ambiance fabuleuse du lieu de récit est brusquement brisée par la référence au monde réel.

Dans un chapitre consacré principalement à la description du village isolé et la chaumière idyllique de la famille du héros, le narrateur laisse une indication géographique qui peut anéantir l'atmosphère féerique du récit. Bien que le narrateur insiste plusieurs fois la situation isolée du village, il s'amuse à préciser le lieu du récit en disant que :

[...] cette chaumière de bonheur [de la famille d'Abel] était située à vingt lieus de Paris, dans un de ces vallons où la nature semble s'être retirée avec tous ses trésors : c'étaient les situations plus pittoresques, les arbres les plus élégants, les prairies les plus riantes [...] <sup>59</sup>.

De plus, même si le narrateur désigne *La Dernière Fée* comme un « conte de fée <sup>60</sup> », dans un même paragraphe il ajoute des lignes satiriques qui ne conforment pas à ce genre mentionné :

[...] enfin, c'était une vallée si riante, si écartée, si loin de toutes les cités, que tous les ministres disgraciés eussent voulu vivre là pendant les premiers moments de leur chute. Le ministère actuel en trouvera l'adresse à la fin du Conte <sup>61</sup>.

Et, en effet, comme le prédit le narrateur railleur, on trouve vers la fin de ce « Conte » le nom exact de ce village, situé pas très loin de Paris. Juste avant de nous montrer la « correspondance » de la duchesse, le narrateur nous dévoile brièvement le nom de la ville où se trouve le château de la duchesse qui est décrit d'abord, à travers le point de vue d'Abel, comme le « palais d'une fée <sup>62</sup> ».

Si l'on est curieux de connaître par quel événement la duchesse Sommerset se trouvait être la fée des Perles, on peut jeter les yeux sur deux lettres que nous allons extraire de sa correspondance avec une de ses amies.

Ces lettres hâteront la conclusion de cette aventure.

La duchesse habitait Joigny depuis un an, elle s'y ennuyait, et elle avait fait déjà des voyages à Paris : ce fut pendant un de ces voyages, qu'elle se lia d'amitié avec la personne à laquelle la lettre est adressée <sup>63</sup>.

Dans une lettre adressée à son amie, c'est la duchesse qui précise la géographie du village. En dévoilant le secret de la lampe, elle explique par quel moyen elle a pu réaliser les vœux du

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*

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

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 106.



*Lire La Dernière Fée*

possesseur de la lampe. En réalité, ce n'est pas par la puissance magique de la lampe mais la facilité de communication entre Joigny et Paris qui permet à la duchesse d'être déguisée en fée surnaturelle et omnipotente.

J'ai fait apporter tout ce qu'il [Abel] peut souhaiter, et du reste il y a des relais dans la forêt, et l'on vient m'instruire à la minute de tout ce qu'il veut : il y a également des relais sur la route de Paris, et, dans ce centre de la civilisation, j'obtiens bien vite à prix d'or ce qu'il a souhaité<sup>64</sup>.

Si l'on trouve une référence à la réalité géographique à côté de la description du village utopique, dans *La Dernière Fée* on peut trouver aussi, dans la présentation des personnages fictifs, une référence à la réalité socio-historique qui elle aussi peut anéantir la tonalité féerique du récit.

Au contraire du conte de fées, dans lequel l'histoire se déroule dans un passé imprécis, le narrateur de *La Dernière Fée* actualise le récit, surtout en nous présentant l'identité sociale des deux personnages secondaires : le Père Grandvani et Jacques Bontems. Le narrateur précise ainsi comment le Père Grandvani a fait sa fortune, en se référant au grand changement économique après la Révolution :

[...] Grandvani, le bedeau, était un personnage : de bedeau il devient maire et le plus riche du village, parce qu'il eut le bon sens d'acheter les biens de l'Église pendant la Révolution<sup>65</sup>.

Et, quand le narrateur mentionne la situation misérable où se trouve maintenant Jacques Bontems, il n'oublie pas de préciser la position qu'il a occupée dans l'armée napoléonienne :

Jacques Bontems était un ancien militaire, renvoyé sans pension parce qu'il n'avait que vingt ans de service, et il mangeait le reste de son armée de réserve d'écus, pour se maintenir en grande tenue et épouser Catherine. [...] Ce maréchal des logis était bien le meilleur enfant du monde : il avait gagné la croix à Austerlitz [...]<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 36. C'est pour sortir de cette situation misérable qu'il souhaite au génie de la lampe merveilleuse, sa promotion, de manière *réaliste* : « Je veux, reprit le cuirassier, que vous obteniez sur-le-champ pour Jacques Bontems, ancien maréchal des logis des cuirassiers de la garde, la place de percepteur de la commune de V..., et s'il est possible, la place de receveur particulier de L... pour celui qui est le percepteur actuel, car, il ne faut blesser les intérêts de personne » (*ibid.*, p. 93).

### *La figure du conteur chez Balzac*

Même si le caractère jaloux et mesquin de ces personnages peut nous évoquer les personnages méchants stéréotypés du conte de fées, le Père Grandvani et Jacques Bontems sont ainsi nettement placés dans le contexte de l'histoire réelle, par leur position et leur situation sociale. Et, à travers ces deux personnages, bien qu'au début du récit on soit entraîné dans le monde atemporel du conte de fées par cette formule célèbre : « il était une fois », on constate que le temps du récit de *La Dernière Fée* est associé à l'histoire contemporaine de l'époque.

#### *L'intention subversive*

On peut dire maintenant que l'objectif de l'auteur de *La Dernière Fée* ne réside pas dans la réécriture simple du conte de fées, mais dans son détachement à l'égard des clichés du conte, et dans sa subversion du modèle. En d'autres termes, l'attachement au genre conte chez Balzac est ainsi coloré d'un esprit de réaction contre la convention du genre. Si Balzac recompose volontairement et soigneusement l'« image du discours féerique », il cherche à décomposer cette image d'une manière assez provocatrice.

Sans doute, c'est à cause de cette dualité d'écriture qu'on a critiqué *La Dernière Fée* en disant que cet ouvrage est une « juxtaposition du réaliste et du merveilleux<sup>67</sup> ». Cependant, nous pensons, avec Michel Erre, que la dualité est une stratégie du jeune Balzac quand il adopte le style d'un genre déjà établi pour construire sa propre écriture romanesque<sup>68</sup>, et que l'originalité de *La Dernière Fée* doit être reconnue dans ce « manque d'unité<sup>69</sup> », dans ce mélange du discours féerique et celui réaliste.

De ce point de vue, l'*incipit* de *La Dernière Fée* attire particulièrement notre attention. Car, déjà au tout début du récit, on peut remarquer la volonté subversive de Balzac par rapport à la convention du genre. Voici la première phrase de *La Dernière Fée* :

Il était une fois un chimiste et sa femme qui faisaient bon ménage ensemble : le mari aimait les creusets, la femme chérissait les cornues, d'où il s'ensuivit qu'ils eurent la vie la

---

<sup>67</sup> « On ne trouve pas encore, dans *La Dernière Fée*, cette ambiguïté pleine de leçons [du fantastique]. On y trouve bien une juxtaposition du réalisme et du merveilleux, mais on passe mal de l'un à l'autre, et dans aucun des romans de jeunesse le manque d'unité n'est aussi sensible » (Pierre Barbéris, « Les mystères de *La Dernière Fée* », *AB* 1964, p. 17).

<sup>68</sup> Voir les deux articles de Michel Erre consacrés aux « romans de jeunesse » : « Du discours féerique au langage du réel : Études sur les formes de discours dans *La Dernière Fée* », *AB* 1975, p. 57-79 ; « *Le Centenaire* : Un anti-roman noir », *AB* 1978, p. 105-121.

<sup>69</sup> Voir la note 20.

*Lire La Dernière Fée*

plus agréable possible<sup>70</sup>.

Ici, la formule d'ouverture caractéristique du conte est déformée par une phrase qui n'est pas conforme au commencement du conte de fées traditionnel, puisque celle-ci est une phrase à double sens qui peut faire allusion au désir amoureux et sexuel des parents du héros.

L'intérêt de Balzac est clair. En associant ces deux expressions hétérogènes, il joue avec le modèle narratif dans le but de le caricaturer. De plus, selon l'« Évolution du texte » de *La Dernière Fée* établie par André Lorant<sup>71</sup>, on peut remarquer que Balzac était bien conscient de la portée ironique de cet *incipit* par rapport à celui du conte traditionnel, son modèle. En effet, après la publication de la première édition, Balzac a remanié, deux fois, cette phrase en la remplaçant par une expression atténuée<sup>72</sup>. Sans doute voulait-il diminuer l'efficacité de cette allusion qui lui semblait trop excessive ou trop banale pour le commencement du récit<sup>73</sup>.

Tout de même, il est significatif que Balzac commence le récit par une imitation à la manière ludique de l'*incipit* stéréotypé du conte. En lisant cet *incipit* ironique, on peut reconnaître que *La Dernière Fée* est, malgré son titre double, qui peut évoquer le titre des livres pour les enfants, un récit destiné résolument aux lecteurs plus ou moins expérimentés de cabinets de lecture.

Ce qui est intéressant à signaler, c'est que, pour conclure *La Dernière Fée* l'auteur recourt à la formule de clôture qu'on peut trouver à la fin du conte de fées. Et cette fois aussi, Balzac veut se distancier de l'usage habituel de l'*explicit* commun du genre conte. Alors, voyons d'abord avec quelle phrase Balzac conclut *La Dernière Fée*.

Jusqu'à présent le bonheur le plus pur couronne chaque jour l'existence d'Abel, et ce bonheur sans nuages durera sans doute<sup>74</sup>.

Certes, cette phrase, en elle-même, peut être conforme à la fin heureuse du conte de fées traditionnel. Cependant, il faut dire qu'elle ne convient pas du tout au dénouement de *La Dernière Fée*. D'abord parce que, comme nous l'avons vu, même si Abel peut finalement se

<sup>70</sup> *La Dernière Fée*, PR, p. 19.

<sup>71</sup> Voir André Lorant, « *La Dernière Fée* : Évolution du texte », PR, t. II, p. 977-992.

<sup>72</sup> « Il était une fois un chimiste et sa femme qui faisaient bon ménage et vivaient heureux » (Balzac, *La Dernière Fée* [1836], *Œuvres complètes. Romans de jeunesse*, Genève, Éditions Rencontre, 1968, p. 35).

<sup>73</sup> Depuis la deuxième édition, Balzac supprime en même temps une autre allusion, dans le premier chapitre, au désir sexuel du chimiste envers sa femme. Cette deuxième allusion est supprimée et remplacée par une référence discrète mais importante, au « premier chapitre de *Tristram Shandy* » qui décrit l'origine de la naissance du héros du roman. Voir André Lorant, *op. cit.*, p. 978.

<sup>74</sup> *La Dernière Fée*, PR, p. 121.

*La figure du conteur chez Balzac*

marier avec sa chère fée-duchesse, il sacrifie la vie de Catherine à son bonheur. Ensuite parce que, le narrateur place cette phrase juste après la scène pathétique où Abel voit, devant la porte de sa chaumière natale, pour la première fois, « une tombe couverte de gazon » de la « pauvre Catherine », « sa sœur d'amour » qui s'est suicidée par amour pour Abel le jour même de son mariage forcé<sup>75</sup>. Du point de vue psychologique, cette conclusion nous semble doublement illogique, et il est naturel qu'un chercheur comme Pierre Barbéris critique ce dénouement en disant qu'il est « étrangement insatisfaisant<sup>76</sup> ».

Sans doute, c'est à cause de cette apparente maladresse au niveau de la narration que, après la publication de la première édition de *La Dernière Fée*, Balzac supprime cette dernière phrase, en même temps qu'il remanie radicalement les derniers chapitres du récit<sup>77</sup>. En tenant compte de cette histoire de remaniement du texte qui concerne directement cet *explicit*, il nous paraît qu'il serait mieux de ne pas donner trop d'attention à ce dénouement « insatisfaisant » ainsi qu'à la phrase en question. Cependant, on peut du moins se demander pour quelle raison Balzac a terminé la première version de *La Dernière Fée* avec « ces lignes assez plates<sup>78</sup> », issues directement du conte de fées, qui peuvent susciter une réception peu accueillante. En guise de réponse à cette question, nous supposons que Balzac a utilisé cette dernière phrase avec l'intention de montrer son incompatibilité, sinon son inefficacité ou son non-sens par rapport au contenu du récit qu'il a raconté. En d'autres termes, il nous semble que, de cette manière, Balzac a voulu subvertir son modèle de l'écriture pour suggérer que si *La Dernière Fée* est une réécriture du conte, c'est un réécriture satirique et parodique du conte de fées traditionnel.

*Abel, lecteur de conte de fées*

En effet, dans *La Dernière Fée*, Balzac met en évidence son intention parodique par rapport à la convention du genre conte, surtout par l'intermédiaire du protagoniste principal. Abel est décrit comme un personnage singulier et invraisemblable dont la nature, la personnalité, la pensée et l'imagination sont formées et influencées profondément par l'expérience de la lecture du... conte de fées. Sous l'influence de sa mère qui s'amuse tout le

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>76</sup> Pierre Barbéris, *op. cit.*, p. 144.

<sup>77</sup> Dans la version remaniée de *La Dernière Fée*, le mariage d'Abel et la duchesse finit mal. Et, Abel déprimé retrouve Catherine, qui ne s'est pas suicidée et qui est déguisée en valet de la maison d'Abel. À la fin, Catherine sauve Abel de sa crise de folie.

<sup>78</sup> Pierre Barbéris, *op. cit.*, p. 144.

*Lire La Dernière Fée*

temps « à contempler [...] les estampes du *Cabinet de Fées*<sup>79</sup> », Abel s'est initié à l'univers du conte de fées depuis son enfance, et il admire toujours son livre-fétiche *Le Cabinet des Fées*<sup>80</sup>. Le narrateur insiste plusieurs fois sur l'importance de l'expérience de la lecture du conte de fées dans la formation de la personnalité d'Abel. Car, toutes les connaissances d'Abel viennent du conte de fées, et l'éducation d'Abel ne se fait qu'à travers la lecture abusive des contes. C'est à l'âge de seize ans qu'il a commencé à apprendre à lire, uniquement pour « lire les contes de fées dont les estampes firent le charme de son enfance<sup>81</sup> ». Et, à dix-huit ans, Abel est devenu un lecteur à la fois assidu mais naïf du conte de fées. Finalement, sa personnalité est tellement influencée par le conte de fées qu'il va jusqu'à s'identifier au livre, plus précisément, au genre conte. Le narrateur explique en ces termes « dans quel état il se trouvait à l'âge de dix-huit ans<sup>82</sup> » :

[...] la somme de toutes ses idées était dans *Le Cabinet de Fées* : sa vie était toute contemplative et rêveuse, toute idéale, et la force de sa riche imagination et de son âme orientale se portait sur des êtres chimériques ; son parler tenait du langage plein d'images et de comparaisons des Orientaux, et son intelligence s'ouvrait à toutes leur superstitions<sup>83</sup>.

Certes, la personnalité d'Abel, caractérisée uniquement par son expérience de la lecture du conte de fées, nous semble absurde et invraisemblable. Pourtant, il est à remarquer que c'est à travers la présentation de ce personnage donquichottesque que Balzac prend soin de nous indiquer directement le modèle d'écriture de *La Dernière Fée* : *Le Serpentin vert, Gracieuse et Percinet, L'Oiseau bleu* de Madame d'Aulnoy par exemple, qui sont en même temps les contes favoris d'Abel<sup>84</sup>.

<sup>79</sup> *La Dernière Fée*, PR, p. 20.

<sup>80</sup> Plus précisément, *Le Cabinet des Fées* n'est pas un livre, mais une collection de « contes de fées à la française, de contes orientaux authentiques, de contes orientalisants ou de contes exotiques de tous ordres » (Raymonde Robert), dont les auteurs principaux sont Charles Perrault, Mme Murat, Mme d'Aulnoy, Hamilton, et Jean-Jacques Rousseau. Comme le précise le narrateur de *La Dernière Fée*, chaque volume du *Cabinet des Fées* est orné de trois gravures dessinées par un peintre Clément-Pierre Marillier.

Sur la composition du *Cabinet des Fées* voir Raymonde Robert, « Introduction », Madame d'Aulnoy, *Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode* [1697 et 1698], édition critique établie par Nadine Jasmin, avec une introduction de Raymonde Robert, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 15-67.

Voir l'édition originale : *Le Cabinet des fées ; ou Collection choisie des contes des fées, et autres contes merveilleux*, Amsterdam et Paris, 1785-1789, in-8°, 41 vol ; ainsi que l'édition critique en 20 volumes en cours de publication : *Bibliothèque des Génies et des Fées*, Paris, Honoré Champion, « Sources Classiques », 2004-.

<sup>81</sup> *La Dernière Fée*, PR, p. 30.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> « Mais qui pourrait exprimer la joie, les délices, les trépignements d'Abel, lorsque sa mère ouvrant un volume du *Cabinet de fées*, lui en montrait les estampes : il déployait toute la force voyante de ses beaux yeux noirs, humides de la sève de l'enfance, [...] il admirait *Le Serpentin vert, Gracieuse et Percinet L'Oiseau bleu*,

### *La figure du conteur chez Balzac*

Ainsi, Balzac invente une situation peu conforme au conte de fées traditionnel, dans lequel le héros ne doit jamais être présenté comme un lecteur de contes de fées. En ce sens, on peut dire que la présence d'Abel est un des indices importants qui nous permettent de qualifier *La Dernière Fée* comme un *anti-conte de fées* ou un *conte parodique*, dans la mesure où il accentue, de manière ludique, l'aspect auto-réflexif du récit.

Comme nous venons de le remarquer, l'histoire de *La Dernière Fée* est située entre un *incipit* et un *explicit* ironiques et caricaturaux qui sont une imitation parodique du cadre traditionnel du genre conte. Et, c'est dans ce cadre parodique, qu'on trouve cette figure du protagoniste principal que l'on peut désigner comme un homme-livre donquichottesque, puisqu'il s'assimile parfaitement au monde du genre littéraire choisi par l'auteur de ce récit comme un modèle à imiter, à décomposer et à parodier. Sans doute, comme le révèlent certains balzaciens<sup>85</sup>, on pourrait reconnaître certaine ressemblance entre le caractère d'Abel et celui de Balzac dans sa jeunesse. Cependant, il faut noter que si Balzac était un lecteur passionné des contes de fées, il n'était pas un lecteur naïf comme Abel<sup>86</sup>. Au contraire, comme nous l'avons vu, le jeune Balzac est un lecteur instruit et analytique qui comprend bien la composition, la structure et les caractéristiques du conte de fées, et les règles du genre : Balzac est l'*auteur* d'un (anti-)conte de fées. C'est pour cela qu'à travers la lecture de *La Dernière Fée* on peut apercevoir l'intention non seulement mimétique, mais également subversive et parodique de Balzac à l'égard du genre conte.

#### *La Dernière Fée dans les « romans » de jeunesse*

Jusqu'ici, nous avons analysé *La Dernière Fée* en mettant l'accent sur l'attitude de Balzac par rapport aux normes du conte de fées traditionnel. Si notre analyse se limite aux points essentiels, on ne peut pas dénier l'importance de l'influence du conte de fées sur cet ouvrage. De plus, quand on tient compte des autres influences possibles, on peut reconnaître l'importance primordiale de l'influence du conte de fées, surtout en ce qui concerne la première version de *La Dernière Fée*.

---

*La Fée Truitonne* ; mais la gravure la plus belle, celle qui excitait le plus son extase, était l'apparition de la *Fée Abricotine* » (*ibid.*, p. 28).

<sup>85</sup> Voir Roger Pierrot, *op. cit.*, p. 126-127 ; Anne-Marie Baron, *op. cit.*

<sup>86</sup> Sur la lecture des contes de fées par Balzac, voir Fernand Baldensperger, *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, Paris, Honoré Champion, 1927. Surtout le premier chapitre : « Les émerveillements orientaux » (p. 1-22) ; Jeannine Guichardet, *Balzac-mosaïque*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Cahiers Romantiques », 2007. Surtout le deuxième chapitre : « Balzac et le conte de fées » (p. 41-52).

*Lire La Dernière Fée*

Depuis l'étude qui traite des sources de *La Dernière Fée* par Pierre Barbéris<sup>87</sup>, on sait que l'auteur de *La Dernière Fée* puise son inspiration non seulement dans le conte de fées, mais aussi dans les ouvrages de Tobin : *La Lune de miel, comédie en cinq actes*<sup>88</sup>, de Maturin : *L'Homme du mystère ou Histoire de Melmoth le voyageur*<sup>89</sup>, et de Sterne : *Vie et opinions de Tristram Shandy*<sup>90</sup>, entre autres.

Certes, comme l'a démontré Pierre Barbéris, l'influence de ces trois ouvrages sur *La Dernière Fée* est claire et indéniable. Tout de même, on peut dire que, par rapport à l'influence du conte de fées, l'influence de ces trois ouvrages reste assez restreinte. Car, alors que l'influence du conte de fées est, comme nous l'avons indiqué, globale et profonde sur la thématique et sur la structure du récit, l'influence de ces trois ouvrages n'agit que sur quelques parties limitées. Ce sont des parties remaniées et augmentées après la publication de la première édition de *La Dernière Fée* : l'influence de Tobin et de Maturin se révèle dans le dénouement du récit, et celle de Sterne dans le commencement des deuxième et troisième versions. En ce sens, leur influence sur *La Dernière Fée* n'est pas seulement restreinte mais aussi *tardive*, et on peut supposer naturellement que la composition de la première version de *La Dernière Fée* est effectuée en revanche sous l'influence décisive du conte de fées.

On peut dire, de plus, que c'est cette prééminence de l'influence du conte de fées qui rend *La Dernière Fée* un ouvrage exceptionnel et original dans la bibliographie du jeune Balzac, plus précisément, parmi ses romans de jeunesse publiés entre 1822-1825 sous les pseudonymes d'Horace de Saint-Aubin et de Lord R'hoone. Parce que, sauf *La Dernière Fée*, tous les romans de jeunesse de Balzac sont conçus et composés sous l'influence apparente du genre roman et des romanciers de son époque.

D'après l'étude de Maurice Bardèche sur « L'art du roman en 1820 » et sur la production littéraire des années d'apprentissage de Balzac pendant cette période<sup>91</sup>, on peut classer les

---

<sup>87</sup> Pierre Barbéris, *op. cit.*, p. 155-166.

<sup>88</sup> John Tobin, *La Lune de miel, comédie en cinq actes* [1805], Paris, Ladvocat, 1822. Recueillie dans la cinquième livraison de *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers* consacrée aux *Chefs-d'œuvre du théâtre anglais*. Après le titre français, nous avons ajouté entre parenthèse l'année de publication de l'édition originale.

<sup>89</sup> Charles Robert Maturin, *L'Homme du mystère ou Histoire de Melmoth le voyageur* [1820], Paris, Librairie française et étrangère, 1821.

<sup>90</sup> Laurence Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy* [1759-1767], *Œuvres complètes de Sterne*, t. I, Paris, Ledoux et Terné, 1818.

Curieusement, tous ces trois ouvrages sont écrits par des écrivains anglais, et traduits et publiés en France vers l'an 1820. On peut y reconnaître la tendance anglomane de l'époque et celle du jeune Balzac.

<sup>91</sup> Maurice Bardèche, *op. cit.* Voir les chapitres suivants : « L'art du roman en 1820 » (p. 1-52) ; « Lord R'hoone, première incarnation de Balzac » (p. 90-116) ; « Les expériences du bachelier Horace de Saint-Aubin » (p. 117-156) ; « Les romans de 1824 » (p. 157-192).

*La figure du conteur chez Balzac*

romans de jeunesse de Balzac en quatre catégories principales du genre roman de l'époque, à savoir le « roman noir », le « roman gai », le « roman historique », et le « roman d'intrigue sentimentale ». Selon la classification de Maurice Bardèche, *L'Héritière de Birague* et *Le Centenaire ou les deux Beringheld* sont une tentative de roman noir, sous l'influence d'Ann Radcliffe et de Maturin. *Jean-Louis ou la Fille trouvée* est une tentative de roman gai, sous l'influence de Pigault-Lebrun. *Clotilde de Lusignan ou le Beau Juif* est une tentative de roman historique, sous l'influence de Walter Scott. Et, les trois derniers romans de jeunesse ; *Le Vicaire des Ardennes*, *Annette et le Criminel*, et *Wann-Chlore*, sont une tentative de roman d'intrigue sentimental, sous l'influence du « roman de l'Empire » par les femmes auteurs comme Miss Edgeworth et Mme de Staël.

Si nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec cette catégorisation, plus ou moins simpliste, quand même, il est clair que, parmi ces romans de jeunesse, la première version de *La Dernière Fée* est un ouvrage unique et inclassable, qui n'est influencé directement par les ouvrages des romanciers de son époque. Et, on peut dire que, par rapport aux autres romans de jeunesse, *La Dernière Fée* est une tentative non seulement originale mais en même temps anachronique. Puisque cet ouvrage a pour modèle le conte de fées qui était un genre littéraire à la mode au siècle précédent<sup>92</sup>, un genre littéraire déjà démodé dans les années 1820, dans la mesure où il n'a rien à voir avec la tendance dominante de la littérature de l'époque (même si l'histoire d'Aladin et sa lampe sont deux sujets en vogue du théâtre populaire). Cela peut expliquer pourquoi Maurice Bardèche dans *Balzac, romancier* ne fait qu'une remarque trop succincte sur *La Dernière Fée*, alors qu'il consacre des analyses minutieuses à tous les autres romans de jeunesse de Balzac<sup>93</sup>.

Certes, avec Maurice Bardèche on pourrait considérer *La Dernière Fée* comme un ouvrage marqué de la « naïveté » et de la « puérité », un ouvrage qui est éloigné des autres tentatives romanesques du jeune Balzac<sup>94</sup>. Mais, s'il en est ainsi, comment explique-t-on la préférence de Balzac pour *La Dernière Fée* que nous avons remarquée plus haut<sup>95</sup>? Nous n'insistons pas, mais nous croyons que c'est à cause de cette « puérité » même de *La Dernière Fée* et de la position exceptionnelle qu'occupe cet ouvrage dans la bibliographie du jeune Balzac entre 1822-1825, que Balzac fait voir sa préférence pour *La Dernière Fée* en la

---

<sup>92</sup> Voir Raymonde Robert, *op. cit.* Surtout le premier chapitre de la deuxième partie « Le phénomène comme mode » (p. 291-326).

<sup>93</sup> Maurice Bardèche, *op. cit.*, p. 160-162.

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> Voir la note 17.



*Lire La Dernière Fée*

qualifiant, plus d'une fois, comme le « premier livre<sup>96</sup> » d'Horace de Saint-Aubin, son double de jeunesse.

*Conclusion*

Dans ce chapitre, à travers la lecture de la première version de *La Dernière Fée*, nous avons démontré comment le jeune Balzac se comporte devant la tradition, la convention, la thématique et la structure du conte de fées. Il est clair que, en tant qu'auteur de *La Dernière Fée*, Balzac s'attache au conte traditionnel, mais en même temps, il ne veut pas se plier aux règles du genre conte. En lisant *La Dernière Fée*, on trouve, à côté des éléments traditionnels du conte qui contribuent à recomposer l'image du discours féerique, des éléments opposés qui peuvent anéantir la tonalité féerique du récit. *La Dernière Fée*, qui se base clairement sur le modèle du conte de fées, est en réalité caractérisée par une intention ironique et parodique de Balzac à l'égard de la convention du genre. En créant son double littéraire, l'auteur de *La Dernière Fée* joue avec le genre qu'il préfère. Il serait trop audacieux de déduire d'un seul ouvrage l'attitude du jeune Balzac face au genre conte. Pourtant, comme le prouve la position privilégiée qu'occupe *La Dernière Fée* dans la bibliographie de Saint-Aubin, on peut quand même constater que, dans les années de son apprentissage littéraire, Balzac, auteur pseudonyme des *romans de jeunesse*, était attaché au genre conte par une certaine affinité personnelle. Pour Balzac, le monde du conte ne cessera d'être une source d'inspiration féconde et nourissante.

---

<sup>96</sup> En 1836, Jules Sandeau, porte-parole de Balzac, écrit : « le premier livre d'un écrivain est presque toujours un cri de douleur : presque toujours un premier livre est écrit sous une impression personnelle. Horace composait *La Dernière Fée*. Ce roman n'est autre chose que l'histoire d'Horace poétisée » (Jules Sandeau, « Vie et malheurs de Horace de Saint-Aubin », *PR*, t. I, p. 1095).



## Chapitre 2

### *Balzac, éditeur et imprimeur de contes*

#### *Balzac, marchand de contes*

Après la publication de *La Dernière Fée*, Balzac n'a pas écrit un livre intitulé conte, ni un livre influencé par la forme conte jusqu'au début des années 1830. De fait, il n'a pas publié de texte littéraire jusqu'en 1829. En effet, entre 1825 et 1828, Balzac renonce à la littérature *marchande* pour se lancer résolument dans les affaires *marchandes* du livre. On sait bien que l'histoire de l'entreprise de Balzac éditeur, imprimeur, puis fondateur de caractères finit mal. En 1828, son imprimerie et sa fonderie font faillite, et Balzac endetté abandonne sa carrière d'imprimeur à jamais, pour redevenir écrivain.

Certes, pendant cette période, comme « homme de lettres de plomb<sup>1</sup> » Balzac n'a pas écrit un seul conte. Du moins, peut-on dire qu'il a édité et imprimé quelques ouvrages littéraires qui contiennent des contes. Pour cela, parmi les livres édités ou publiés par Balzac<sup>2</sup>, nous insisterons ici sur deux livres de type apparemment différent. Le premier, publié en 1825-1826, s'intitule *Œuvres complètes de La Fontaine*<sup>3</sup> ; le deuxième, publié en 1827,

---

<sup>1</sup> Lettre à Loève-Veimars, vers avril 1828 ?, *Corr.*, t. I, p. 214.

<sup>2</sup> Voir Nicole Felkay, *Balzac et ses éditeurs 1822-1837. Essai sur la librairie romantique*, Paris, Promodis, « Histoire du livre », 1987. Voir surtout le quatrième chapitre : « Balzac, libraire et imprimeur » (p. 103-121).

Voir aussi l'inventaire des éditions d'imprimerie de Balzac établi par Robert Tranchida, qui est « un inventaire complet des 299 dépôts, datés et enregistrés au nom de Balzac imprimeur, entre le 21 juillet 1826 et le 26 septembre 1828 », avec « la liste complémentaire des 35 déclarations d'imprimeur n'ayant été suivies d'un dépôt légal » (Robert Tranchida, « Inventaire des impressions balzaciennes », *AB* 1995, p. 193-239).

<sup>3</sup> *Œuvres complètes de La Fontaine*, ornées de trente vignettes dessinées par Devéria et gravées par Thompson, A. Sautélet et C<sup>ie</sup>, 1826, in-8°, VIII-493 p.

D'après la *Bibliographie de la France*, cet ouvrage est publié en 4 livraisons entre le 14 mai 1825 (prospectus et spécimen) et le 29 octobre 1825 (4<sup>e</sup> et dernière livraison).

*La figure du conteur chez Balzac*

s'intitule *Choix d'anecdotes, de contes, d'historiettes, d'épigrammes et de bons mots, tant en prose qu'en vers*<sup>4</sup>.

— *Les Œuvres complètes de La Fontaine et le Choix d'anecdotes, de contes, d'historiettes, d'épigrammes et de bons mots, tant en prose qu'en vers*

Les *Œuvres complètes de La Fontaine* sont un ouvrage qui contient en plus des « Fables », le « Théâtre » et les « Œuvres diverses », tous les « Contes » de cet auteur publiés auparavant dans des recueils individuels, à savoir les *Nouvelles en vers tirées de Boccace et de l'Arioste*, les *Nouveaux Contes*, (1664), *Le Poème du Quinquina et autres ouvrages en vers* (1682), les *Ouvrages de prose et de poésie des sieurs de Maucroix et de La Fontaine* (1685), les *Œuvres posthumes* (1696)<sup>5</sup>.

Comme l'ont déjà souligné Nicole Felkay et Roland Chollet entre autres, c'est Balzac qui a eu l'initiative de l'entreprise, en association avec d'autres libraires parisiens, pour la publication de cet ouvrage<sup>6</sup>. En raison de cela, les *Œuvres complètes de La Fontaine* sont précédées par une introduction rédigée par Balzac intitulée « Notice sur la vie de La Fontaine<sup>7</sup> ». Dans la *Notice*, qui ne contient nulle remarque importante sur les *Fables*, Balzac insiste sur le caractère licencieux des *Contes*<sup>8</sup>. Cette remarque, même si elle est anecdotique, peut attester que Balzac éditeur était en même temps un lecteur des *Contes* de La Fontaine qu'il qualifie comme de « chefs-d'œuvre inimitables de grâce<sup>9</sup> ».

À l'opposé de l'édition *de luxe* d'un écrivain classique, le *Choix d'anecdotes, de contes, d'historiettes, d'épigrammes et de bons mots, tant en prose qu'en vers*, est une anthologie

---

<sup>4</sup> *Choix d'anecdotes, de contes, d'historiettes, d'épigrammes et de bons mots, tant en prose qu'en vers*, La librairie ancienne et moderne, 1827, 2 vol. in-32. Dont le tome I est imprimé par l'imprimerie de C. Farcy, et le tome II par l'imprimerie de Balzac. [Désormais abrégé en *Choix*]

<sup>5</sup> Voir *Œuvres complètes de La Fontaine*, *op. cit.*, p. 104-205.

<sup>6</sup> Nicole Felkay, *op. cit.* ; Roland Chollet, « Notice : Notice sur la vie de La Fontaine », *OD*, t. II, p. 1327-1331.

<sup>7</sup> Cette notice est reproduite dans les *Œuvres diverses* de Balzac : Balzac, « Notice sur la vie de La Fontaine », *OD*, t. II, p. 141-146. Comme l'a remarqué Roland Chollet, la *Notice* est connue comme un premier texte que Balzac ait signé de son nom.

<sup>8</sup> « Bien que les Contes [de La Fontaine] aient été publiés dans un temps où Louis XIV, entouré de maîtresses et légitimant leurs enfants, ne songeait guère à se faire dévot, les Contes, ces chefs-d'œuvre inimitables de grâce, le désespoir des poètes, servirent de prétexte à Louis XIV pour ajourner pendant six mois l'élection de La Fontaine à l'Académie » (Balzac, *op. cit.*, p. 144).

<sup>9</sup> *Ibid.* Il faut noter que, en 1826, Balzac imprimeur a publié une autre édition des *Contes* de La Fontaine in-32 : *Contes de La Fontaine*, Librairie française-étrangère, 1826, 2 vol. in-32. Selon Robert Tranchida, « le seul exemplaire connu de cette édition [de La Fontaine] est conservé à la Maison de Balzac » (Robert Tranchida, *op. cit.*, p. 200).

*Balzac, éditeur et imprimeur de contes*

in-32, plus précisément, une compilation pêle-mêle d'un millier de bref récits et de « morceaux remarquables<sup>10</sup> », que l'éditeur-compileur anonyme a choisi dans le but de « fournir aux érudits de société un aliment inépuisable pour la conversation<sup>11</sup> ». Ce qui importe quant à ce *Choix* publié par l'imprimerie de Balzac, c'est que la récolte et le choix des récits sont effectués probablement par Balzac lui-même. L'attribution n'est pas certaine, mais assez vraisemblable à notre avis<sup>12</sup>. D'abord parce que la publication du *Choix* commence en mars 1827, parallèlement à la publication d'une autre compilation d'anecdotes intitulée *L'Album historique et anecdotique*<sup>13</sup>; enregistré à la *Bibliographie de la France* le 10 février 1827, et qui est édité, préfacé et imprimé par Balzac, entre janvier et mai 1827<sup>14</sup>. Ensuite parce que, comme l'a remarqué Bruce Tolley, l'éditeur du *Choix* et celui de *L'Album* se réfèrent à une même anthologie de contes intitulée *Le Conteur de société*<sup>15</sup>, à laquelle, selon Bruce Tolley, « il [Balzac] doit une vingtaine des anecdotes qu'on trouve dans *L'Album* et le *Choix*<sup>16</sup> ». Si le problème de l'attribution, au niveau éditorial, de ces compilations est encore discutable, on peut quand même constater le goût de Balzac pour les anecdotes, mais aussi pour les contes.

Ainsi, on peut dire que les *Œuvres complètes de La Fontaine* et le *Choix d'anecdotes, de contes, d'historiettes, d'épigrammes et de bons mots, tant en prose qu'en vers*, deux ouvrages publiés et, fort probablement édités par Balzac lui-même, peuvent témoigner du goût du Balzac éditeur-imprimeur pour le genre conte.

Cependant, il ne faut pas oublier que ces deux livres sont, avant tout, des productions commerciales. C'est-à-dire que c'est en suivant la mode éditoriale de l'époque que Balzac les publie. Pour Balzac, les *Œuvres complètes de La Fontaine*, sont en réalité une deuxième version de son projet de la publication d'œuvres complètes en un volume des écrivains classiques. Dans une même année, en même temps que la publication des *Œuvres complètes*

---

<sup>10</sup> *Choix*, t. I, p. 5.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>12</sup> C'est Bruce Tolley qui remarque que « l'attribution du *Choix d'anecdotes* à Balzac n'offre pas le même degré de certitude que celle de *L'Album* ». Tout de même, il admet que l'attribution du *Choix d'anecdotes* à Balzac « paraît très vraisemblable » (Bruce Tolley, *op. cit.*, p. 41).

<sup>13</sup> *L'Album historique et anecdotique*, Imprimerie de Balzac, 1827, 4 tome. in-8°. [Désormais abrégé en *L'Album*]

<sup>14</sup> Voir Robert Tranchida, *op. cit.*, p. 204-212. Voir aussi la « Préface » à *L'Album*, rédigée par Balzac, reproduite dans *OD*, t. II, p. 295-298.

<sup>15</sup> *Le Conteur de société, ou, Les trésors de la mémoire : choix d'anecdotes nouvelles, peu ou point connues*, par Jean Gabriel Dentu, Dentu, 1808.

<sup>16</sup> Bruce Tolley, « Balzac anecdotier : De *L'Album historique et anecdotique* (1827) à *La Comédie humaine* », *AB* 1967, p. 42.

*La figure du conteur chez Balzac*

de *La Fontaine*, ornées de trente vignettes dessinées par Devéria et gravées par Thompson entre mai et octobre 1825, Balzac publie, entre avril et décembre 1825, une édition compacte des *Œuvres complètes de Molière* en un volume qui s'intitule, exactement de la même manière que celles de La Fontaine, *Œuvres complètes de Molière, ornées de trente vignettes dessinées par Devéria et gravées par Thompson*<sup>17</sup>. C'est ce concept de l'édition compacte des classiques qui séduit pas mal d'éditeurs parisiens à cette époque. Outre l'édition publiée par Balzac et ses collaborateurs, on peut compter plusieurs éditions en concurrence dans un format identique, c'est-à-dire des œuvres complètes en un volume d'une cinquantaine de pages in-8°, dont le texte est imprimé sur deux colonnes. Pendant les années 1825-1826, trois éditions des œuvres complètes de Molière en un volume sont publiées quasi simultanément par divers libraires parisiens : chez Dupont, Roret, Verdière, et Sautelet<sup>18</sup>, chez Mame, Delauney-Vallee, et Gosselin<sup>19</sup>, et chez Canel, Baudouin frères, et Delongchamps (avec la collaboration de Balzac)<sup>20</sup>, ainsi que trois éditions de *La Fontaine* : chez Sautelet et C<sup>ie</sup> (y compris Balzac)<sup>21</sup>, chez Igonette<sup>22</sup>, et chez Delongchamps<sup>23</sup>.

Quant au *Choix d'anecdotes, de contes, d'historiettes, d'épigrammes et de bons mots, tant en prose qu'en vers*, c'est l'éditeur lui-même qui ose admettre le manque d'originalité de son propre projet. Cet éditeur anonyme, qu'on peut supposer n'être autre que Balzac,

---

<sup>17</sup> *Œuvres complètes de Molière*, ornées de trente vignettes dessinées par Devéria et gravées par Thompson, U. Canel, Baudouin frères, et Delongchamps, 1826, in-8°, IV-555 p.

D'après la *BF*, cet ouvrage est publié en 4 livraisons entre le 23 avril 1825 (prospectus) et le 31 décembre 1825 (4<sup>e</sup> et dernière livraison).

<sup>18</sup> *Œuvres complètes de Molière*, édition revue sur les textes originaux, précédée de l'Éloge de Molière par Chamfort et de sa vie par Voltaire, A. Sautelet, A. Dupont et Roret, Verdière, 1825, in-8°, IX-487 p.

D'après la *BF*, cet ouvrage est publié en 5 livraisons entre le 23 avril 1825 (prospectus) et le 3 septembre 1825 (5<sup>e</sup> et dernière livraison).

<sup>19</sup> *Œuvres complètes de Molière*, avec des notes extraites de meilleurs commentateurs, par M. J. Simonnin, et ornées de beau portrait, Mame, Delauney-Vallee, et Gosselin, 1825, in-8°, 571 p. Cet ouvrage est précédé de la « Vie de Molière » par Voltaire.

D'après la *BF*, cet ouvrage est publié en 10 livraisons entre le 30 avril 1825 (1<sup>re</sup> livraison) et le 24 septembre 1825 (10<sup>e</sup> et dernière livraison).

<sup>20</sup> Voir la note 16 sur les *Œuvres complètes de Molière* publiées par Balzac.

<sup>21</sup> Voir la note 3 sur les *Œuvres complètes de La Fontaine* publiées par Balzac.

<sup>22</sup> *Œuvres complètes de La Fontaine*, précédées de l'éloge de l'auteur par Chamfort, Igonette, 1826, in-8°, XXII-554 p.

D'après la *BF*, cet ouvrage est publié en 8 livraisons entre le 7 mai 1825 (prospectus) et le 28 décembre 1825 (8<sup>e</sup> et dernière livraison).

<sup>23</sup> *Œuvres complètes de La Fontaine*, précédées d'une notice par M. Auger, Delongchamps, 1826, in-8°, XV-518 p.

D'après la *BF*, cet ouvrage est publié en 4 livraisons entre le 18 juin 1825 (1<sup>re</sup> livraison) et le 28 décembre 1825 (4<sup>e</sup> et dernière livraison).

*Balzac, éditeur et imprimeur de contes*

commence l'« Avertissement » en disant : « *Encore une compilation*. Dans celle-ci, du moins, on n'a pas cherché à grossir inutilement les volumes<sup>24</sup> ».

*L'influence sur Balzac écrivain*

Bien qu'on puisse considérer la publication des *Œuvres complètes de La Fontaine* et du *Choix d'anecdotes, de contes, etc.* comme des tentatives de spéculation commerciale du Balzac éditeur-imprimeur, on ne peut nier que ces deux livres montrent certaine affinité avec la création balzacienne des années à venir.

Comme l'ont remarqué Nicole Mozet et Roland Chollet, les *Contes* de La Fontaine sont une des « sources et modèles » primordiaux des *Cent Contes drolatiques*, dont la publication commence en avril 1832<sup>25</sup>. Et, c'est Balzac lui-même qui admet, dans l'« Avertissement du libraire » au *Premier Dixain*, que les *Contes drolatiques* sont écrits dans l'esprit de « la reine de Navarre, [de] Boccace, [de] Rabelais, [de] l'Arioste, [de] Verville, et [de] La Fontaine<sup>26</sup> ».

Si l'influence des *Contes* de La Fontaine se limite à cette section spéciale des œuvres de Balzac, l'influence du *Choix* se retrouve parmi plusieurs ouvrages dans *La Comédie humaine*. Depuis l'étude de Bruce Tolley intitulée « Balzac anecdotier : De *L'Album historique et anecdotique* (1827) à *La Comédie humaine*<sup>27</sup> », on sait que Balzac amateur d'anecdotes, réutilise ou adapte et incorpore plusieurs anecdotes et contes, recueillis dans la compilation des récits bref tels que *L'Album historique et anecdotique* et le *Choix*, dans ses œuvres romanesques et surtout dans la *Physiologie du mariage*, rédigée entre 1826 et 1829, et publiée définitivement en décembre 1829. Et en effet, dans l'« Introduction » de la *Physiologie du mariage*, Balzac explique au lecteur son principe d'écriture en disant que : « La matière était si grave qu'il [auteur] a constamment essayé de l'*anecdoter*, puisqu'aujourd'hui les anecdotes sont le passeport de toute morale et l'antinarcotique de tous les livres<sup>28</sup> ».

Ainsi, parmi les ouvrages édités ou publiés par Balzac pendant les années 1825-1828, les *Œuvres complètes de La Fontaine* et le *Choix d'anecdotes, de contes, d'historiettes, d'épigrammes et de bons mots, tant en prose qu'en vers* nous semblent deux ouvrages doublement remarquables dans la mesure où ils peuvent attester le goût et l'attachement au genre conte chez Balzac éditeur-imprimeur, et qu'ils exercent une influence décisive sur le

<sup>24</sup> Anonyme, « Avertissement », *Choix*, t. I, p. 5. C'est nous qui soulignons.

<sup>25</sup> Nicole Mozet et Roland Chollet, « Sur les sources et les modèles des *Contes drolatiques* », *OD*, t. I, p. 1149-1156.

<sup>26</sup> Balzac, « Avertissement du libraire », *Premier Dixain, Les Cent Contes drolatiques*, *OD*, t. I, p. 5.

<sup>27</sup> Bruce Tolley, *op. cit.*

<sup>28</sup> Balzac, « Introduction », *Physiologie du mariage* [1829], *CH*, t. XI, p. 911-912.

### *La figure du conteur chez Balzac*

développement de la création littéraire du Balzac écrivain dans les années à venir. C'est pour cette raison que, après *La Dernière Fée*, nous avons mentionné brièvement les *Œuvres complètes de La Fontaine* et le *Choix d'anecdotes, de contes, etc.* dans notre étude sur l'attachement au genre conte chez Balzac dans les années 1820.

#### *La diversité du genre*

Cependant, on peut dire que, si ces trois ouvrages peuvent être classés génériquement comme des *contes*, ils n'ont pas de point commun, ni au niveau de la forme, ni au niveau du contenu.

Remarquons d'abord leur différence formelle. *La Dernière fée* est un récit long en prose : plus de 450 pages en format in-12 de l'édition originale (soit 102 pages dans l'édition moderne d'André Lorant), tandis que, tous les contes de La Fontaine sont écrits en vers, et la longueur d'un conte est plus ou moins brève : l'édition de la Pléiade contient environ soixante-dix contes dans ses 381 pages<sup>29</sup>. Et, le *Choix* contient d'innombrables récits, en prose ou en vers, extrêmement brefs : dans la plupart des cas, la longueur d'un conte ne dépasse pas une page minuscule du format in-18. En ce qui concerne la nature du récit, la différence est aussi nette. *La Dernière Fée*, qui s'apparente plus ou moins au conte de fées, est un récit d'imagination, et la plupart de contes de La Fontaine, qu'on peut qualifier comme des *contes licencieux*, sont des récits inspirés directement de la tradition littéraire italienne. Or, les contes recueillis dans le *Choix*, surtout les contes en prose compilés dans le tome premier, sont des *contes anecdotiques* dont la véracité peut être attestée par des faits historiques.

Ainsi, il est clair que ces trois ouvrages ne partagent pas la même conception du conte. En d'autres termes, ces trois ouvrages nous semblent un bon exemple qui témoigne de la diversité et de la liberté spécifique du genre conte. Car, comme nous allons le voir, le *conte* est considéré historiquement comme un genre protéiforme qui peut s'adapter à plusieurs types des récits narratifs ; et si l'on consulte quelques dictionnaires majeurs des siècles précédents, on peut constater que le mot même de « conte » échappe à une définition unificatrice. Pour comprendre la nature même du genre conte, il est utile de jeter un coup d'œil sur les définitions des dictionnaires.

---

<sup>29</sup> La Fontaine, *Œuvres complètes*, édition établie par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1991, p. 551-932.



*Balzac, éditeur et imprimeur de contes**Les définitions des dictionnaires*

Depuis sa première édition publiée en 1694 jusqu'à sa cinquième édition publiée en 1798, le *Dictionnaire de l'Académie française* commence toujours sa définition sur le mot « conte » par ces mêmes phrases qui reflètent bien le caractère hétérogène du genre :

Narration, récit de quelque aventure, soit vraie, soit fabuleuse, soit sérieuse, soit plaisante. Il est plus ordinaire pour les fabuleuses et les plaisantes<sup>30</sup>.

De la même façon, mais plus vaguement que le *Dictionnaire de l'Académie française*, le *Dictionnaire critique de la langue française* de Jean-François Féraud, publié entre 1776 et 1788, définit le « conte » par ces mots :

Narration, récit de quelque aventure. On le dit plus souvent des fabuleuses, que des véritables<sup>31</sup>.

Si l'*Encyclopédie* (1754), l'*Encyclopédie moderne* (1826) et le *Dictionnaire de la conversation et de la lecture* (1835) essaient de nuancer leur définition du conte en mettant l'accent sur son caractère fabuleux et comique, leur définition ne contredisent pas la variété formelle et la variété du contenu du genre conte.

C'est un récit fabuleux en prose ou en vers, dont le mérite principal consiste dans la variété des peintures, la finesse de la plaisanterie, la vivacité et la convenance du style, le contraste piquant des événements<sup>32</sup>. (*Encyclopédie*)

Narration comique en vers ou en prose, dont les faits peuvent être réels ou imaginaires, au choix du conteur<sup>33</sup>. (*Encyclopédie moderne*)

Récit fabuleux en prose ou en vers d'une aventure sérieuse, plaisante, merveilleuse ou intéressante<sup>34</sup>. (*Dictionnaire de la conversation et de la lecture*)

---

<sup>30</sup> *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, t. I, 1694, p. 239, col. 1.

<sup>31</sup> Jean-François Féraud, *Dictionnaire [sic] critique de la langue française*, Marseille, Jean Mossy père et fils, t. I, 1787, p. 559, col. 1.

<sup>32</sup> Article « Conte » [non-signé], *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson et ali., t. IV, 1754, p. 111, col. 1.

<sup>33</sup> Article « Conte », signé P. F. T. [Pierre-François Tissot], *Encyclopédie moderne*, Paris, Au bureau de l'encyclopédie, t. VIII, 1826, p. 352.

<sup>34</sup> Article « Conte », signé H. Audifferet, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris, Belin-Mandar, t. XVI, 1835, p. 475, col. 1.

*La figure du conteur chez Balzac*

Dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, admettant l'exceptionnelle souplesse du genre conte, dans son *Dictionnaire de la langue française* Émile Littré va jusqu'à écrire que :

Tout ce qu'on peut dire, c'est que conte est le terme générique puisqu'il s'applique à toutes les narrations fictives, depuis les plus courtes jusqu'aux plus longues<sup>35</sup>.

Mais alors, si le conte « s'applique à tous les narrations fictives », soit longues, soit courtes, le mot « conte » peut désigner toute forme narrative en vers ou en prose, et toute sorte de récit soit sérieux, soit plaisant, soit merveilleux, soit véritable, soit fabuleux, soit comique. En consultant ces définitions sur le « conte », on peut conclure qu'il existe peu de différence entre le mot « conte » et le mot tout simple de « récit », qui peut désigner généralement tout texte narratif. Alors, s'il en est ainsi, on peut se demander dans quelle intention ou avec quelle idée un écrivain utilise le mot conte pour désigner ou qualifier ses « récits ». Pourquoi certains auteurs préfèrent-ils utiliser le mot de « conte » que d'utiliser les autres termes génériques tels que « nouvelle » ou « roman », alors qu'un lexicographe comme Émile Littré affirme clairement qu'« il n'y a pas de différence fondamentale entre le conte et le roman<sup>36</sup> ». On peut continuer à se poser des questions en se demandant : qu'est-ce qu'on entend par le conte ? ou, qu'est-ce qu'on doit entendre par le conte ? Inutile de le dire, ce sont des questions trop vastes et difficiles. Pour y répondre, il faudrait mettre en question toute l'histoire du genre conte, et cela dépasse évidemment le cadre de notre étude.

D'autre part, pour comprendre pourquoi ce genre mal défini intéresse le jeune Balzac des années 1820 mais aussi le Balzac conteur des années 1830 (ainsi que les autres écrivains contemporains comme Nodier ou Janin), il nous semble important et nécessaire de saisir l'image du genre conte à cette époque précise. Ainsi, nous nous bornerons à interroger la situation du conte *au temps de Balzac*. À la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et surtout avant que le genre ne devienne un genre à la mode au début des années 1830, quelle idée se fait-on du conte ? Telle est la question à laquelle nous essaierons de répondre dans le chapitre suivant.

---

<sup>35</sup> Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, t. I, 1873, p. 763, col. 2.

<sup>36</sup> *Ibid.*

### Chapitre 3

## *L'image du conte dans les années 1820 :* *Ouvrir la Bibliographie de la France*

### *Le conte avant les années 1830*

Au début des années 1830 en France, le genre conte va connaître un essor considérable. À cette époque, des milliers d'écrivains(-journalistes) publient les uns après les autres des fictions intitulées « contes » dans les revues littéraires, dans des recueils, ainsi que sous forme de livres. S'il existe déjà une certaine quantité d'études sur ce phénomène exceptionnel baptisé la « folie du conte<sup>1</sup> » et sur la notion de conte en cette période cruciale, on connaît assez peu de choses sur l'histoire de ce genre dans la décennie précédente. Quel type d'ouvrage a été publié sous l'appellation de conte avant 1830 ? Quelle idée se fait-on du conte dans les années 1820 ? Telles sont ici nos questions principales. Pour y répondre, nous allons consulter une dizaine de volumes de la *Bibliographie de la France*, répertoire officiel des données bibliographiques de toutes les publications françaises depuis 1811<sup>2</sup>. Certes, il serait

---

<sup>1</sup> La formule est de René Guise, *Le Phénomène du roman-feuilleton 1830-1848. La crise de croissance du roman*, Thèse de lettres soutenue à l'Université Nancy II en 1975, 16 vol. Dans la première partie de cette thèse intitulée « La Presse et la littérature facile (1828-1835) », pour examiner la situation de la littérature de l'époque par rapport à la mode du conte, René Guise la divise en trois étapes successives : « La croissance de la presse (1828-juillet 1830) », « La presse à la conquête de la littérature (juillet 1830-juin 1832) » « La folie du conte (juillet 1832-1833) » et « La Querelle de la littérature facile ou la crise de la littérature (1834-1835) ».

<sup>2</sup> *Bibliographie de la France ou Journal de l'imprimerie et de la librairie*, Paris, Pillot aîné, 1820-1829.

La *Bibliographie de la France*, désormais abrégée en *BF* dans nos notes, est fondée en 1811 par le décret de Napoléon sous le titre de *Bibliographie de l'Empire français* dans le double but de protéger et de contrôler la presse française. Alain Vaillant précise que la *BF* « a charge d'annoncer tous les ouvrages déposés par les imprimeurs au Dépôt légal du ministère de l'Intérieur, suivant la procédure prévue par le décret du 5 février 1810 sur la librairie » (Alain Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2005, p. 83).

### *La figure du conteur chez Balzac*

trop ambitieux de vouloir saisir l'image du conte dans les années 1820 par l'analyse bibliographique des corpus. Nous croyons cependant que le dépouillement de la *Bibliographie de la France* nous permet d'avoir une vue à la fois globale et concrète de la situation du conte dans l'histoire de l'édition française à cette période.

À partir du sondage sur les livres dont le titre principal, le second titre (le sous-titre), ou la notice inclut le mot de « conte » ou de « conteur » (désormais *livres-contes*) nous tâcherons de relever quelques caractéristiques du genre dans ces dix dernières années de la Restauration. À l'instar de l'étude *bibliométrique* proposée et effectuée par Alain Vaillant entre autres<sup>3</sup>, nous essaierons de relever et de compter le nombre de livres-contes. Avant d'examiner l'ensemble des données bibliographiques, nous montrons ci-dessous quelques spécimens choisis arbitrairement.

1. *Livres dont le titre principal contient le mot « conte »*

Aug[ust] Lafontaine, *Choix de contes et nouvelles dédiés aux dames*, traduction libre par Mme Élise Voïart, Paris, Ponthieu, 2 vol. in-12, 420 p. [date d'enregistrement à la BF le 15 janvier 1820, numéro d'enregistrement 228]

2. *Livres dont le second titre (le sous-titre) contient le mot « conte »*

- J. J. L..., *Au Diable le meilleur! conte*, Paris, Delaunay, Pélicier et Barba. in-8°, 20 p. [8 avril 1820, n° 1166]

- Théod[ore]. Bertin, *Tom pouce, ou le petit garçon pas plus grand que le doigt, conte traduit de l'anglais*, Paris, Pierre Blanchard. in-18, 180 p, avec six gravures. [20 mai 1820, n° 1801]

3. *Livres dont le titre contient le mot « conteur » (et, dont le sous-titre contient le mot « conte »)*

Madame de Renneville, *Le Conteur moraliste, ou le Bonheur par la Vertu ; contes*, Paris, Belin-Leprieur. in-12, 372 p. [30 décembre 1820, n° 4857]

4. *Livres dont la notice contient le mot « conte »*

*Œuvres de Florian, de l'Académie française, tome VI : Fables, contes en vers, poésies diverses*, nouvelle édition, ornée d'un portrait et de 24 gravures, Paris, Briand. in-8°, 400 p, plus des planches. [20 mars 1824, n° 1420]

Dans ce chapitre, nous ne reproduirons pas des données détaillées telles qu'on les trouve dans la *Bibliographie de la France* : « titre », « nom d'auteur », « nombre de volumes », « format »,

---

<sup>3</sup> Voir Alain Vaillant, *op. cit.* Surtout le quatrième chapitre : « Mesure de la littérature » (p. 75-102) et le chapitre suivant : « Trois études de bibliométrie » (p. 103-124). Voir aussi *Mesure(s) du livre*, texte réunis et présentés par Alain Vaillant, Paris, Bibliothèque nationale, 1992.

*L'image du conte dans les années 1820*

« nombre de pages », « nom d'imprimerie », « lieu d'édition », « nom et adresse d'éditeur-librairie », et « prix ». Nous les simplifierons en omettant quelques éléments qui ne concernent pas directement notre enquête. En revanche, nous y ajouterons entre parenthèses la date et le numéro d'enregistrement à la *Bibliographie*.

*Ouvrir la Bibliographie de la France*

De 1811 à 1856, c'est-à-dire, depuis l'année de sa fondation jusqu'à l'année de la fin de sa première série, la *Bibliographie de la France* se compose de deux parties connexes : les « journaux » bibliographiques et les « tableaux »<sup>4</sup>. La partie principale de la *Bibliographie* consiste en une liste d'ensemble du « journal général » qui inscrit hebdomadairement la bibliographie de chaque ouvrage déposé au Dépôt légal. Cette liste est complétée par un index divisé en trois « tables » annuelles : la « table alphabétique des ouvrages », la « table des auteurs » et la « table systématique ». À l'intérieur de la section « table », le titre et le nom d'auteur sont listés dans la « table alphabétique des ouvrages » et dans la « table des auteurs ». Puis, suivant la catégorisation de la « table systématique », tous les ouvrages enregistrés aux « journaux » sont d'abord classés en cinq grandes catégories fondées sur, comme l'a remarqué Alain Vaillant, « les divisions traditionnelles de la librairie, qui reflètent un état du savoir à peu près figé depuis la Renaissance<sup>5</sup> », à savoir « théologie », « jurisprudence », « sciences et arts », « belles-lettres » et « histoire ». Après cette première catégorisation, les ouvrages vont être placés en sous-catégories plus détaillées. Ce système de catégorisation, effectué par les professionnels du livre, peut donner une première image du livre avant sa diffusion publique.

Dans ce chapitre, nous commencerons par examiner les « journaux » et la « table des ouvrages » pour établir une statistique exacte des livres ayant « conte » ou « conteur » dans leur titre. Après, en nous référant à la « table systématique », nous vérifierons dans quelle catégorie se place chaque ouvrage. À la différence de ceux qui considèrent le conte comme un genre purement littéraire, s'associant uniquement à la catégorie « belles-lettres », nous examinerons les *livres-contes* dans toutes les catégories concernées.

---

<sup>4</sup> Dans l'édition de l'année 1820 de la *BF*, les « journaux » occupent 748 pages, tandis que les « tableaux » occupent 204 pages. À partir de 1857, la « chronique » et le « feuillet commercial » s'y sont ajoutés.

<sup>5</sup> Alain Vaillant, *La Crise de la littérature*, *op. cit.*, p. 84.

### *La figure du conteur chez Balzac*

Tout d'abord, pour montrer le premier résultat de notre comptage, nous posons le *Tableau-1* et le *Graphique-A*<sup>6</sup>, qui indiquent, de manière différente, le total des *contes* parus et le total de l'édition des années 1820, ainsi que pendant la première moitié des années 1830. Comme l'attestent les chiffres dans ce tableau, avant que ne commence la vogue du conte au début des années 1830, les librairies françaises ont déjà publié plus de 400 livres intitulés « contes » : en moyenne 43 livres par l'an. Dans le *Graphique-A*, on peut remarquer que deux lignes, celles du « total de l'édition » et du « total du conte », se courbent à peu près de la même façon. Cela atteste que la proportion de publication des contes était constante par rapport au total de l'édition dans cette période.

Ensuite, dans le *Tableau-2*<sup>7</sup>, nous marquons le nombre de livres-contes publiés pendant les années 1820 en nous référant à la catégorisation de la « table systématique ». Le *Tableau-2* se divise en deux parties : la partie supérieure est consacrée à la catégorie « Belles-lettres », et la partie inférieure à d'autres sous-catégories. Dans la *Bibliographie de la France*, au sein de la grande catégorie « Belles-lettres », chaque ouvrage est classé dans une de ces sous-catégories génériques suivantes : « Poétique et poésie », « Théâtre », « Romans et contes », « Mythologie et fable », etc<sup>8</sup>. Si la majorité des *livres-contes* se trouve dans la catégorie « Belles-lettres », en particulier dans ses deux sous-catégories *majeures* : « Romans et contes » et « Poétique et poésie », il en existe néanmoins de classés dans les autres catégories plus *mineures*, notamment, dans la sous-catégorie « Éducation et livres d'éducation ». Dans des années 1820, 1824 et 1825, on peut y compter autant de titres, approximativement, que dans celle des « Romans et contes ». Par conséquent, pour avoir une meilleure compréhension de la nature du genre conte à l'époque, avant de nous concentrer sur les contes classés dans la catégorie « Belles-lettres » il ne faut pas négliger la présence de ces contes considérés comme *éducatifs*.

#### *Les contes éducatifs*

En consultant la *Bibliographie de la France* de l'année 1824, une année particulièrement riche pour la catégorie « Éducation et livres d'éducation » (on y compte plus de vingt titres de

---

<sup>6</sup> Voyez le *Tableau-1* et la *Graphique-A* en fin de ce chapitre. Dans notre étude, toutes les enquêtes statistiques ont été effectuées par nous-mêmes.

<sup>7</sup> Voyez le *Tableau-2* en fin de ce chapitre.

<sup>8</sup> Désormais, nous utiliserons les sigles suivants pour désigner les noms de sous-catégorie. Ed : « Éducation et livres d'éducation », MF : « Mythologie et fables », PCM : « Philologie, critique, mélanges », PP : « Poétique et poésie », et RC : « Romans et contes ».

*L'image du conte dans les années 1820*

*livres-contes*), nous jetterons un coup d'œil sur quelques caractéristiques de ces contes éducatifs.

D'abord, dans la *Liste-1*<sup>9</sup>, nous transcrivons la bibliographie des vingt-deux contes classés dans cette catégorie. Quand on examine le nom d'auteur de chaque ouvrage, on s'aperçoit facilement que, en 1824, plus de la moitié des contes de cette catégorie sont rédigés par des auteurs féminins : parmi ces 22 ouvrages, y compris 3 ouvrages anonymes, 12 ouvrages sont des contes d'auteurs féminins tels que Mme Guizot, Mme Leprince de Beaumont, Mme de Renneville, etc.<sup>10</sup>. Puis, en regardant le titre de chaque ouvrage, on peut affirmer que, pour le classement dans cette catégorie, le rédacteur de la « table systématique » se réfère principalement aux titres des contes. Car, il y a une ressemblance évidente entre les titres (et les titres seconds) de chaque ouvrage. Notre *Liste-1* montre que, en 1824, presque tous les auteurs, masculins ou féminins, utilisaient systématiquement le mot « enfant » ou son synonyme comme « fille », « garçon », « jeunesse », « écolier » etc., dans le titre de leur ouvrage, qui est présenté généralement comme un conte « amusant » et « instructif ». C'est pour cela qu'on peut dire que les deux ouvrages cités ci-dessous portent le titre *typique* des contes de cette catégorie. Et, si l'on regarde de plus près la bibliographie de chaque ouvrage, on peut remarquer aussi que, à quelques exceptions près, tous ces contes amusants et instructifs sont publiés avec des « planches » :

- Mme Tercy, *Petits contes à mes enfans de cinq à six ans, ou Nouvelle manière familière de leur apprendre à lire et de les instruire en les amusant*, Paris, A. Eymery, 2 vol. in-18, 396 p, plus des planches. [24 septembre 1824, n° 4883]
- Madame Leprince de Beaumont, *Les Récréations morales et amusantes de la jeunesse, ou Recueil de contes moraux et instructifs*, Paris, Thiériot et Belin, in-18, 252 p, plus des planches. [2 octobre 1824, n° 4990]

De même qu'en 1824, pendant chaque année de la décennie 1820-1830, la catégorie « Éducation et livres d'éducation » englobe un certain nombre de contes écrits principalement par des *femmes auteurs*<sup>11</sup>. Et, comme nous venons de l'indiquer, la plupart de ces contes éducatifs sont destinés, par leur titre, à la jeunesse. Par exemple, en 1821, année assez pauvre pour les contes éducatifs, parmi six *livres-contes* dans cette catégorie, on compte trois

<sup>9</sup> Voyez la *Liste-1* en fin de ce chapitre.

<sup>10</sup> Dans la *Liste-1* on peut compter une dizaine des auteurs féminins : Mme D. R•••, Mme de Saint-Spérat, Mme de Renneville, Mme Pauline Guizot, Mme de Flamanville, Mme Tercy, Mme Leprince de Beaumont, et Mme de Flesselles, contre cinq auteurs masculins : Théodore Bertin, Pierre Blanchard, Chaalons d'Argé, Jean-Nicolas Bouilly et Abel Dufresne.

<sup>11</sup> Voyez le *Tableau-2* en fin de ce chapitre.

### *La figure du conteur chez Balzac*

ouvrages d'auteurs féminins alors qu'on ne trouve qu'un seul ouvrage d'auteur masculin, sans compter deux ouvrages dont l'un est anonyme et l'autre un recueil collectif. Quant aux titres, tous ces ouvrages sont adressés résolument aux « enfants »<sup>12</sup>.

Ainsi, durant les années 1820, les libraires, la plupart sont parisiens, publient tous les ans pas mal de contes éducatifs. Et, si les contes éducatifs occupent une place non négligeable, dans l'ensemble des *livres-contes* publiés pendant les années 1820, on peut dire qu'ils peuvent représenter, du moins partiellement, l'image du genre conte à cette époque. Ce n'est pas un hasard si dans un *conte* de jeunesse de Balzac *La Dernière Fée* (publiée d'abord en 1823, puis entre 1824-1825) le narrateur présente *Le Cabinet des fées*, grand recueil de contes, comme un ouvrage orné de belles figures, destiné en même temps à amuser et instruire le protagoniste dans son enfance<sup>13</sup>. Il ne faut oublier que, selon les critères de classement de la *Bibliographie de la France*, ces *livres-contes* éducatifs, placés hors de la catégorie « Belles-lettres », n'étaient pas des ouvrages *littéraires* au sens propre. Autrement dit, la présence de ces livres n'affirmait pas une certaine *littérarité* du genre.

### *La littéralité du genre conte*

Pour mesurer la *littérarité* du genre conte, en nous appuyant sur la catégorisation dans la « table systématique », démontrée dans notre *Tableau-2*, nous calculons le pourcentage de livres-contes que l'on trouve dans la catégorie « Belles-lettres » par rapport au total de livres-contes enregistrés à la *Bibliographie de la France* durant toutes les années 1820. Le résultat montre que 68 % des titres sont classés dans la catégorie « Belles-lettres » : 297 sur 434 titres. D'un autre point de vue, plus de 100 *livres-contes* restent toujours à l'extérieur de

<sup>12</sup> Les six titres consultés sont suivants.

Bazot, *Historiette et contes à ma petite fille et à mon petit garçon*, Paris, Lécivain. in-18, 207 p, ornés de 12 gravures coloriées. [26 janvier 1821, n° 359]

Madame de La Fite, *Entretiens, Drames et Contes moraux, à l'usage des enfants*, Paris, Brunot-Labbe, 4 vol. in-18, 876 p, ornés de vingt figures. [20 avril 1821, n° 1520]

Mme de Genlis, *Contes à ma petite fille ; suivis de Paresse et Travail, Précipitation et Lenteur, contes pour les enfants*, par miss Edgeworth, Paris, Eymery, 2 vol. in-18, 468 p, avec six gravures. [7 juillet 1821, n° 2671]

Mme de Renneville, *Les Bons Petit Enfants, ou Portrait de mon fils et de ma fille, conte et dialogues à la portée du jeune âge*, Paris, Ledentu, 2 vol. in-18, 402 p, ornés de 8 figures. [13 juillet 1821, n° 2727]

[Anonyme] l'auteur d'une *Année de bonheur, Nouveaux Contes et conseils à mes enfants, à l'usage de l'adolescence, faisant suite aux Contes et Conseils à mes jeunes enfants*, Paris, Ledentu, in-12, 336 p, avec cinq planches. [22 décembre 1821, n° 5225]

Ch. Perrault, La Fontaine, Florian, Aubert, etc., *Contes des fées et fablier des enfants*, Paris, Samson, in-18, 168 p, ornés de 13 figures. [29 décembre 1821, n° 5418]

<sup>13</sup> Horace de Saint-Aubin [Balzac], *La Dernière Fée, ou La Nouvelle Lampe merveilleuse*, PR, t. II, p. 24-36.



*L'image du conte dans les années 1820*

cette catégorie littéraire. Puis, pour relativiser ce résultat concernant le conte, nous effectuons une enquête similaire sur les livres intitulés « nouvelles », ainsi que sur les livres intitulés « romans », tous les trois ans dans la même période : 1820, 1823, 1826, 1829<sup>14</sup>. Ainsi, on peut comparer statistiquement la *littérarité* de chaque genre.

En comptant le nombre des *livres-nouvelles* (28 titres au total), et celui des *livres-romans* (95 titres au total), nous pouvons remarquer que la plupart des ouvrages sont classés dans la catégorie exclusivement littéraire « Belles-lettres » : 89 % de livres-nouvelles (25 titres) et 98 % de livres-romans (93 titres). De plus, à l'intérieur de cette vaste catégorie, la grande majorité des titres des *nouvelles* et des *romans* sont judicieusement classés dans une seule de ses sous-catégories « Romans et contes », tandis que, comme on l'a vu dans notre *Tableau-2*, à l'intérieur de la grande catégorie « Belles-lettres », les *contes* sont répartis dans plusieurs sous-catégories telles que « Poétique et poésie », « Mythologie et fables », etc.

Dans le débat sur la notion et la définition du conte au XIX<sup>e</sup> siècle, on a souvent éprouvé des difficultés à admettre la distinction entre ces trois genres narratifs : le conte, la nouvelle et le roman. En effet, il est difficile de distinguer l'un de l'autre selon sa forme, selon sa longueur, ou selon son sujet, puisqu'il n'y pas de critères objectifs pour la distinction<sup>15</sup>. Cependant, si ces livres intitulé « contes », « nouvelles » ou « romans » reflètent avec plus ou moins de pertinence la nature de chaque genre, on peut affirmer que le genre conte de l'époque pouvait être reconnu comme un genre plus mixte et hétérogène, en un mot, un genre *moins littéraire* que ces deux genres voisins.

---

<sup>14</sup> Pour les *livres-nouvelles*, on compte par exemple les titres suivants : Lord Byron, *Le Vampire, nouvelle*, traduit de l'anglais par A. E. de Chastopalli, Paris, Ladvocat, in-8°, 48 p. [21 octobre 1820, n° 3768] ; Alexandre Dumas, *Nouvelles contemporaines*, Paris, Sanson, in-12, 228 p. [27 mai 1826, n° 3512] ; Alexandre de Q[uerelles], *Francisque, nouvelle*, Paris, Dentu, in-12, 264 p. [19 décembre 1829, n° 7504]

Et pour les *livres-romans* : Walter Scott, *Ivanhoe, ou le Retour du croisé, roman*, traduit de l'anglais par le traducteur des *Contes de mon hôte*, Paris, H. Nicolle, 4 vol. in-12, 1036 p. [8 avril 1820, n° 1250] ; Dujard, *La Fugitive, ou les trois Maris, roman historique*, Paris, Hubert, 4 vol. in-12, 744 p. [18 janvier 1823, n° 297] ; Auguste Ricard, *Le Porteur, roman de mœurs*, Paris, Lecointe, 3 vol. in-12, 716 p. [14 février 1829, n° 930]

<sup>15</sup> Voir par exemple cette remarque faite par Jacques Bony : « Il faut néanmoins reconnaître que la confusion [entre le conte et la nouvelle] a régné aussi dans les années qui suivent 1830 où le récit court connaît une vogue extraordinaire ; elle est alors le fait avant tout des journalistes et des éditeurs, même si certains écrivains (Nodier, Janin) désignent indifféremment leurs œuvres par l'un ou l'autre mot » (Jacques Bony, *Le Récit nervalien*, Paris, José Corti, 1990, p. 86).

*La figure du conteur chez Balzac**Les contes dans la catégorie « Belles-lettres » : les contes littéraires*

Après avoir ainsi examiné la nature générale du genre conte dans les années 1820, il nous reste à nous focaliser sur les caractéristiques des *livres-contes* littéraires classés dans la catégorie « Belles-lettres ». D'abord, nous avons établi la *Liste-2* qui contient la bibliographie de tous ces *livres-contes* des années 1820<sup>16</sup>. Dans cette liste, après les données bibliographiques, nous avons ajouté, entre parenthèse, la date et le numéro d'enregistrement, ainsi que, les sigles du nom de la sous-catégorie à laquelle appartient chaque ouvrage, plus, l'indication des ouvrages qui sont des traductions.

— *Les titres*

En consultant la *Liste-2* des *contes littéraires*, on peut s'étonner de trouver certains titres de livres qui comportent plusieurs termes génériques en plus du mot « conte ». Par exemple, dans la *Bibliographie de la France* de l'année 1820, on trouve coup sur coup des livres-contes liés par leur titre à d'autres genres littéraires :

- J. F. Roucher, *Fables, contes, épître et poésies diverses*, Paris, Brissot-Thivars, in-8°, 288 p. [1<sup>er</sup> avril 1820, n° 1095] [MF]
- Bazot, *Contes et autres poésies, suivis des Mœurs villageoises, nouvelles pastorales, mêlée de vers*, Paris, Barba, in-18, 216 p. [27 mai 1820, n° 1890] [PP]
- J. A. S C...de P... [Jacques-Albin-Simon Collin de Plancy], *Dictionnaire de la folie et de la raison, parsemé de petits romans, de nouvelles et de contes, d'anecdotes inédits ou peu connus ; de facéties, de recherches curieuses et d'aperçus variés sur les superstitions et la philosophie, sur la littérature et les mœurs, sur le libéralisme et la féodalité, sur le siècle présent comparé aux siècles passés, etc.*, Paris, Théophile Grandin, 2 vol. in-12, 240 p. [2 septembre 1820, n° 3155] [PCM]

Ces titres mixtes contiennent non seulement des noms de genres en prose (*fable, nouvelle, roman*) mais aussi en vers (*poésie, épître*), de plus, celui d'autres genres plus mineurs (*anecdote, facétie, etc.*). Durant les années 1820, il se trouve pas mal de contes intitulés de cette manière<sup>17</sup>. Il n'est pas inutile de rappeler qu'un recueil publié en 1827 par l'imprimerie

<sup>16</sup> Voyez la *Liste-2* en fin de ce chapitre.

<sup>17</sup> Voyez, par exemple, les titres de ces deux livres-contes publiés au milieu des années 1820 : [Recueil] *Contes populaires, traditions, proverbes et dictions de l'arrondissement de Bayeux [...]*, Caen, Imp. de Chalopin

*L'image du conte dans les années 1820*

de Balzac : *Choix d'anecdotes, de contes, d'historiettes, d'épigrammes et de bons mots tant en prose qu'en vers* était un de ces ouvrages mélangés dès leur titre. Ainsi, la nature hétérogène du genre conte, que nous venons de mettre en évidence de manière statistique, s'explique ici par ses titres mêmes, qui échappent à une catégorisation générique unificatrice.

Concernant le titre des ouvrages, nous voulons remarquer également qu'il se trouve de livres-contes *littéraires* dont le titre ne diffère aucunement de celui adopté dans la catégorie « Éducation ». Par exemple, un des titres listés dans la sous-catégorie « Romans et contes » de l'an 1823 : *Contes amusans et instructifs, pour former le cœur et l'esprit des jeunes gens*<sup>18</sup>, nous apparaît comme un bel exemple du titre du conte éducatif que nous venons de mentionner<sup>19</sup>.

De même, quand on examine de près le classement de la *Bibliographie de la France*, on trouve des cas où les mêmes *livres-contes* littéraires de Perrault, de La Fontaine et de Marmontel, classés généralement dans la catégorie « Belles-lettres », sont classés eux aussi dans la catégorie « Éducation »<sup>20</sup>. En d'autres termes, si tous les ouvrages enregistrés se mettent dans une seule de ces catégories, il existe toujours quelques types de titres qui doivent être situés entre ces deux catégories apparemment divergentes : « Belles-lettres » et « Éducation ».

— *Les auteurs*

En conséquence, nous allons tenter d'étudier les caractéristiques des livres-contes *littéraires* en nous référant au nom d'auteur. Pour ce faire, à partir de la *Liste-2*, nous avons

---

fil, in-8°, 82 p. [30 avril 1825, n° 2300] [RC] ; L. M. Perenou, *Promenades poétiques, suivies d'Odes, épîtres, fables, contes, cantates, couplets, portraits, parallèles, épigraphes, élégies, sonnets, idylles, sorites, épigrammes, etc.*, Paris, Delaunay, in-8°, 88 p. [29 avril 1826, n° 2537] [PP]

<sup>18</sup> Bazot, *Contes amusans et instructifs, pour former le cœur et l'esprit des jeunes gens*, ornés de gravures, Paris, Lécivain, in-18, 180 p. [12 juillet 1823, n° 2882] [RC]

<sup>19</sup> Parmi des ouvrages classés dans la sous-catégorie « romans et contes », on peut énumérer aussi des exemples suivants : M. H. Lemaire, *La Jeune Ursule ; Conte moral, destiné à former le cœur et l'esprit des jeunes personnes, et propre à entretenir chez elle l'amour de la vertu*, Paris, Eymery, in-18, 198 p. [15 juillet 1820, n° 2577] [RC] ; Mlle Deleyre, *Contes dans un nouveau genre, pour les enfans qui sont bien sages*, Paris, Eymery/ Fruger et compagnie, 3 vol. 996 p, avec 3 gravures. [27 décembre 1828, n° 7496-7497] [RC] ; [Anonyme] *Nouveaux Contes moraux, pour servir à l'instruction et à l'amusement de l'enfance*, traduits librement de l'allemand P. de Ségur, Paris, Eymery/ Fruger et compagnie, in-18, 338 p. [14 mars 1829, n° 1621] [RC]

<sup>20</sup> Ch. Perrault, La Fontaine, Florian, Aubert, etc., *Contes des fées, et fablier des enfans*, ornés de 13 figures, Paris, Samson. in-18, 168 p, plus six planches. [29 décembre 1821, n° 5418] [Ed]

Marmontel, *Contes moraux*, nouvelle édition, Paris, Chassaignon, 4 vol. in-18, 756 p, plus quatre planches. [19 octobre 1822, n° 4578] [Ed]

*La figure du conteur chez Balzac*

établi le *Tableau-3*, qui affiche les principaux noms d'auteurs de ces *contes* tous les trois ans de 1811 à 1829<sup>21</sup>. Dans le *Tableau-3*, nous avons noté non seulement le nom d'auteur, mais aussi la date de naissance et de décès. Grâce à cela, on peut constater la présence constante, durant les années 1820, des éditions posthumes d'écrivains français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. On y trouve plusieurs fois les noms d'auteurs tels que Perrault, La Fontaine et Marmontel, mentionnés précédemment, ainsi que Mme d'Aulnoy, Fénelon, Hamilton et Voltaire. Plus particulièrement, parmi eux, les ouvrages de Mme d'Aulnoy, de Fénelon, de Marmontel et de Perrault sont continuellement réimprimés depuis le début des années 1810. En effet, même en 1829, les *Contes des fées* de Perrault sont publiés dans quatre éditions différentes, et six beaux volumes des *Contes moraux* de Marmontel sont publiés deux fois, dans un intervalle de six mois, au cours de la même année<sup>22</sup>.

Ainsi, comme dans les années 1810, dans la décennie suivante les libraires français ne cessent de réimprimer des livres-contes, plus ou moins didactiques, d'auteurs *classiques*. Autrement dit, dans les années 1820, c'étaient ces ouvrages pourtant dénués de nouveauté qui formaient la majorité dans la catégorie « Belles-lettres » de cette période. Et, c'est exactement dans cette situation *éditoriale* que, entre 1825-1826, Balzac éditeur-imprimeur a entrepris et publié deux éditions, dans des formats différents, des *Contes* de La Fontaine<sup>23</sup>. Cela signifie en même temps que les livres-contes des auteurs contemporains, c'est-à-dire les *livres-contes des années 1820* proprement dites, n'étaient pas très nombreux par rapport à ceux des auteurs du passé. Certes, dans le *Tableau-3*, on peut distinguer quelques noms d'auteurs français de l'époque (dont la plupart sont tombés dans l'oubli). Cependant, comme l'indique clairement leur titre officiel qui accompagne leur nom d'auteur, plus de la moitié d'entre eux sont des *savants* plutôt que des *écrivains*. Par exemple, dans la *Bibliographie* de l'année 1823, Pierre-Joseph Charrin et Eugène de Pradel se présentaient eux-mêmes comme « membre de plusieurs académies », Édouard Mennechet comme « lecteur du Roi », et Étienne-François

<sup>21</sup> Voyez le *Tableau-3* en fin de cette étude.

<sup>22</sup> Perrault, *Les Contes des fées*, contenant etc., Lyon, Rivet, in-18, 80 p. [30 mai 1829, n° 3314] [RC] ; Charles Perrault, *Le Petit Poucet, conte*, Paris, Imp. de Pihan Delaforest, in-12, 24 p. [20 juin 1829, n° 3822] [RC] ; Perrault, *Contes des fées*, Paris, Denn, in-18, 180 p. [22 août 1829, n° 5078] [RC] ; Perrault, *Les Contes des fées, avec des moralités*, Troyes, Imp. de Garnier, petit in-12, 96 p. [3 octobre 1829, n° 5783] [RC]

Marmontel, *Contes moraux, tome I-VI*, Paris, Imp. de Marchand-Dubreuil, in-18. [25 avril, 2, 9, 16 et 30 mai 1829, n°s 2422, 2653, 2794, 2937 et 3315] [RC] ; Marmontel, *Contes moraux, tome I-VII*, seconde édition, Paris, Imp. d'Allois, in-18. [31 octobre, 14, 28 novembre, 5, 19, et 26 décembre 1829, n°s 6369, 6737, 7036, 7167, 7474 et 7711] [RC].

<sup>23</sup> *Contes de La Fontaine*, Librairie française-étrangère, 1826, 2 vol. in-32 ; *Euvres complètes de La Fontaine*, ornées de trente vignettes dessinées par Devéria et gravées par Thompson, A. Sautet et C<sup>ie</sup>, 1826, in-8°, VIII-493 p.

*L'image du conte dans les années 1820*

Bazot comme « membre de l'Athénée des arts<sup>24</sup> ». Et si l'on peut trouver dans la catégorie « Belles-lettres » des années 1820 quelques *livres-contes d'écrivains populaires* de l'époque comme Paul de Kock et Collin de Plancy<sup>25</sup>, le nombre de contes *contemporains* reste toujours minuscule par rapport à celui des auteurs des siècles précédents.

D'autre part, quand on observe de nouveau la *Liste-2*, on reconnaîtra un contraste évident entre cette rareté du conte français à la fois *littéraire* et *contemporain* et l'abondance des traductions.

— *Les traductions de contes étrangers*

Pour confirmer statistiquement la présence importante du *conte étranger*, en sélectionnant des traductions dont le titre contient le terme « conte » ou « conteur » nous comptons d'abord le total de ces titres. Puis, nous calculons le pourcentage de *contes-traductions* par rapport au total de *livres-contes* dans la catégorie « Belles-lettres » des années 1820. Le résultat montre que les traductions correspondent à 36% des contes littéraires : pendant ces dix années, on peut compter 108 *contes-traductions* sur 297 contes au total. C'est-à-dire que, à cette époque, plus d'un tiers des contes dans la catégorie « Belles-lettres » étaient des ouvrages importés en France par les libraires ou par les traducteurs. Pour mieux comprendre cette expansion du nombre des traductions pendant les années 1820, il est utile de mentionner que durant la décennie précédente, le nombre de publication de *contes-traductions* était évidemment assez petit : dans la *Bibliographie de la France* des années 1811, 1814 et 1817, on compte seulement un exemple du conte-translation par rapport aux 38 contes-littéraires au total<sup>26</sup>.

Quels ouvrages de traduction sont publiés sous le titre du « conte » ? Nous allons considérer de plus près ces 108 titres de *contes-traductions*, qui occupaient la plus grande

---

<sup>24</sup> Eugène de Pradel, membre de plusieurs Académies, *Les Trois Soldats, conte en vers*, Paris, Delaunay/Ladvocat, in-8°, 16 p. [12 juillet 1823, n° 2936] [PP] ; P. J. Charrin, membre de plusieurs académies, *Le Conteur des dames, ou les Soirées Parisiennes*, Paris, Mme veuve Lepetit, 2 vol. in-12, 776 p. [18 janvier 1823, n° 323] [RC] ; Éd. Mennechet, lecteur du Roi, *Le Sage et Montménil, conte anecdotique en vers*, Nantes, Imp. de Meillinet-Malassis, in-8°, 8 p. [3 mai 1823, n° 1903] [PP]

<sup>25</sup> Ch. Paul de Kock, *Contes en vers*, Paris, Barba, in-12, 216 p. [23 octobre 1824, n° 5374] [PP] ; Collin de Plancy, *Le Diable peint par lui-même, ou Galerie de petits romans et de contes merveilleux sur les aventures et le caractère des démons, leur intrigues, leurs malheurs et leurs amours, et les services qu'ils ont pu rendre aux hommes*, extrait et traduit des écrivains les plus respectables, seconde édition, Paris, Mougie aîné, in-8°, 358 p. [9 avril 1825, n° 1773] [PCM]

<sup>26</sup> Il s'agit des *Voyages de Sind-Bad le marin, et la Ruse des femmes, contes arabes*, traduction littéraire, accompagnée du texte et de notes, par L. Langlès, Paris, Imprimerie royale, in-18, 288 p. [8 octobre 1814, n° 1632] [RC]

*La figure du conteur chez Balzac*

partie de tous les *contes des années 1820*, en mettant l'accent sur les ouvrages écrits originellement dans ces trois langues sources principales ; l'arabe, l'anglais et l'allemand<sup>27</sup>.

Selon notre enquête, plus de la moitié de contes-traductions étaient des ouvrages traduits de l'arabe (et du persan) : 57 titres. Il s'agit principalement des deux recueils de contes orientaux, *Les Mille et Une Nuits, contes arabes*, et (son jumeau) *Les Mille et un Jours, contes persans*. À partir de 1822, les librairies françaises ont publié de manière active ces deux volumineux recueils. La publication en concurrence par deux librairies rivales atteste leur vaste popularité. Deux traductions des *Mille et Une Nuits* sont publiées parallèlement en 1823, et celles des *Mille et Un Jours* en 1826<sup>28</sup>. Certes, ces deux recueils ont été déjà traduits en français dès les premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>29</sup>, et en ce sens-là, ce sont eux aussi des contes dénués de nouveauté. Cependant, il faut rappeler que, dans les années 1820, les éditeurs parisiens préféraient éditer leur propre « nouvelle édition », augmentée d'une « préface » ou d'une « notice » nouvelle, rédigée spécialement à cette occasion, par tel ou tel écrivain contemporain. C'est pour cela qu'on peut lire la *Notice historique sur Galland* par Nodier dans une édition des *Mille et Une Nuits* publiée chez Gaillot entre 1822-1825, et la *Notice* par Collin de Plancy dans *Les Mille et Un Jours* publiés en 1826 chez Rapilly et Dondey-Dupré fils<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> Pour vérifier la langue source, ainsi que le nom du traducteur de chaque traduction, nous avons consulté cet ouvrage de référence : Katrin Van Bragt, Lieven D'hulst et José Lambert (éd), *La Bibliographie des traductions françaises (1810-1840), répertoire par disciplines*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1995.

<sup>28</sup> *Les Mille et Une Nuits, contes arabes*, traduits en français par Galland, nouvelle édition, revue, accompagnée de notes, augmentée de plusieurs contes traduits pour la première fois, ornée de 21 gravures, et publiée par M. Édouard Gauttier, Paris, Imp. de F. Didot, in-8°. [18 janvier-4 octobre 1823, n<sup>os</sup> 229, 1447, 1448, 2503 et 4114] [RC] ; *Les Mille et Une Nuits, contes arabes*, traduits en français par Galland, nouvelle édition, revue sur les textes originaux, et augmentée de plusieurs nouvelles et contes traduits des langues orientales par M. Destains ; précédée d'une notice historique sur Galland, par M. Charles Nodier, Paris, Gaillot, in-8°. [1<sup>er</sup> février-7 juin 1823, n<sup>os</sup> 494, 1005, 1448 et 2332] [RC]

*Les Mille et Un Jours, contes orientaux*, traduits du turc, du persan et de l'arabe par Petit de la Croix, Galland, Cardonne, Chawis et Cazotte, avec une notice par M. Collin de Plancy, Paris, Rapilly/ Dondey-Dupré fils, in-8°. [22 mars, 26 août, 2 septembre et 9 décembre 1826, n<sup>os</sup> 1676, 5425, 5543 et 7593] [RC] ; *Les Mille et Un Jours, contes persans*, traduits par Petit de la Croix, précédés d'une préface analytique, par L. Castel, Paris, Carpentier-Méricourt/ Béchét aîné, 4 vol. in-8°. [2 septembre et 11 novembre 1826, n<sup>os</sup> 5543, 6938 et 6939] [RC]

<sup>29</sup> « Dans les premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'Occident a découvert les contes arabes des *Mille et Une Nuits* et les contes persans des *Mille et Un Jours* presque en même temps. A. Galland publie de 1704 à 1711 les dix premiers volumes de sa traduction des *Mille et Une Nuits* [...] F. Pétis de la Croix fit paraître les cinq volumes de sa traduction des *Mille et Un Jour* de 1710 à 1712 » (Paul Sebag, « Introduction », *Les Mille et Un Jour*, Paris, Christian Bourgeois, 1980, p. 7).

<sup>30</sup> Voir la note 28 sur ces éditions.

*L'image du conte dans les années 1820*

Dans ce groupe, la deuxième place est occupée par des traductions de l'anglais : 32 titres. Parmi eux, on compte en particulier la traduction d'une série de fictions, publiée sous le pseudonyme de « Jedediah Cleisbotham », intitulée *Contes de mon hôte*<sup>31</sup>. Durant toutes les années 1820, les librairies françaises continuaient de publier ce *conte historique* de Walter Scott, soit dans ses œuvres complètes, soit en volumes distincts : 13 titres au total. Pour le reste, outre l'ouvrage de Washington Irving dont le titre original *Tales of traveller* ressemble à celui de Scott *Tales of my landlord*<sup>32</sup>, on trouve, comme toujours, à côté de ces contes littéraires, des contes éducatifs pour la jeunesse<sup>33</sup>.

Par rapport aux traductions de l'arabe et de l'anglais, celles de l'allemand ne sont pas très nombreuses : 15 titres. Pourtant, on peut souligner leur diversité intra-générique. En effet, les librairies françaises de l'époque publiaient non seulement le conte *pour les enfants* de Christoph von Schmid<sup>34</sup>, mais aussi les contes aux *dames* d'August Lafontaine<sup>35</sup>. Et, vers la fin des années 1820, les contes *historiques* de Van der Velde et de Zschokke<sup>36</sup>, ainsi que les contes *fantastiques* d'Hoffmann<sup>37</sup> sont publiés dans la traduction de Loève-Veimars.

On peut ainsi constater l'importance au moins quantitative de ces *contes-traductions*. C'est-à-dire que, durant les années 1820, divers ouvrages originaux des écrivains étrangers ont été traduits et publiés en France sous le titre de « contes ». Il nous semble que, c'est en partie à cause de l'imprécision de la définition du mot même de conte que les traducteurs et les libraires de l'époque ont pu utiliser plus ou moins arbitrairement le titre de conte pour tel ou tel ouvrage de traduction. On peut supposer que c'est grâce à cet usage abusif du mot conte

---

<sup>31</sup> [Walter Scott] *Contes de mon hôte, recueillis et mis au jour par Jedediah Cleisbotham, maître d'école et sacristaine de la paroisse de Gandez-Cleugh, tome V et VI*, Paris, Gosselin, 2 vol. in-8°, 1044 p. [4 janvier 1823, n° 70] [RC] [tr. par Amédée Pichot, A.-J.-B. Defauconpret etc.]

<sup>32</sup> [Washington Irving] *Contes d'un voyageur. Par Geoffroy Crayon*, traduits de l'anglais de M. Washington Irving par Mme Adèle Beaugard, Paris, Lecointe et Durey/ Hubert, 4 vol. in-12, 1148 p. [1<sup>er</sup> janvier 1825, n° 68] [RC]

<sup>33</sup> Voyez par exemple : Théodore Bertin, *Tom pouce, ou le petit garçon pas plus grand que le doigt, conte traduit de l'anglais*, Paris, Pierre Blanchard, in-18, 180 p. [20 mai 1820, n° 1801] [RC]

<sup>34</sup> [Christoph von Schmid] *Le Serin, conte pour les enfans*, par l'auteur des *Œufs de Pâques*, traduit de l'allemand, Paris et Strasbourg, Levraut, in-12, 140 p. [27 janvier 1827, n° 641] [RC]

<sup>35</sup> August Lafontaine, *Choix de contes et nouvelles dédiés aux dames*, traduction libre par Mme Élise Voïart, Paris, Ponthieu, 2 vol. in-12, 420 p. [15 janvier 1820, n° 228] [RC].

<sup>36</sup> C. F. Van der Velde, *Contes et légendes historiques*, 4 vol. Paris, J. Renouard, in-12, 924 p. [3 novembre 1827, n° 6833] [RC] [traduit de l'allemand par Loève-Veimars]

H. Zschokke, *Contes suisses*, traduits par M. Loève Veimar [sic], Paris, Audin, 4 vol. in-18, 908 p, avec 4 vignettes. [6 décembre 1828, n° 7036] [RC]

<sup>37</sup> *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann*, traduits de l'allemand par M. Loève-Veimars, et précédés d'une Notice sur Hoffmann, par Walter Scott, Paris, Eugène Renduel, 4 vol. in-12, 1208 p. [5 décembre 1829, n° 7166] [RC]

*La figure du conteur chez Balzac*

dans l'édition française que ces ouvrages étrangers ont pu contribuer à vivifier le genre, en renouvelant et en élargissant la notion même de conte. Si les *livres-contes* dans la catégorie « Belles-lettres » ici analysés statistiquement reflètent une certaine tendance du genre en lui-même, on peut dire que, d'une part, le conte était un genre littéraire représenté principalement par des ouvrages d'écrivains français de l'époque classique, et par conséquent, un genre traditionnel et démodé. D'autre part, comme l'atteste notamment l'existence de ces *contes-traductions*, on peut insister sur le fait que le conte des années 1820 va pouvoir être reconnu comme un genre novateur, tant grâce à la « nouvelle édition » des *Mille et Une Nuits*, aux ouvrages de Scott, et à ceux d'Hoffmann. Ce sont là des ouvrages *modernes* dont l'impact sur l'esthétique des écrivains de l'époque romantique a déjà été souligné<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Voir par exemple Louis Maignon, *Le Roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*, Paris, Honoré Champion, 1912 ; Fernand Baldensperger, *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, Paris, Honoré Champion, 1927 ; Elizabeth Teichmann, *La Fortune d'Hoffmann en France*, Genève, Droz, 1961 ; Claude Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Paris, Le Livre de Poche, « Références », 2007. Voir surtout le premier chapitre : « L'identité culturelle en question » (p. 31-48).

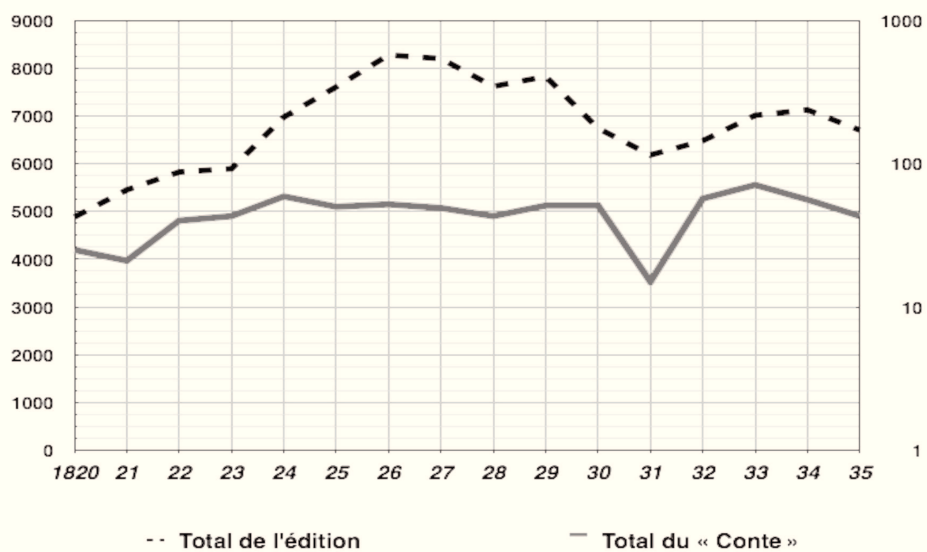


*L'image du conte dans les années 1820**Tableaux et Listes*

*Tableau-1 : Le total du livre-conte et le total de l'édition  
(Bibliographie de la France, 1820-1835)*

	1820	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
<b>Total du « Conte »</b>	25	21	40	43	59	50	52	49	44	51	51	15	57	71	56	43
<b>Total de l'édition</b>	4881	5449	5824	5893	6974	7606	8273	8198	7616	7823	6739	6180	6478	7011	7125	6700

*Graphique-A : Le total du livre-conte et le total de l'édition  
(BF, 1820-1835)*



*La figure du conteur chez Balzac*

Tableau-2 : Livres-contes, le classement dans les catégories  
(BF, 1820-1829)

	1820	21	22	23	24	25	26	27	28	29
<b>Catégorie : Belles-lettres</b>										
<i>Poétique et Poésies</i>	5	0	7	5	8	4	6	5	1	5
<i>Théâtre</i>	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0
<i>Romans et Contes</i>	6	11	18	23	24	21	33	32	23	25
<i>Mythologie et Fables</i>	1	0	0	1	0	1	1	2	0	2
<i>Philologie, Critique, Mélanges</i>	2	2	0	1	1	2	0	2	2	4
<i>Polygraphes</i>	0	1	0	0	3	3	1	0	0	1
<b>Total : Belles-lettres</b>	<b>14</b>	<b>14</b>	<b>25</b>	<b>30</b>	<b>37</b>	<b>32</b>	<b>41</b>	<b>41</b>	<b>26</b>	<b>37</b>
<b>autres catégories</b>										
<i>Introduction, Philosophie, Morale</i>	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
<i>Éducation et Livres d'éducation</i>	9	6	6	12	22	18	11	8	18	13
<i>Histoire moderne des différents peuples</i>	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<i>Journaux</i>	0	1	9	0	0	0	0	0	0	1
<i>Bibliographie et Extraits</i>	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<b>Total : autres</b>	<b>11</b>	<b>7</b>	<b>15</b>	<b>13</b>	<b>22</b>	<b>18</b>	<b>11</b>	<b>8</b>	<b>18</b>	<b>14</b>
<b>Total du « Conte »</b>	<b>25</b>	<b>21</b>	<b>40</b>	<b>43</b>	<b>59</b>	<b>50</b>	<b>52</b>	<b>49</b>	<b>44</b>	<b>51</b>

*L'image du conte dans les années 1820*

Tableau-3 : Auteurs principaux des livres-contes

(BF, 1811, 1814, 1817, 1820, 1823, 1826, 1829)

<b>1811</b>	<b>1814</b>	<b>1817</b>	<b>1820</b>	<b>1823</b>	<b>1826</b>	<b>1829</b>
Mme d'Aulnoy (1650-1705)	Mme d'Aulnoy (et autres)	Bauderon de Sénecé (1643-1737)	Bazot (1782-1818)	Mme d'Aulnoy	Bouilly (1763-1842)	Mme d'Aulnoy
Berquin (1747-1791)	François de Neufchâteau (1750-1828)	Cazotte (1719-1792)	Bertin (1751-1819)	Charrin (1784-1863)	Hamilton (1646?-1720)	Blanchet (1707-1784)
Damin (1769-18?)	Lamontagne (1755-1825)	Collin de Plancy (1794-1881)	Collin de Plancy	Mme de Courval (17?-18?)	La Fontaine	Bouilly
Fénelon (1651-1715)	Perrault	Dorat (1734-1780)	Duval (1783-1854)	Fénelon	Marmontel	Brès (1782-1832)
Mme Leprince de Beaumont (1711-1780)		Moncrif (1687-1770)	La Fontaine (1621-1695)	Marmontel	Mennechet	[Hoffmann] (1776-1822)
Marmontel (1723-1799)		Perrault	Lemaire (1756-1808)	Mennechet (1794-1845)	Musäus (1735-1785)	Jussieu (1792-1866)
Perrault (et autres) (1628-1703)			[Lafontaine, August](1758-1831)	Perrault	Musset-Pathay (1768-1832)	La Fontaine
			Roucher (1758-1831)	Pradel (1787-1857)	Perenon (?)	Marmontel
			Scott, Walter (1771-1832)	Quatremère de Roissy (1754-1834)	Perrault	Merville (1785-1853)
				Scott	Schmid, Christoph von (1768-1854)	Perrault
				Voltaire (1694-1778)	Vernes de Luze (1765-1834)	Saint-Lambert (1716-1803)
				<i>Mille et Une Nuits</i>	Voltaire	Scott
					<i>Mille et Un Jours</i> <i>Mille et Une Nuits</i>	Voltaire

*La figure du conteur chez Balzac**Liste-1 : Livres-contes dans la catégorie « Éducation et livres d'éducation »  
(BF, 1824)*

1. [Anonyme] *Choix de contes pour les enfants, Contes de Bronner*, Paris, L. Janet, in-16 oblong, 96 p, plus 7 planches. [24 janvier 1824, n° 446]
2. T. P. Bertin, *Les Leçons de la sagesse, contes d'une mère à ses filles, traduits de l'anglais de Mistriss Mathews*, quatrième édition, revue et augmentée, Paris, Hautcœur, in-18, 176 p, plus 2 planches. [7 février 1824, n° 664]
3. Mme D. R•••., *Livres des enfans laborieux, ou Petits tableaux des principales connaissances mises à la portée des enfans ; suivie de fables et de petits contes amusants et instructifs*. Troisième édition, Paris, Eymery, in-18, 212 p, plus 3 planches gravées. [6 mars, 1824, n° 1197]
4. Mme de S. Spérat, auteur du *Livret couleur de rose, Les Veillées en famille ou historiettes et contes nouveaux pour le second âge*, Paris, Ledentu, in-18, 268 p, plus des planches. [3 avril 1824, n° 1678]
5. Mme de Renneville, *Les Espiègeries de l'enfance, ou l'Indulgence maternelle, contes et historiettes propres à être donnés aux enfans de six à huit ans*, deuxième édition, Paris, Brianchon, in-18, 216 p, plus 4 planches. [3 avril 1824, n° 1679]
6. Mme Pauline Guizot, née Meulan, *Les Enfans. Contes à l'usage de la jeunesse*. Seconde édition, Paris, Klostermann/ Delaunay, 2 vol. in-12, 720 p. [3 avril 1824, n° 1744]
7. F. T. Bertin, *Contes de l'Hermitage, ou Souvenirs du père Fabien, recueil d'historiettes instructives, amusantes et morales, la plupart traduites de l'anglais*. Seconde édition, Paris, Brianchon, in-18, 180 p, plus 9 planches. [1<sup>er</sup> mai 1824, n° 2282]
8. [Anonyme] l'auteur du *Mentor de l'enfance, Le Conteur des écoliers, ou Récit d'un vieux marin devenu portier d'un collège : nouveaux contes moraux, etc.*, Paris, Corbet jeune, in-12, 332 p, plus des planches. [8 mai 1824, n° 2465]
9. P. Blanchard, *Les Jeunes Enfans, contes*, cinquième édition, revue et corrigée, Paris, P. Blanchard, in-12, 228 p, plus des planches. [14 août 1824, n° 4227]
10. Madame de Flamanville, *Eugénie, ou le Calendrier de la jeunesse, contenant douze contes pour les douze mois de l'année*, troisième édition, Paris, P. Blanchard, in-12, 264 p, plus des planches. [14 août 1824, n° 4228]
11. [Anonyme] *Le Moraliste aimable, ou le bon ami des enfans, contes et historiette, traduit de l'anglais par A. Danbri*, Paris, Thiériot et Belin, in-18, 216 p, plus les planches. [14 août 1824, n° 4236]
12. Mme Tercy, *Petits contes à mes enfans de cinq à six ans, ou Nouvelle manière familière de leur apprendre à lire et de les instruire en les amusant*, Paris, A. Eymery, 2 vol. in-18, 396 p, plus les planches. [24 septembre 1824, n° 4883]

*L'image du conte dans les années 1820*

13. Madame Leprince de Beaumont, *Les Récréations morales et amusantes de la jeunesse, ou Recueil de contes moraux et instructifs*, Paris, Thiériot et Belin, in-18, 252 p, plus des planches. [2 octobre 1824, n° 4990]
14. Chaalons d'Argé, *Contes à ma sœur*, deuxième édition, Paris, Peytieux, 2 vol. in-12, 504 p, plus 2 planches. [6 novembre 1824, n° 5596]
15. Mme de Saint-Spérat, auteur du *Livret couleur de rose, du Miroir du jeune âge, etc., Bonne amie, ou la Jeune sous-maîtresse, historiettes et contes nouveaux à l'usage des jeunes demoiselles*, Paris, Locard et Davi, in-18, 218 p, plus des planches. [20 novembre 1824, n° 5823]
16. [Anonyme] *Historiettes et contes à ma petite fille et à mon petit garçon*, Blois, Imp. de Mme veuve Jahyer, in-18, 144 p, avec figures. [27 novembre 1824, n° 6194]
17. Mme de R[enneville], auteur des *Fagots de Croque-mitaine, Récréations d'Eugénie, contes*, Montbéliard, Imp. de Deckherr, in-18, 180 p. [27 novembre 1824, n° 6195]
18. J. N. Bouilly, *Contes offerts aux enfans de France*, Paris, Louis Janet, in-12, 360 p, plus 16 gravures. [11 décembre 1824, n° 6528]
19. Abel Dufresne, auteur des *Contes à Henriette, Nouveaux Contes à Henriette*, Paris, Urbain-Canel/ Normant père/ Bossange père, in-18, 384 p, plus des planches. [11 décembre 1824, n° 6537]
20. Mme de Flesselles, *Les Vacances utiles, ou l'Art d'accorder le devoir et le plaisir, contes récréatifs et moraux d'une mère à ses enfans sur les défauts et les qualités du jeune âge*, Paris, Thiériot et Belin, in-18, 232 p, plus une planche. [11 décembre 1824, n° 6540]
21. Madame Guizot, auteur des contes intitulés : *Les Enfans, et de Raoul et Victor ou L'Écolier*, ouvrage auquel l'Académie française a décerné, en 1822, le prix fondé pour l'ouvrage littéraire le plus utile aux mœurs, *Nouveaux Contes*. Deuxième édition, revue et corrigée, Paris, Béchét aîné, 2 vol. in-12, 698 p, plus 6 planches. [18 décembre 1824, n° 6799]
22. Mme de Flesselles, *Contes des soirées d'hiver*, Paris, Boullan, 4 vol. in-12, 942 p, plus 4 planches. [25 décembre 1824, n° 6839]

*La figure du conteur chez Balzac*

Liste-2 : Livres-contes dans la catégorie « Belles-lettres »  
(BF, 1820-29)

Sigles utilisés dans la liste

MF : Mythologie et Fables

P : Polygraphes

PCM : Philologie, Critique, Mélange

PP : Poétique et Poésie :

RC : Romans et Contes :

Thé : Théâtre

1820

1. M. Vaissière, *Étrennes aux dames. La Brune et la Blonde, conte*, Paris, Imp. de Plassan, in-8°, 4 p. [8 janvier 1820, n° 137] [PP]
2. August Lafontaine, *Choix de contes et nouvelles dédiés aux dames*, traduction libre par Mme Élise Voïart, Paris, Ponthieu, 2 vol. in-12, 420 p. [15 janvier 1820, n° 228] [RC] [trad. de l'allemand]
3. J. F. Roucher, *Fables, contes, épître et poésies diverses*, Paris, Brissot-Thivars, in-8°, 288 p. [1<sup>er</sup> avril 1820, n° 1095] [MF]
4. J. J. L..., *Au Diable le meilleur ! conte*, Paris, Delaunay/ Pélicier/ Barba, in-8°, 24 p. [8 avril 1820, n° 1166] [PP]
5. [Anonyme] *Un prêtre, une fille et un cheval blanc, conte*, Paris, Imp. de P. Didot aîné, in-8°, 24 p. [8 avril 1820, n° 1167] [PP]
6. Théodore Bertin, *Tom pouce, ou le petit garçon pas plus grand que le doigt*, conte traduit de l'anglais, Paris, Pierre Blanchard, in-18, 180 p. [20 mai 1820, n° 1801] [RC] [trad. de l'anglais]
7. Bazot, membre de l'Athénée des arts, *Contes et autres poésies ; suivis des Mœurs villageoises, nouvelles pastorales, mêlée de vers*, Paris, Barba, in-18, 216 p. [27 mai 1820, n° 1890] [PP]
8. M. H. Lemaire, *La Jeune Ursule ; Conte moral, destiné à former le cœur et l'esprit des jeunes personnes, et propre à entretenir chez elle l'amour de la vertu*, Paris, Eymery, in-18, 198 p. [15 juillet 1820, n° 2577] [RC]
9. J. A. S C...de P... [Jacques-Albin-Simon Collin de Plancy], *Dictionnaire de la folie et de la raison, parsemé de petits romans, de nouvelles et de contes, d'anecdotes inédits ou peu connus ; de facéties, de recherches curieuses et d'aperçus variés sur les superstitions et la philosophie, sur la littérature et les mœurs, sur le libéralisme et la féodalité, sur le siècle présent comparé aux siècles passés, etc.*, Paris, Théophile Grandin, 2 vol. in-12, 240 p. [2 septembre 1820, n° 3155] [PCM]

*L'image du conte dans les années 1820*

10. H. Duval, chevalier de la Légion d'Honneur, *Mes Contes et ceux de ma gouvernante*. Par Marc-Luc-Roch Policarpe, autrefois militaire, actuellement maître d'école et chantre du village de Touquebec, Paris, Mongie jeune/ Pigoureau/ Lecointe/ Durey/ Ponthieu, 3 vol. in-12, 648 p. [9 septembre 1820, n° 3179] [RC]
11. [Walter Scott] *Les Puritains d'Écosse et le nain mystérieux ; Contes de mon hôte, recueillis et mis au jour par Jedediah Cleisbotham, maître d'école et sacristain de la paroisse de Gandercleuch*, Paris, H. Nicole/ Ladvoat, 4 vol. in-12, 964 p. [16 septembre 1820, n° 3274] [RC] [trad. de l'anglais par A.-J.-B. Defauconpret]
12. La Fontaine, *Contes de La Fontaine*, précédé de *la Matroue d'Éphèse, de Philémon et Baucis, des Filles de Minée et de quelques fables choisies*, ornés de dessins lithographiques, Paris, Imp. de Dupont, in-folio, 20 p. [21 octobre 1820, n° 3742] [PP]
13. [Anonyme] *Nouveau Conte bleu, ou Petit épisode extrait d'un grand livre*, Paris, Imp. de Jacob, in-8°, 40 p. [18 novembre 1820, n° 4146] [RC]
14. [Anonyme] *Voyage (en manière de conte) de Fanfan-la-Tulipe dans l'île d'Erretelgna*, Paris, Rosa, in-18, 36 p. [25 novembre 1820, n° 4339] [PCM]

## 1821

1. E. C. de Pradel, de l'académie des sciences et arts du Nord, *Les Amis de Bordeaux, ou le Prisonnier pour dettes, conte français*, suivi de notes curieuses, par un homme de lettres actuellement détenu à Saint-Pélagie, Paris, Ladvoat, in-8°, 76 p. [17 février 1821, n° 676] [RC]
2. Marmontel, de l'Académie française, *Nouveaux Contes moraux*, Paris, Guillaume et compagnie, 5 vol. in-18, 1152 p. [23 février 1821, n° 731] [RC]
3. Marie Edgeworth, *Petits Contes moraux, à l'usage des enfans*, en partie traduits librement ou imités de l'anglais, Paris, Alexis Eymery/ L. Colas, 2 vol. in-18, 396 p, avec gravures, [6 avril 1821, n° 1361] [RC]
4. [Walter Scott] *Contes de mon hôte. La belle sorcière de Glas-Llyn*, roman nouveau, attribué à sir Walter Scott, traduit de l'anglais par Mme Collet, traducteur des *Trois nouvelles d'Israël*, Paris, Henri Nicolle, 4 vol. in-12, 981 p. [20 avril 1821, n° 1502] [RC] [trad. de l'anglais]
5. [Walter Scott] *La Fiancée de Lammermoor. Nouveaux Contes de mon hôte, recueillis et mis au jour par Jedediah Cleisbotham, maître d'école et sacristain de la paroisse de Gandercleugh*, Paris, Henri Nicolle/ Ladvoat, 3 vol. in-12, 756 p. [28 avril 1821, n° 1652] [P] [trad. de l'anglais]
6. Le marquis du Bouchet, auteur de l'*Histoire du prince de Timor, Anecdotes contes moraux et philosophiques, et autres opuscules*, Paris, Maradan, 2 vol. in-12, 450 p. [18 mai 1821, n° 2001] [PMC]

*La figure du conteur chez Balzac*

7. *Contes de Fénelon*, Paris, Caillot père et fils, in-18, 108 p. avec figures. [26 Mais 1821, n° 2049] [RC]
8. Walter Scott, *Contes de mon hôte. Le Château de Pontefract*, traduits de l'anglais par Mme Collet, traducteur des *Trois nouvelles d'Israël. etc.*, Paris, H. Vauquelin/ Pigoureau/ Corhet/ Locard et Davi/ Durey et Lecoine, 4vol. in-12, 876 p. [1<sup>er</sup> Juin 1821, n° 2176] [RC] [trad. de l'anglais]
9. [Walter Scott] *L'Officier de fortune. Épisode des guerres Montrose. Nouveaux Contes de mon hôte, recueillis et mis au jour par Jedediah Cleisbotham, maître d'école et sacristain de la paroisse de Gandercleuch*, Paris, Nicolle, 2 vol. in-12, 524 p. [4 août 1821, n° 3077] [RC] [trad. de l'anglais]
10. Fénelon, *Dialogues des morts*, suivi de *Contes et fables*, Paris, Delestre-Boulage, in-8°, 568 p. [10 Août 1821, n° 3184] [PMC]
11. Ch. Pougens, *Contes du vieux ermite de la vallée de Vauxbuin*, Paris, Th. Désoër, 3 vol, 708 p. [7 septembre 1821, n° 3577] [RC]
12. Quatremère de Roissy, auteur d'*Adélaïde et de l'Ermite écossais, Les Deux Solitaires, conte moral*, Paris, Imp. de le Normant, in-18, 180 p. [19 octobre 1821, n° 4195] [RC]
13. [Anonyme] *Le Conteur des dames, ou les Soirées parisiennes*, ornées de gravures, Paris, Mme veuve Lepetit, 2 vol, 576 p. plus 6 pl. [3 novembre 1821, n° 4359] [RC]
14. L...G..., *L'Anneau, conte*, Caen, Imp. de F. Poisson, in-8°, 80 p. [10 novembre 1821, n° 4550] [RC]

## 1822

1. Amédée Conrad Pfeffel, des Académies royales de Bavière et de Prusse, et membre de la Société des sciences et arts du Haut et Bas-Rhin, *Contes et nouvelles*, tome I et II, traduits de l'allemand par A. C. A. Pfeffel, son fils, Paris, J. L. J. Brière, 2 vol. in-12, 552 p. [5 janvier 1822, n° 17] [RC] [trad. de l'allemand]
2. [Anonyme] *Méditations, contes*, Paris, Imp. de le Normant, in-8°, 20 p. [2 mars 1822, n° 1029] [PP]
3. Le chevalier A. B., *Contes et fables*, Paris, Nepveu/ Dentu/ Corréard/ V<sup>e</sup> Pichard, in-8°, 72 p. [2 mars 1822, n° 1030] [PP]
- 4-5. [Walter Scott] *Contes de mon hôte, recueillis et mis au jour par Jedediah Cleisbotham, maître d'école et sacristain de la paroisse de Gauder-Cleugh*, tomes I-IV, première série, Paris, Charles Gosselin. [6 mars et 8 juin 1822, n° 1255 et 2615] [RC] [trad. de l'anglais par Amédée Pichot, Nicolas-Louis Artaud, Joseph Martin, Sophie de Maraise, Fanny Collet, M. Janinnet, A.-J.-B. Defauconpret]
6. L. Chiron, membre de plusieurs académies, *Elpénor, conte phrygien*, suivi de *Poésies fugitives*, Mans, Imp. de Fleuriot, in-8°, 16 p. [23 mars 1822, n° 1399] [PP]



*L'image du conte dans les années 1820*

7. A.-P. Chaalons d'Argé, *Contes à ma sœur*, Paris, Imp. de Béraud, 2 vol, 508 p. [23 mars 1822, n° 1478] [RC]
8. Jean de La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers*, Paris, Ménard et Desenne, 2 vol, 528 p. [4 mai 1822, n° 2019] [PP]
9. Baour-Lormian, membre de l'Académie française, *Contes d'un philosophe grec*, Paris, Ladvocat, 2 vol. in-12, 424 p. [25 mai 1822, n° 2377] [RC]
10. J.-C.-F.-L., membre de plusieurs sociétés savantes et littéraires, *Nouvelles, contes, apologues et mélanges*, Paris, Fantin/ Pigoreau/ Corbet/ Lecointe et Durey, 3 vol. in-12, 1104 p. [1<sup>er</sup> juin 1822, n° 2524] [RC]
11. Lamotte-Fouqué, *Ondine, conte*, traduit librement de l'allemand, Paris, Arthus-Bertrand, in-12 de 11f. [15 juin 1822, n° 2754] [RC] [trad. de l'allemand par Mme de Montolieu]
12. Auguste D...x, *Contes en vers et autre poésies*, Paris, Imp. de Dupont, in-18, 72 p. [15 juin 1822, n° 2846] [PP]
13. [Recueil] *Les Mille et Une Nuits, contes arabes*, traduits en français par Galland, nouvelle édition, entièrement revue sur les textes originaux, accompagnée de notes, et augmentée de plusieurs nouvelles et contes traduites des langues orientales par M. Destains ; précédé d'une notice historique sur Galland, par M. Charles Nodier, Paris, Gaillot, in-8°. [14 septembre 1822, n° 5495] [RC] [trad. de l'arabe]
14. *Contes de La fontaine*, Paris, J. P. Aillaud, 2 vol. in-18, 420 p. [17 août 1822, n° 3806] [PP]
- 15-16. [Recueil] *Les Mille et Une Nuits, contes arabes*, traduits en français par Galland. Nouvelle édition, revue sur les textes originaux, accompagnée de notes, avec les continuations, et plusieurs contes, traduits pour la première fois du persan, du turc et de l'arabe, etc. Par M. Édouard Gauttier, Tome I et II, Paris, Baudouin frères/ Treuttel et Würtz/ Arthus-Bertrand, in-8°. [21, 23 et 30 septembre, 1822, n° 5154 et 5260] [RC] [trad. de l'arabe]
17. Marmontel, *Choix des plus jolis contes moraux anciens et nouveaux*, Paris, Saintin, 2 vol. in-32, 552 p. [7 septembre 1822, n° 4102] [RC]
18. *Contes choisis de Mme d'Aulnoy*, Paris, Lefuel/ Delaunay, in-18, 366 p. [5 octobre 1822, n° 4418] [RC]
19. *Choix de contes de Voltaire*, Paris, Caillot père et fils/ Delarue, 2 vol. in-18, 228 p. [5 octobre 1822, n° 4419] [RC]
20. Bazot, membre de l'Athénée des arts, etc., *Historiettes et contes à ma petite fille et à mon petit garçon*, seconde édition, Paris, Lécivain, in-18, 168 p. [19 octobre 1822, n° 4579] [RC]
21. Le chevalier...••, *Contes de la chaumière, ou Recueil d'histoires instructives et amusants, à l'usage des enfans*, traduit de l'anglais et orné de 6 gravures, seconde édition, Paris, Locard

*La figure du conteur chez Balzac*

- et Davi, in-18, 282 p. [16 novembre 1822, n° 5019] [RC] [trad. de l'anglais par Pierre-Auguste Adet]
22. *Contes en vers, satiriques et poésie mêlées, de Voltaire*, Paris, Ménard et Desnne, in-18, 316 p. [7 décembre 1822, n° 5388] [PP]
23. *Contes populaires de miss Edgeworth*, traduits de l'anglais par Mme Élise, Paris, Imp. de David, 2 vol. in-12, 606 p. [14 décembre 1822, n° 5574] [RC] [trad. de l'anglais]
24. Abel Defreme, *Contes à Henriette, pour les enfans de quatre à cinq ans*, Paris, Pierre Blanchard, in-18, 180 p. [21 décembre 1822, n° 5710] [RC]
25. [Anonyme] *Nouveaux Contes moraux, pour servir à l'instruction et à l'amusement de l'enfance*, traduits librement de l'allemand par M. Paul de Ségur, élève externe en 4<sup>e</sup> au collège royal de Louis-le-Grand, Paris, Eymery, in-18, 414 p. [21 décembre 1822, n° 5711] [RC] [trad. de l'allemand]

## 1823

1. Mme Sophie P...., *Contes mythologiques*, Paris, Ladvocat, 2 vol. in-12, 240 p. [4 janvier 1823, n° 31] [RC]
2. [Walter Scott] *Contes de mon hôte, recueillis et mis au jour par Jedediah Cleisbotham, maître d'école et sacristaine de la paroisse de Gandez-Cleugh, tome V et VI*, Paris, Gosselin, 2 vol. in-8°, 1044 p. [4 janvier 1823, n° 70] [RC] [trad. de l'anglais par Amédée Pichot, Nicolas-Louis Artaud, Joseph Martin, Sophie de Maraise, Fanny Collet, M. Janinnet, A.-J.-B. Defauconpret]
- 3-7. [Recueil] *Les Mille et Une Nuits, contes arabes*, tome III-VI, traduits en français par Galland, nouvelle édition, revue, accompagnée de notes, augmentée de plusieurs contes traduits pour la première fois, ornée de 21 gravures, et publiée par M. Édouard Gauttier, Paris, Imp. de F. Didot, in-8°. [18 janvier-4 octobre 1823, n°s 229, 1447, 1448, 2503 et 4114] [RC] [trad. de l'arabe]
8. Le chevalier A. B., *Contes et fables*, Paris, Nepveu/ Dentu, in-8°, 72 p. [18 janvier 1823, n° 321] [MF]
9. P. J. Charrin, membre de plusieurs académies, *Le Conteur des dames, ou les Soirées Parisiennes*, Paris, Mme veuve Lepetit, 2 vol. in-12, 776 p. [18 janvier 1823, n° 323] [RC]
- 10-13. [Recueil] *Les Mille et Une Nuits, contes arabes*, tome II-V, traduits en français par Galland, nouvelle édition, revue sur les textes originaux, et augmentée de plusieurs nouvelles et contes traduits des langues orientales par M. Destains ; précédée d'une notice historique sur Galland, par M. Charles Nodier, Paris, Gaillot, in-8°. [1<sup>er</sup> février-7 juin 1823, n°s 494, 1005, 1448 et 2332] [RC] [trad. de l'arabe]
14. [Anonyme] *Ces Enfans auront-ils ou n'auront-ils pas de culotte? Conte problématique, tiré de l'Histoire d'Allemagne, et trouvé dans le porte feuille d'un Prussien*, Paris, Ponthieu/ Brianchon/ Renard, in-8°, 16 p. [8 février 1823, n° 662] [PP]

*L'image du conte dans les années 1820*

15. Mme d'Aulnoy, *Contes des fées*, Paris, L. Duprat-Duverger, in-18, 312 p. [15 mars 1823, n° 1120] [RC]
16. M. Quatremère de Roissy, auteur d'Adélaïde, *Édouard de Belval et Sophie, conte*, Paris, le Normant, in-18, 180 p. [15 mars 1823, n° 1188] [RC]
17. Voltaire, *Contes en vers et satires*, Paris, L. Debure, in-32, 216 p. [22 mars 1823, n° 1235] [PP]
18. [Recueil] *Contes à rire et récréatifs, propres à chasser la mélancolie, augmentés de plusieurs contes amusans et anecdotes nouvelles*, Douai, Villette-Jacquart, in-18, 108 p. [5 avril 1823, n°1471] [PCM]
19. Éd. Mennechet, lecteur du Roi, *Le Sage et Montménil, conte anecdotique en vers*, Nantes, Imp. de Meillinet-Malassis, in-8°, 8 p. [3 mai 1823, n° 1903] [PP]
20. J.-J. C. Giraudias, *Jeanne et Colin, contes dans le genre de Bocace*, Paris, Boucher/Delaunay, in-8°, 20 p. [17 mai 1823, n° 2170] [PP]
21. Bazot, membre de l'Athénée des arts. etc., *Contes amusans et instructifs, pour former le cœur et l'esprit des jeunes gens*, ornés de gravures, Paris, Lécivain, in-18, 180 p. [12 juillet 1823, n° 2882] [RC]
22. [Recueil] *Le Petit Cabinet des fées, ou Collection des contes merveilleux les plus propres à être mis sous les yeux de la jeunesse*, orné de gravures, Nancy, Eymery, 6 vol. in-18, 1386 p. [12 juillet 1823, n° 2883] [RC]
23. Eugène de Pradel, membre de plusieurs Académies, *Les Trois Soldats, conte en vers*, Paris, Delaunay/Ladvocat, in-8°, 16 p. [12 juillet 1823, n° 2936] [PP]
24. Marmontel, de l'Académie française, *Nouveaux Contes moraux*, Alais, J. Martin, 5 vol. in-18, 792 p. [19 juillet 1823, n° 3010] [RC]
25. Mme Taylor, auteur d'un grand nombre d'ouvrages pour la jeunesse, *Élisabeth et Émilie, conte moral*, traduit de l'anglais sur la huitième édition par Mlle•••., Paris, Dondey-Dupré, in-18, 252 p. [19 juillet 1823, n° 3037] [RC] [trad. de l'anglais]
26. Walter Scott, *Contes de mon Hôte. Le Château de Pontefract*, traduit de l'anglais par Mme Collet, Paris, Lecointe et Durey, 4 vol. in-8°, 1092 p. [15 novembre 1823, n° 4869] [RC] [trad. de l'anglais]
27. *Contes de Fénelon*, Paris, Caillot, in-18, 108 p. [22 novembre 1823, n° 5137] [RC]
28. Ch. Perrault, *Contes des fées*, avec une *Notice historique* sur sa vie et ses ouvrages par madame Dufrenoy, Paris, A. Eymery, in-18, 216 p. [29 novembre 1823, n° 5242] [RC]
29. Mme de Courval, *Les Jeunes Orphelins, ou les Contes d'une grand'mère*, ornés de gravures, Paris, Castel et Igonette, in-18, 252 p. [13 décembre 1823, n° 5602] [RC]
30. [Recueil] *Vieux contes pour l'amusement des grands et des petits enfans*, Paris, Aug. Boulland et C<sup>ie</sup>, in-12, 324 p. ornés de 12 gravures comiques. [27 décembre 1823, n° 5800] [RC]

*La figure du conteur chez Balzac*

1824

1. T. Bertin, *Petit Pierre, ou la Famille du concierge ; Conte moral*, suivi d'*Historiettes instructives*, traduit de l'anglais, Paris, Locard et Davi/ Blanchard, in-18, 212 p. [31 janvier 1824, n° 523] [RC] [trad. de l'anglais]
2. [Recueil] *Nouveau Recueil de fabliaux et contes inédits, des poètes français des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, publié par M. Méon, employé aux manuscrits de la bibliothèque du Roi, Paris, Chassériau, 2 vol. in-8°, 998 p. [7 février 1824, n° 647] [PP]
3. [Recueil] *Le Petit Livre pour rire, recueil amusant de faits et de fictions, de saillies d'esprit et de naïvetés, de compliments et d'épigrammes, de facéties et de contes, en prose et en vers ; propres à dissiper la tristesse et l'ennui sans choquer les mœurs*, nouvelle édition, entièrement refondue et augmentée d'un grand nombre de morceaux inédits, Paris, Friedel et Gasc, in-18, 144 p. [13 mars 1824, n°1346] [PCM]
4. *Œuvres de Florian, de l'Académie française*, tome VI : Fables, contes en vers, poésies diverses, nouvelle édition, ornée d'un portrait et de 24 gravures. Paris, Briand, in-8°, 400 p. [20 mars 1824, n° 1420] [P]
5. P. C. B., *Simple Contes, applicables aux enfans, et propres à leur inspirer l'amour de la vertu et l'horreur du vice*, traduction libre de l'anglais, 2 vol. Paris, Ledentu, in-18, 432 p. [27 mars 1824, n° 1519] [RC] [trad. de l'anglais]
6. Ch. des R•••., *Le Petit Conteur de poche, ou l'Art d'échapper à l'ennui, choix amusant et portatif d'anecdotes historiques, curieuses, galantes et comiques ; de bons mots, saillies, naïvetés, reparties ingénieuses, calembourgs, etc.*, quatrième édition, revue, corrigée et augmentée d'un grand nombre d'anecdotes la plupart inédites, Paris, Ledentu, in-18, 252 p. [27 mars 1824, n° 1520] [RC]
7. Quatremère de Roissy, auteur de l'*Histoire de Mme de la Vallière, Les Malheurs d'Henriette, conte moral*, Paris, Pigoureau fils, in-18, 164 p. [17 avril 1824, n° 2050] [RC]
8. Berquin, petit neveu de l'auteur de l'*Ami des enfans, Mélusine, conte historique*, Paris, Trouvé, in-12, 244 p. [24 avril 1824, n° 2108] [RC]
9. Perrault, *Les Contes des fées*, Montbéliard, Imp. de Deckherr, in-16, 80 p. [8 mai 1824, n° 2385] [RC]
10. Perrault, *Contes des fées*, Paris, Dabo, in-18, 168 p. [8 mai 1824, n° 2386] [RC]
11. Perrault, *Contes plaisants de la belle et la bête, le Prince Charmant et les trois Souhails*, Montbéliard, Imp. de Deckherr, petit in-8°, 32 p. [8 mai 1824, n° 2388] [RC]
12. P.-J. Charrin, membre de plusieurs académies, *Le Conteur des dames, ou les Soirées parisiennes*, troisième édition, corrigée et augmentée, Paris, Tenon, 2 vol. in-12, 774 p. [8 mai 1824, n° 2474] [RC]
13. [Anonyme] *Le Spectre barbier, conte*, traduit de l'anglais, Nantes, Mellinet-Malassis, in-18, 148 p. [15 mai 1824, n° 2538] [RC] [trad. de l'anglais]

*L'image du conte dans les années 1820*

- 14-15. *Œuvres de J. La Fontaine, Contes, I et II*, Paris, Brière, 2 vol. in-32, 712 p. [29 mai et 31 juillet 1824, n° 2795 et 3934] [PP]
16. *Contes choisis de Perrault et de Mme d'Aulnoy*, Paris, Delaure, in-16 oblong, 200 p. [5 juin 1824, n° 2992] [RC]
17. Marin de la Voye, de l'Université de Paris, *L'Ermite du Gange, ou l'Apostat, conte moral indien*, Londres, Martin-Bossange et compagnie, in-18, 172 p. [5 juin 1824, n° 3064] [RC]
18. Maréchalle et Ch. Hubert, *Le Tuteur trompé, battu et content, ou la Pupille rusée*, vaudeville en un acte, tiré des *Contes de La Fontaine*, représenté sur le théâtre de l'Ambigu-Comique, le 29 juin 1824, Paris, Duvernois, in-8°, 36 p. [17 juillet 1824, n°3733] [Th]
- 19-21. [Recueil] *Les Mille et Une Nuits, contes arabes*, tomes I et VIII, traduits en français par Galland. Nouvelle édition, revue, corrigée et précédée d'une notice sur la vie et les ouvrages de Galland, par Saint-Maurice, Paris, A. Leroux, in-18. [17 juillet, 18 septembre et 27 septembre 1824, n° 3804, 4737 et 6049] [RC] [trad. de l'arabe]
22. *Contes de La Fontaine*, stéréotype d'Herhan, Paris, Mme Dabo, in-18, 414 p. [31 juillet 1824, n° 3934] [PP]
23. Placide le vieux, poète et membre de l'institut de Gonesse, près Montmartre, *Le Prince Mirkilan, conte ou poème en neuf chant*, traduit ou imité de l'arabe, pour l'amusement des grands enfants, Paris, Imp. de Hardy, in-12, 140 p. [7 août 1824, n° 4089] [RC] [trad. de l'arabe]
24. [Recueil] *Les Mille et Une Nuits, contes arabes, tome VII*, traduits en français par Galland. Nouvelle édition, revue, accompagnée de notes, augmentés de plusieurs contes traduits pour la première fois, ornés de 21 gravures, et publiée par M. Édouard Gauttier. Paris, Dondey-Dupré fils/ Rاپilly/ Gautier, in-8°. [18 septembre 1824, n° 4725] [RC] [trad. de l'arabe]
- 25-26. Marmontel, de l'académie française, *Contes moraux*, tome I et II, accompagnés d'une notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur. Par M. Saint-Surin, Paris, Verdière, in-8°. [9 octobre et 13 novembre 1824, n° 5128 et 5756] [RC]
27. Ch. Paul de Kock, *Contes en vers*, Paris, Barba, in-12, 216 p. [23 octobre 1824, n° 5374] [PP]
28. [Anonyme] *Contes*, Paris, Potey, in-8°, 160 p. [23 octobre 1824, n° 5375] [PP]
29. *Œuvres poétiques de Voltaire*, contenant les chef-d'œuvre dramatiques, *la Henriade, la Pucelle, le Temple du Goût, les poèmes, discours en vers, contes, satires, épîtres et poésies mêlées*, Paris, L. Debure, grand in-8°, 820 p. [6 novembre 1824, n° 5532] [P]
30. *Collection des classiques français (en un seul volume)*, première livraison contenant *la Henriade* et le commencement des *Contes de Voltaire*, Paris, Roux-Durfort/ Froment, in-8°, 28 p. [13 novembre 1824, n° 5635] [P]

*La figure du conteur chez Balzac*

31. [Anonyme] *Contes persans*, traduit par Charles Malo, Paris, L. Janet, in-18, 216 p. [27 novembre 1824, n° 6050] [RC] [trad. du persan] [probablement traduit d'une version anglaise]
32. [Anonyme] *Le Conteur moraliste*, Paris, L. Janet, in-18, 180 p. [4 décembre 1824, n° 6417] [RC]
33. Auguste Rigaud, *Contes et fabliaux*, Paris, Peytieux, in-32, 128 p. [18 décembre 1824, n° 6765] [PP]
34. Charles Brifaut, *Dialogue, contes et autres poésies*, Paris, Trouvé/ Goujou, 2 vol. in-16, 352 p. [18 décembre 1824, n° 6672] [PP]
35. Eugène de Pradel, *Contes et nouvelles d'un prisonnier à ses enfants*, tome I, Paris, Hocquart/ Ledentu, in-12, 468 p. [18 décembre 1824, n° 6754] [RC]
36. [Recueil] *Le Conteur. Recueil d'anecdotes, historiette, nouvelles, contes, fables, etc.*, par L. Hubert, éditeur, tome second, première partie, faisant les XI<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> cahiers, Paris, Eymery, in-8°, 144 p. [18 décembre 1824, n° 6793] [RC]
37. J. Charrin, *Contes et conseils à mon fils, imité librement de Kotzeboue*, Paris, Béchét aîné, 3 vol. in-12, 846 p. [18 décembre 1824, n° 6800] [RC]

## 1825

1. *Collection des classiques français, en un seul volume*, deuxième livraison contenant les *Contes en vers de Voltaire*, Paris, Roux-Dufort/ Froment, in-8°, 32 p. [1<sup>er</sup> janvier 1825, n° 24] [P]
2. [Washington Irving] *Contes d'un voyageur. Par Geoffroy Crayon*, traduits de l'anglais de M. Washington Irving par Mme Adèle Beaugard, Paris, Lecointe et Durey/ Hubert, 4 vol. in-12, 1148 p. [1<sup>er</sup> janvier 1825, n° 68] [RC] [trad. de l'anglais]
3. *Œuvres complètes de M. Washington Irving, tome I. Contes d'un voyageur, Première partie*, traduites de l'anglais sous les yeux de l'auteur par M. Lebègue d'Auteuil, Paris, Boulland, in-12, 252 p. [15 janvier 1825, n° 270] [RC] [trad. de l'anglais]
4. [Walter Scott] *Les Puritains d'Écosse et le nain mystérieux, contes de mon hôte, recueillis et mis au jour par Jedediah Cleisbotham, maître d'école et sacristaine de la paroisse de Gandezcleugh*, Paris, Ch. Gosselin, 4 vol. in-12, 912 p. [22 janvier 1825, n° 435] [RC] [trad. de l'anglais par A.-J.-B. Defauconpret]
5. Ch. Paul de Kock, *Contes en vers*, deuxième édition, Paris, Barba, in-12, 216 p. [22 janvier 1825, n° 476] [PP]
6. Marmontel, de l'académie française, *Contes moraux*, tome III et IV, accompagnés d'une notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur par M. Saint-Surin, Paris, Peytieux, 2 vol. in-8°, 768 p. [26 janvier 1825, n° 1063] [RC]
7. Un voyageur à pied M. Grattan, *Contes sur les grandes et petites routes*, traduits de l'anglais sur la troisième édition, par le traducteur des romans de sir Walter Scott, Paris,

*L'image du conte dans les années 1820*

- Delaunay, 3 vol. in-12, 844 p. [26 janvier 1825, n° 1072] [RC] [trad. de l'anglais par A.-J.-B. Defauconpret]
8. [Anonyme] *Le Député, conte historique par un éligible*. Imp. d'Huzard-Courcier. [26 janvier 1825, n° 1086] [RC]
9. [Recueil] *Les Mille et Une Nuits, contes arabes*, tome VI, traduits en français par Galland. Nouvelle édition, revue sur les textes sur les originaux et augmentée de plusieurs nouvelles et contes traduits des langues orientales, par M. Destains, précédée d'une notice historique sur Galland. Par M. Ch. Nodier, Paris, Gaillot, in-8°, 512 p. [5 mars 1825, n° 1205] [RC] [trad. de l'arabe]
10. Adrien de Sarrazin, *Contes nouveaux et nouvelles nouvelles*, Paris, Urbain Canel/ Audin, 3 vol. in-18, 1028 p. [19 mars 1825, n° 1443] [RC]
11. L. B. Picard, *Le Conteur, ou les Deux postes, comédie en trois actes et en prose*, représentée, pour la première fois, sur le Théâtre-Français de la rue de Richelieu, le 22 Fructidor an II, Paris, Barba, in-8°, 56 p. [19 mars 1825, n° 1471] [Th]
12. Collin de Plancy, *Le Diable peint par lui-même, ou Galerie de petits romans et de contes merveilleux sur les aventures et le caractère des démons, leur intrigues, leurs malheurs et leurs amours, et les services qu'ils ont pu rendre aux hommes*, extrait et traduit des écrivains les plus respectables, seconde édition, Paris, Mougie aîné, in-8°, 358 p. [9 avril 1825, n° 1773] [PCM]
13. *Collection de contes et nouvelle de Pfeffel*, traduits de l'allemand, Paris, Imp. de MacCarthy, 7 vol. in-12, 1754 p. [23 avril 1825, n° 2212] [RC] [trad. de l'allemand]
14. [Recueil] *Contes populaires, traditions, proverbes et dictionnaires de l'arrondissement de Bayeux*, suivis d'un vocabulaire des mots rustiques et des noms de lieu les plus remarquables de ce pays, recueillis et publiés par F. P..., Caen, Imp. de Chalopin fils, in-8°, 82 p. [30 avril 1825, n° 2300] [RC]
15. [Anonyme] *Sans-chagrin, ou le Conteur amusant, recueil de contes nouveaux et descriptifs*, Épinal, in-12, 60 p. [30 avril 1825, n° 2301] [PCM]
16. [Anonyme] *Nouveaux Contes des fées, contenant, etc.*, Épinal, Pellerin, in-18, 60 p. [30 avril 1825, n° 2382] [RC]
- 17-18. X. B. Saintine, *Jonathan le visionnaire, contes philosophiques et moraux*, Paris, Baudouin frères, 2 vol. in-12, 560 p. [14 mai 1825, n° 2384] [RC]
- X. B. Saintine, *Contes philosophiques et moraux de Jonathan le visionnaire, deuxième édition*, Paris, A. Dupont, 2 vol. in-12, 584 p. [16 novembre 1825, n° 6407] [RC]
19. Mme d'Aulnoy, *Les Contes des fées, ou les Enchantements des bonnes et mauvaises fées*, nouvelle édition, Paris, Corbet aîné, in-12, 648 p. [18 juin 1825, n° 3231] [RC]
20. N. Chatillon, membre correspondant de l'académie de Dijon, *La Chemise, conte, et les derniers adieux du poète, élégie*, Paris, Imp. de Lebel, in-8°, 16 p. [2 juillet 1825, n° 3664] [PP]

*La figure du conteur chez Balzac*

21. Levisse, *L'Agreable et l'utile, ou Nouveaux contes moraux*, Paris, Beil•voine, in-18, 212 p. [3 septembre 1825, n° 4975] [RC]
22. Perrault, *Contes des fées, contenant, etc., avec des moralités*, Imp. de Pellerin, à Épinal, in-18, 66 p. [10 septembre 1825, n° 5094] [RC]
23. Mme la comtesse d'Aulnoy, *La Belle aux cheveux d'or, contes des fées*, Épinal, Imp. de Pellerin, in-18, 36 p. [10 septembre 1825, n° 5095] [RC]
24. [Recueil] *Contes à rire, ou Recueil amusant de contes de tous les genres et de toutes les espèces, etc.*, publié par Cousin d'Avallon, Paris, Corbet aîné, in-12, 600 p. [24 septembre 1825, n° 5374] [RC]
25. [Recueil] *Les Mille et Une Nuits, contes arabes*, traduits en français par M. Galland, membre de l'académie des inscriptions et belles-lettres, professeur de langue arabe au collège royal, nouvelle édition, corrigée et ornée de 36 figures, Paris, Ledentu, 8 vol. in-18, 3000 p. [15 octobre 1825, n° 5835] [RC] [trad. de l'arabe]
26. J. Commerson, *Contes et nouvelle*, Paris, Dabo jeune, in-12, 226 p. [5 novembre 1825, n° 6206] [RC]
27. *Œuvres de La Fontaine. Contes et nouvelles en vers*, Paris, L. Debure, 2 vol. in-32, 648 p. [16 novembre 1825, n° 6392] [P]
28. *Collection des classiques français (en un seul volume). XII<sup>e</sup> livraison contenant le commencement des Contes de La Fontaine*, Paris, Roux-Durfort/ Froment, in-8°, 28 p. [26 novembre 1825, n° 6560] [P]
- 29-30. *Contes de La Fontaine, tome I et II*, Paris, Roux-Durfort/ Froment. [26 novembre et 17 décembre 1825, n° 6561 et 7156] [PP]
31. *Lettres sur les contes des fées attribuées à Perrault, et sur l'origine de la féerie*, Paris, Badouin frères, in-12, 228 p. [14 décembre 1825, n° 7036] [RC]
32. *Auguste Rigaud, Contes et fabliaux*, seconde édition, Paris, Peytieux, Grand in-32, 136 p. [21 décembre 1825, n° 7224] [MF]

## 1826

- 1-2. [Recueil] *Les Mille et Une Nuits, contes arabes*, traduits en français par Galland, nouvelle édition, précédée d'une Notice sur la vie et les ouvrages de Galland, Paris, Delaure, 8 vol. in-18, 3056 p. [8 février et 3 mars 1826, n°s 835 et 1323] [RC] [trad. de l'arabe]
3. *Contes moraux par Marmontel*, accompagnés d'une notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur. Par M. Saint-Surin, Paris, Hautel, in-8°, 8 p. [25 février 1826, n° 1188] [RC]
4. [Anonyme] *Le Député conseiller d'état, suite du Député, conte historique*, Paris, Imp. de Huzard-Courcier, in-8°, 20 p. [11 mars 1826, n° 1400] [RC]
5. L'abbé J. A. Dubois, *Le Pantcha-Tantra, ou les cinq ruses, fables du Brahme Vichnou Sarma ; Aventures de Paramarta et autres contes*, le tout traduit pour la première fois sur



*L'image du conte dans les années 1820*

- les originaux indiens, Paris, Merlin, in-8°, 432 p. [15 mars 1826, n° 1488] [MF] [trad. de l'indien]
- 6-9. [Recueil] *Les Mille et Un Jours, contes orientaux*, tome I-V, traduits du turc, du persan et de l'arabe. Par Petit de la Croix, Galland, Cardonne, Chawis et Cazotte, avec une notice par M. Collin de Plancy, Paris, Rapilly/ Dondey-Dupré fils, in-8°. [22 mars, 26 août, 2 septembre et 9 décembre 1826, n°s 1676, 5425, 5543 et 7593] [RC] [trad. du persan (et des autres langues orientaux)]
- 10-11. *Contes de Musæus*, tome I-V, précédés d'une notice par Paul de Kock, Paris, Moutardier, 2 vol. in-18°. [22 avril et 3 juin 1826, n° 2383 et 3663] [RC] [trad. de l'allemand par D.-L. Bourguet]
12. L. M. Perenon, *Promenades poétiques, suivies d'Odes, épîtres, fables, contes, cantates, couplets, portraits, parallèles, épigraphes, élégies, sonnets, idylles, sorites, épigrammes, etc.*, Paris, Delaunay, in-8°, 88 p. [29 avril 1826, n° 2537] [PP]
13. *Contes extraits du Thouthi Nameh*, traduits du persan, par G. S. Trébutien, Paris, Dondey-Dupré fils, in-8°, 80 p. [3 mai 1826, n° 2680] [RC] [trad. du persan]
14. Mme Marie d'Heures, *Les Trente-cinq contes d'un perroquet*, ouvrage publié à Calcutta en persan et en anglais, traduit sur la version anglaise, Paris, Mongie aîné, in-8°, 264 p. [3 mai 1826, n° 2681] [RC] [trad. de l'anglais]
15. Marmontel, *La Bergère des Alpes, contes nouveaux*, Épinal, Imp. de Pellerin, in-18, 48 p. [17 mai 1826, n° 3118] [RC]
16. V. D. Musset-Pathay, *Contes historiques*, Paris, Mme veuve Desoër, in-8°, 412 p. [31 mai 1826, n° 3569] [RC]
17. *Contes de La Fontaine*, ornés d'un portrait gravé en taille-douce, et de neuf vignettes dessinées par Devéria et gravé par Thompson, Paris, Baudouin frères, in-24, 316 p. [3 juin 1826, n° 3624] [PP]
18. [Anonyme] *Contes à mon père*, Blois, Imp. d'Aucher-Eloy, in-18, 40 p. [17 juin 1826, n° 3964] [PP]
19. Marmontel, *La Bergère des Alpes, suivie de Laurette ; contes nouveaux*, Montbéliard, Imp. de Deckherr, in-18, 108 p. [17 juin 1826, n° 3968] [RC]
20. *Contes d'Hamilton*, Paris, L. Debure, 2 vol. in-32, 512 p. [28 juin 1826, n° 4206] [RC]
21. J. N. Bouilly, *Contes offerts aux enfants de France*, Paris, L. Janet, in-12, 360 p. [5 juillet 1826, n° 4369] [RC]
22. Voltaire, *Candide, ou l'optimisme, conte*, Paris, Sanson, in-32, 104 p. [5 juillet 1826, n° 4372] [RC]
- 23-25. [Recueil] *Les Mille et Un Jours, contes persans*, t. I-III, traduits par Petit de la Croix, précédés d'une préface analytique, par L. Castel, Paris, Carpentier-Méricourt/ Béchet aîné, 4 vol. in-8°. [2 septembre et 11 novembre 1826, n°s 5543, 6938 et 6939] [RC] [trad. du persan]

*La figure du conteur chez Balzac*

26. *Œuvres de La Fontaine, tome III : Les Contes*, nouvelle édition, revue, mise en ordre et accompagnée de notes par C. A. Walckenar, membre de l'institut, Paris, Lefèvre, in-8°, 572 p. [2 septembre 1826, n° 5536] [P]
27. Perrault, *Contes des fées*, Paris, Caillot, in-18, 108 p. [30 septembre 1826, n° 6130] [RC]
- 28-36. [Recueil] *Les Mille et Une Nuits, contes arabes*, tome I-V, traduits par Galland, édition mignonne, Paris, Lugan, in-32. [21 octobre, 1<sup>er</sup>, 11, 18, 25 novembre, 2, 16 et 27 décembre 1826, n° 6544, 6777, 6947, 7146, 7233, 7494, 7553, 7803 et 8140] [RC] [trad. de l'arabe]
37. *Contes de Christophe Schmid*, traduits de l'allemand. Par T. Derome, Haguenu, Imp. de Kœssler, in-18, 128 p. [28 octobre 1826, n° 6275] [RC] [trad. de l'allemand]
38. Éd. Mennechet, lecteur du Roi, *Contes en vers et poésies diverses*, Paris, Ladvocat, in-18, 224 p. [15 novembre 1826, n° 7053] [PP]
39. [Anonyme] *Agnès, conte amusant*, Paris, Imp. de Bellemain, in-8°, 4 p. [6 décembre 1826, n° 7543] [PP]
40. F. Vernes de Luze, *Rose-blanche, Princesse de Nemours, nouvelle historique*, suivie de *Contes moraux*, Paris, Imp. de Gueffier, 2 vol. in-12, 366 p. [6 décembre 1826, n° 7550] [RC]
41. [Anonyme] *Les Deux Lions, conte moral égyptien*, traduit d'un tableau hiéroglyphique, trouvé dans les ruines d'un temple, à Memphis, et imité en vers français par un ermite de Metz, Metz, Imp. de Verronnais, in-8°, 24 p. [9 décembre 1826, n° 7619] [PP] [trad. de l'égyptien]

## 1827

- 1-15. [Recueil] *Les Mille et Une Nuits, contes arabes*, tome V-XII, traduits par Galland, édition mignonne, Paris, Lugan, in-32. [6, 17, 24 janvier, 5, 17, 28 février, 20 mars, 4, 7, 25 avril, 9, 26 mai, et les 2, 15, 23 juin 1827, n°<sup>s</sup> 67, 316, 511, 830, 1242, 1614, 2033, 2451, 2511, 2877, 3198, 3365, 3686, 3948 et 4201] [RC] [trad. de l'arabe]
16. [Walter Scott] *Une légende de Montrose, ou l'Officier de fortune, nouveaux contes de mon hôte, recueillis et mis au jour par Jedediah Cleishbotham, maître d'école et sacristain de la paroisse de Gander-Cleuch*, traduit de l'anglais de sir Walter Scott par M. A. J. B. Defauconpret, Paris, Ch. Gosselin, 2 vol. in-12, 504 p. [17 janvier 1827, n° 334] [RC] [trad. de l'anglais]
17. *La Fête de Noël, contes de Christophe Schmid*, traduit de l'allemand par Th. Derome, principal du collège d'Haguenu, Haguenu, Imp. de Koessker, in-12, 240 p. [20 janvier, 1827, n° 359] [RC] [trad. de l'allemand]
18. [Christoph von Schmid] l'auteur des *Œufs de Pâques, Le Serin, conte pour les enfants*, traduit de l'allemand, Paris et Strasbourg, Levraut, in-12, 140 p. [27 janvier 1827, n° 641] [RC] [trad. de l'allemand]

*L'image du conte dans les années 1820*

19. *Contes de Fénelon*, avec figures, troisième édition, Paris, Gaillot, in-18, 108 p. [10 février 1827, n° 1020] [RC]
20. Perrault, *Contes plaisans, etc.*, Montbéliard, Imp. de Deckherr, in-12, 32 p. [17 février, 1827, n° 1271] [RC]
21. Mme la comtesse de Murat, *Les Nouveaux Contes des fées. Jeune et Belle*, Montbéliard, Imp. de Deckherr, in-18, 32 p. [17 février 1827, n° 1313] [RC]
22. Mme la comtesse de Murat, *Les Nouveaux Contes des fées, contenant le Parfait amour*, Montbéliard, Imp. de Deckherr, in-12, 40 p. [7 mars 1827, n° 1742] [RC]
23. [Anonyme] *Le Marchand de parapluies, conte en vers*, Paris, Imp. de Lachevardière, in-8°, 16 p. [7 mars 1827, n° 1734] [PP]
- 24-25. [Recueil] *Choix d'anecdotes, de contes, d'historiettes, d'épigrammes et de bons mots tant en prose qu'en vers*, Paris, Imp. de Farcy, in-32, 64 p. [10 mars et 14 juillet, 1827, n° 1779 et 4610] [PCM]
26. Frédéric d'Hautecour, *Fables et contes mis en vers*, Dôle, Imp. de Joly, in-18, 212 p. [14 avril 1827, n° 2703] [MF]
27. [Walter Scott] *Contes de mon hôte, tome I : Le Nain*, traduction nouvelle, par A. J. B. Defauconpret, avec des notes explicatives, Paris, Dauthereau/ Gosselin, in-32, 216 p. [12 mai 1827, n° 3230] [RC] [trad. de l'anglais]
28. *Choix des plus jolis contes de fées de Perrault*, Lyons, Chambet, in-32, 128 p. [12 mai 1827, n° 3291] [RC]
29. [Recueil] *Contes chinois, Thoms, le père d'Entrecolles, etc.*, traduis par MM. Davis, publiés par M. Abel Rémusat, Paris, Moutardier, 3 vol. in-18, 688 p, plus des planches. [16 mai 1827, n° 3374] [RC] [trad. du chinois]
30. Mme la comtesse d'Aulnoy, *Contes de fées, contenant le Prince Lutin, Fortune*, Épinal, Imp. de Pellerin, in-18, 72 p. [16 mai 1827, n° 3375] [RC]
31. Perrault, *Contes des fées, contenant la Belle et la Bête, le Prince Charmant et les trois Souhais*, Épinal, Imp. de Pellerin, in-18, 48 p. [16 mai 1827, n° 3376] [RC]
32. [Anonyme] un élève de MM. Castil-Blaze et Odry, *Contes satires, premiers poètes du dernier ordre*, Paris, Imp. de Guiraudet, in-8, 112 p. [27 juin, 1827, n° 4232] [PP]
33. [Anonyme] *un vieil amateur de la vallée d'Enghien-Montmorency, Fables et contes*, Paris, Imp. de Henry, in-8°, 324 p, plus des planches. [25 juillet 1827, n° 4833] [MF]
34. Grosley, *La Canonisation de Saint-Yves, conte*, Paris, Imp. de F. Didot, in-8°, 8 p. [28 juillet 1827, n° 4877] [PP]
35. Perrault, *Contes des fées, contenant etc.*, Épinal, Imp. de Pellerin, in-18, 72 p. [28 juillet 1827, n° 4938] [RC]
36. Perrault, *Contes des fées*, Paris, Caillot, in-18, 108 p. [8 septembre 1827, n° 5768] [RC]
37. C. F. Van der Velde, *Contes et légendes historiques*, Paris, J. Renouard, 4 vol. in-12, 924 p. [3 novembre 1827, n° 6833] [RC] [traduit de l'allemand par Loève-Weimars]

*La figure du conteur chez Balzac*

38. Mme la comtesse d'Aulnoy, *La Biche au bois, conte*, Épinal, Imp. de Pellerin, in-18, 72 p. [17 novembre 1827, n° 7216] [RC]
39. Lombard de Langres, *Contes militaires, cinquième édition, augmentée de l'Invalide, le Maltotier, les deux Ormes, Brice, une jeune Grecque, la campagne de Russie, le Phénix, contes inédits*, Paris, Imp. de Selligie, in-18, 266 p. [15 décembre 1827, n° 7813] [PP]
40. P. A. Dufau, *Contes irlandais*, précédés d'une introduction, et ornés de gravure, Paris, Moutardier, in-18, 484 p, plus des planches. [19 décembre 1827, n° 7910] [RC]
41. *Contes en vers et poésies de Charles Pougens, de l'institut de France*, Paris, F. Didot, in-18, 108 p. [29 décembre 1827, n° 8105] [PP]

## 1828

1. Marguerite de Valois, reine de Navarre, *Contes et nouvelles*, Paris, Dauthereau, 5 vol. in-32, 968 p. [19 janvier 1828, n° 374] [RC]
2. [Recueil] *Les Mille et Un Jours, contes orientaux*, traduits du turc, du persan et de l'arabe. Par Petis Delacroix, Galland, Gardonne, Charvis et Cazotte, avec une notice par M. Collin de Plancy, Paris, Rapilly, in-4°. [22 mars 1828, n° 1769] [RC] [trad. de l'arabe]
- 3-10. [Walter Scott] *Conte de mon hôte. recueillis et publiés par Jedediah Cleishbotham, maître d'école et sacristain de la paroisse de Ganderclench, tomes V à VIII : La Prison d'Édimbourg*, traduit de l'anglais par A. J. B. Defauconpret, Paris, Ch. Gosselin, in-12. [19, 26 avril, 3, 10, 17, 24, 31 mai, 1828, n°s 2245-46, 2433, 2564, 2727, 2910, 3044 et 3187] [RC] [RC] [trad. de l'anglais]
11. Lombard de Langre, *Décameron français, nouvelles historiques et contes moraux*, Paris, Selligie/ Ch. Béchet, 2 vol. in-8°, 928 p. [17 mai 1828, n° 2920] [RC]
12. Ch. Perrault, de l'académie française, *Contes des fées, contenant etc., nouvelle édition, ornée de huit gravures*, Paris, Mme veuve Demoraine et Bouquin, in-18, 108 p. [7 juin 1828, n° 3389] [RC]
13. [Recueil] *Contes inédits des Mille et Une Nuits*, extraits de l'original arabe par M. Joseph de Hammer, traduits en français par M. G. S. Trébutien, Paris, Dondey-Dupré fils, 3 vol. in-8°, 1428 p. [21 juin 1828, n° 3754] [RC] [trad. de l'arabe]
14. *Choix de contes de Voltaire*, Paris, Caillot fils, 2 vol. in-18, 232 p. [12 juillet 1828, n° 4156] [RC]
15. L. F. B., *La Glace magique, conte, ou satire*, Paris, Boucher, in-8°, 16 p. [19 juillet 1828, n° 4395] [PP]
16. Perrault, *Les Contes des fées*, Montbéliard, Imp. de Deckherr, in-16, 80 p. [26 juillet 1828, n° 4539] [RC]
- 17-18. *Contes d'Hamilton, tome I et II*, Paris, Dauthereau, in-32. [9 et 23 août 1828, n° 4833 et 5086] [RC]

*L'image du conte dans les années 1820*

19. [Recueil] *Contes à rire, ou Recueil amusant d'aventures joyeuses et divertissantes, d'historiettes plaisantes et récréatives, etc.*, Paris, Delarue, in-18, 180 p. [23 août 1828, n° 5085] [PCM]
20. N. Lepernay, *Réveries poétiques et contes en vers*, Paris, F. Didot, in-18, 262 p, avec une gravure. [27 septembre 1828, n° 5803] [PP]
21. Mme A. M•••., *Les Contes du presbytère, dédié à la jeunesse*, Paris, Masson et Yonet, in-18, 216 p. avec 4 gravures. [1<sup>er</sup> novembre 1828, n° 6374] [RC]
22. Ch. Perrault, etc., *Contes des fées, en prose et en vers*, Paris, Guillaume, in-18, 252 p. [29 novembre 1828, n° 6866] [RC]
23. H. Zschokke, *Contes suisses*, traduits par M. Loève Veimar [*sic*], Paris, Audin, 4 vol. in-18, 908 p, avec 4 vignettes. [6 décembre 1828, n° 7036] [RC] [trad. de l'allemand]
24. Chaalons d'Argé, *Contes à ma sœur*, troisième édition, Paris, Thieriot, 2 vol. in-12, 570 p. [27 décembre 1828, n° 7496] [RC]
- 25-26. Mlle Deleyre, *Contes dans un nouveau genre, pour les enfans qui sont bien sages*, Paris, Eymery/ Fruger et compagnie, 3 vol. in-12, 996 p, avec 3 gravures. [27 décembre 1828, n° 7496-7497] [RC]

## 1829

1. *Œuvres de Voltaire, tome XIV : Contes*, Paris, Garnery, in-12, 396 p. [3 janvier 1829, n° 101] [P]
2. Merville, *Contes et nouvelles*, Paris, Amb. Dupont, 2 vol. in-12, 436 p. [17 janvier 1829, n° 300] [RC]
3. T. T. J., *Le Muletier du Parnasse, conte*, Paris, Imp. de Pihan Delaforest, in-8°, 16 p. [31 janvier 1829, n° 609] [PP]
4. [Recueil] *Le Conte de société, ou les Trésors de la mémoire, choix d'anecdotes nouvelles, etc.*, Paris, Corbet, in-12, 364 p. [7 février 1829, n° 705] [PCM]
5. Saint-Lambert, *Contes et fables*, Paris, Masson et Yonet, in-18, 246 p. [14 février, 1829, n° 847] [MF]
6. [Anonyme] *Ulric, ou le Songe d'un époux, conte-poème en trois chants*, Rennes, Duchesne, in-8°, 32 p. [21 février, 1829, n° 1196] [PP]
7. J. J. Marcel, *Les Dix Soirées malheureuses, contes d'Abd-Errahmann*, traduit de l'arabe, d'après un manuscrit du Cheikh Elmohdy, Paris, J. Renouard, 3 vol. in-12, 802 p. [7 mars 1829, n° 1401] [RC] [trad. de l'arabe]
8. [Recueil] *Nouveaux Contes moraux, pour servir à l'instruction et à l'amusement de l'enfance*, traduits librement de l'allemand P. de Ségur, Paris, Eymery/ Fruger et compagnie, in-18, 338 p. [14 mars 1829, n° 1621] [RC] [trad. de l'allemand]
- 9-13. Marmontel, *Contes moraux, tome I-VI*, Paris, Imp. de Marchand-Dubreuil, in-18. [25 avril, 2, 9, 16 et 30 mai 1829, n° 2422, 2653, 2794, 2937 et 3315] [RC]

*La figure du conteur chez Balzac*

- 14-15. *Contes de La Fontaine, tome I*, Paris, Imp. de Marchand-Dubreuil, in-18. [2 et 16 mai 1829, n° 2652 et 2936] [PP]
16. Laurent de Jussieu, *Fables et contes en vers*, Paris, Louis Colas/ Delaunay, in-18, 198 p. [2 mai 1829, n° 2674] [MF]
17. J. N. Bouilly, *Contes offerts aux enfans de France*, seconde partie, Paris, Louis Janet, in-12, 384 p. [23 mai 1829, n° 3175] [RC]
18. Perrault, *Les Contes des fées*, contenant etc., Lyon, Rivet, in-18, 80 p. [30 mai 1829, n° 3314] [RC]
19. [Recueil] *Fabliaux et contes, fables et romans du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, traduits ou extraits par Legrand d'Aussi, troisième édition, considérablement augmentée, Paris, Jules Renouard, 5 vol., in-8°, 2208 p. [6 juin 1829, n° 3471] [PP] [trad. de l'ancien français]
- 20-21. Charles Perrault, *Le Petit Poucet, conte*, composé par Charles P... de la F..., âgé de six ans, et dédié aux enfans de son âge, Paris, Imp. de Pihan Delaforest, in-12, 24 p. [20 juin 1829, n° 3822] [RC]
- Charles Perrault, *La Belle au bois dormant, conte*, composé par Charles P... de la F..., âgé de six ans, et dédié aux enfans de son âge, Paris, Imp. de Pihan Delaforest, in-12, 24 p. [1<sup>er</sup> août 1829, n° 4659] [RC]
22. Mme la comtesse d'Aulnoy, *Belle-belle, ou le Chevalier Fortuné, Conte*, Montbéliard, Imp. de Deckherr, in-18, 52 p. [27 juin 1829, n° 3881] [RC]
23. Perrault, *Contes des fées*, Paris, Denn, in-18, 180 p. [22 août 1829, n° 5078] [RC]
24. Perrault, *Les Contes des fées, avec des moralités*, Troyes, Imp. de Garnier, Petit in-12, 96 p. [3 octobre 1829, n° 5783] [RC]
25. F. Blanchet, *Contes orientaux*, nouvelle édition, revue et dédiée à la jeunesse par mademoiselle S. U. Trémadeure, Paris, Lefuel/ Delaunay, in-16, 80 p. [10 octobre 1829, n° 5916] [RC]
26. [Recueil] *Contes à rire, ou Recueil amusant d'aventures joyeuses et divertissantes, d'historiettes plaisantes et récréatives, etc.*, Paris, Delarue, in-18, 108 p. [31 octobre 1829, n° 6368] [PCM]
- 27-32. Marmontel, *Contes moraux, tome I-VII*, seconde édition, Paris, Imp. d'Allois, in-18. [31 octobre, 14, 28 novembre, 5, 19, et 26 décembre 1829, n°s 6369, 6737, 7036, 7167, 7474 et 7711] [RC]
33. V. A. V...r., *Le Conteur des salons, ou les Délassements des dames*, Paris, Garnier, in-18, 108 p. [28 novembre 1829, n° 7037] [PCM]
34. *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann*, traduits de l'allemand par M. Loève-Weimars, et précédés d'une Notice sur Hoffmann, par Walter Scott, Paris, Eugène Renduel, 4 vol. in-12, 1208 p. [5 décembre 1829, n° 7166] [RC] [trad. de l'allemand]
35. [Recueil] *Le Conteur de bonne société, ou Recueil de bons mots, anecdotes et contes inédits*, Avignon, Chaillet, in-18, 180 p. [5 décembre 1829, n° 7168] [PCM]

*L'image du conte dans les années 1820*

36. Brès, *Contes de Robert mon oncle*, Paris, Louis Janet, 2 vol., in-18, 540 p. [19 décembre 1829, n° 7473] [RC]
37. Walter Scott, *Le Miroir de la tante Marguerite, et la chambre tapissée, contes*, précédés d'un Essai sur l'emploi du merveilleux dans le roman, et suivis de *Clorinda, ou le collier de perles*, traduit de l'anglais par l'auteur d'*Olésia, ou la Pologne*, Paris, Ch. Gosselin, in-12, 264 p. [19 décembre 1829, n° 7561] [RC] [trad. de l'anglais par Mme Lattimore Clarke]





DEUXIÈME PARTIE

BALZAC ET LA MODE DU CONTE



## Chapitre 4

### *La mode du conte au début des années 1830*

#### *La mode du conte*

Si la tendance de la *modernisation* du conte est déjà perceptible au cours des années 1820, c'est vers 1830 que le conte connaît son triomphe, bien que son apogée ne dure pas longtemps. Son succès fut à la fois phénoménal et éphémère, ainsi que c'est le cas pour les modes vestimentaires<sup>1</sup>. Pour cette raison, on s'accorde à désigner ce phénomène comme la *mode du conte* ou la *vogue du conte*. Comme nous allons le voir, pendant quelques années les principaux écrivains de l'époque s'engagent de manière quasi frénétique à la publication d'œuvres romanesques intitulées ou qualifiées de *conte*. À travers la publication de livres, et surtout d'articles dans la presse périodique, plus précisément dans les revues et journaux littéraires qui voient le jour depuis la fin des années 1820, mais aussi à travers la publication dans les recueils collectifs spécialisés qui foisonnent au début des années 1830, le conte gagne du terrain sur le plan littéraire et éditorial<sup>2</sup>.

Entre autres, ce sont des écrivains de l'époque eux-mêmes qui témoignent de cette situation exceptionnelle. Par exemple, dans une lettre destinée à Émile Deschamps, critique

---

<sup>1</sup> Sur la relation entre le courant littéraire (et sa lexicologie) et la mode vestimentaire à l'époque romantique, voir Algirdas Julien Greimas, « La mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de mode de l'époque » [1948], *La Mode en 1830*, éd. Thomas F. Broden et Françoise Ravaux-Kirkpatrick, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 2000, p. 1-255. Voir aussi Balzac, « De la mode en littérature. Première lettre à Madame la comtesse d'O...t », *La Mode*, 29 mai 1830, *OD*, t. II, p. 755-762.

<sup>2</sup> À la fin de ce chapitre, nous dressons la liste des « livres-contes » classés dans la catégorie « Belles-lettres » de la *Bibliographie de la France* entre 1830 et 1835. À propos de la publication de contes dans les revues et dans les recueils collectifs, nous préciserons dans les chapitres suivants.

### *La figure du conteur chez Balzac*

littéraire mais aussi auteur d'un « conte physiologique<sup>3</sup> », en mai 1833 Balzac évoque un « déluge des contes »<sup>4</sup>. De plus, en août 1833 Balzac affirme que :

De nos jours, ainsi qu'au temps de Louis XV, les libraires ont demandé des contes, comme leurs devanciers demandaient naïvement des *lettres persanes*. Il y a progrès ! Nous allons maintenant ruiner les genres et les formes littéraires<sup>5</sup>.

Selon Jules Janin « les contes pleuvent ». Dans une œuvre publiée en septembre 1833 sous le titre parodique « La Cent millième et une et dernière nouvelle nouvelle », l'auteur s'amuse à nommer les principaux titres des contes des années 1830. Ce sont des livres, recueils individuels ou collectifs qui viennent de paraître ou qui sont alors en cours de publication :

[...] en voici encore, en voici toujours : *Salmigondis, Livre des Conteurs, Journal des Conteurs, Cent-et-une nouvelle Nouvelle, Revues, Journaux, Coucaratcha, Contes du Bord, Contes maritimes, Contes marins, Contes du gaillard-d'arrière, Contes du gaillard-d'avant, le Lit de Camp, le Coin du feu, le Château, la Chaumière, Entre onze heures et minuit, De une heure à deux, Sous les Tilleuls, Sous les ormeaux, Dans ma Jeunesse, Dans ma Vieillesse, Titime, Contes d'économie politique, Contes littéraires, Contes philosophiques, Népentès, le Perroquet de Walter Scott, Contes nouveaux, Nouveaux Contes, Contes inédits, Contes fantastiques*. Quoi encore ? quoi de plus ? que sais-je ? où en sommes-nous ? Les contes pleuvent ; ils tombent comme la grêle ; ils vous attendent au coin du bois, au coin du feu ; ils s'étendent avec vous sur votre oreiller ; ils sont dans le nuage qui passe, dans le vent qui gronde, dans la tour déserte, sur la roche escarpée, dans la calèche qui voyage, dans le vaisseau qui vogue [...]<sup>6</sup>.

On peut se demander pourquoi tant de contes sont parus en si peu de temps. Selon l'observation de Paul Lacroix, dit le Bibliophile Jacob, c'est parce que :

La littérature, après avoir essayé plusieurs transformations successives, revient sans cesse à une forme première, qu'elle quittera encore pour la reprendre plus tard, lorsque l'oubli lui aura rendu tout l'attrait de la nouveauté. Mais il n'est pas de genre si décrié et si vieux qui ne puisse être rajeuni et remis en honneur. Ceci est une affaire de mode, un hasard

---

<sup>3</sup> Émile Deschamps, « René-Paul et Paul-René, conte physiologique », in *Le Livre des conteurs*, Paris, Allardin, 1833, t. III, p. 3-79.

<sup>4</sup> Dans cette lettre, Balzac apprécie *René-Paul et Paul-René* d'Émile Deschamps en ces termes : « Par le déluge des contes dont nous somme inondés, votre *Paul*, cet être double, est une des créations destinées à demeurer dans toutes les mémoires artistes » (Lettre à Émile Deschamps, 22 mai 1833, *Corr.*, t. I, p. 796).

<sup>5</sup> Balzac, « *Biographie universelle. Partie mythologique*. Tome LIII et LIV, par M. Parisot. Michaud, éditeur, rue Richelieu, n° 67 », *La Quotidienne*, 22 août 1833, *OD*, t. II, p. 1221-1233.

<sup>6</sup> Jules Janin, « La Cent millième et une et dernière nouvelle nouvelle », *Revue de Paris*, 1<sup>er</sup> septembre 1833, t. LIV, p. 24.

*La mode du conte au début des années 1830*

de fortune ; et si les écrivains sont impuissants à créer, ils savent rénover avec art. On jette au rebut les anciens moules : on ne les brise jamais. [...] Aujourd'hui la vogue est au conte, et les libraires ne sèment plus que conteurs, comme autrefois ils ne greffaient que du Saint-Évremond.

Passes donc pour le conte ; c'est un produit agréable, qui ne manquera jamais en France, où il est indigène<sup>7</sup>.

Ainsi, un écrivain comme Paul Lacroix, auteur et amateur de contes<sup>8</sup>, apprécie volontairement le conte avec un esprit de renouvellement et avec une sorte de patriotisme littéraire. Mais un littérateur érudit comme Édouard Mennechet critique cette « vogue » :

Il nous est tombé des nuées de conteurs : c'est une véritable épidémie, aujourd'hui, que la manie de conter ; et la littérature est presque exclusivement renfermée dans le conte. Il ne faut pas s'en étonner. Le conte demande peu de temps, peu de soin, peu d'étude, peu de raison dans l'écrivain, peu d'attention, peu de jugement, peu d'instruction, peu de patience dans le lecteur...<sup>9</sup>

Si Édouard Mennechet utilise le terme d'« épidémie » ou celui de « manie » pour critiquer la mode du conte, ce n'est pas par hasard, car la France est touchée par la vague cholérique en 1832. Dans un compte rendu d'un recueil de contes d'Eugène Sue intitulé *La Coucaratcha*, un chroniqueur de *L'Artiste* juge cette « manie » dans la même tonalité :

*La Coucaratcha* n'est autre chose que cette manie de contes qui tourmente les écrivains de ce temps. Cette mouche espagnole, qui a déjà piqué M. Charles Nodier, M. de Balzac, M. Jules Janin, n'a pas non plus épargné M. Eugène Sue<sup>10</sup>.

Si le jugement sur la mode du conte est ainsi variable selon le point de vue adopté, il est indéniable que l'écrivain, le critique et le lecteur du début des années 1830 se trouvent devant cette situation inouïe. Et il est aussi sûr que c'est exactement pendant cette période marquée par la passion collective et l'engouement pour le conte que Balzac démarre son activité de conteur, auteur de recueil de contes, collaborateur à des revues en tant qu'auteur de contes, etc. En résumé, une activité très différente de ce qu'il a fait durant la décennie précédente.

---

<sup>7</sup> P.-L. Jacob, bibliophile, « Physionomie des vieux conteurs français. I », *Revue de Paris*, 30 mars 1834, nouvelle série, t. III, p. 301.

<sup>8</sup> Voir par exemple *Les Vieux Conteurs français, revus et corrigés sur les éditions originales, accompagnés de notes et précédés de notices historiques, critiques et bibliographiques*, par Paul L. Jacob, bibliophile, Paris, Société du Panthéon littéraire, 1841.

<sup>9</sup> Édouard Mennechet, *La Chronique de France*, 14 mai 1833, p. 220.

<sup>10</sup> L. H., « *La Coucaratcha*, par M. Eugène Sue », *L'Artiste*, 18 novembre 1832, t. IV, p. 187.

*La figure du conteur chez Balzac*

Dans ce chapitre, nous nous proposons de lancer un regard panoramique sur cette mode littéraire dans deux buts : souligner l'importance décisive de ces quelques années autour de 1830 dans l'histoire et l'évolution du genre du conte, et esquisser les caractéristiques de cette mode. En d'autres mots, nous nous intéressons aux éléments essentiels qui composent cette mode, et qui peuvent distinguer la situation de la littérature des années 1830 de celle des années 1820.

Avant de commencer notre travail, il convient d'indiquer tout d'abord les deux aspects de la mode du conte qui nous intéressent particulièrement. L'aspect fondamental, c'est le développement extraordinaire de la production de la prose narrative, soit la fiction brève, soit le fragment romanesque, qu'on intitule le *conte*. Nous pensons que cette fécondité quasi industrielle de la production permet au genre du conte d'avoir une richesse exceptionnelle, une grande variété et une multiplicité. Il est vrai que c'est principalement à cause de cette fécondité excessive que la qualité esthétique de chaque conte (du même auteur) est souvent variable, et que la tentative de définir le genre du conte de l'époque devient difficile. Tout de même, on peut dire cependant que c'est grâce à cette abondance de la production que le conte a pu acquérir une vitalité que ce genre n'a jamais eue depuis sa naissance. Grâce à cela, au début des années 1830, le conte a pu devenir un genre à la mode. Dans la limite de notre étude, nous ne pouvons pas effectuer l'analyse littéraire des thèmes et des sujets des contes de l'époque<sup>11</sup>. Au lieu de cela, à partir de l'enquête bibliographique sur les principaux auteurs de contes, nous tenterons simplement de décrire le paysage général de cette mode, principalement celui des années 1830-1833.

Le deuxième aspect qui attire notre attention est le reflet du premier. Nous nous intéressons en effet à la réception critique de l'époque qui accueille et encourage de manière directe ou indirecte la mode du conte. Comme nous allons le voir, cette mode vers 1830 est vivifiée non seulement par les auteurs de contes mais aussi par les lecteurs-critiques. Si la réception critique de chaque œuvre n'est pas toujours favorable, il est certain que les discours critiques sur le conte et sur les conteurs en général contribuent à la valorisation de ce genre.

---

<sup>11</sup> À ce sujet, voir entre autres Patrick Berthier, *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet (1830-1836)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, 4 vol ; Marie-Ève Thérenty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2003.

*La mode du conte au début des années 1830**La présence des écrivains français : Balzac et ses contemporains*

Quand on regarde de près les circonstances de la production du conte, surtout au début des années 1830, on peut dire que l'expression que les auteurs d'études historiques sur le conte utilisent pour qualifier le XIX<sup>e</sup> siècle, le « temps (ou le siècle) des maîtres », est applicable à l'époque dont nous traitons<sup>12</sup>. De plus, en ce qui concerne la situation de la littérature vers 1830, on peut ajuster cette expression en disant que c'est surtout le *temps des jeunes maîtres* ou *des futurs maîtres*. Car, comme nous allons le voir, la mode du conte est animée principalement par de jeunes écrivains, mais déjà plus ou moins expérimentés et reconnus. Ci-dessous, en établissant de brèves notices bibliographiques sur la publication des ouvrages intitulés ou classés *conte* (livre, recueil, fiction publiée dans la revue etc.), nous énumérons d'abord ces écrivains jeunes, plus ou moins célèbres qui consacrent une partie importante de leur activité à la publication de contes. Nous commençons par envisager le cas de Balzac, puis nous passons à l'activité des autres auteurs de contes qui se trouvent tout auprès de Balzac et dans le même milieu littéraire du début des années 1830.

— *Balzac*

Certes, comme nous l'avons vu, depuis les années 1820, Balzac s'attache déjà au genre du conte. Nous avons remarqué ses préférences pour ce genre dès le début de sa carrière. Et la relation entre le jeune Balzac — Horace de Saint-Aubin ou cet « homme de lettres de plomb » — et le conte était intime. Il faut noter cependant que, bien que l'affection et la compréhension du jeune Balzac à l'égard de ce genre soient incontestables, dans les années 1820 il n'a consacré son temps à la production et à la publication de contes que partiellement. Dans la bibliographie des « œuvres de jeunesse » de Balzac, et dans l'« inventaire des impressions balzaciennes », *La Dernière Fée, ou la Nouvelle Lampe merveilleuse* (1823, 1824), les *Œuvres complètes de La Fontaine* (1825-1826), ainsi que le *Choix d'anecdotes, de contes, d'historiettes, d'épigrammes et de bons mots, tant en prose qu'en vers* (1827), occupent des places exceptionnelles dans la mesure où ce sont des cas non pas uniques mais rares parmi les publications du jeune Balzac.

---

<sup>12</sup> Voir Jean-Pierre Aubrit, *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, « Coursus », 2002 [1997]. Voir surtout le cinquième chapitre : « XIX<sup>e</sup> siècle : le siècle des maîtres » (p. 58-77). Voir aussi René Godenne, *Nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 1995. Surtout le deuxième chapitre : « La Nouvelle au XIX<sup>e</sup> siècle » (p. 51-93) dont la section première est intitulée « Le temps des maîtres ».

### *La figure du conteur chez Balzac*

Il faut souligner que c'est au début des années 1830 que Balzac s'engage intensivement dans la production de fictions brèves (ou plus ou moins longues) qu'il baptise volontairement *conte*. C'est pendant cette période délimitée mais cruciale que Balzac, après avoir publié ses trois premiers livres dont chacun a un caractère bien différent : *Le Dernier Chouan, ou la Bretagne en 1800* (mars 1829), la *Physiologie du mariage ou méditation de philosophie éclectique, sur le bonheur et le malheur conjugal* (décembre 1829), et les *Scènes de la vie privée* (avril 1830), consacre son énergie et la majeure partie de son activité à la création de contes. Entre 1831 et 1833, Balzac publie successivement des recueils de contes, tels que les *Romans et contes philosophiques* (septembre 1831)<sup>13</sup> qui se composent de douze contes et un roman que l'auteur lui-même présente comme un « conte fantastique<sup>14</sup> » qu'est *La Peau de chagrin*, les *Contes bruns* (février 1832)<sup>15</sup>, recueil collectif, avec la collaboration de Philarète Chasles et Charles Rabou, qui comporte deux contes de Balzac, le *Premier Dixain des Cent Contes drolatiques* (avril 1832)<sup>16</sup>, deuxième édition des *Contes philosophiques* (juin 1832)<sup>17</sup>, les *Nouveaux Contes philosophiques* (octobre 1832)<sup>18</sup> qui se compose de quatre contes, et le *Second Dixain des Cent Contes drolatiques* (juillet 1833)<sup>19</sup>. Cette brève bibliographie de Balzac entre 1831 et 1833 nous permet d'affirmer que, pendant cette période, Balzac a été l'auteur régulier de contes soit *philosophiques* soit *drolatiques* ou *bruns*.

Nous intéresse également le fait que, parallèlement à la publication de ces recueils, Balzac publie, souvent avec la collaboration de ses camarades, un certain nombre de textes préfaciels, comptes rendus et articles critiques, au travers desquels tantôt Balzac présente son image de l'écrivain en tant que conteur, tantôt expose son idée sur l'état actuel de la littérature mais aussi sur la mode du conte<sup>20</sup>. Ainsi, au début des années 1830, l'activité littéraire de

<sup>13</sup> *Romans et contes philosophiques par M. de Balzac*, Paris, Charles Gosselin, 3 vol. [BF : 24 septembre 1831]

<sup>14</sup> Alfred Coudreux [Balzac], « Les Litanies romantiques », *La Caricature*, 9 décembre 1830, OD, t. II, p. 823.

<sup>15</sup> [Balzac, Philarète Chasles et Charles Rabou] *Contes bruns, par une...*, Paris, Urbain Canel et Adolphe Guyot, 1832. [BF : 11 février 1832] Parmi dix contes publiés dans ce recueil, les deux contes de Balzac *Une conversation entre onze heures et minuit* et *Le Grand d'Espagne* occupent la première et la dernière place.

<sup>16</sup> *Les Cent Contes drolatiques, colligés ès abbayes de Touraine, et mis en lumière par le sieur de Balzac, pour l'esbattement des pantagruelistes et non aultres, Premier Dixain*, Paris, Charles Gosselin. [BF : 14 avril 1832]

<sup>17</sup> *Contes philosophiques*, par M. de Balzac, Paris, Charles Gosselin, 2 vol. [BF : 16 juin 1832]

<sup>18</sup> *Nouveaux Contes philosophiques*, par M. de Balzac, Paris, Charles Gosselin. [BF : 20 octobre 1832]

<sup>19</sup> *Les Cent Contes drolatiques, colligés ès abbayes de Touraine, et mis en lumière par le sieur de Balzac, pour l'esbattement des pantagruelistes et non aultres, Second Dixain*, Paris, Charles Gosselin. [BF : 10 juillet 1833]

<sup>20</sup> Nous pouvons énumérer les textes suivants : Philarète Chasles [signé P], « Introduction aux *Romans et contes philosophiques* » [1831], CH, t. X, p. 1185-1197 ; Jules Janin, « *La Peau de chagrin*, par M. de Balzac »,



*La mode du conte au début des années 1830*

Balzac s'allie étroitement à cette mode. En incarnant la *figure du conteur* qu'il a élaborée et diffusée, Balzac contribue remarquablement à l'essor du conte moderne par ses œuvres et ses discours critiques.

À côté de *Balzac*, les autres auteurs de contes. Même s'ils ne se concentrent pas toujours sur la publication de contes comme Balzac, et s'ils ne se reconnaissent pas non plus comme des *conteurs*, il ont certainement joué, chacun à sa manière, des rôles importants dans la scène littéraire de 1830. Pour mieux comprendre la richesse de la production de contes de l'époque, nous allons nous pencher sur l'activité de ces écrivains-conteurs contemporains de Balzac.

— *Charles Nodier*

Auteur de contes célèbres tels que *Smarra* (1821) et *Trilby* (1822), et de la préface de la nouvelle édition des *Mille et Une Nuits* publiée entre 1822 et 1825, Charles Nodier avait déjà établi sa réputation en tant que maître du genre au début des années 1830<sup>21</sup>. Il est à noter que c'est surtout à cette époque que Nodier publie de manière intensive ses contes oniriques, humoristiques, et légendaires. Aujourd'hui, ce sont ces contes écrits entre 1830 et 1833, *Le Bibliomane* (1831)<sup>22</sup>, *Histoire d'Hélène Gillet* (1832)<sup>23</sup>, *L'Amour et le Grimoire* (1832)<sup>24</sup>, *Jean-François les Bas-Bleus* (1833)<sup>25</sup>, et *Trésor des Fèves et Fleur des pois* (1833)<sup>26</sup> qui occupent la place centrale dans l'édition critique de ses principaux contes<sup>27</sup>. Et parce que

---

*L'Artiste*, 14 août 1831, t. II, p. 18-21 ; Anonyme [Balzac], « *Romans et contes philosophiques*, par M. de Balzac », *L'Artiste*, 2 octobre 1831, *OD*, t. II, p. 1193-1195 ; Balzac, *Théorie du conte* [1832-1833?], *OD*, t. I, p. 517-518 ; Balzac, « Lettre à M. Ch. Nodier sur son article intitulé "De la palingénésie humaine et de la résurrection" », *Revue de Paris*, 8 octobre 1832, *OD*, t. II, p. 1203-1216 ; Balzac, « *Biographie Michaud. Partie mythologique. Tomes LIII et LIV*, par M. Parisot », *La Quotidienne*, 22 août 1833, *OD*, t. II, p. 1221-1233 ; Balzac, « La Fleur des contes » [1833-1837?], *OD*, t. I, p. 1154-1156.

<sup>21</sup> La publication de ses *Œuvres* (Renduel, depuis 1832) dont le tome trois se compose de ses « *Romans, Contes et Nouvelles* » (*Smarra, ou les démons de la nuit, Le Bey spalatin, La Femme d'Asan, La Luciole, idylle de Giorgi, Trilby, La Filleule du seigneur, Une heure, ou la vision, Le Tombeau des grèves du lac, Sancrette, ou le Laurier-rose, Histoire d'Hélène Gillet*), et atteste de la haute renommée du *Nodier conteur*.

<sup>22</sup> *Le Bibliomane* est publié initialement dans le tome premier du *Livre des Cent-et-Un* (Ladvocat, 1831).

<sup>23</sup> *Histoire d'Hélène Gillet* est publié initialement dans le tome trois des *Œuvres de Charles Nodier* (Renduel, 1832).

<sup>24</sup> *L'Amour et le Grimoire*, dont le titre original est *Comment je me suis donné au diable, ou Amour et Grimoire*, est publié initialement dans la *Revue de Paris* (octobre 1833).

<sup>25</sup> *Jean-François les Bas-Bleus* est publié initialement dans le premier tome des *Cent-et-Une Nouvelles Nouvelles des Cent-et-Un* (Ladvocat, 1833).

<sup>26</sup> *Trésor des Fèves et Fleur des pois* est publié initialement dans le second tome du *Livre des Conteurs* (Allardin, 1833).

<sup>27</sup> Nodier, *Contes*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier Frères, « Classiques Garnier », 1961. Voir aussi, Charles Nodier, *La Fée aux Miettes, précédé de Smarra, et de Trilby*, éd. Patrick Berthier, Paris,

*La figure du conteur chez Balzac*

Balzac apprécie les charmes des contes de Charles Nodier et son talent original de narrateur, il lui rend hommage à plusieurs reprises<sup>28</sup>. Dans une liste titrée « La Fleur des contes »<sup>29</sup>, qui est une sorte de palmarès d'une vingtaine de contes sélectionnés par Balzac, on trouve le *Trésor des fèves et Fleur des pois* à la onzième place (après *René* de Chateaubriand et avant *Ceci n'est pas un conte* de Diderot). Cela atteste non seulement l'intérêt de Balzac pour son *cher* Charles Nodier conteur, mais aussi l'attitude fraternelle entre ces deux auteurs qui ont animé la mode du conte<sup>30</sup>.

— Jules Janin

Même si l'on ne trouve pas l'un des contes de Jules Janin dans « La Fleur des contes » de Balzac, et même s'il n'existe pas jusqu'à aujourd'hui d'édition critique des contes de Janin<sup>31</sup>, il est certain que, en tant qu'un des conteurs les plus féconds et fascinants de l'époque, Jules Janin était l'un des animateurs les plus actifs de la mode du conte. Entre 1832 et 1833, il publie deux recueils de contes, l'un intitulé *Contes fantastiques et contes littéraires* (octobre 1832)<sup>32</sup> et se compose de vingt-deux contes, et l'autre *Contes nouveaux* (janvier 1833)<sup>33</sup> qui se compose de quatorze contes et d'une préface extra-longue de 207 pages. À propos de la publication de ces deux recueils, on doit remarquer un certain parallélisme entre l'activité du *Janin conteur* et celle du *Balzac conteur*, qui publie ses *Romans et contes philosophiques* d'abord en septembre 1831 puis en juin 1832, et ses *Nouveaux Contes philosophiques* en

---

Gallimard, « Folio », 1982.

<sup>28</sup> Voir par exemple Balzac, *Une conversation entre onze heures et minuit, Contes bruns, op. cit.* ; « Lettre à M. Ch. Nodier », *op. cit.*

<sup>29</sup> Balzac, « La Fleur des contes » (manuscrit conservé dans la collection Lovenjeul [désormais *Lov.*] : *Lov. A 40, f° 207 r°*), ce texte est présenté et cité par Roland Chollet et Nicole Mozet, dans leur édition des *Contes drolatiques* (« Sur les sources et modèles », Balzac, *OD*, t. I, p. 1154-1156).

<sup>30</sup> Sur la relation et l'amitié entre Nodier et Balzac voir Pierre-Georges Castex, « Balzac et Nodier », *AB* 1962, p. 197-212.

<sup>31</sup> Nous n'en avons qu'une version fac-similée de l'édition de 1863 des *Contes fantastiques et contes littéraires* (Slatkine, 1979). Sur les détails de l'activité du *Janin conteur*, voir Jacques Landrin, *Jules Janin conteur et romancier*, Dijon, Publication de l'Université de Dijon, 1978. Voir surtout « Jules Janin sous la monarchie de Juillet : contes et nouvelles » (p. 283-370) et « Liste chronologique des contes de Jules Janin » (p. 617-627).

<sup>32</sup> Jules Janin, *Contes fantastiques et contes littéraires*, Paris, Levasseur et Mesnier, 4 vol. [BF : 13 octobre 1832]

<sup>33</sup> Jules Janin, *Contes nouveaux*, Paris, Mesnier et Levasseur, 4 vol. [BF : 19 janvier 1833]

Il est à noter que, entre 1834 et 1835, Jules Janin publie en plus une série d'études en trois volumes sous le titre général de *Contes et nouvelles littéraires* (chez Levault). Cependant, malgré ce titre, il ne s'agit pas d'un recueil de contes proprement dit, mais d'ouvrages sur l'*Histoire de la poésie et de la littérature chez tous les peuples*.

*La mode du conte au début des années 1830*

octobre 1832. En fait, au tout début des années 1830, c'est-à-dire, avant la rupture vers 1833-1834, outre le rythme de publication, ces deux conteurs avaient quelques points communs : l'un et l'autre, en se plaçant au centre de la mode, consacraient leur activité essentielle à la publication des contes, et disposaient de leur regard critique pour analyser la mode du conte. Notons que c'est avec la collaboration de Jules Janin que Balzac diffuse médiatiquement sa figure du conteur à l'occasion de la publication de *La Peau de chagrin* en août 1831<sup>34</sup>.

— Prosper Mérimée

À la différence de Balzac ou de Jules Janin, Prosper Mérimée ne se concentre pas sur la publication de contes, ni ne s'absorbe dans la vie littéraire. Toutefois, préférant se cacher sous le pseudonyme de Clara Gazul plutôt que d'utiliser son vrai nom, Mérimée publie en juin 1833 un recueil de dix fictions brèves qu'il appelle « contes et nouvelles » avec trois « Lettres sur l'Espagne » sous le titre général de *Mosaïques*<sup>35</sup>. Malgré cette apparente discrétion auctoriale, parmi ses nombreux recueils de contes publiés au début des années 1830, on peut dire que *Mosaïques* est le plus apprécié par le lecteur de l'époque mais aussi par celui d'aujourd'hui : il n'y a d'étude sur l'histoire du conte ou de la nouvelle au XIX<sup>e</sup> siècle qui ne mentionne les œuvres de Mérimée tels que *Mateo Falcone*, *Vision de Charles XI*, et *Le Vase étrusque* (toutes présentes dans *Mosaïques*)<sup>36</sup>. Comme le lecteur-admirateur de Mérimée, Balzac lui prodigue publiquement des louanges dans ses *Lettres sur Paris*<sup>37</sup>, et place *Mateo Falcone* à la septième place dans « La Fleur des contes ».

<sup>34</sup> Voir Jules Janin, « *La Peau de chagrin*, par M. de Balzac », *L'Artiste*, 14 août 1831, t. II, p. 18-21.

<sup>35</sup> *Mosaïques, recueil de contes et nouvelles*, par l'auteur du *Théâtre de Clara Gazul*, Paris, Fournier jeune. [BF : 8 juin 1833] Ce livre contient dix contes et nouvelles, et trois « Lettres sur l'Espagne », dont les sept contes et nouvelles sont publiées initialement entre 1829 et 1830. « *Mateo Falcone*, *Vision de Charles XI*, *L'Enlèvement de la redoute*, *Tamango*, *Federigo*, *Le Vase étrusque*, *La Partie de trictrac*. Elles sont parues, *L'Enlèvement* dans la *Revue française*, les six autres dans la *Revue de Paris* » (Mérimée, *Théâtre, Romans, Nouvelles*, édition établie par Jean Mallion et Pierre Salomon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 1213).

<sup>36</sup> « Dans une histoire de la nouvelle, les textes de Mérimée et de Maupassant représentent des points de référence vers lesquels il faut toujours revenir, parce qu'ils sont des archétypes, et dont quelques-uns sont des chefs-d'œuvre » (René Godenne, *op. cit.*, p. 53) ; « Deux conteurs dominant le genre du récit bref à chaque bout du XIX<sup>e</sup> siècle, pour l'avoir porté à une telle maîtrise qu'il semble parfois se résumer à leur deux noms : Mérimée et Maupassant » (Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, p. 59).

<sup>37</sup> « Un homme d'un grand talent, l'auteur du *Théâtre de Clara Gazul*, à été nommé chef de bureau au secrétariat du ministère de la Marine », « M. Mérimée a peut-être désiré d'entrer dans la bureaucratie... [...] Mais je me suis consolé en pensant que les occupations de cette place ne nous raviraient aucune jouissance

*La figure du conteur chez Balzac*— *George Sand*

Dans les dernières années de sa vie littéraire, George Sand publie les deux volumes des *Contes d'une grand-mère* (1873-1876)<sup>38</sup> destinés à son petit-fils. Au début des années 1830 elle était à la fois l'auteur de ses premiers romans, *Indiana* (mai 1832)<sup>39</sup> et *Valentine* (novembre 1832)<sup>40</sup>, mais aussi l'une des conteuses les plus remarquables : curieusement, dans une préface de la première édition d'*Indiana*, pour exprimer son principe littéraire, George Sand utilise l'appellation de « conteur »<sup>41</sup>. Etant à la fois auteur de qualité et auteur fécond, George Sand publie un certain nombre de contes tantôt dans des revues, tantôt dans des recueils collectifs, en employant noms de plume encore indécis tel que « Jules Sand » pour *La Prima donna* (1831)<sup>42</sup> ou encore « Monsieur Sands » pour *Île des fleurs* (1832)<sup>43</sup> par exemple. D'après « La Fleur des contes », on peut dire que l'auteur de *Lavinia* (1833)<sup>44</sup> est celle que Balzac apprécie le plus parmi ses collègues contemporains. Dans cette liste, il place *Lavinia* à la cinquième place, après quatre contes d'auteurs exceptionnels d'époques ou de pays différents : Lewis (*L'Anaconda*), Hoffmann (*L'Enfant étranger*), Balzac lui-même (*Le Curé de Tours*), et Pougens (*Jacko*).

— *Stendhal*

Il peut paraître un peu étrange de citer ici le nom de Stendhal comme auteur de conte. En effet, il n'a publié de son vivant aucun recueil de contes (ou de nouvelles)<sup>45</sup>. Cependant, même s'il ne publie pas de récit intitulé conte, il est indéniable que, au début des années 1830

---

littéraire !... » (Balzac, « Lettres sur Paris : XIV<sup>e</sup> lettre, datée 8 février 1831 », *Le Voleur*, 10 février 1831, *OD*, t. II, p. 953 et 954).

<sup>38</sup> George Sand, *Contes d'une grande mère*, Paris, Michel Lévy, 1873-1876, 2 vol.

<sup>39</sup> George Sand, *Indiana*, Paris, Roret, 1832.

<sup>40</sup> George Sand, *Valentine*, Paris, Dupuy, 1832.

<sup>41</sup> « Lui [auteur], n'a point la prétention de cacher un enseignement grave sous la forme du conte. [...] Il remplit son métier de conteur avec ponctualité. Il vous dira tout, même ce qui est fâcheusement vrai ; mais si vous l'affublerez de la robe du philosophe, vous le verriez bien confus lui, simple diseur, chargé de vous amuser et non de vous instruire » (George Sand, *Indiana*, *op. cit.*, p. III-IV).

<sup>42</sup> Jules Sand, « La Prima donna », *Revue de Paris*, t. XXV, 24 avril 1831, p. 234-248.

<sup>43</sup> Monsieur Sands, « Île des fleurs », *Salmigondis, contes de toutes les couleurs*, t. I, Paris, Fournier, 1832, p. 371 et suivant.

<sup>44</sup> *Lavinia* est publié initialement dans le premier tome des *Heures de soir*, Paris, Canel, 1833.

<sup>45</sup> Sur l'attitude de Stendhal à l'égard de la nouvelle et du conte, voir Béatrice Didier, « Le statut de la nouvelle chez Stendhal », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 27, mai 1975, p. 209-221.

*La mode du conte au début des années 1830*

au moins, il fut sensible à la tendance littéraire de l'époque qu'est la vogue du conte *fantastique*<sup>46</sup>. Au même titre que ses contemporains que nous venons de citer, Stendhal publie, plus particulièrement sous l'influence de Mérimée et d'Hoffmann, des fictions brèves dans la *Revue de Paris*. Nous pensons entre autres au *Coffre et le Revenant* (mai 1830)<sup>47</sup> et au *Philtre* (juin 1830)<sup>48</sup> qui sont écrits par ce *Stendhal nouvelliste* ou par ce *Stendhal fantastiqueur* récemment mis en lumière et étudié dans deux articles de Daniel Sangsue<sup>49</sup>. D'ailleurs, on n'est pas loin du *Stendhal conteur*... De fait, son talent et son désir de *conter* étaient si évidents, qu'au début de l'an 1832, Balzac lui a assigné un rôle de conteur-narrateur dans un de ses contes figurant dans les *Contes bruns*. De ce fait, dans *Une conversation entre onze heures et minuit* de Balzac, on peut discerner la figure du *Stendhal conteur* présenté comme « un homme gros et gras, homme de beaucoup d'esprit qui devait partir pour l'Italie, où l'appelaient des fonctions diplomatiques<sup>50</sup> ».

— *Samuel-Henry Berthoud et Pétrus Borel*

À la fin de cette partie, nous voulons citer deux auteurs de recueils de contes, qui reflètent d'une manière bien sombre l'ambiance sociale de l'époque. Samuel-Henry Berthoud et Pétrus Borel. Tous deux sont des écrivains plus jeunes que Balzac, mais qui étaient, avec ce dernier, dans le même milieu littéraire. Samuel-Henry Berthoud, introduit dans le monde de la presse parisienne par Émile de Girardin et Balzac, publie en juillet 1831 un recueil de contes intitulé curieusement *Contes misanthropiques*<sup>51</sup> qui se compose de trente-deux contes avec une notice rédigée par l'auteur lui-même. Il n'est pas difficile de trouver un écho entre ce titre impressionnant du recueil de Berthoud et celui de Pétrus Borel intitulé *Champavert. Contes immoraux par Pétrus Borel Le Lycanthrope* (1833)<sup>52</sup>. De plus, on peut dire que, « représenter

<sup>46</sup> Voir, David Bryant, « Stendhal et la tentation de la "littérature facile" : être lu en 1830 », in *Stendhal Club*, n° 107, avril 1985, p. 264-275.

<sup>47</sup> Stendhal, « Le Coffre et le Revenant, aventure espagnol », *Revue de Paris*, 9 mai 1830, t. XIV, p. 80-104.

<sup>48</sup> Stendhal, « Le Philtre, imité de l'italien de Silvia Valaperta », *Revue de Paris*, 6 juin 1830, t. XV, p. 24-40.

<sup>49</sup> Daniel Sangsue, *Stendhal et l'empire du récit*, Paris, SEDES, « Questions de littérature », 2002. Voir surtout le neuvième chapitre : « Stendhal nouvelliste » (p. 125-129) ; et par le même auteur, « Stendhal fantastiqueur », in *Recherches & travaux*, n° 74 : « Le ton Stendhal », Grenoble, ELLUG, 2009, p. 123-141.

<sup>50</sup> Balzac, *Une conversation entre onze heures et minuit*, NC, t. I, p. 1130.

<sup>51</sup> Samuel-Henry Berthoud, *Contes misanthropiques*, Paris, Werdet et M<sup>me</sup> veuve Charles-Béchet. [BF : 30 juillet 1831]

<sup>52</sup> *Champavert. Contes immoraux par Pétrus Borel le lycanthrope*, Paris, Renduel. [BF : 2 mars 1833]

*La figure du conteur chez Balzac*

l'humanité sous le point de vue le plus abject et le plus hideux<sup>53</sup> », cette philosophie de composition, manifestée par l'auteur des *Contes misanthropiques* est reprise par l'auteur des *Contes immoraux* et *lycanthropiques*. Il nous semble que, de par la publication des *Contes immoraux*, le genre conte marque une rupture esthétique par rapport au conte traditionnel du siècle passé qui est représenté notamment par les *Contes moraux* de Marmontel.

Depuis l'étude de Paul Bénichou sur le « romantisme "Bousingot"<sup>54</sup> », on sait bien que, vers 1832, Pétrus Borel, avec ses amis du Petit Cénacle Théophile Gautier et Gérard de Nerval entre autres, avait un projet de publication d'un recueil collectif intitulé *Contes du Bousingot*. Malgré la collaboration et la contribution de ces trois conteurs Jeunes-France, le projet a été finalement abandonné. Si ces *Contes du Bousingot* pouvaient voir le jour, ils donneraient une couleur bien originale et attirante à la mode du conte de l'époque.

Jusqu'ici, en situant Balzac conteur comme point de départ, nous avons établi de brèves notices bibliographiques principalement sur la publication de recueils de contes jusqu'à 1833. Et en jetant un coup d'œil sur l'activité d'un certain nombre d'écrivains contemporains de Balzac, nous avons observé la situation de la littérature de cette période où les écrivains de type différent se lancent simultanément dans la publication de contes. Nous avons également remarqué qu'au cours de cette mode du conte, leur activité en tant que conteurs et celle de Balzac se croisent de manière, soit directe, soit indirecte. Si, en effet, ces auteurs de contes ne sont pas toujours dignes d'être considérés comme des *maîtres* du genre, on peut estimer qu'avec leur talent et leur réputation de leur vivant, ce sont des écrivains-conteurs *vedettes* qui, avec leurs contes, apparaissent brillamment sur la scène littéraire vers 1830. En examinant ce riche foisonnement des *fleurs des contes*, il n'est pas difficile d'imaginer l'importance de leur contribution à l'égard du succès de la mode du conte. D'autre part, il est aisé de remarquer la diversité exceptionnelle de la production de contes vers 1830. Il faut dire que, malgré leur simultanéité de floraison, ces contes semblent vouloir échapper à tout effort d'unification ou de catégorisation unique. Cependant, il est vrai que c'est cette variété et cette diversité impressionnantes qui vivifient la mode du conte en lui donnant la liberté de création.

Ce qui est remarquable à propos de la mode du conte des années 1830 par rapport à la situation du genre dans la décennie précédente, c'est le fait qu'elle est animée principalement par les ouvrages de jeunes talents. Comme nous l'avons démontré, la situation du genre des années 1820 est marquée tout d'abord par la rareté des auteurs français contemporains. En

<sup>53</sup> Samuel-Henry Berthoud, *Contes misanthropiques*, *op. cit.*, p. II.

<sup>54</sup> Paul Bénichou, « Le romantisme "Bousingot" » [1971], *Variétés critiques*, Paris, José Corti, 1996, p. 79-109.

*La mode du conte au début des années 1830*

revanche, au début des années 1830, à quelques exceptions près (Charles Nodier et Stendhal nés au début des années 1780), la plupart des auteurs de contes sont des écrivains encore jeunes : Balzac, Prosper Mérimée, Jules Janin, George Sand et Samuel-Henry Berthoud sont nés entre 1799 et 1805, Pétrus Borel, le cadet, est né en 1811. Nous n'essayons pas de prouver statistiquement que le renversement de la proportion entre les écrivains contemporains et ceux du passé est fait au cours des années 1830. Mais, face à cette floraison de contes *nouveaux* de ces jeunes talents, il est naturel d'avoir l'impression que le temps du conte moderne arrive au début des années 1830. Entre ces deux décennies, l'image du conte va ainsi changer radicalement.

*L'importance des écrivains étrangers : Hoffmann et ses rivaux*

Ces auteurs de contes mentionnés jusqu'ici sont exclusivement français. Mais quand on examine la mode du conte, il est nécessaire d'accentuer l'importance des contes étrangers traduits et publiés intensivement durant quelques années autour de 1830. D'abord parce que, comme dans les années 1820, époque où le nombre et l'importance des contes-traductions augmentent de manière nette, on peut remarquer la forte présence de contes étrangers, allemands et anglais en particulier, sur la scène littéraire française au début des années 1830. Ensuite parce que, pour les écrivains français de l'époque, ce sont des écrivains étrangers et leurs ouvrages souvent traduits en français et qualifiés de *conte*, qui peuvent jouer le rôle de modèle. Dans la limite de notre étude, il est difficile de décrire dans sa généralité l'influence immédiate et profonde qu'apportent des contes-traductions à la création des écrivains français. Nous essayerons tout de même de mesurer la puissance de l'impact que les contes-traductions exercent sur la situation générale de la littérature française de l'époque.

*— Hoffmann*

Pour examiner de plus près la mode du conte, il faut absolument mentionner la traduction et l'introduction des œuvres de E. T. A. Hoffmann en France, étant donné que celle-ci est inséparable de la « vogue d'Hoffmann » et de la « mode du fantastique » qu'étudient minutieusement Pierre-Georges Castex et Elizabeth Teichmann entre autres<sup>55</sup>. En d'autres termes, on peut dire qu'en conséquence immédiate de la présentation et la réception

---

<sup>55</sup> Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951 [version revue en 1987] ; Elizabeth Teichmann, *La Fortune d'Hoffmann en France*, Genève, Droz, 1961.

*La figure du conteur chez Balzac*

des contes d'Hoffmann en France la plupart des écrivains français commencent à écrire leurs propres contes *plus ou moins* fantastiques. Il ne s'agit pas ici de réexaminer l'histoire de la « fortune d'Hoffmann », ni de détailler la « vogue d'Hoffmann » ou l'« engouement pour Hoffmann » que la France littéraire connaît depuis la toute fin des années 1820 jusqu'à la première moitié des années 1830. Pour comprendre concrètement à quel point la place qu'occupent les contes d'Hoffmann dans la mode du conte est grande, nous nous en tenons à vérifier comment la publication en volume des contes d'Hoffmann s'est faite au début des années 1830. En effet, à cette période il y en a au moins deux versions différentes.

Comme nous l'avons remarqué dans le chapitre précédent, la première publication française des *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann*, dont l'éditeur est Eugène Renduel, et dont le traducteur est Loève-Veimars, a été commencée à la fin de l'année 1829<sup>56</sup>. Pourtant, à partir de février 1830, un autre éditeur parisien, Jules Lefebvre, lance la publication de sa version des contes d'Hoffmann intitulée *Œuvres complètes de E. T. A. Hoffmann*, traduites par Théodore Toussenel et R. A. Richard<sup>57</sup>. De par la publication parallèle de ces deux versions, qui ne sont pas du tout collaboratives mais en âpre concurrence, jusqu'à fin 1830, le lecteur français peut posséder plus de seize volumes des *Contes fantastiques* (qui comportent une vingtaine de contes et *Le Chat Murr*) et *Contes nocturnes* (neuf contes) de chez Renduel, et huit volumes des *Œuvres complètes* (malgré ce titre, elle ne comporte que douze contes au total) de chez Lefebvre. Puis, après une pause de deux ans, il ne sera publié qu'une réimpression des quatre premiers volumes des *Contes fantastiques* à la fin de l'année 1831 (chez Renduel)<sup>58</sup>. Puis en octobre 1833, Renduel reprend et termine son projet de publication des contes d'Hoffmann en vingt volumes, en publiant les quatre derniers volumes qui s'intitulent *Contes et fantaisies*, dont le faux-titre est *Œuvres complètes de E. T. A. Hoffmann*<sup>59</sup>, exactement le même que celui de Lefebvre. Nous, lecteurs d'aujourd'hui pouvons connaître facilement le résultat de cette concurrence éditoriale. En effet, afin d'établir une édition moderne des contes d'Hoffmann, l'éditeur scientifique José Lambert a choisi d'adopter entièrement la version originale de la traduction de Loève-Veimars, bien qu'il admette qu'il existe un certain nombre de problèmes en ce qui concerne la fidélité et la

---

<sup>56</sup> *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann*, traduits de l'allemand par M. Loève-Veimars, et précédés d'une Notice sur Hoffmann par Walter Scott, Paris, Renduel, 20 vol. [BF : 5 décembre 1829]

<sup>57</sup> *Œuvres complètes de E. T. A. Hoffmann*, traduites de l'allemand par M. Théodore Toussenel et par le traducteur des romans de Veit-Weber, Paris, Lefebvre, 8 vol. [BF : 27 février 1830]

<sup>58</sup> *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann*, Paris, Renduel, 4 vol. [BF : 24 décembre 1831]

<sup>59</sup> *Contes et fantaisies de E. T. A. Hoffmann*, tome XVII, XVIII, XIX, Paris, Renduel, 3 vol. Ces trois derniers volumes des *Contes* d'Hoffmann sont complétés par le vingtième volume supplémentaire, *La Vie de E. T. A. Hoffmann d'après les documents originaux* par Loève-Veimars. [BF : 26 octobre 1833]



*La mode du conte au début des années 1830*

liberté de la traduction de l'époque<sup>60</sup>. Ainsi, on peut toujours lire les principaux contes d'Hoffmann dans leur version historique établie par Loève-Veimars et Eugène Renduel.

Si l'on tient compte des publications intensives et régulières des entreprises Renduel et Lefebvre d'une trentaine de volumes au total des *Contes* et *Œuvres complètes* d'Hoffmann, on peut facilement estimer la vogue exceptionnelle d'*Hoffmann le fantastique* en France. De fait, durant quelques années début 1830, les charmes et la célébrité de ce conteur berlinois étaient importants. Depuis l'étude de Pierre-Georges Castex, on a appris que la plupart des écrivains-contes de l'époque, Charles Nodier, Balzac, Jules Janin, Prosper Mérimée, et Théophile Gautier en particulier, étaient sous l'influence directe ou indirecte d'Hoffmann : tantôt ils admirent son talent et son esthétique, tantôt ils reprennent, imitent ou parodient son style et son sujet<sup>61</sup>. Nous pensons que c'est principalement à cause de cette réception immédiate des contes d'Hoffmann par les conteurs français que l'on considère trop simplement la vogue d'Hoffmann et de ses contes fantastiques comme un événement unique qui prépare et anime la mode du conte de l'époque. Cependant, pour préciser un peu plus la réalité historique, il faut éviter de prendre un point de vue simplificateur. Parce qu'au début des années 1830 se trouve en France un certain nombre de « rivaux d'Hoffmann<sup>62</sup> ». En effet, presque simultanément à la publication des contes d'Hoffmann, les éditeurs français lancèrent des traductions d'œuvres d'autres conteurs allemands, en les présentant comme « rivaux d'Hoffmann », bien qu'il existe entre eux un décalage net de générations. De plus, ils qualifièrent leurs œuvres plus ou moins abusivement de *contes*, en ne tenant pas compte de la différence, non seulement au niveau du lexique mais aussi au niveau historico-culturel entre le mot *conte* et le mot *märchen*<sup>63</sup>.

— *Les rivaux d'Hoffmann*

Par exemple, en juillet 1830, une maison d'édition genevoise-parisienne, Cherbuliez, débute la publication de sa collection des « contes allemands », en publiant tout d'abord un recueil de trois volumes des *Contes* d'Heinrich von Kleist, sous le titre *Michel Kohlhaas le*

---

<sup>60</sup> Hoffmann, *Contes fantastiques*, présentation par José Lambert, traduction par Loève-Veimars, Paris, Flammarion, « GF », 1979-1982, 3 vol.

<sup>61</sup> Voir Pierre-Georges Castex, *op. cit.* Voir surtout le chapitre intitulé « L'initiateur allemand » (p. 42-56) et « Deuxième partie : les maîtres du genre » (p. 121 et suivante).

<sup>62</sup> La formule est de José Lambert, « Introduction », Hoffmann, *Contes fantastiques*, t. II, Paris, Flammarion, « GF », 1980, p. 15.

<sup>63</sup> Sur la problématique autour de « la francisation de l'œuvre étranger » voir par exemple Claude Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Paris, Le Livre de poche, « Références », 2007. Voir surtout le premier chapitre : « L'identité culturelle en question » (p. 31-48).

*La figure du conteur chez Balzac*

*marchand de chevaux et autres contes*<sup>64</sup>. En 1832, Cherbuliez publie les trois volumes des *Soirées allemandes, contes de Henry de Kleist*<sup>65</sup>, qui ne sont en réalité qu'une réimpression du recueil publié en 1830. D'autre part, entre 1832 et 1834, l'éditeur Vimont, sans doute incité par le succès des ventes des *Contes fantastiques* et *Œuvres complètes* d'Hoffmann, publie six volumes au total des *Œuvres complètes* de Ludwig Tieck : la première livraison a pour sous-titre *Contes d'artistes*, et la seconde et dernière s'intitule *Contes lunatiques*<sup>66</sup>. Néanmoins, devant le brillant succès d'Hoffmann, ces autres conteurs allemands introduits en France vers 1830 plus ou moins collectivement (après Kleist et Tieck, on peut citer Zschokke, Vandervelde ou Jean-Paul Richter), n'obtiennent pas les mêmes éloges. Toutefois, on peut imaginer que pour les écrivains-conteurs français de l'époque, ces contes riches en imagination des écrivains d'Outre-Rhin pouvaient servir comme source d'inspiration, ou comme modèle de leur création, au même titre que ceux d'Hoffmann<sup>67</sup>.

— *Walter Scott*

Si, nous mentionnons Walter Scott dans notre enquête sur la mode du conte vers 1830, ce n'est pas parce qu'il est l'auteur des *Contes de mon hôte*<sup>68</sup>, un des « best-sellers<sup>69</sup> » de l'époque, dont la publication continue depuis les années 1820 jusqu'au début des années 1830, mais plutôt parce que, depuis 1829, parallèlement au commencement de la publication des contes d'Hoffmann, Walter Scott est présenté par la presse française comme un rival

---

<sup>64</sup> Michel Kohlhaas *le marchand de chevaux et autres contes d'Henry de Kleist*, traduit de l'allemand, et précédé d'une notice sur la vie et les écrits de l'auteur par A. I. et J. Cherbuliez, Paris, Cherbuliez, 3 vol. [BF : 17 juillet 1830]

<sup>65</sup> Kleist, *Soirées allemandes*, première série, *Contes de Henry de Kleist*, traduits de l'allemand par A. I. et J. Cherbuliez, Paris, Cherbuliez, 3 vol. [BF : 14 juillet 1832]

<sup>66</sup> *Œuvres complètes de Ludwig Tieck. Contes d'artistes*, première livraison *Shakespeare et ses contemporains*, Paris, Vimont [BF : 9 juin 1832] ; *Œuvres complètes de Ludwig Tieck, Contes lunatiques*, seconde livraison, Paris, Vimont, 2 vol. [BF : 8 février 1834]

<sup>67</sup> À ce sujet, voir deux ouvrages d'études comparatistes. Claude Pichois, *L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, José Corti, 1963 ; José Lambert, *Ludwig Tieck dans les lettres françaises. Aspects d'une résistance au romantisme allemand*, Paris, Didier, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, « Études de Littérature étrangère et comparée 73 », 1976.

<sup>68</sup> Walter Scott, *La Fiancée de Lammermoor et une légende de Montrose*, troisième série des *Contes de mon hôte*, traduction nouvelle par M. Albert Montemont, Paris, Aubrée [BF : 3 avril 1830] ; [Walter Scott] *La Nain Noir, Conte de mon hôte*, tome I, Paris, Lecointe. [BF : 15 mai 1830]

<sup>69</sup> Sur l'histoire de la publication et de la réception en France des œuvres de Walter Scott, voir Martyn Lyons, *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Promodis, Cercle de la librairie, « Histoire du livre », 1987. Voir surtout le cinquième chapitre : « Les Best-sellers » (p. 76-104).

*La mode du conte au début des années 1830*

d'*Hoffmann le fantastique*, mais de manière différente des autres écrivains allemands que nous venons de mentionner.

C'est dans un article intitulé « Du merveilleux dans le roman<sup>70</sup> », d'abord écrit en anglais et publié en 1827, puis publié deux ans après en France dans une version abrégée, que Walter Scott, en tant que fondateur d'un genre littéraire plus ou moins réaliste qu'est le roman historique, critique l'usage abusif du *merveilleux* et du *fantastique* dans la fiction romanesque en se référant aux œuvres d'Hoffmann comme cible. Surgit à la suite de cela une polémique dans la presse parisienne *pour* et *contre* Hoffmann. Nous voulons signaler que c'était en réalité une polémique *artificielle*, dans le sens où elle a été organisée ou inventée par la presse française. La raison étant que l'adversaire de Walter Scott était déjà décédé en 1822, soit plus de cinq ans avant la publication de cet article critique sur ses œuvres. Ainsi, si la *Revue de Paris* publie cet article polémique dans son premier numéro en avril 1829, et si quelques mois après, en novembre-décembre 1829, l'éditeur Eugène Renduel publie une version complète de l'article de Walter Scott à la tête des *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann*, on peut suggérer que c'était dans le but de solliciter l'intérêt du public pour le monde imaginaire et fantastique d'Hoffmann, en mettant la marque d'une coupure entre le conteur écossais qui est « un théoricien d'un art dépassé », et le conteur berlinois, « un modèle hautement actuel, susceptible de rajeunir et l'élargir la littérature [française] »<sup>71</sup>.

Jusqu'ici, à partir de l'observation sur la publication des contes d'Hoffmann, nous avons mentionné quelques écrivains étrangers, présentés en France comme « rivaux d'Hoffmann », dont les ouvrages sont traduits et présentés en France comme des contes. Cette courte observation sur la publication en volume des contes étrangers nous permet de mieux comprendre la situation de la littérature et de l'édition française de l'époque. Nous pouvons maintenant dire que la floraison des contes nouveaux des écrivains français au début des années 1830 est un phénomène parallèle à l'abondance remarquable des contes étrangers (les allemands en particulier). Plus précisément, nous pouvons penser que la mode du conte en France est l'une des conséquences à peu près immédiate de l'introduction des contes étrangers en France effectuée dès la fin des années 1820 par des traducteurs comme Loève-Veimars et par des éditeurs comme Eugène Renduel et Cherbuliez. En ce sens, la mode du conte est en

---

<sup>70</sup> Walter Scott, « Du merveilleux dans le roman », *Revue de Paris*, 5 avril 1829, t. I, p. 25-33.

L'année suivante, la même *Revue de Paris* publie un article qui répond à cet article de Walter Scott, non pas de la part de Hoffmann qui est décédé, mais de Charles Nodier. Son article « Du fantastique en littérature » (*Revue de Paris*, 28 novembre 1830, t. XX, p. 205-226) est une sorte de défense et une illustration de la poétique du fantastique.

<sup>71</sup> José Lambert, « Introduction », Hoffmann, *Contes fantastiques*, t. II, « GF », 1980, p. 14 et 15.

*La figure du conteur chez Balzac*

grande partie préparée et ensuite dynamisée activement par ces maisons d'éditions qui s'intéressent bien à la littérature étrangère de leur temps. Ici, il n'y a pas lieu d'étudier de manière comparative l'influence des contes étrangers sur la création des écrivains français. Cependant, quand on tient compte du décalage de génération entre les conteurs français et les conteurs étrangers que nous venons de citer : Hoffmann, Kleist, Tieck, et Scott, qui sont tous nés dans les années 1770, on peut supposer que la création des *jeunes maîtres* français est guidée et orientée, consciemment ou inconsciemment, par les œuvres de ces maîtres aînés du genre.

*Enfin, « presque tous nos auteurs »*

Certes, dans la scène littéraire de 1830, ce sont ces écrivains célèbres ou influents, français et étrangers, qui ont joué des rôles principaux. Et quand on veut examiner la partie la plus éblouissante de la mode du conte, il est bon de commencer par se référer à leurs ouvrages, puisqu'il y a déjà une bonne quantité de matériel pour enrichir la lecture mais aussi l'étude spécialisée. Cependant, il faut dire que ce qui caractérise cette mode du conte, c'est la présence non moins significative d'écrivains mal connus ou inconnus qui, à côté des écrivains vedettes, se consacrent à la publication de contes. Comme l'a signalé en 1836 l'auteur d'un article « Conte » dans un volume de l'Encyclopédie de l'époque, ce sont « presque tous nos auteurs [contemporains]<sup>72</sup> », qui ont participé à la mode du conte. Aujourd'hui, dans l'ombre des écrivains-conteurs de premier ordre, ces conteurs et leurs ouvrages, certes secondaires mais intéressants par leur médiocrité même, sont globalement négligés. Néanmoins, leur activité littéraire qui témoigne de la situation et de l'atmosphère de la littérature de 1830 ne cesse d'attirer l'attention des chercheurs<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> [Anonyme] Article « Conte » dans l'*Encyclopédie des gens du monde, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts*, par une société de savants, de littérateurs et d'artistes, français et étrangers, t. VI, Paris, Treuttel et Würtz, 1836, p. 690.

<sup>73</sup> Voir par exemple Marie-Ève Thérénty, *op. cit.* Voir surtout « Annexe I : Répertoire des romanciers journalistes » (p. 635-686).

*La mode du conte au début des années 1830*— *Philarète Chasles*

Parmi ces écrivains-contes de *second ordre*, on peut citer par exemple Philarète Chasles. Depuis l'étude de Claude Pichois entre autres<sup>74</sup>, on apprend que, au début des années 1830 en particulier, Philarète Chasles était non seulement un jeune critique littéraire (né en 1798), connaisseur de la littérature anglaise et allemande, mais également un auteur assez fécond de contes publiés tantôt dans les revues littéraires tantôt dans les recueils collectifs<sup>75</sup>. En tant que conteur, il a notamment collaboré avec ses amis de la même génération, Balzac et Charles Rabou, rédacteur en chef de la *Revue de Paris*, pour la publication du recueil collectif de contes intitulés *Contes bruns*<sup>76</sup>. Ainsi, tandis que le talent littéraire de Philarète Chasles n'est pas incontestable, il peut occuper souvent une bonne place dans la table des matières des revues et des recueils collectifs.

— *Alfred Des Essarts*

De même que Philarète Chasles, le jeune littérateur Alfred Des Essarts (né en 1811) pratique ces deux métiers compatibles au début des années 1830. C'est à partir de 1832, qu'Alfred Des Essarts commence à se charger de la rubrique « Chronique » dans *La France littéraire*. Notons qu'en 1832, parallèlement à son activité de critique, Alfred Des Essarts continue son métier de conteur en publiant ses contes dans d'autres revues littéraires telles que *L'Artiste* et *Le Mercure de France au XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>77</sup>. Dans un article intitulé « La nouvelle en 1832 : La société, la misère, la mort et les mots<sup>78</sup> », Frank Paul Bowman analyse « Jenny la laide, Conte » de ce journaliste-contes, publié dans *L'Artiste* entre mai et juin 1832. Parmi les 500 textes, contes ou nouvelles de l'année 1832, que Frank Paul Bowman a consultés, il distingue *Jenny la laide*, qui est une « histoire de Cendrillon, mais renversée, où la laide est la

<sup>74</sup> Claude Pichois, *Philarète Chasles et la vie littéraire au temps du romantisme*, Paris, José Corti, 1965, 2 vol.

<sup>75</sup> Rien qu'en 1832, Philarète Chasles publie « La Nuit d'un dangereux (1624) », « Le Mari des deux cousines » dans *L'Artiste*, et dans les recueils collectifs, « L'Œil sans paupière », « Une bonne fortune », « La Fosse de l'avare », « Les Trois Sœurs » (*Contes bruns*), « La Conciergerie, Épisode d'une vie obscure » (*Paris, ou le Livre de Cent-et-un*), « Capapé el Royo » (*Le Salmigondis, contes de toutes les couleurs*), et « La Femme de chambre » (*Les Cent-et-une Nouvelles Nouvelles*).

<sup>76</sup> [Balzac, Chasles, Rabou], *Contes bruns*, *op. cit.*

<sup>77</sup> Dans *L'Artiste*, Alfred Des Essarts publie « Le Passé » (avril 1832) « Jenny la laide, Conte » (mai-juin 1832), « La Chanteuse des rues » (septembre 1832), et dans *Le Mercure de France au XIX<sup>e</sup> siècle*, « Mœurs italiennes. Mariana la napolitaine » (janvier-mars 1832).

<sup>78</sup> Frank Paul Bowman, « La nouvelle en 1832 : La société, la misère, la mort et les mots », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 27, mai 1975, p. 189-208.

*La figure du conteur chez Balzac*

mauvaise<sup>79</sup> », comme l'une des productions typiques de cette année de plein essor de la mode du conte.

Nous pourrions ainsi continuer à énumérer jusqu'aux derniers les auteurs de contes des années 1830. Cependant, dans la limite de notre étude, nous nous bornerons à citer ci-dessous uniquement les principaux dans un ordre arbitraire : Michel Raymond (le nom de plume-pseudonyme de Michel Masson et Raymond Brucker), Xavier Boniface Saintine, Léon Gozlan, Paul Lacroix alias le Bibliophile Jacob, Amédée Pichot, Loève-Veimars, Frédéric Soulié, Félix Pyat, Alphonse Jal, Henry Martin. Naturellement, ces écrivains-contes et leurs œuvres sont de caractère différent. Les idées principales de chaque conte, qui peuvent se croiser en quelque sorte, ne convergent pas. Toutefois, malgré cette dissemblance, on peut remarquer un point commun fondamental entre eux. En effet, dans la période à laquelle nous nous intéressons, ils exercent sans exception leur métier de journaliste en tant que collaborateurs (auteur, traducteur, critique ou rédacteur) des revues littéraires, qui viennent d'être fondées vers 1830, telles que la *Revue de Paris*, la *Revue des Deux Mondes*, et *L'Artiste*. Ceci peut expliquer pourquoi ces écrivains moins connus ou secondaires ne peuvent s'engager aussi activement que les conteurs *vedettes* dans la publication de contes.

Nous mentionnerons plus tard l'importance décisive des revues littéraires par rapport à la mode du conte. Ici, nous voulons souligner simplement la coexistence dans la mode du conte d'écrivains divers qui se trouvent dans les différents rangs de la hiérarchie esthétique. À cette époque, un certain nombre de prosateurs, tout à fait obscurs, anonymes ou pseudonymes, aujourd'hui difficiles à identifier, publient aussi des contes dans les revues littéraires. Il est vrai que, parmi les ouvrages-contes de ces auteurs, on trouve, par exemple, des contes au contenu faible, des micro-contes de moins d'une page, des imitations de contes étrangers, de ceux d'Hoffmann en particulier, qui manquent d'originalité et qui ne permettent pas à ces auteurs de laisser leur nom dans l'histoire littéraire. C'est en raison de cela que dans sa thèse monumentale, René Guise conclut sévèrement son analyse sur l'état de la littérature française au début des années 1830, qui est envahie par des contes et des conteurs de qualité très variable, ainsi : « à aucune autre époque, nous semble-t-il, la littérature française n'a été aussi riche en auteurs sans valeurs<sup>80</sup> ». Cette remarque nous permet de comprendre pourquoi la

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>80</sup> René Guise, *Le Phénomène du roman-feuilleton 1830-1848. La crise de croissance du roman*, Thèse de lettres soutenue à l'Université Nancy II en 1975, t. I, p. 171. Voir surtout le troisième chapitre : « La folie du conte (juillet 1832-1833) » (p. 170 et suivantes).

*La mode du conte au début des années 1830*

mode du conte se terminera quelques années plus tard, et pourquoi René Guise baptise ce phénomène littéraire à la fois éclatant et éphémère de « folie du conte ».

*L'émergence du conte vue par la critique de l'époque*

Certes, d'un point de vue négatif, on peut considérer comme René Guise que la mode du conte a suscité une popularisation sans précédent de la littérature française. En effet, à cette époque, on se rapproche de plus en plus de l'industrialisation de la production littéraire. C'est en 1839 que Sainte-Beuve publie un article célèbre intitulé « De la littérature industrielle<sup>81</sup> ». Et déjà avant cela, un article polémique qui attaque la « littérature facile » avait été publié par Désiré Nisard à la fin de l'année 1833<sup>82</sup>. En un sens, l'engouement pour le conte a eu des conséquences nuisibles pour le développement de la littérature française de cette époque.

Pourtant, d'un point de vue différent, nous pouvons penser qu'avec la mode du conte, la littérature française est entrée dans une phase différente et nouvelle. Cela parce qu'avec la mode du conte, la France a pu connaître malgré tout un rajeunissement et une ouverture exceptionnels dans le domaine de la littérature. Après avoir envisagé les caractéristiques de la mode du conte vers 1830, nous pouvons souligner que la situation de la littérature de cette période est marquée par la coexistence dans la scène littéraire de *vedettes* et d'une foule de littérateurs *médiocres*. En d'autres termes, le conte sert surtout à ces derniers comme ticket d'entrée dans le monde littéraire, qui va cesser d'être un monde privilégié et fermé. Car, avec ce genre attirant, la littérature ouvre sa porte non seulement aux écrivains de la jeune génération, mais aussi aux écrivains étrangers (par l'intermédiaire de traducteurs et d'éditeurs), aux écrivains inconnus ou peu connus, et également aux écrivains-journalistes. En un sens, même si la mode du conte fait ainsi apparaître des « auteurs sans valeurs » et des contes sans intérêt, il nous semble que cette mode littéraire, quoiqu'éphémère et fugace comme la mode vestimentaire, peut être considérée comme un événement révolutionnaire. Parce qu'elle a accéléré une sorte de démocratisation de la création littéraire pour la première fois dans l'histoire de la littérature française. Nous sommes d'avis que c'est le changement rénovateur, qu'a suscité la mode du conte vers 1830, qui caractérise en même temps l'état

---

<sup>81</sup> Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> septembre 1839, 4<sup>e</sup> série, t. XIX, p. 675-691.

<sup>82</sup> Désiré Nisard, « D'un commencement de réaction contre la littérature facile, à l'occasion de la *Bibliothèque latine-française* de M. Panckoucke », *Revue de Paris*, 22 et 29 décembre 1833, t. LVII, p. 211-228 et 261-287.

*La figure du conteur chez Balzac*

général de la littérature sous la monarchie de Juillet. Et c'est sans doute en raison de cela que la critique de l'époque confirme immédiatement l'essor du conte en l'associant à l'émergence de la « jeune littérature<sup>83</sup> ».

Pour savoir comment ce *jeune conte* est accueilli par la critique de l'époque, il sera utile de feuilleter beaucoup d'articles, de comptes rendus, et d'annonces de publication publiés dans chaque livraison des journaux et revues de l'époque. Grâce à cela, nous pouvons suivre en même temps le processus de valorisation de ce genre. Dans la limite de notre étude nous ne pouvons donner que quelques exemples. C'est pourquoi parmi les articles qui expriment clairement leur avis sur le conte et sur le conteur en général, nous citons d'abord un article d'Émile Deschamps, un des plus éminents critiques de l'époque. Cet article intitulé « M. de Balzac » est publié dans la *Revue des Deux Mondes*, une semaine avant la publication de la troisième édition des *Romans et contes philosophiques* en novembre 1831. En accentuant l'importance de la « poésie » dans la conception de la littérature d'« aujourd'hui », Émile Deschamps célèbre l'émergence des « mille et un morceaux littéraires » :

Toute conception littéraire, digne d'attirer l'attention de la critique, porte aujourd'hui le cachet de cette ère nouvelle, et ce cachet, c'est la poésie. La poésie coule à pleins bords dans les drames, dans les romans, dans les feuilletons, dans les revues. Il s'en fait chaque jour une dépense effrayante dans ces mille et un morceaux littéraires qu'on ne sait comment nommer, et que j'appellerais volontiers du nom de leurs auteurs : Mérimée, Jules Janin, de Stendhall [*sic*], de Balzac, Bruckère [*sic*], Eugène Sue, Paul Lacroix [le Bibliophile Jacob], etc., car outre la physionomie bien distincte de l'époque, chacun de ces écrivains a sa physionomie à lui, son individualité que tout le monde connaît. Le dix-neuvième siècle a peut-être déjà trouvé autant de manières d'écrire, et d'écrire très bien, que les deux siècles qui l'ont précédé<sup>84</sup>.

Certes, dans cette citation, et dans tout cet article, Émile Deschamps n'utilise pas le terme de conte. Probablement parce que pour désigner la littérature de l'« ère nouvelle », il veut éviter de recourir à l'appellation conventionnelle du *conte* qui, d'autre part, peut évoquer la forme démodée de la littérature du passé<sup>85</sup>. De plus, sans doute pour la même raison, il préfère éviter

---

<sup>83</sup> On peut trouver cette formule par exemple dans le compte rendu suivant : Anonyme, « Album : *Contes fantastiques*, et les *Œuvres complètes d'Hoffmann* », *Revue de Paris*, 31 janvier 1830, t. X, p. 324-326. Et c'est au nom de la « jeune littérature » que Jules Janin publie un article qui répond à la critique de Désirée Nisard sur le conte et sur la « littérature facile » en général. Voir Jules Janin « Manifeste de la jeune littérature. Réponse à M. Nisard », *Revue de Paris*, 5 janvier 1834, nouvelle série, t. I, p. 5-30.

<sup>84</sup> Émile Deschamps, « M. de Balzac », *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> novembre 1831, t. IV, p. 314.

<sup>85</sup> On peut dire qu'Émile Deschamps est un critique sensible aux problématiques de la rénovation et de la modification des genres vieillissants. Sur un recueil de poésies de Hugo, il dit que : « Puis les poètes baptisèrent leurs



*La mode du conte au début des années 1830*

de qualifier ces écrivains du « dix-neuvième siècle » de *conteurs*. Pourtant il est déjà bien clair que cette expression de « mille et un morceaux littéraires » désigne le conte *renouvelé* et *contemporain* de son époque. Puisque, comme nous l'avons déjà vu, les auteurs qu'il y cite sont justement des auteurs de contes des années 1830. Il est vrai que cet article ne vise pas directement à encourager la mode du conte. Néanmoins, nous pouvons remarquer que ces auteurs sont ainsi appréciés par la critique peu de temps après leur apparition sur la scène littéraire. Ils sont vus comme des écrivains qui décrivent chacun avec leur propre style leur temps et leur siècle.

D'autre part, la critique de l'époque souligne volontairement les mérites *pratiques* du conte. C'est en juillet 1831, dans un compte rendu des *Contes misanthropiques* de Samuel-Henry Berthoud, que l'auteur anonyme de cet article admet sa préférence pour le conte. Après avoir remarqué la difficulté de la narration romanesque mais aussi de la difficulté de la lecture du roman, il explique ainsi les mérites du conte :

Les longues histoires ont leur mérite. Deux volumes in-8° sur un héros imaginaire peuvent intéresser le lecteur jusqu'à la dernière page, lorsque ces deux volumes sont bons et bien écrits ; on arrive à la conclusion, disposé à pardonner l'ennui qui est venu de temps à autre, tout en rendant justice au talent de l'auteur. Drame complet avec ses plus minces détails, ses moindres circonstances, passion qui se développe au milieu de mille épisodes où elle est encadrée. Cela est quelque beau, admirable, témoin les grands poèmes en prose de Walter Scott, et deux romans de Mme Cottin. Mais j'aime aussi, j'aime beaucoup les contes qui se disent au coin du feu, qui y tiennent vous saisir, vous surprendre, vous attendrir sans que vous y songiez, les contes que vous commencez le soir en plaçant la tête sur l'oreiller, que vous finissez avant de vous endormir, et que le matin vous savez encore par cœur. / M. S. Henry Berthoud en a fait de charmants [...] <sup>86</sup>.

De ce point de vue aussi, le conte est apprécié comme une forme littéraire charmante qui peut procurer le plaisir de la lecture de manière souple. Selon ce chroniqueur, le mérite du conte par rapport au roman ou au théâtre réside surtout dans son accessibilité. Ainsi, le conte est

---

créations à leur fantaisie, appelèrent leurs odes, *ballades*, leurs tragédies, *dramas* leurs drame, *saynètes*. Que sais-je ? La pauvre routinière ne put se reconnaître dans cette nomenclature nouvelle, assaillie, débordée de toutes parts, elle exhala quelques arguties scolastiques, quelques quolibets surannés, devint tout à fait folle, et disparut sous un cataclysme de productions qu'elle ne put venir à bout de comprendre et d'analyser. [...] Le public accueille les œuvres nouvelles avec enthousiasme, sans s'inquiéter si les genres sont modifiés, si les genres sont modifiables, n'en reconnaissant plus qu'un qui soit bien *défini*, c'est le genre *fini* » (Émile Deschamps, *op. cit.*, p. 313-314).

<sup>86</sup> Anonyme, « *Contes misanthropiques*, par S. Henry Berthoud », *Le Mercure de France au XIX<sup>e</sup> siècle*, t. XXXIV, juillet 1831, p. 183-184.

*La figure du conteur chez Balzac*

reconnu comme la formule qui correspond le mieux au courant de l'époque, non seulement par les écrivains mais aussi par les lecteurs de l'époque.

À propos des charmes du conte, on peut dire que c'est Jules Janin qui les célèbre de manière la plus provocante. Dans un discours critique sur le conte que l'on trouve au début de « Rosette », conte publié en mai 1832 dans la *Revue de Paris* et ensuite recueilli dans les *Contes fantastiques et contes littéraires*, Jules Janin exprime sa préférence pour les « petites histoires » et pour les « petits contes »<sup>87</sup>, à l'inverse du roman « en quatre volume sales et mal imprimés, délaissement favori des cuisinières, des femmes d'huissier et des crocheteurs<sup>88</sup> ». Parce que, pour lui, le conte est un genre bref qui comporte « quelque chose de vicieux et d'élégant à la fois<sup>89</sup> ».

On peut trouver un autre article dans lequel l'auteur insiste plus franchement sur la supériorité du conte à l'égard du roman. En décembre 1832, dans un article intitulé « Contes », Alfred Des Essarts fait ainsi connaître la puissance du conte qui peut englober le roman :

En vérité, je ne sais pourquoi je mets en titre ici le mot Contes : car la plupart des romans que je viens d'analyser ne sont à peu près que contes développés, allongés par des réflexions psychologiques et métaphysiques. Je crois, puisqu'il faut établir une ligne de démarcation entre les romanciers et les conteurs, que ces derniers se sont montrés cette fois supérieurs à leurs émules<sup>90</sup>.

Pour bien comprendre ce qu'écrit Alfred Des Essarts, il faut savoir que dans un article intitulé « Romans<sup>91</sup> » qui précède « Contes », celui-ci mentionne et critique quelques romans d'auteurs habiles mais sans talent remarquable tels que Paul Foucher, Édouard Corbière, Hyppolyte Bonnelier, etc. Selon Alfred Des Essarts, par rapport aux romans médiocres de ces romanciers mineurs, les contes qu'il cite dans cet article — ceux d'Alphonse Jal, de Jules Janin, de Xavier Boniface Saintine, et d'Eugène Sue — ont au moins un avantage. Ceux-ci sont inévitablement liés à l'actualité à la fois littéraire et sociale. « Et voilà ce qu'on appelle la littérature du jour !<sup>92</sup> », dit Des Essarts au milieu de cet article.

---

<sup>87</sup> Jules Janin, « Rosette, histoire du dix-huitième siècle », *Revue de Paris*, 27 mai 1832, t. XXXVIII, p. 223-224.

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

<sup>89</sup> *Ibid.*, 224.

<sup>90</sup> Alfred Des Essarts, « Contes », *La France littéraire*, décembre 1832, t. IV, p. 675. Cet article est écrit en tant que compte rendu des livres suivants : « *Le Livre des conteurs* [chez Allardin] », « *Tristesses*, par M. Onel [chez Sylvestre] », « *Le Livre de toutes les couleurs* [chez Fournier jeune] », « *Les Contes vrais*, par Madame Jenny Bastide ».

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 671-675.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 676.

*La mode du conte au début des années 1830*

En même temps que l'on voit la publication abondante de contes par les écrivains contemporains, un certain nombre de critiques reconnaissent ainsi de manière positive le statut du conte souvent par comparaison avec celui du roman. Ici, nous n'essayons pas de comparer concrètement les mérites du conte avec ceux du roman. Nous voulons simplement souligner que la critique de l'époque n'hésite pas à admettre l'actualité du conte. Pendant quelques années, jusqu'en 1833 au moins<sup>93</sup>, on trouve certainement une sorte de communauté littéraire autour du conte dans laquelle les écrivains et les critiques sont liés par un même objectif. Certes de manière différente, tous les deux tentent de présenter le conte comme un genre renouvelé et contemporain. Ce n'est donc pas un hasard que les auteurs de ces articles positifs pour le genre conte, cités plus haut, soient eux-mêmes des auteurs de contes. Comme nous l'avons vu, à cette époque, outre Jules Janin, Émile Deschamps et Alfred Des Essarts se lancent dans la rédaction de contes. Il nous paraît évident que cette relation entre la création et la critique soit un des aspects spécifiques qui caractérisent cette mode du conte au début des années 1830.

*Conclusion*

Après avoir décrit les principales caractéristiques de la mode du conte, nous pouvons maintenant considérer cette mode comme une sorte de mouvement littéraire mais aussi éditorial qui concerne tous ceux qui s'intéressent à la renaissance de ce genre. Car, si cette mode est marquée tout d'abord par l'émergence et la floraison, au début des années 1830, des contes d'auteurs contemporains français et étrangers, elle est en réalité préparée et dynamisée non seulement par les écrivains mais également par les traducteurs, les éditeurs, les journalistes, et les critiques. En ce qui ne concerne que les auteurs, il y a une grande variation. Ce sont des jeunes talents, des maîtres français et allemands du genre, des écrivains vedettes, mais aussi une foule de talents médiocres, des écrivains mineurs, et même des

---

<sup>93</sup> C'est-à-dire, jusqu'à l'année où la critique commence à attaquer le conte en le désignant en tant que « littérature facile ». Voir entre autres Désiré Nisard, *op. cit.* Dans cet article Désiré Nisard critique le conte par ces mots : « La seconde branche de la littérature facile, c'est le *conte*, c'est quelque chose qui n'a pas la force d'être un roman. Ah ! s'il était possible de l'allonger, de l'amincir, de l'étendre à l'infini, comme une feuille d'or sous le marteau du batteur, il n'y aurait pas de contes ; on les laisserait à Voltaire : il n'y aurait que des romans ; mais le conte contemporain n'est pas une feuille d'or. Il y a des contes d'hommes et des contes de femmes. Les contes d'hommes sont les bâtards du roman ; on y trouve en petit toutes les belles nouveautés du roman, des amours dont l'intrigue se noue plus rapidement et se dénoue plus vite, grande économie pour le lecteur ; des héros qui causent moins longuement ; moins de descriptions, moins de changement de scènes : mais n'en sachez pas gré au conte ; encore une fois, ce n'est pas sobriété de sa part : c'est impuissance » (p. 216-217).

*La figure du conteur chez Balzac*

non-professionnels, qui se réunissent, ou coexistent tout simplement dans un milieu serré mais de plus en plus élargi. Autrement dit, sous le drapeau unique du conte, ils se lancent dans ce mouvement qui est ouvert à peu près à tous ceux qui veulent devenir conteurs. Certes, d'une part, ce mouvement a pour conséquence la vulgarisation excessive d'un genre littéraire mais aussi de la littérature en général. Cependant, il est en même temps vrai que, par cela même, le genre du conte connaît un certain rajeunissement qui lui permet d'être reconnu comme un genre plein de vitalité et riche de possibilités.

*La mode du conte au début des années 1830*

Liste : Livres-contes dans la catégorie « Belles-lettres »  
(*Bibliographie de la France*, 1830-1835)

Sigles utilisés dans la liste

MF : Mythologie et Fables

P : Polygraphes

PCM : Philologie, Critique, Mélange

PP : Poétique et Poésie :

RC : Romans et Contes :

Thé : Théâtre

## 1830

1. Alfred de Musset, *Contes d'Espagne et d'Italie*, Paris, Levavasseur, Urbain Canel, in-8°, 248 p. [9 janvier 1830, n° 166] [PP]
2. Voltaire, *Contes en vers, satire et poésie mêlées*, Paris, Lecointe, in-18, 154 p. [23 janvier 1830, n° 418] [PP]
3. *La Bassinoire, conte*, Paris, Imp. de Cosson, in-8°, 8 p. [6 février 1830, n° 671] [PP]
4. Mme la comtesse d'Aulnoy, *L'Oranger et l'abeille. Conte des fées*, suivi de petits contes plaisans, Épinal, Pellerin, in-18, 72 p. [27 février 1830, n° 1179] [RC]
- 5-7. E. T. A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, t. V. VI. VII et VIII, Paris, Eugène Renduel, 4 vol. in-12, 1008 p. [20 mars 1830, n° 1522] [RC] [trad. de l'allemand]
- *Contes fantastiques*, t. IX, X, XI et XII, 4 vol. in-12, 976 p. [15 mai 1830, n° 2579] [RC] [trad. de l'allemand]
- *Contes fantastiques*, 4 vol. in-12, 936 p. [30 octobre 1830, n° 5810] [RC] [trad. de l'allemand]
8. Mme la comtesse d'Aulnoy, *Le Nain jaune, conte*, Épinal, Pellerin, in-18, 36 p. [20 mars 1830, n° 1541] [RC]
9. M. Merville, *Contes et nouvelles*, Paris, Denain, 3 vol. in-12, 688 p. [3 avril 1830, n° 1823] [RC]
- 10-11. Walter Scott, *La Fiancée de Lammermoor et une légende de Montrose*. Troisième série des *Contes de mon hôte*, traduction nouvelle, par M. Albert Montemont, Paris, Armand Aubrée, in-8°, 624 p, plus une planche. [3 avril 1830, n° 1853] [RC] [trad. de l'anglais]
- *La Fiancée de Lammermoor et une légende de Montrose*. Troisième série des *Contes de mon hôte*, Paris, Rignoux, t. II, in-18, 196 p ; t. III, in-18, 198 p, plus une planche. [3 avril 1830, n° 1854] [RC] [trad. de l'anglais]

*La figure du conteur chez Balzac*

12. Walter Scott, *Une légende de Montrose*. Troisième série des *Contes de mon hôte*, traduction nouvelle, par M. Albert Montémont, tomes I et II, Paris, Rignoux, 2 vol. in-18, 528 p, plus une planche. [24 avril 1830, n° 2294] [RC] [trad. de l'anglais]
13. Jean de La Fontaine, *Contes et nouvelle en vers*, Paris, Lecointe, 2 vol. in-18, 408 p. [24 avril 1830, n° 2205] [PP]
14. Henri Zschokke, *Les Matinées suisses, contes*, traduit de l'allemand par A. I. et J. Cherbuliez, Paris, A. Cherbuliez, 4 vol. in-12, 800 p. [24 avril 1830, n° 2240] [RC] [trad. de l'allemand]
15. M. R\*\*\*., *Le Nouveaux Conteur amusant contenant, etc. Ouvrage propre à orner la mémoire, etc.*, Paris, Caillot, in-18, 108 p. [24 avril 1830, n° 2255] [RC]
16. [Walter Scott] *La Nain Noir, Conte de mon hôte*, t. I, Paris, Lecointe, in-18, 180 p, plus une planche. [15 mai 1830, n° 2629] [RC] [trad. de l'anglais]
17. Charles Perrault, *Cendrillon, la Petite pantoufle de verre, conte*, Paris, Imp. de Pihan Delaforest, in-12, 18 p. [26 juin 1830, n° 3418] [RC]
18. *Contes de ma tante Marthe ; traduits de l'anglais par le traducteur des romans de sir Walter Scott*. Paris, Thoissier-Desplaces, 4 vol. in-12, 976 p. [26 juin 1830, n° 3432] [RC] [trad. de l'anglais]
19. Madame Foy, *Le Kidouschim, conte de ma tante Rébecca*, Paris, Boulland, 4 vol. in-12, 846 p. [26 juin 1830, n° 3486] [RC]
20. C. F. Vand der Velde, *Contes et légendes historiques*, Paris, J. Renouard, 4 vol. in-12, 846 p. [3 juillet 1830, n° 3631] [RC]
21. *L'Œuf frais, ou Erato gallina puerpera, petit conte en guise de préambule au dialogue ci-après, les Soleils éclipsés, prononcé du vieux classique Aristenète sur les productions ténébreuses de M. Victor Hugo*, Paris, Leclerc. [3 juillet 1830, n° 3688] [PP]
22. Madame la comtesse d'Aulnoy, *La Belle aux cheveux d'or, conte des fées*, Montbéliard, Imp. de Deckherr, in-18, 24 p. [10 juillet 1830, n° 3758] [RC]
23. *Nouveaux Contes de fées*, contenant : le *Petit carnaval*, la *Poupée qui chante*, *Pierrot et Justine*, ou le *Tonneau*, Épinail, Imp. de Pellerin, in-18, 60 p. [10 juillet 1830, n° 3888] [RC]
24. M. S\*\*\*, *Le Bonhomme Mathieu, conte politique*, Paris, Breauté, in-8°, 62 p. [17 juillet 1830, n° 3964] [PP]
25. Henry de Kleist, *Michel Kohlhaas le marchand de chevaux et autres contes*, traduit de l'allemand, et précédés d'une Notice sur la vie et les écrits de l'auteur, par. A. I. et J. Cherbuliez, Paris, Cherbuliez, 3 vol. in-12, 600 p. [17 juillet 1830, n° 4002] [RC] [trad. de l'allemand]
26. Perrault, *Contes des fées*. Épinail, Imp. de Pellerin, in-18, 72 p. [31 juillet 1830, n° 4200] [RC]

*La mode du conte au début des années 1830*

27. Madame la comtesse d'Aulnoy, *Le Rameau d'or, conte*, Épinal, Imp. de Pellerin, in-18, 72 p. [18 septembre 1830, n° 5038] [RC]
28. Walter Scott, *La Prison de Mid-Lothian, ou la Jeune Caméronnienne*. Seconde série des *Contes de mon hôte*, traduction nouvelle, avec des notes explicatives, par M. Albert-Montémont, Paris, Armand Aubrée, in-8°, 648 p, plus une planche. [9 octobre 1830, n° 5434] [RC] [trad. de l'anglais]
29. M. A. Desaintes, *Le Délassement de mon fils, nouveaux contes moraux, à l'usage de l'adolescence, contenant des descriptions curieuses et utiles relatives à divers sujets, etc.*, Paris, Eymery-Fruger et compagnie, 2 vol, in-12, 744 p, plus 12 gravures. [16 octobre 1830, n° 5505] [PCM]
30. *Le Petit Conteur d'anecdotes*, Paris, Marcilly, in-48, 96 p, plus des planches. [4 décembre 1830, n° 6387] [PCM]
31. J. N. Bouilly, *Contes populaires*, Paris, L. Janet, 2 vol, in-12, 808 p, plus 2 planches. [11 décembre 1830, n° 6640] [RC]

## 1831

1. Pigault-Lebrun, *Contes à mon petit-fils*, Paris, Barba fils, 2 vol. in-12, 444 p, plus 2 gravures. [1<sup>er</sup> janvier 1831, n° 25] [RC]
2. *Le Tombeau d'une mère. Conte traduit de l'anglais*, Versailles, Angé, in-12, 24 p. [23 avril 1831, n° 1896] [RC] [trad. de l'anglais]
3. Auguste de B..., *Nouveaux Contes en vers*, Paris. Imp. de Ducessois, in-8°, 112 p. [21 mai 1831, n° 2372] [PP]
4. M. S. Henry Berthoud, *Contes misanthropiques*, Paris, Werdet et Mme veuve Charles-Béchet, in-8°, 376 p. [30 juillet 1831, n° 3572] [RC]
5. Charles Perrault, *Contes des fées, contenant le Barbe bleue, etc.*, Troyes, Anner André, in-18, 84 p. [13 août 1831, n° 3780] [RC]
6. M. de Balzac, *Romans et contes philosophiques*. Seconde édition, Paris, Ch. Gosselin, 3 vol. in-8°, 1224 p, plus 3 planches. [24 septembre 1831, n° 4462] [RC]
7. Mme de \*\*\*, *Contes et nouvelles, imités de l'anglais*, Paris, Ch. Gosselin, in-8°, 248 p. [1<sup>er</sup> octobre 1831, n° 4504] [RC]
8. *Le Conteur populaire, ou Recueil d'anecdote récentes, nouvelles des tribunaux, faits curieux, inventions modernes, etc.*, Nantes. Imp. de Mellinet-Malassis, in-8°, 8p. [8 octobre 1831, n° 4659] [RC]
9. La Fontaine, *Contes*, Paris, Lebigre, 2 vol. in-32, 384 p, plus 2 gravures. [3 décembre 1831, n° 5554] [PP]

*La figure du conteur chez Balzac*

10. E. T. A. Hoffman, *Contes fantastiques*, Paris, Eugène Renduel, 4 vol. in-12, 1032 p. [24 décembre 1831, n° 5931] [RC] [trad. de l'allemand]

1832

1. Voltaire, *Contes en vers, satires et poésie mêlées*, Paris, Hiard, in-18, 270 p. [21 janvier 1832, n° 293] [PP]
2. *Contes bruns*, par une..., Paris, Urbain Canel et Adolphe Guyot, in-8°, 404 p. [11 février 1832, n° 704] [RC]
3. W. Irving, *Contes américains*, traduits de l'anglais par miss Sedgwick, Paris, Auffray, in-18, 232 p. [1832, n° 826] [RC] [trad. de l'anglais]
4. Walter Scott, *Le Comte Robert de Paris*. Quatrième et dernière série des *Contes de mon hôte*, traduit par M. Albert-Montémont, Paris, Armand Aubrée, in-8°, 364 p. [17 mars 1832, n° 1229] [RC] [trad. de l'anglais]
5. *Les Matinées suisses*. Troisième série, contenant une *Vie de poète* par Tieck ; et autres contes, de Laun, Zschokke, etc., traduit de l'allemand par A. I. et J. Cherbuliez, Paris, Cherbuliez, 4 vol. in-12, 744 p. [7 avril 1832, n° 1684] [RC] [trad. de l'allemand]
6. *Les Cent Contes drolatiques, colligés à abbaies de Touraine, et mis en lumière par le sieur de Balzac, pour l'esbattement des pantagruelistes et non aultres. Premier Dixain*, Paris, Ch. Gosselin, in-8°, 400 p. [14 avril 1832, n° 1768] [RC]
7. MM. Carmouche, de Courcy et Xavier, *Pekinet, ou le Filleul de la fée. Conte bleu, mêlé de couplets, et deux actes et en cinq tableaux*, représenté sur le théâtre du Palais-Royal le 4 mars 1832, Paris, Riga, in-8°, 30 p. [14 avril 1832, n° 1803] [Thé]
8. *Les Coups de brosse. Chansons politiques sur le précédent et sur le nouveau système. Contes et autres pièces légères*, Paris, chez l'auteur, in-8, 260 p. [2 juin 1832, n° 2603] [PP]
9. Washington Irving, *Les Contes de l'Alhambra, précédés d'Un voyage dans la province de Grenade* ; traduit par mademoiselle A. Sobry, Paris, Fournier jeune, 2 vol. in-8°, 648 p. [9 juin 1832, n° 2752] [RC] [trad. de l'anglais]
10. Ludwig Tieck, *Œuvres complètes. Contes d'artistes*. Première livraison. *Shakespeare et ses contemporains*, Paris, Ch. Vimont, 4 vol, in-12, 1020 p. [9 juin 1832, n° 2810] [RC] [trad. de l'allemand]
11. M. de Balzac, *Contes philosophiques*, Paris, Ch. Gosselin, 2 vol. in-8°, 816 p, plus une planche. [16 juin 1832, n° 2864] [RC]
12. Ch. J. Richelet, *Du caro mors et vis. Conte du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Techener, in-8°, 16 p. [23 juin 1832, n° 2956] [PP]



*La mode du conte au début des années 1830*

13. Charles Perrault, *Contes des fées*, Paris, Langlumé et Pelitier, in-52 oblong, 338 p, plus 15 planches. [14 juillet 1832, n° 3283] [RC]
14. *Soirées allemandes*. Première série. *Contes de Henry de Kleist*, traduits de l'allemand par A. J. et J. Cherbuliez, Paris, Cherbuliez, 3 vol. in-12, 606 p. [14 juillet 1832, n° 3370] [RC] [trad. de l'allemand]
- 15-18. *Les Mille et Une Nuits. Contes arabes* par Galland, t. I et II, Paris, Hiard, in-18, 504 p. [1832, n° 3701] [RC] [trad. de l'arabe]
- *Les Mille et Une Nuits. Contes arabes* par Galland, t. III, 252 p. [11 août 1832, n° 3808] [RC]
- *Les Mille et Une Nuits. Contes arabes* par Galland, t. IV, V, VI, 756 p. [1<sup>er</sup> septembre 1832, n° 4204] [RC]
- *Les Mille et Une Nuits. Contes arabes* par Galland, t. VII et VIII, 516 p. [15 septembre 1832, n° 4441] [RC]
19. MM. de Villeneuve, Masson et de Leuven, *Sara, ou l'Invasion. Conte allemand en deux actes, mêlé de vaudeville*, représenté sur le théâtre du Gymnase-Dramatique le 9 juillet 1832, Paris, Barba, in-8°, 52 p. [4 août 1832, n° 3714] [Thé]
- 20-24. *Contes du Cheykh Êl Mohdy*, traduits de l'arabe, d'après le manuscrit original, par J. J. Marcel. Tome 1<sup>er</sup>. Premier livraison, Paris, Imp. de Dupuy, in-8°, 100 p, plus 2 planches. [11 août 1832, n° 3762] [RC] [trad. de l'arabe]
- *Contes du Cheykh Êl Mohdy*, t. I, seconde livraison. 96 p. [18 août 1832, n° 4051] [RC] [trad. de l'arabe]
- *Contes du Cheykh Êl Mohdy*, t. I, troisième livraison, 96 p. [29 septembre 1832, n° 4664] [RC] [trad. de l'arabe]
- *Contes du Cheykh Êl Mohdy*, t. I, quatrième livraison, 96 p, plus une planche. [27 octobre 1832, n° 5186] [RC] [trad. de l'arabe]
- *Contes du Cheykh Êl Mohdy*, t. I, cinquième livraison, 100 p. [1<sup>er</sup> décembre 1832, n° 5857] [RC] [trad. de l'arabe]
25. J. de Lansac, *God-run. Histoire et contes maritimes*, Paris, chez les marchands de nouveautés, in-8°, 384 p. [18 août 1832, n° 3934] [RC]
26. Louis Couaihaç, *Les Sept Contes noirs*, Paris, Bohaire, in-8°, 152 p. [18 août 1832, n° 4004] [RC]
27. *Contes des fées*, Lyon, Imp. de Roger, in-18, 36 p. [15 septembre 1832, n° 4396] [RC]
28. Mme la comtesse d'Aulnoy, *Le Prince Marcassin. Conte*, Montbéliard, Imp. de Deckherr, in-12, 40 p. [15 septembre 1832, n° 4469] [RC]

*La figure du conteur chez Balzac*

29. M. Droz-Desvoyes, *Le Conteur noir*, Paris, Morel, in-8°, 280 p. [29 septembre 1832, n° 4666] [RC]
30. Don Telesforo de Trueba, *L'Espagne romantique. Contes de l'histoire d'Espagne*, traduits par Ch. A. Defauconpret, Paris, Ch. Gosselin, 3 vol, in-8°, 1248 p. [29 septembre 1832, n° 4683] [RC] [trad. de l'anglais]
31. Jules Janin, *Contes fantastiques et contes littéraires*, Paris, Levavasseur et Alexandre Mesnier. 4 vol, in-12, 530 p. [13 octobre 1832, n° 4928] [RC]
- 32-34. *Le Salmigondis. Contes de toutes les couleurs*, t. I, Paris, Fournier jeune, in-8°, 436 p. [13 octobre 1832, n° 4996] [RC]  
 — *Le Salmigondis. Contes de toutes les couleurs*, t. II, 444 p. [10 novembre 1832, n° 5510] [RC]  
 — *Le Salmigondis. Contes de toutes les couleurs*, t. III, 444 p. [8 décembre 1832, n° 6079] [RC]
35. MM. Émile Vander-Bureh et Ferdinand Langlé, *Le Tailleur et la fée, ou les Chansons de Béranger. Contes fantastiques, mêlé de couplet*, représenté sur le théâtre du Palais-Royal le 3 août 1831. Nouvelle édition, Paris, Barba, in-8°, 32 p. [13 octobre 1832, n° 4999] [Thé]
36. M. de Balzac, *Nouveaux Contes philosophiques*, Paris, Ch. Gosselin, in-8°, 432 p, plus une vignette. [20 octobre 1832, n° 5108] [RC]
37. Mme Jenny Bastide, *Contes vrais*, t. I, Paris, Vimont, in-8°, 396 p. [8 décembre 1832, n° 5997] [RC]
38. P. L. Jacob, bibliophile, *Convalescence du vieux conteur*, Paris, L. Janet, in-12, 348 p, plus 5 lithographes. [15 décembre 1832, n° 6125] [RC]
39. *Aux enfants. Contes de E. T. A. Hoffmann*, Paris, Renduel, in-12, 240 p, plus une gravure. [22 décembre 1832, n° 6239] [RC]
40. Hyppolyte Dalicare, *L'Hacendilla. Contes psychologiques*, Paris, Dumont, in-8°, 408 p. [22 décembre 1832, n° 6277] [RC]
41. Mme Émile de Girardin, née Delphine Gay, *Contes d'un vieille fille à ses neveux*, Paris, Ch. Gosselin, 2 vol. in-18, 600 p. [19 décembre 1832, n° 6375] [RC]
42. *Le Livre des conteurs*, t. I, Paris, Allardin, in-8°, 448 p. [19 décembre 1832, n° 6417] [RC]
43. M. Boucher de Perthes, *Satires, contes et chansonnettes*, Paris, Treuttel et Würtz, in-12, 580 p. [29 décembre 1832, n° 6452] [PP]

*La mode du conte au début des années 1830*

1833

- 1-8. *Contes de toutes les couleurs*, t. IV, Paris, Fournier jeune. in-8°, 436 p. [5 janvier 1833, n° 26] [RC]
- *Contes de toutes les couleurs*, t. V, 432 p. [9 février 1833, n° 698] [RC]
- *Contes de toutes les couleurs*, t. VI, 416 p. [9 mars 1833, n° 1220] [RC]
- *Contes de toutes les couleurs*, t. VII, 428 p. [6 avril 1833, n° 1798] [RC]
- *Contes de toutes les couleurs*, t. VIII, 448 p. [11 mai 1833, n° 2493] [RC]
- *Contes de toutes les couleurs*, t. IX, 444 p. [15 juin 1833, n° 3104] [RC]
- *Contes de toutes les couleurs*, t. X, 444 p. [13 juillet 1833, n° 3675] [RC]
- *Contes de toutes les couleurs*, t. XI, 412 p. [31 août 1833, n° 4623] [RC]
9. M. Jules Janin, *Contes nouveaux*, Paris, Alexandre Mesnier et Levavasseur, 4 vol. in-12, 888 p. [19 janvier 1833, n° 278] [RC]
10. J. G. Herder et A. J. Liebeskind, *Les Feuilles de palmier. Recueil de contes orientaux pour la jeunesse*, revu et corrigé par F. A. Krummacher, traduit de l'allemand par Maxmillen Kaufmann, Paris, Paulin, 3 vol. in-18, 942 p, plus 9 gravures. [26 janvier 1833, n° 422] [RC] [trad. de l'allemand]
11. Adolphe Choquart et Georges Guenot, *Le Corridor du puits de l'ermite. Contes de Saint-Pélagie*, Paris, Ambroise Dupont, in-8°, 376 p, plus une vignette. [2 février 1833, n° 555] [RC]
- 12-14. *Le Livre des conteurs*, t. II, Paris, Allardin, in-8°, 416 p. [16 février 1833, n° 862] [RC]
- *Le Livre des conteurs*, t. III, 420 p. [27 avril 1833, n° 2249] [RC]
- *Le Livre des conteurs*, t. IV, 404 p. [20 juillet 1833, n° 3847] [RC]
15. *Le Meunier de sans-souci, en mai 1829. Conte historique*, Paris, Imp. de Crapelet, in-8°, 16 p. [23 février 1833, n° 1002] [PP]
16. Pétrus Borel le lycanthrope, *Champavert. Contes immoraux*, Paris, Renduel, in-8°, 440 p. [2 mars 1833, n° 1090] [RC]
- 17-22. *Contes du Cheykh Êl Mohdy*, traduits de l'arabe, d'après le manuscrit original, par J. J. Marcel, t. II, Paris, Imp. de Dupuy, in-8°, 100 p, plus 4 planches. [2 mars 1833, n° 1097] [RC] [traduit de l'arabe]
- *Contes du Cheykh Êl Mohdy*, t. II, troisième livraison, 96 p. [1<sup>er</sup> juin 1833, n° 2830] [RC]
- *Contes du Cheykh Êl Mohdy*, t. II, quatrième livraison, 96 p, plus 2 planches. [22 juin 1833, n° 3250] [RC]
- *Contes du Cheykh Êl Mohdy*, t. II, cinquième livraison, 112 p, plus une planche. [31 août 1833, n° 4624] [RC]

*La figure du conteur chez Balzac*

- *Contes du Cheykh Êl Mohdy*, t. III, première livraison, 124 p, plus une planche.  
[2 novembre 1833, n° 5855] [RC]
- *Contes du Cheykh Êl Mohdy*, t. III, deuxième livraison, 96 p, plus une planche.  
[7 décembre 1833, n° 6527] [RC]
23. Paul Foucher, *Les Passions dans le monde. Contes nouveaux*, Paris, G. Barba, in-8°, 284 p.  
[23 mars 1833, n° 1574] [RC]
24. M. de Balzac, *Romans et contes philosophiques*. Quatrième édition, revue et corrigée,  
Paris, Ch. Gosselin, 4 vol. in-8°, 1572 p, plus 4 planches. [23 mars 1833, n° 1588] [RC]
25. Alfred Desrozières, *Trois Nouvelles et un conte*, Paris, Théophile Barrois, et B. Duprat,  
in-18, 144 p. [23 mars 1833, n° 1596] [PP]
26. M. Arnold da Costa, *Abraham Pinedo, docteur d'Amsterdam. Contes hollandais*, Paris,  
Urbain Canel, in-8°, 368 p. [27 avril 1833, n° 2185] [RC]
- 27 et 28. Gustave Drouineau, *Les Ombrages. Contes spiritualistes*, Paris, Charles Gosselin,  
in-8°, 356 p, plus une vignette. [27 avril 1833, n° 2270] [RC]
- *Les Ombrages. Contes spiritualistes*, seconde édition. [15 juin 1833, n° 3174] [RC]
29. *Le Beau Mouton. Conte*, Toulouse, Imp. de Corne, in-18, 36 p. [4 mai 1833, n° 2341]  
[RC]
30. *La Biche au bois. Conte*, Toulouse, Imp. de Corne, in-18, 36 p. [4 mai 1833, n° 2342]  
[RC]
31. A. Loève-Weimars, *Le Népentès. Contes, nouvelles et critiques*, Paris, Ladvocat, 2 vol.  
in-8°, 872 p. [11 mai 1833, n° 2538] [RC]
- 32 et 33. *Conte de Miss Harriet Martineau sur l'économie politique*, traduits de l'anglais,  
avec des notes et préface, par M. B. Maurice, Paris, Paulin et Ch. Gosselin, t. I, in-8°, 416 p.  
[13 juillet 1833, n° 3674] [RC]
- *Conte de Miss Harriet Martineau sur l'économie politique*, t. II, 422 p. [2 novembre  
1833, n° 5854] [RC]
34. Éd. Corbière de Brest, *Conte de bord*, Paris, Lecointe et Pougin, in-8°, 408 p, plus une  
planche. [25 mai 1833, n° 2759] [RC]
35. MM. Boulgarine, Karamzine, Narenjni, Pogodine, Orlof, Pogorelsky, Panaief, Fédoref,  
Aladine, A. Pouchkine, Batiouchkof, Bentoujef, etc., *Les Conteurs russes, ou Nouvelles,  
contes et traditions russes*, traduits du russe par M. Ferry de Pigny et M. J. Haquin, avec  
une préface et des notes, par M. E. H. Deux, Paris, Ch. Gosselin, 2 vol. in-8°, 812 p.  
[25 mai 1833, n° 2760] [RC] [trad. du russe]
36. *Contes de Margueritte de Valois, reine de Navarre*, Paris, Delongchamps, 3 vol. in-8°,  
1108 p. [1<sup>er</sup> juin 1833, n° 2829] [RC]

*La mode du conte au début des années 1830*

37. Mme Jenny Bastide, *Contes vrais*, t. II, Paris, Vimont, in-8°, 406 p. [1<sup>er</sup> juin 1833, n° 2831] [RC]
38. Le chevalier de Maynard (de la Vendée), *La Cour des furies. Contes*, Paris, Dentu. in-8°, 18 p. [1<sup>er</sup> juin 1833, n° 2835] [PP]
39. *Mosaïques, recueil de contes et de nouvelles*, par l'auteur du *Théâtre de Clara Gazul*, Paris, Fournier jeune, in-8°, 444 p. [8 juin 1833, n° 3012] [RC]
40. *La Bergère des Alpes, suivi de Laurette. Contes nouveaux*, Montbéliard, Imp. de Deckherr, in-18, 108 p. [8 juin 1833, n° 3095] [RC]
41. Mme L. Bernard, *Les Deux Frères. Conte créole*, Paris, Planche, 2 vol. in-12, 360 p, plus 2 vignettes. [22 juin 1833, n° 3258] [RC]
42. *Contes de La Fontaine*, Paris, Lebigre, 2 vol. in-32, 192 p. [6 juillet 1833, n° 3536] [PP]
- 43-45. Alph. Viollet, *Contes de la semaine*. t. I, *Girolamo et le marquis Racabella*, Paris, Alex. Mesnier, in-8°, 100 p. [6 juillet 1833, n° 3537] [RC]
- *Contes de la semaine*, t. I, deuxième livraison, *Le Médecin de campagne ; Bon ton le jeune Libraire*, 116 p. [21 septembre 1833, n° 5039] [RC]
- *Contes de la semaine*, t. I, troisième livraison, *Le Cacique*, 126 p. [9 novembre 1833, n° 5994] [RC]
46. MM. Bibliophile Jacob, Mme d'Abrantès, Ph. Chasles. Mme Desbordes Valmore, Alex Dumas, L. Gozlan, Henequin, J. Janin, Barginet, de Grenoble, Delatouche, Élisabeth Mercœur, Merle, Émile Morice, Michel Raymond, Ch. Nodier, Charles Rabou, Roger de Beauvoir, etc., *Le Conteur, Recueil de contes et nouvelles*, t. II, Paris, Dumont, Charpentier, in-12, 176 p [sic : 254 p]. [13 juillet 1833, n° 3761] [RC]
47. *Les Cent Contes drolatiques, colligés ès abbaïes de Touraine, et mis en lumière par le sieur de Balzac, pour l'esbattement des Pantagruelistes et non aultres. Second Dixain*, Paris, Ch. Gosselin, in-8°, 432 p. [20 juillet 1833, n° 3807] [RC]
48. Mlle Virginie Delafollie, *Le Nouveau Meunier de Saint-souci. Anecdote en vers ; suivie de fables et contes en vers*, Paris, Levi, in-18, 48 p. [17 août 1833, n° 4414] [PP]
49. E. T. A. Hoffmann, *Contes et fantaisies*, traduit de l'allemand par M. Loève-Veimars, et précédés d'une *Notice historique sur Hoffmann*, par Walter Scott, t. XVII, XVIII, XIX, Paris, Renduel, 3 vol. in-12, 724 p. [26 octobre 1833, n° 5718] [RC] [trad. de l'allemand]
50. *Étrennes pour les enfans. Contes de fées, mis en vers, imités de Perrault et autres*, Paris, Imp. de F. Didot, in-16, 158 p. [26 octobre 1833, n° 5739] [PP]
51. Voltaire, *Contes et romans*, Paris, Treuttel et Würz, 2 vol, in-8°, 808 p. [23 novembre 1833, n° 6251] [RC]

*La figure du conteur chez Balzac*

52. *Contes bizarres du chevalier Ah...a*, Paris, Imp. de Vinchon, in-8°, 32 p. [21 décembre 1833, n° 6783] [RC]
53. Charles Perrault, *Contes des fées*. Nouvelle édition, augmentée d'une *Notice sur la vie et les contes de cet auteur*, par M. Cousin-d'Avallon, Paris, Lebigre frère, in-12, 244 p, plus une planche contenant 15 figures coloriées. [21 décembre 1833, n° 6784] [RC]

## 1834

1. M. de Lamotte-Fouqué, *Ondine. Conte*, traduit de l'allemand par Mme la baronne Isabelle de Montolieu, nouvelle édition, Paris, Arthus Bertrand, in-12, 240 p, plus une gravure. [4 janvier 1834, n° 90] [RC]
- 2 et 3. *Romans, contes et opuscules de Bernardin de Saint-Pierre. Œuvres posthumes*, publiées par L. Aimé Martin, Paris, Lefèvre, in-18, 450 p. [11 janvier 1834, n° 228 et 229] [RC]
4. *Contes du Cheykh Êl Mohdy, traduits de l'arabe d'après de manuscrit original*, t. III, Paris, Imp. de Locquin, in-8°, 96 p [8 février 1834, n° 694] [RC]
5. *Œuvres complètes de Ludwig Tieck*, t. V et VI, *Contes lunatiques. La Maison de fous, Le Vieux de la montagne*, Paris, Vimont, 2 vol. in-12, 576 p. [8 février 1834, n° 791] [P]
6. *Choix de contes de Voltaire*, Paris, Chassaignon, 2 vol. in-18, 216 p, plus 2 gravures. [15 février 1834, n° 884] [RC]
- 7 et 8. *Conte de miss Harriet Martineau sur l'économie politique*, traduits de l'anglais, avec des notes et préfaces, par M. B. Maurice, t. III, Paris, Ch. Gosselin, in-8°, 404 p [15 mars 1834, n° 1416 et 3924] [RC] [trad. de l'anglais]
- *Conte de miss Harriet Martineau sur l'économie politique*, t. IV, 404 p. [19 juillet 1834, n° 3924] [RC]
9. Éd. Thierry et H. Trianon, *Sous les rideaux. Contes du soir*, Paris, Fournier, in-8°, 336 p. [5 avril 1834, n° 1894] [RC]
- 10-13. *Les Mille et Une Nuits. Contes arabes traduits par Galland*, Paris, Beulé et Jubin, in-8°, 64 p, plus une gravure. [26 avril 1834, n° 2260] [RC] [trad. de l'arabe]
- *Les Mille et Une Nuits. Contes arabes traduits par Galland*, deuxième et troisième livraisons, 160 p. [10 mai 1834, n° 2532] [RC] [trad. de l'arabe]
- *Les Mille et Une Nuits. Contes arabes traduits par Galland*, quatrième à seizième livraisons, 1424 p, plus 5 planches. [9 août 1834, n° 4341] [RC] [trad. de l'arabe]
- *Les Mille et Une Nuits. Contes arabes traduits par Galland*, quatrième à dix-septième livraisons, 1488 p, plus 6 planches. [23 août 1834, n° 4599] [RC] [trad. de l'arabe]

*La mode du conte au début des années 1830*

14. H. Blanc du Fugeret, *Poésies légères. Chansons, romances, contes, parodies, stances, épigrammes*, Paris, Paulin et Delaunay, in-8°, 284 p. [17 mai 1834, n° 2696] [PP]
15. *Le Livre des conteurs*, t. V, Paris, Lequien, in-8°, 384 p. [31 mai 1834, n° 2951] [RC]
16. *Mennon, ou la Sagesse humaine. Conte de Voltaire*, Paris, Imp. de Poussielgue, in-12, 24 p. [7 juin 1834, n° 3175] [RC]
17. Victor Ducange *Les Mœurs, Contes et nouvelles*, Paris, Lecointe, Pougin, Ch. Gosselin, 2 vol. in-12, 408 p. [5 juillet 1834, n° 3690] [RC]
18. Mme de Martigné, *Les Six Contes jaunes*, Paris, Pigreau, Corbet aîné, in-8°, 320 p. [5 juillet 1834, n° 3730] [RC]
19. *Contes populaires, préjugés, patois, proverbes, noms de lieux, de l'arrondissement de Buyeux*, recueillis et publiés par Frédéric Pluquet, Deuxième édition, Rouen, Frère, in-8°, 180 p, plus une gravure. [16 août 1834, n° 4423] [PCM]
- 20-24. Marmontel, *Contes moraux*, t. I, Paris, Rion, in-18, 36 p. [30 août 1834, n° 4690] [RC]  
 — *Contes moraux*, t. I, 72 p. [27 septembre 1834, n° 5191] [RC]  
 — *Contes moraux*, t. I, 126 p. [18 octobre 1834, n° 5604] [RC]  
 — *Contes moraux*, t. II, 168 p. [1<sup>er</sup> novembre 1834, n° 5861] [RC]  
 — *Contes moraux*, t. III, 204 p. [6 décembre 1834, n° 6598] [RC]
25. M. Charles Chalumeau, *Comédies, fables et contes*, Paris, Barba, in-8°, 256 p. [6 septembre 1834, n° 4807] [Thé]
26. M. Perrault, *Les Contes des fées, contenant l'adroite Princesse, ou les Aventures de Finette*, Montbéliard, Deckherr, in-12, 32 p, plus 3 figures. [20 septembre 1834, n° 5032] [RC]
27. *Contes et nouvelles de La Fontaine*, nouvelle édition, ornée de vignettes dessinées par M. Ducornet et gravés sur acier par les plus habiles artistes, Paris, Braulart, in-8°, 16 p, plus une gravure. [20 septembre 1834, n° 5033] [PP]
28. *Nouveaux Contes des fées, contenant : Brinborion, Peau d'âne, la Petite aux grelots*, Montbéliard, Imp. de Deckher, in-12, 40 p. [20 septembre 1834, n° 5109] [RC]
29. *Serpentin vert, suivi du Pécheur et du voyageur. Contes nouveaux*, Montbéliard, Deckherr, in-12, 36 p. [20 septembre 1834, n° 5133] [RC]
30. *Nouveaux Contes à rire, ou Recueil amusant d'aventures joyeuses et divertissants, d'historiettes plaisantes et récréatives, etc.*, Paris, Delarue, Lille, Castiliaux. in-18, 180 p. [25 octobre 1834, n° 5789] [PCM]
31. Amédée Pichot, *Le Perroquet de Walter Scott. Esquisse de voyages, légendes, romans, contes bibliographiques et littéraires*, Paris, Dumont, Charles Gosselin, 2 vol. in-8°, 892 p. [25 octobre 1834, n° 5796] [RC]

*La figure du conteur chez Balzac*

32. *Contes à rire, ou Recueil amusant d'aventures joyeuses et divertissantes, d'historiettes plaisantes et récréatives, etc.*, Paris, Delarue, Lille, Castiliaux, in-18, 108 p. [1<sup>er</sup> novembre 1834, n° 5860] [PCM]
33. Perrault, *Contes des fées*, Montereau, Moronval, in-18, 48 p. [8 novembre 1834, n° 6024] [RC]
34. *Contes instructifs et amusans*, Corbeil, Imp. de Crété, in-18, 180 p. [15 novembre 1834, n° 6171] [RC]
35. *Les Mille et Une Nuits. Contes arabes, traduits en français par M. Galland*, Nouvelle édition, Paris, Ledentu, 8 vol. in-18, 1404 plus 36 gravures. [6 décembre 1834, n° 6648] [RC] [trad. de l'arabe]

## 1835

1. *Conte du Cheykh Él Mohdy*, traduit de l'arabe d'après le manuscrit original, Paris, Imp. de Locquin, in-8°, 228 p, plus 4 planches. [10 janvier 1835, n° 183] [RC] [trad. de l'arabe]
- 2-4. *Contes de Boccace*, traduction nouvelle, précédée d'une Notice sur la vie et les ouvrages de cet écrivain par Éd. Rastion-Bremond, t. I, Paris, Camuzeaux, in-8°, 54 p, plus une gravure. [17 janvier 1835, n° 305] [RC] [trad. de l'italien]
- *Contes de Boccace*, t. I et II, 528 p, plus 6 planches. [15 avril 1835, n° 2199] [RC] [trad. de l'italien]
- *Contes de Boccace*, t. II, 220 p, plus une planche. [30 mai 1835, n° 3023] [RC] [trad. de l'italien]
5. Marmontel, *Contes moraux*, nouvelle édition, t. IV, Paris, Rion, in-18, 156 p. [17 janvier 1835, n° 306] [RC]
6. *Choix de fables et de contes*, traduits de divers auteurs anglais et allemand, par Xavier Marmier, Strasbourg, Levraut, in-18, 180 p. [7 février 1835, n° 697] [RC] [trad. de l'anglais et de l'allemand]
7. Un invalide, *Contes normans. Les deux Orages, Les deux Châtelains*, Rouen, Imp. de Baudry in-12, 384 p. [7 février 1835, n° 701] [RC]
- 8 et 9. M. Joseph Chaulard, *Bibliothèque méridionale. Contes historiques. Première série. Nations diverses. Livre premier*, Toulon, Isnard. in-8°, 204 p, plus une vignette. [21 février 1835, n° 970] [RC]
- *Bibliothèque méridionale. Contes historiques. Livre second*, 160 p. [20 juin 1835, n° 3402] [RC]
10. *Contes divertissans*, Paris, Postel, Leteintur, in-18, 36 p. [4 avril 1835, n° 1791] [RC]



*La mode du conte au début des années 1830*

11. Michel Masson (Michel Raymond), *Contes de Daniel le Lapidaire. La Lampe de fer*, Paris, Werdet, Spachmann, 2 vol, in-8°, 776 p. [9 mai 1835, n° 2486] [RC]
12. E. H. Bulwer, *L'Étudiant. Conte, nouvelle et esquisse littéraires*, traduit de l'anglais par le traducteur des *Derniers Jours de Pompéi*, Paris, Fournier jeune, 2 vol. in-8°, 748 p. [13 juin 1835, n° 3168] [RC] [trad. de l'anglais]
13. *Le Livre des conteurs*, t. VI, Paris, Lequien fils, in-8°, 358 p. [13 juin 1835, n° 3178] [RC]
14. *Les Mille et Une Nuits. Contes arabes par Galland*, Paris, Beulé et Jubin, in-8°, 60 p, plus une planche. [13 juin 1835, n° 3191] [RC] [trad. de l'arabe]
- 15 et 16. Jules Janin, *L'Enfance et la jeunesse de Lysis. Contes et nouvelles littéraires*, Paris et Strasbourg, Levrault, 2 vol. in-12, 540 p. [20 juin 1835, n° 3296] [RC]
- *Homère ou la Poésie épique. Contes et nouvelles littéraires*, 228 p. [20 juin 1835, n° 3316] [RC]
17. *Le Nouveau Conteur, ou Choix d'anecdote, historiettes, jeux de mois, satires, etc.*, par un ami de la gaîté, Paris, Brunot-Labbe, in-8°, 176 p. [4 juillet 1835, n° 3586] [RC]
18. *Contes de Miss Harriet Matrineau sur l'économie politique*, traduits de l'anglais, avec des notes et préface, par M. B. Maurice, t. V, Paris, Ch. Gosselin, in-8°, 424 p. [11 juillet 1835, n° 3671] [RC] [trad. de l'anglais]
19. *Contes et nouvelle de La Fontaine*, nouvelle édition, ornée de vignettes dessinées par M. Ducornet et gravées sur acier par les plus habiles artistes, Paris, Braultart, in-8°, 452 p. 26 planches. [11 juillet 1835, n° 3672] [PP] [11 juillet 1835, n° 3672] [PP]
20. *Contes de Perrault*, précédés d'une *Notice sur l'auteur*, par Paul L. Jacob, bibliophile, et d'une *Dissertation sur les Contes des fées*, par M. le baron Wakckenaer, avec plus de 170 vignettes dessinées, par MM. Tony Johannot, A. Devéria, Gigoux, N. Thomas, Célestin Nanteuil et Giraud, et gravées par Lacoste jeune, Paris, Guénégaud, in-8°, 16 p. [1<sup>er</sup> août 1835, n° 4170] [RC]
21. Mme la comtesse d'Aulnoy. *Le Pigeon et la colombe. Conte*, Montbéliard, Deckherr, in-18, 54 p. [7 novembre 1835, n° 5837] [RC]
22. *Recueil de contes et fables en prose*, Montbéliard, Deckherr, in-18, 144 p. [7 novembre 1835, n° 5847] [MF]
23. Le comte de Corberon, *Georges et les Gigognes. Contes ypsariote*, Paris, Imp. de Bourgogne, in-8°, 16 p. [12 décembre 1835, n° 6388] [PCM]



## Chapitre 5

### *Le conte et les revues*

Dans le chapitre précédent, nous avons essayé de décrire un grand panorama de la mode du conte au début des années 1830. À partir de l'enquête sur les travaux des principaux écrivains de l'époque qui, en même temps que Balzac, participent à la production de contes de manière active, et en examinant les discours critiques sur le conte, nous avons montré les caractéristiques essentielles de cette mode du conte : l'abondance exceptionnelle de nouveaux contes d'écrivains contemporains français et étrangers, l'émergence de jeunes talents, la participation des auteurs de contes, mais aussi, des éditeurs de livres, rédacteurs de revues, traducteurs, journalistes, en un mot tous les gens de lettres y compris les médiocres qui s'intéressent au conte, la popularisation de la littérature, la valorisation et le rajeunissement du genre, la métamorphose de l'image du conte.

Toutefois, si nous pouvons ainsi caractériser la mode du conte et dessiner une image du conte au début des années 1830 qui est devenu un genre moderne et à la mode, il faut admettre que nous ne nous sommes pas encore interrogés sur les conditions de l'époque qui ont suscité ce grand *mouvement* à la fois littéraire et éditorial. Nous pensons que pour connaître la *réalité* de la mode du conte, mais aussi pour donner plus de profondeur à notre travail, il est nécessaire de regarder de plus près la condition historique et la condition matérielle, les facteurs et les causes qui ont rendu possible ce grand changement dans la situation du conte. Inutile de dire que c'est par rapport à cette situation que l'on doit resituer le Balzac conteur, ainsi qu'évaluer les contes balzaciens.

Nous allons pour cela voir dans les pages qui suivent, dans le but de connaître le contexte historique de la mode du conte, de quelle manière le conte est entré dans les revues et ensuite dans les recueils collectifs. Tout d'abord, il s'agit de s'interroger sur la manière

### *La figure du conteur chez Balzac*

dont le conte a rencontré la presse au premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, et comment la presse a accueilli le conte dans ces vastes terrains littéraires et éditoriales.

#### *Les revues et les recueils collectifs*

Parmi les plusieurs causes possibles de l'émergence des nouveaux contes, les deux événements qui surviennent vers 1830, et qui s'inscrivent en même temps dans l'histoire de l'édition et dans celle de la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle, attirent particulièrement notre attention. L'événement principal est la fondation de revues périodiques d'un genre nouveau : la *Revue de Paris*, la *Revue des Deux Mondes*, et *L'Artiste*, entre autre. Et l'évènement secondaire mais néanmoins remarquable est l'apparition de recueils collectifs spécialisés tels que *Le Salmigondis*, *Le Livre des conteurs*, et *Le Conteur*.

Tout d'abord, avant d'entrer dans les détails de ce sujet, il nous semble nécessaire de préciser ce que désignaient les mots « revue » et « recueil collectif » vers 1830. Évidemment la revue et le recueil collectif se composent tous les deux de textes et d'articles de divers auteurs. Et, il est vrai que pendant l'époque que nous étudions, on utilisait plus ou moins indifféremment le mot *recueil* pour désigner la *revue*. Par exemple, le fondateur même de la *Revue de Paris* le Docteur Louis Véron utilise le mot *recueil* pour désigner sa *revue*. Comme l'a remarqué Roland Chollet, « Véron lui-même, préfaçant le premier numéro de sa *Revue [de Paris]*, la désigne alternativement par les mots : *revue, magazine, magasin littéraire, recueil* et finissait par conclure : « On voit par toutes ces explications que ce n'est point un journal, mais un livre que nous publions. »<sup>1</sup> ». De plus, les premiers volumes de la *Revue des Deux Mondes*, depuis sa fondation en août 1829 jusqu'en décembre de la même année, c'est-à-dire jusqu'à la fin de sa 1<sup>re</sup> série, ont pour sous-titre « recueil de politique, de l'administration et des mœurs »<sup>2</sup>. Cependant, malgré ce point commun structurel entre ces deux modes de publication et cette confusion entre les mots « revue » et « recueil », nous pensons qu'il est préférable de les distinguer et d'indiquer les caractéristiques de ces deux supports de publication similaires mais différents.

Nous citons ci-dessous un commentaire sur la *revue* vers 1830 de Roland Chollet, qui relève les caractéristiques de la revue en pointant sa ressemblance et sa différence par rapport au *journal*.

<sup>1</sup> Roland Chollet, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 551.

<sup>2</sup> *Revue des Deux Mondes, recueil de la politique, de l'administration et des mœurs*, Paris, Au bureau de la *Revue des Deux Mondes*.

*Le conte et les revues*

À côté des quotidiens politiques, des journaux littéraires de divers formats, des feuilles spécialisées, un autre type de journal s'est fortement implanté en France sous la Restauration : la *revue*. Ce journal in-8° à périodicité régulière, et destiné à être relié en volumes, reflète un changement de public<sup>3</sup>.

Ainsi, en tenant compte de la périodicité et du format de publication, Roland Chollet situe à juste titre la *revue* entre les deux modes de publication que sont le *journal* et la publication « relié[e] en volume », en un mot, le *livre*. Il est vrai que les principales revues fondées vers 1830, telles que la *Revue de Paris* ou la *Revue des Deux Mondes*, sont apparues comme une fusion du journal et du livre. C'est-à-dire que d'une part, ces revues s'apparentent au journal de par sa « périodicité régulière » : elles sont publiées en livraisons, non pas quotidiennement mais hebdomadairement ou bimensuellement. La *Revue de Paris* est publiée par livraisons hebdomadaires avant d'être réunie dans un volume mensuel, et la *Revue des Deux Mondes*, par livraisons bimensuelles, réunies dans un volume trimestriel. D'autre part, elles s'apparentent au livre de par leur format in-8°, mais aussi de par leur mise en page : comme le dit Louis Véron, cette ressemblance avec le *style* du livre est l'une des valeurs de la *Revue de Paris*. Puisque, dans les années 1820, la plupart des *journaux politiques et littéraires* ont été publiés dans le format in-4 ou in folio, où la page est divisée en plusieurs colonnes : ici, nous pensons au format ainsi qu'à la mise en page des journaux suivants : *Le Globe, journal littéraire*, le *Journal des Débats, politiques et littéraires*, et *Le Constitutionnel, journal du commerce, politique et littéraire*<sup>4</sup>.

Intéressons-nous maintenant aux caractéristiques du recueil collectif. À la différence de la revue, c'est une version nouvelle et modifiée de l'anthologie littéraire surnommée généralement *keepsake*. À propos de ce terme *keepsake*, nous pouvons citer l'explication proposée par Alfred Fierro que l'on trouve dans son article intitulé « Les *keepsakes*<sup>5</sup> ». D'après cet article :

---

<sup>3</sup> Roland Chollet, *op. cit.*, p. 536.

<sup>4</sup> *Le Globe, journal littéraire* est publié dans le format in-4. Jusqu'à 1830, ce *journal* montra des variations kaléidoscopiques du sous-titre : *journal philosophique et littéraire* (15 août 1826 - 3 avril 1827), *recueil philosophique et littéraire* (5 avril 1827 - 13 août 1828), *recueil philosophique, politique et littéraire* (16 août 1828 - 13 février 1830), *journal politique, philosophique et littéraire* (15 février - 26 décembre 1830).

*Journal des Débats, politiques et littéraires* et *Le Constitutionnel, journal du commerce, politique et littéraire* sont publiés dans le format in-folio.

<sup>5</sup> Alfred Fierro, « Les *keepsakes* », in *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs du romantisme à la Belle Époque* [1985], Roger Chartier, Henri-Jean Martin (sous la direction de), Paris, Fayard, Promodis, t. III, 1990, p. 507-508.

### *La figure du conteur chez Balzac*

Les *keepsakes* sont des recueils de miscellanées littéraires illustrés en général de gravures sur acier, publiés vers Noël et destinés à servir de présents pour les fêtes de fin d'année. Le premier fut le *Forget me not*, inspiré peut-être du *Vergissmeinnicht* de Leipzig, paru chez Ackermann à Londres pour l'année 1823. La mode de ces volumes de petit format à périodicité annuelle, composés essentiellement de poésies et de nouvelles, abondamment illustrés, dura jusqu'en 1847-1848<sup>6</sup>.

Il est vrai que, le recueil collectif que l'on appelle le *keepsake* apparaît en France dans les années 1820. Par exemple, la publication des *Annales romantiques : recueil de morceaux choisis de littérature contemporaine* commence en 1825 (in-18, chez Canel), et celle de l'*Album littéraire : recueil de morceaux choisis de littérature contemporaine* commence en 1830 (in-18, chez Janet). Durant toute l'époque romantique, les libraires-éditeurs comme Louis Janet ne cessent d'en publier une trentaine de volumes. Il faut admettre que même si ces *keepsakes* français ont été « destinés à servir de présents » annuels, ils possèdent néanmoins une valeur littéraire assez remarquable. Puisque, comme l'a souligné justement Alfred Fierro, c'étaient « tous les auteurs romantiques » qui « ont collaboré à ces recueils, Balzac, Chateaubriand, Gautier, Gozlan, Hugo, Mérimée, Nerval, G. Sand, É. Souvestre, E. Sue, etc. »<sup>7</sup>. Toutefois, il faut distinguer encore plus précisément ces recueils collectifs de « poésie et de nouvelles », que l'on désigne sous le nom général d'« annales » ou d'« albums » romantiques, de ceux qui apparaissent au début des années 1830 et qui commencent déjà à disparaître au milieu de la même décennie. Nous pensons ici particulièrement aux recueils suivants : *Le Salmigondis* (1832-1833), *Le Livre des conteurs* (1832-1835), et *Le Conteur* (1833). Cela étant donné que les caractéristiques de ces « autres recueils collectifs<sup>8</sup> » des années 1830 diffèrent clairement de celles du recueil-album romantique.

Si les caractéristiques du recueil-album sont décrites comme on l'a vu par Alfred Fierro, les « autres recueils collectifs » des années 1830 sont marqués par les caractéristiques suivantes. Contrairement au petit format d'in-18 de l'« album », qui est un format adapté à la portabilité, la plupart des recueils des années 1830 sont publiés dans un format plus grand, soit in-8° : *Le Salmigondis*, *Le Livre des conteurs*, et *Les Cent-et-une Nouvelles Nouvelles des Cent-et-un*, soit in-12 : *Le Conteur*, qui peut assurer au lecteur, de sinon la portabilité, du moins la lisibilité. Généralement, le recueil collectif des années 1830 est peu illustré. Si le

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 507.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 508.

<sup>8</sup> La formule d'« autres recueils collectifs » est de Frédéric Lachèvre, auteur d'un livre intitulé *Bibliographie sommaire des keepsakes et autres recueils collectifs de la période romantique, 1823-1848* [1929], Genève, Slatkine Reprints, 2 vol. 1973.

*Le conte et les revues*

volume est souvent orné d'un frontispice lithographique original, on ne voit que rarement à l'intérieur du livre des pages illustrées. Cela explique pourquoi l'un de ces recueils collectifs des années 1830, *Les Cent et Une Nouvelles nouvelles, ornées de cent-et-une vignettes dessinées et gravées par cent-et-un artistes*, se vante de la richesse exceptionnelle des gravures insérées dans le volume<sup>9</sup>. La périodicité de sa publication a une fréquence plus qu'annuelle. Chaque volume du *Salmigondis* est publié mensuellement, et les premiers volumes du *Livre des conteurs* sont publiés tous les deux mois. Surtout, chaque volume de ces recueils se compose uniquement de récits brefs que les éditeurs ou les collaborateurs qualifient volontiers de « contes » : on trouve très souvent le mot « conte » et moins fréquemment le mot « nouvelle » utilisés dans les titres ou les sous-titres de ces recueils<sup>10</sup>.

*L'importance de la littérature périodique*

Dans ce chapitre, avant d'examiner ce qui compose la revue et le recueil collectif des années 1830, nous voulons d'abord souligner l'impact de l'apparition de ces nouvelles revues et de ces nouveaux recueils sur la scène littéraire de l'époque. Avant tout parce que la presse périodique et les recueils plus ou moins périodiques ont contribué de manière évidente à la prolifération exceptionnelle des contes. Ce sont ces revues et ces recueils qui ont offert aux collaborateurs un espace idéal pour la publication de ces récits brefs que l'on désigne par le mot « conte ». Comme l'a remarqué Jean-Pierre Aubrit, qui met l'accent sur le rôle de la presse périodique comme facteur déterminant de l'essor du conte au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est principalement grâce à l'apparition successive de revues littéraires vers 1830 que la France littéraire connaît « une floraison abondante et variée<sup>11</sup> » de contes.

En effet, la majeure partie des contes recueillis dans un livre signé par un auteur unique sont initialement publiés dans les revues périodiques ou dans les recueils collectifs. Mettons de côté pour le moment le cas de Balzac auquel nous reviendrons plus tard, et voyons le cas de l'un de ses confrères de l'époque, Jules Janin. Celui-ci publie les *Contes fantastiques et contes littéraires* en octobre 1832, qui se composent d'une vingtaine de récits brefs publiés depuis août 1829 jusqu'à juillet 1832 dans diverses revues littéraires parisiennes, telles que *Le Mercure de France au XIX<sup>e</sup> siècle*, *la Revue de Paris*, *L'Artiste*, *la Revue des Deux Mondes*,

---

<sup>9</sup> *Les Cent et Une Nouvelles nouvelles ornées de cent-et-une vignettes dessinées et gravées par cent-et-un artistes*, Paris, Ladvocat, 2 vol, 1833. Il faut noter que, malgré ce titre ambitieux, en fin de compte ce recueil collectif ne contient qu'une vingtaine de « nouvelles » et de « vignettes ».

<sup>10</sup> Nous reviendrons sur ce sujet.

<sup>11</sup> Jean-Pierre Aubrit, *Le Conte et la nouvelle, op. cit.*, p. 59.

*La figure du conteur chez Balzac*

*La Mode*, le *Journal des Débats*, et dans deux recueils collectifs légitimistes, *Le Saphir* et *L’Emeraude*<sup>12</sup>. Dès lors, si l’on essaie d’examiner le phénomène de la mode du conte d’un peu plus près, il est évident qu’il faut tenir compte de l’historique de la publication des récits brefs dans les revues mais aussi dans les recueils. De plus, comme nous l’avons déjà évoqué, c’était surtout à ces récits que les auteurs, les rédacteurs de revues ou les éditeurs de livres attribuaient de manière plus ou moins libre l’appellation de « conte ».

Si, en mettant pour le moment les recueils collectifs de côté, nous nous bornons à examiner la relation fructueuse, du point de vue quantitatif au moins, entre la presse périodique et la production des auteurs de ces contes, il est nécessaire d’indiquer que cela est avant tout parce qu’il y avait entre eux un accord d’intérêts, une dépendance mutuelle, au niveau social et économique particulièrement. Selon l’analyse de Roland Chollet, c’est cette connivence d’ordre commercial entre la presse et les écrivains, ou, entre les éditeurs et les auteurs-collaborateurs, qui a provoqué l’émergence de la « littérature périodique<sup>13</sup> » vers 1830. D’une part, les revues littéraires et culturelles qui venaient d’être fondées en 1830, et qui voulaient obtenir le plus de lecteurs-abonnés le plus vite possible, pensaient à publier des fictions narratives d’écrivains, connus ou moins connus, dans une rubrique ouverte aux œuvres d’imagination. Ceci pour d’abord susciter l’intérêt des lecteurs potentiels des revues, et aussi pour, lorsqu’ils s’abonnent à la revue, continuer à stimuler et à satisfaire leur désir de lecture. Comme on le sait, en France, la révolution technologique de l’imprimerie, le développement de l’alphabétisation, et l’élargissement du lectorat ont été réalisés à peu près simultanément vers 1830<sup>14</sup>. C’est dans ces circonstances sociales et éditoriales, que le conte s’impose en tant que genre littéraire moderne et à la mode.

D’autre part, c’est grâce à la demande de contributions de la part des revues que les écrivains, surtout ceux qui publient leur œuvre en prose, peuvent y trouver une place tout à fait adaptée à la publication de récits brefs, de fragments de récits longs, que les écrivains eux-mêmes, ou les directeurs de revue intitulent volontiers « contes ». Par exemple, les récits brefs de Jules Janin publiés dans *Le Mercure de France au XIX<sup>e</sup> siècle* sont accompagnés,

---

<sup>12</sup> Sur le détail de la bibliographie de Jules Janin, voir Jacques Landrin, *Jules Janin conteur et romancier*, Dijon, Publication de l’Université de Dijon, 1978. Voir surtout « Jules Janin sous la monarchie du Juillet : contes et nouvelles » (p. 283-370) ; « Liste chronologique des contes de Jules Janin » (p. 617-627).

<sup>13</sup> Roland Chollet, *op. cit.*, p. 64.

<sup>14</sup> Sur ce grand changement qui concerne la littérature et la lecture que l’on qualifie de « la seconde révolution du livre », voir Jean-Yves Mollier, « Les relais de l’écrivain au XIX<sup>e</sup> siècle : L’édition », in Patrick Berthier et Michel Jarrety (volume dirigé par), *Histoire de la France littéraire*, t. III, « Modernités XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle », Paris, Quadrige, PUF, « Dicos poche », 2006, p. 697-709.



*Le conte et les revues*

sans exception, du sous-titre « conte littéraire<sup>15</sup> », même si, en apparence au moins, ils n'ont que peu de rapport avec le côté traditionnel ou les caractéristiques formelles de ce genre. De même, dans *La Mode*, quelques articles de ce même auteur sont accompagnés du sous-titre « conte fantastique<sup>16</sup> ». Inutile de dire que ce sont ces articles-contes qui constituent la principale partie des *Contes fantastiques et contes littéraires* publiés en octobre 1832. On peut supposer en plus que, de cette manière, vers 1830, les directeurs et les collaborateurs de revues s'accordent à donner au mot conte un sens nouveau, adapté à la situation éditoriale et littéraire de l'époque : à cette époque tout particulièrement, on utilise souvent le mot conte pour désigner, plus ou moins arbitrairement, un récit narratif plus ou moins court, dont la longueur s'adapte pour la publication dans une rubrique des revues.

Quand on observe de plus près l'interdépendance entre la revue et ses collaborateurs, il ne faut pas oublier qu'il y avait entre eux une certaine relation économique et commerciale. Étant donné que collaborer à une revue périodique est un travail lucratif, en collaborant constamment à des revues, un auteur de contes peut percevoir un revenu régulier en argent comptant, c'est-à-dire plus rapidement qu'un auteur de *livre*, qui, lui, reçoit une rétribution de la part de la librairie, généralement en billets à terme. Ainsi, pour les écrivains-prosateurs des années 1830, et pour Balzac entre autres, ce travail de collaboration à des revues, plus concrètement cette manière de *gagner sa vie*, a une importance primordiale<sup>17</sup>. D'après Roland Chollet, à cette époque, les collaborateurs des revues littéraires sont souvent de « jeunes romanciers » ou des « débutants de talent » qui n'ont pas encore trouvé une place sur la scène littéraire<sup>18</sup>, mais qui doivent tout de même subvenir à leurs besoins, grâce à leur talent, à une époque difficile où « la librairie devient bien malade<sup>19</sup> » (Balzac), c'est-à-dire où la vente du livre ne procure pas de rémunération suffisante. On peut comprendre ainsi l'importance du travail de collaboration à des revues, ainsi que l'impact de l'émergence de la littérature périodique pour les écrivains de l'époque.

Jusqu'à aujourd'hui, dans les études sur l'histoire de l'édition en France vers 1830, il semble qu'on ait eu tendance à souligner uniquement l'importance de la fondation des revues littéraires. Cependant, surtout quand on essaie d'examiner l'essor du conte, il faut s'attarder sur le fait que, peu après la fondation des revues littéraires, les recueils collectifs de récits

---

<sup>15</sup> *Le Mercure de France au XIX<sup>e</sup> siècle*, juillet-septembre 1828, t. XXII.

<sup>16</sup> *La Mode*, janvier-mars 1830, t. II.

<sup>17</sup> Nous reviendrons sur ce sujet.

<sup>18</sup> Roland Chollet, *op. cit.*, p. 521.

<sup>19</sup> Lettre à Charles Sédillot, 31 mai 1829, *Corr.*, t. I, p. 267.

*La figure du conteur chez Balzac*

brefs, que nous venons de caractériser comme étant une version nouvelle des *keepsakes-albums*, apparaissent l'un après l'autre comme des parents proches des revues littéraires. Et, comme nous allons le voir, ce sont souvent les mêmes auteurs, les mêmes fournisseurs de contes qui collaborent à peu près en même temps à des revues et à des recueils collectifs. On peut dire que les rapports entre les deux modes de publication sont surtout renforcés par la présence de ces fournisseurs. C'est en raison de cela que, dans notre étude, nous essayons d'abord d'envisager le début de l'apparition des revues littéraires périodiques de concept nouveau vers 1830, ainsi que l'historique de la publication de contes dans ces revues. Ensuite, dans le chapitre suivant, nous nous focaliserons sur la publication de contes dans les recueils collectifs. Dans les pages qui suivent, pour mieux comprendre la nouveauté des revues littéraires fondées vers 1830, nous commençons par esquisser sommairement comment la revue littéraire est apparue en France dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle.

*L'apparition des revues littéraires périodiques au XIX<sup>e</sup> siècle*

Dans l'article bref mais dense intitulé « Les revues et la presse littéraire<sup>20</sup> », Patrick Berthier, auteur connu surtout pour sa thèse remarquable intitulée *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet (1830-1836)*<sup>21</sup>, esquisse le paysage général de la presse française durant le XIX<sup>e</sup> siècle, en mettant l'accent, comme le titre de son article l'indique, sur l'essor de la presse littéraire.

Selon cet article, en France avant les années 1830, c'est-à-dire avant que l'on connaisse la mode du conte dans les revues, on pouvait déjà trouver un certain nombre de revues et journaux, qui n'étaient pas spécifiquement en rapport avec la littérature, mais qui s'y intéressaient. Comme nous le savons, les grands débats littéraires et esthétiques de l'époque romantique ont été liés à l'activité de la presse, puisque les débats étaient stimulés essentiellement par l'opposition entre la presse royaliste et la presse libérale<sup>22</sup>. Cependant, sous la Restauration, bien que certains journaux *littéraires et politiques* aient reconnu l'importance de l'actualité de la littérature et de la question esthétique, à quelques exceptions

---

<sup>20</sup> Patrick Berthier, « Les revues et la presse littéraire », in Patrick Berthier et Michel Jarrety, volume dirigé par, *Histoire de la France littéraire*, t. III, *op. cit.*, p. 709-722.

<sup>21</sup> Patrick Berthier, *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet (1830-1836)*, *op. cit.*

<sup>22</sup> Du côté royaliste, *Le Conservateur littéraire*, *La Muse française*, et du côté libéral, *Le Constitutionnel*, et doctrinaire, *Le Globe*. À ce sujet voir entre autres Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain* [1973], Paris, Gallimard, « Quarto », 2003, p. 259-330.

*Le conte et les revues*

près (ainsi *Le Mercure du XIX<sup>e</sup> siècle* par exemple, qui était rédigé par une « équipe d'écrivains libéraux<sup>23</sup> », et qui s'intéressait déjà en 1827 à la question de la « vérité » dans la littérature<sup>24</sup>), la presse française, en général, accordait plus d'intérêt à la situation politique qu'à la littérature. Il faudra attendre la toute fin des années 1820, pour voir apparaître certains directeurs-gérants de la presse parisienne tels que le Docteur Louis Véron ou Émile de Girardin qui, pour fonder leur revue dans une période en pleine mutation politique et sociale, reconnurent néanmoins plus d'intérêt aux affaires littéraires et culturelles qu'aux politiques.

Il est significatif que les deux grandes revues parisiennes de l'époque, la *Revue de Paris* et la *Revue des Deux Mondes*, et une revue relativement petite mais brillante *La Mode*, soient fondées la même année (1829) : la *Revue de Paris* fut fondée en avril, la *Revue des Deux Mondes* entre juillet et août, et *La Mode* en octobre. C'est surtout à partir de cette année que la « presse spécifiquement littéraire<sup>25</sup> » est apparue au fur et à mesure au début des années 1830. En plus des revues déjà mentionnées, si nous nous contentons de citer des publications parisiennes, nous pouvons énumérer la *France littéraire* (fondée en janvier 1832), le *Musée des familles* (octobre 1833), et l'*Europe littéraire* (janvier 1833).

Il est vrai que les revues littéraires fondées pendant cette période cruciale, c'est-à-dire avant et après la révolution de Juillet, s'occupent inévitablement des affaires politiques, gouvernementales et administratives. Comme le désigne son sous-titre initial, l'une des revues littéraires les plus connues du XIX<sup>e</sup> siècle, la *Revue des Deux Mondes*, a été créée en premier lieu en tant que revue spécialisée parlant « de la politique, de l'administration et des mœurs<sup>26</sup> ». Ce n'est qu'en 1831, quand la *Revue des Deux Mondes* passe sous la direction de François Buloz, que cette revue abandonne son concept original, pour devenir une revue délibérément littéraire et culturelle<sup>27</sup>. De cette manière, vers 1830, d'abord à l'initiative des

---

<sup>23</sup> Voir P[ierre]-F[rançois] Tissot, « Introduction », *Le Mercure du XIX<sup>e</sup> siècle*, avril 1823, t. I, p. 5-14. « Fondé en 1823, *Le Mercure du XIX<sup>e</sup> siècle* fut rédigé jusqu'au mois de septembre 1827 par une équipe d'écrivains "libéraux" (Félix Bodin, Pierre-François Tissot, Charles Guillaume Étienne, Antoine Jay, Henri de Latouche) » (Michel Brix, *Nerval journaliste (1826-1851) : problématique méthodes d'attribution*, Namur, Presses Universitaires de Namur, « Études nervaliennes et romantiques (VIII) », 2<sup>e</sup> tirage, 1987, p. 35).

<sup>24</sup> Voir *Le Mercure de France au XIX<sup>e</sup> siècle*, octobre 1827, t. XIX, p. 5-8.

<sup>25</sup> Patrick Berthier, « Les revues et la presse littéraire », *op. cit.*, p. 709.

<sup>26</sup> Comme nous l'avons vu, pour sa première série, la *Revue des Deux Mondes* a pour sous-titre *recueil de la politique, de l'administration et des mœurs*. Et à partir du lancement de la deuxième série, cette revue porte un autre sous-titre, qui ne comporte pas le mot « littérature » : *Journal des voyages, de l'administration, des mœurs etc., chez les différents peuples du globe*.

<sup>27</sup> « En 1831 François Buloz a pris la direction en mains, et à partir de ce moment, elle a connu une influence de plus en plus sérieuse dans le monde des idées. C'était une des plus grandes revues de l'époque, ce qui est prouvé à l'évidence seulement par les noms de ses collaborateurs de 1831 : Alexandre Dumas, Honoré de Balzac, Victor Hugo, Charles Nodier, Eugène Sue, [...] etc. » (Hisashi Mizuno, « Préface », *Les Tables des matières de la Revue des Deux Mondes (1831-1855)*, La Société des Études du Romantisme au Japon, Kobe,

### *La figure du conteur chez Balzac*

directeurs des revues, et en même temps influencées par le « changement du public<sup>28</sup> » : l'accroissement du lectorat et sa préférence pour les œuvres d'imagination, les revues s'orientèrent nettement vers la littérature. Et de plus en plus, à la place des journaux spécialisés dans la politique, les revues littéraires et culturelles vont occuper une place centrale dans le monde de la presse française.

C'est exactement pendant cette période d'essor des revues, avant et après 1830, que de nombreux écrivains se lancent dans la production de récits brefs destinés à être publiés dans les revues. Comme l'a remarqué Christophe Charle dans *l'Histoire de la presse (1830-1939)*, certains auteurs de l'époque admettent volontairement la priorité d'une publication en « avant-première » de leurs œuvres dans les revues. En effet, comme nous l'avons vu, la collaboration à une revue était « une source de revenus appréciables », étant donné que, comme le précise Christophe Charle, le « noyau d'abonnés assure un tirage qui dépasse le plus souvent celui des ouvrages séparés »<sup>29</sup>. En d'autres termes, en publiant leurs œuvres dans les revues, les écrivains y collaborant peuvent avoir la chance d'obtenir en même temps un revenu et une possibilité d'accès au grand public. D'un point de vue socio-économique, on peut ainsi expliquer comment se manifesta l'essor des revues littéraires, et pourquoi et comment ces revues commencèrent à encourager la production des auteurs contemporains de fictions romanesques que l'on désigne plus ou moins librement sous le nom de contes.

#### *Ouvrir les revues littéraires*

Après avoir observé succinctement le contexte de l'apparition des revues littéraires en France, nous allons maintenant nous intéresser aux pages des premiers volumes des principales revues de l'époque. Nous tenterons par cela de répondre à la question suivante : dans quelle mesure et de quelle manière les revues commencèrent-elles à publier des *contes* ?<sup>30</sup> En d'autres termes, nous voulons examiner l'attitude de chaque revue à l'égard de la publication de contes. Pour traiter cette question, simple mais insuffisamment abordée jusqu'à aujourd'hui, parmi les nombreuses revues fondées vers 1830, nous avons d'abord choisi trois d'entre elles : la *Revue de Paris*, la *Revue des Deux Mondes* et *L'Artiste*. Nous nous intéresserons ensuite à deux autres revues, aussi importantes que les précédentes si l'on

---

Nizet, 2000, p. 1).

<sup>28</sup> Roland Chollet, *op. cit.*, p. 536.

<sup>29</sup> Christophe Charle, *Histoire de la presse (1830-1939)*, Paris, Seuil, « L'Univers historique », 2004, p. 62.

<sup>30</sup> Ici, nous utilisons le mot conte au sens large. C'est-à-dire que nous entendons par ce mot l'ensemble de la fiction narrative publiée dans les revues.

*Le conte et les revues*

se penche sur la contribution des revues à la mode du conte : *La Mode et Le Mercure du XIX<sup>e</sup> siècle*, autrement connu sous le nom du *Mercure de France au XIX<sup>e</sup> siècle*.

Notre premier choix s'explique par les raisons suivantes. En premier lieu, comme l'a remarqué Marie-Ève Thérénty, ces trois revues ont un point commun essentiel ; toutes ont été fondées sous la « contrainte du divertissement<sup>31</sup> ». C'est-à-dire que l'objectif primordial de ces revues consiste à procurer un plaisir de lecture. C'est pour accomplir cette mission culturelle que ces trois revues « réservent une place de choix au conte » en accueillant les « mêmes conteurs »<sup>32</sup>. Néanmoins, il y a tout de même entre elles une différence. Et pour essayer de comprendre l'attitude de chaque revue à l'égard de la publication de contes, nous pensons qu'il est nécessaire d'indiquer aussi la particularité de chaque revue.

En second lieu, quand nous essayerons de nous focaliser sur l'activité et la stratégie de Balzac au début des années 1830, il nous faudra absolument tenir compte de l'importance de ces revues dans sa production littéraire et journalistique. En effet, comme nous allons l'examiner dans le chapitre suivant, la plupart des éditions pré-originales des contes balzaciens, mais aussi la plupart des textes de Balzac datant de cette période (textes littéraires, satiriques, analytiques, physiologiques, critiques, etc.), ont été publiés, de manière plus ou moins exclusive, dans les revues que nous venons de mentionner. Au début des années 1830, Balzac collabore à ces revues à peu près simultanément. Et ce sont des revues littéraires périodiques qui lui assurent non seulement « une source appréciable » mais aussi un public. Comprendre comment se sont positionnées ces trois revues par rapport à la publication de contes nous permettra donc de mieux comprendre dans quelle situation se trouve le *Balzac conteur*.

*La Revue de Paris : une nouvelle revue innovatrice*

Si l'on tente de comprendre quel est l'enjeu des revues littéraires vers 1830, il nous paraît convenable de commencer par ouvrir les premiers volumes de la *Revue de Paris*. Car la *Revue de Paris*, fondée en avril 1829 par Louis Véron, est une revue de première importance dans la mesure où l'on peut la considérer comme une revue innovante qui a joué le rôle de modèle et qui a donné de l'inspiration aux autres revues de l'époque. Pour tous ceux qui s'intéressent à la relation entre la littérature et la presse au XIX<sup>e</sup> siècle, cette revue peut être une source remarquable d'informations de par la quantité, la qualité, et la variété de son

---

<sup>31</sup> Marie-Ève Thérénty, *op. cit.*, p. 322.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 328.

*La figure du conteur chez Balzac*

contenu<sup>33</sup>. Toutefois, ce qui attire particulièrement notre attention, c'est que ce n'est pas uniquement la richesse de son contenu qui lui permet de dépasser les autres, mais plutôt son idée fondatrice, en d'autres termes son *programme*, qui lui permet d'obtenir une position cruciale dans le monde de la presse au début des années 1830. Afin de relever les points essentiels de ce programme innovateur, il nous faut nous référer à la « Préface » publiée en tête du premier numéro de cette revue<sup>34</sup>.

Dans cette préface, Louis Véron, fondateur et premier directeur de la revue, présente son idée de la nouvelle revue littéraire, en soulignant tout particulièrement sa position résolument apolitique, ainsi que sa préférence délibérée pour la littérature. On peut dire que ce sont les deux principes de direction qui déterminent le caractère fondamental de la *Revue de Paris*<sup>35</sup>. D'après cette préface, en fondant la *Revue de Paris*, Véron espère que, à la différence des journaux politiques et littéraires des années 1820, sa revue en prise avec la nouvelle « époque littéraire » se situe loin de toutes les idéologies politiques. Il s'agit de respecter l'« intérêt général » de la littérature, sans viser une « convergence idéologique » ni sans avoir un « même but politique ». En effet, dans cette préface, la *Revue de Paris* est définie du début à la fin comme une « tribune littéraire » qui insiste sur la prédominance de la littérature et sur son caractère apolitique. C'est en se basant sur cet apolitisme que la *Revue de Paris* peut appeler et accueillir des collaborateurs variés, des « esprits distingués » dont l'opinion politique peut être différente ou opposée. Afin que la revue soit réellement un « magazine » littéraire, Louis Véron a prévu trois grandes rubriques, qui correspondent aux trois sections principales de la *Revue de Paris* : « 1<sup>o</sup> Littérature ancienne. 2<sup>o</sup> Littérature étrangère. 3<sup>o</sup> Littérature moderne. ». Si la première rubrique est ouverte aux articles critiques ou analytiques sur l'histoire littéraire ou sur l'état de la littérature des diverses époques et des diverses régions, du fait que Louis Véron n'apprécie pas le « règne despotique de critique », et qu'il préfère « aux leçons de la critique » les « compositions inédites » ainsi que les « créations originales », ce sont les deux dernières rubriques qui vont occuper la partie essentielle de cette revue. Dans cette préface, Véron précise : « C'est surtout dans ce cadre [celui de la « littérature moderne »] que nous accomplirons toutes les promesses de notre titre, *Revue* ou *Magazine littéraire*<sup>36</sup> ».

---

<sup>33</sup> Voir par exemple Patrick Berthier, « Miroirs des littératures du monde : les revues parisiennes (1830-1835) », *Romantisme*, n° 89, 1995, p. 7-27.

<sup>34</sup> L. Véron, Directeur de la *Revue de Paris*, « Préface », *Revue de Paris*, 5 avril 1829, t. I, p. III-VII.

<sup>35</sup> Selon l'analyse de Roland Chollet, l'attitude de Louis Véron et de la *Revue de Paris* est une sorte d'« apolitisme bourgeois » qui n'est en réalité qu'« un semblant de vide idéologique » (Roland Chollet, *op. cit.*, p. 553).

<sup>36</sup> L. Véron, *op. cit.*, p. IV.

*Le conte et les revues*

C'est en effet dans ces deux rubriques que l'on trouve les « compositions inédites » et les « créations originales », c'est-à-dire des récits narratifs brefs dont la longueur est adaptée à la publication en une ou plusieurs livraisons hebdomadaires. S'il nous est permis d'utiliser le mot *conte* pour désigner l'ensemble de ces récits destinés à être publiés dans la revue, nous pouvons dire que, dans la *Revue de Paris*, on trouve des contes traduits principalement de l'allemand dans la rubrique « Littérature étrangère » (ceux d'Hoffmann particulièrement), ainsi que des contes d'auteurs contemporains dans la rubrique « Littérature moderne ». D'un point de vue large, nous pouvons considérer le projet de la *Revue de Paris* comme un essai de renversement de la hiérarchie du contenu respectée jusqu'alors dans les journaux politiques et littéraires. C'est-à-dire que, au contraire du principe de direction des journaux des années 1820, la *Revue de Paris* donne la préférence à la littérature plutôt qu'à la politique. La revue préfère la création que la critique ; et, dans la création littéraire, elle montre une prédilection à l'égard des œuvres en prose plutôt qu'en vers. Dès lors, nous pensons qu'il est raisonnable de dire que la préférence accordée au conte dans ce nouveau périodique littéraire est la conséquence naturelle de son idée fondatrice.

En réalité, c'est Véron lui-même qui a encouragé la publication de compositions-contes, de manière pratique et efficace, en préparant pour sa revue un budget, un espace, ainsi qu'une formule. Ce n'est pas dans la préface de la *Revue de Paris* mais dans ses *Mémoires* publiés en 1856 que Véron raconte rétrospectivement l'histoire de la fondation de la *Revue de Paris*. Dans un chapitre entièrement consacré à son histoire de cette revue, il révèle ainsi le secret de succès *promis* de son projet :

La clientèle du *Mercure* [de France au XIX<sup>e</sup> siècle] ne fournissait qu'un bien petit budget de rédaction. M. Gentil avait lancé dans le monde lettré ce jugement bref et célèbre « Racine est un polisson ! ».

En fondant la *Revue de Paris*, je voulus ouvrir au contraire, les deux battants d'une grande publicité à tous les jeunes talents encore obscurs, comme à tous les écrivains déjà célèbres, et en même temps assurer aussi une certaine rémunération aux *compositions littéraires qui demandaient trop de développement pour être réduites aux proportions d'un article de journal, mais qui n'en pouvaient fournir assez pour défrayer un livre*. Mon budget annuel de rédaction s'élevait à 40,000 fr. Que de petits chefs-d'œuvre, que de jeunes talents ignorés ont pu se produire au grand jour dans la *Revue de Paris* avec ces 40,000 fr. ! Le moment d'ailleurs paraissait heureux pour faire de la littérature<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Le Docteur Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Librairie nouvelle, 1856, t. III, p. 42-43. Voir surtout le deuxième chapitre : « *Revue de Paris* » (p. 37-95).

*La figure du conteur chez Balzac*

Certes, dans cette citation, Louis Véron n'utilise pas le mot *conte* pour désigner les « compositions littéraires » et « petits chefs-d'œuvre » publiés dans sa revue. Toutefois, nous pouvons considérer les mots d'explication de Louis Véron sur ces « compositions » comme une définition du *conte vers 1830*, définition à la fois concise et expressive qui peut nous donner, une image formelle du conte de l'époque. Autrement dit, nous pouvons penser que le sens du mot conte va être modifié et réinventé indirectement par cette idée de Louis Véron, et par ce programme de la *Revue de Paris*, non pas exactement comme un genre littéraire proprement dit, mais plutôt comme une *formule* qui s'adapte parfaitement à la contrainte de publication périodique de la revue. Et comme l'explique Louis Véron dans ses *Mémoires*, c'est avec son apolitisme et son budget ample, qui le différencie des équipes de rédacteurs libéraux du *Mercure de France au XIX<sup>e</sup> siècle*, que la *Revue de Paris* peut encourager, dès sa fondation, la production de contes en assurant une rémunération suffisante non seulement à « tous les écrivains déjà célèbres » mais aussi aux « jeunes talents ignorés » ou « encore obscurs ». C'est cette politique active de recrutement des collaborateurs (des auteurs potentiels de contes) et ce principe généreux de la spéculation sur le talent des jeunes auteurs (collaborateurs-contes), qui peuvent être la cause principale du succès de la revue, ainsi que le facteur important qui stimule la mode du conte au début des années 1830. À ce sujet, dans ses *Mémoires*, Louis Véron dit également : « lorsque j'entrepris [...] la *Revue de Paris*, je ne fis que rassembler et rallier la plupart des talents rajeunis ou nouveaux, et leur fournir de plus fréquentes occasions d'œuvres rapides, d'un agrément varié et accessible à tous<sup>38</sup> ». Nous pouvons considérer cette formule d'« œuvres rapides, d'un agrément varié et accessible à tous » comme une autre définition du conte de l'époque, proposée non pas du point de vue d'un auteur mais de celui commercial et spéculatif d'un directeur de revue.

— *La publication de contes dans la Revue de Paris*

Nous allons à présent énumérer ci-dessous dans l'ordre chronologique les principaux titres de ces *compositions-contes* publiés dans la *Revue de Paris* entre avril 1829 et mars 1830.

<i>Revue de Paris</i> (avril 1829 - mars 1830)		
Date	Tome	Titre
<i>avril 1829</i>	t. I	<i>aucun exemple</i>

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 44.



*Le conte et les revues*

mai 1829	t. II	Mérimée, « Matéo Falcone. Mœurs de la Corse », p. 32-48.
		Hoffmann, « “Contes fantastiques d’Hoffmann”. Traduction d’un extrait du “Pot-d’Or” », p. 65-73.
		Loève-Veimars, « Aloysius Block », p. 129-137.
		Jules Janin, « Une nuit à Alexandrie », p. 198-214.
juin 1829	t. III	Hoffmann, « Gluck. Souvenir de 1809 », p. 65-78.
juillet 1829	t. IV	A. Lesourd, « Barba Yorghi, pilote grec », p. 77-93.
		Hoffmann, « Souvenir du siège de Dresden (1813) », p. 121-128
		Mérimée, « Vision de Charles XI », p. 255-262.
août 1829	t. V	Hoffmann, « La Cour d’Artus. Conte fantastique », p. 148-165.
		Jean-Paul, « La Mort d’un ange », p. 283-288.
septembre 1829	t. VI	Hoffmann, « Une représentation de Don Juan », p. 57-69.
octobre 1829	t. VII	Mérimée, « Tamango », p. 43-64.
novembre 1829	t. VIII	Kleist, « La Nonne de San Iago », p. 57-68.
		Aloys Schreiber, « Paul Wouermann », p. 127-141.
		Mérimée, « Fédérigo », p. 153-164.
décembre 1829	t. IX	Hoffmann, « Du théâtre et de Zacharias Werner », p. 5-22.
		Stendhal, « Vanina Vanini, ou Particularités sur la dernière vente de Carbonari découverte dans les états du pape », p. 101-125.
janvier 1830	t. X	<i>aucun exemple</i>
février 1830	t. XI	Loève-Veimars, « Dona Concha, historiette trouvée dans un almanach », p. 5-17.
		Mérimée, « Le Vase étrusque », p. 83-108.
		X[avier]. B[oniface]. Saintine, « L’Île du cocotier », p. 126-137.
mars 1830	t. XII	Loève-Veimars, « Le Trésor de Henri Estienne », p. 23-32.
		Cuvillier Fleury, « Lavallette », p. 50-67.
		Audibert, « Le Rêve », p. 131-134.
		Stendhal, « Lord Byron en Italie. - Récit d’un témoin oculaire (1816) », p. 186-204.

Ainsi, dans cette revue fidèle au concept initial de son fondateur, la publication de contes, dont la plupart ont été publiés en « avant-première », a commencé depuis les premières livraisons. Et presque tous les mois on pouvait y trouver plusieurs nouveaux contes étrangers et français. De plus, pendant la période qui suivit, la *Revue de Paris* continua à publier des contes très régulièrement. Par exemple, depuis avril 1830 jusqu’à la fin de l’année 1831, on y trouvait les noms suivants : entre avril et décembre 1830, Prosper Mérimée, Stendhal, Xavier Boniface Saintine, Jean-Paul Richter, Léon Gozlan, Balzac ; et puis à partir de 1831, en plus des auteurs déjà cités, Charles Rabou, Jules Sand, Michel Raymond (une fois sous ce pseudonyme partagé par deux auteurs Michel Brucker et Raymond Masson, et une fois sous

*La figure du conteur chez Balzac*

un autre pseudonyme d'Aloysius Block dérivé du nom d'un personnage inventé par Loève-Weimars dans un conte éponyme) et Charles Nodier.

Cette simple énumération des noms des collaborateurs-conteurs de la *Revue de Paris* témoigne de la force et de la richesse de cette revue, ainsi que de la vivacité de la mode du conte au début des années 1830. Si l'on reprend la catégorisation des auteurs mentionnés dans les *Mémoires* de Louis Véron, on peut classer, dans la catégorie des « écrivains célèbres » qui jouissent d'une certaine réputation littéraire : Hoffmann et *son rival allemand* Jean-Paul Richter, ainsi que Stendhal, Nodier et Mérimée. Puis, dans celle des « jeunes talents inconnus » qui sont au tout début de leur carrière littéraire : Léon Gozlan, Michel Raymond, Charles Rabou, et Jules Sand[eau]. Enfin, entre les deux catégories, nous proposons de classer les écrivains « jeunes maîtres », ou « talents rajeunis », pour reprendre l'expression de Louis Véron, qui sont plutôt jeunes mais déjà en train d'acquérir une certaine réputation littéraire : Balzac et Janin.

Après que Véron a quitté la *Revue de Paris* au printemps 1831 pour aller prendre la charge de l'Opéra, la *Revue de Paris* a continué la publication de contes de manière très active sous la direction de ses directeurs successifs : Charles Rabou, pour quelques mois, et Amédée Pichot, d'octobre 1831 à mai 1834, en partie à cause du fait que ces deux directeurs, Charles Rabou et Amédée Pichot, étaient également auteurs de contes publiés dans cette revue même<sup>39</sup>. Dans la *Revue de Paris* cette politique très favorable au conte continua jusqu'au jour où apparut dans cette revue même la polémique au sujet de la « littérature facile » entre le collaborateur-conteur vedette Jules Janin et le critique sévère Désiré Nisard qui dénonça la surproduction de contes dans les revues et qui marqua le commencement de la fin de la mode du conte<sup>40</sup>.

*La Revue des Deux Mondes : une revue renouvelée à l'instar de la Revue de Paris*

C'est surtout après le *changement de propriétaire* en 1831, c'est-à-dire à partir du lancement de sa « troisième série » en janvier de cette même année, que la *Revue des Deux*

---

<sup>39</sup> Voir par exemple Charles Rabou, « Le Mannequin », *Revue de Paris*, 2 janvier 1831, t. XXII, p. 21-29 ; « L'Homme aux échéances », *Revue de Paris*, 7 juillet 1833, t. LII, p. 17-32. Nous donnerons plus tard plus de précisions sur les travaux d'Amédée Pichot en tant qu'auteur de contes.

<sup>40</sup> Désiré Nisard, « D'un commencement de réaction contre la littérature facile, à l'occasion de la *Bibliothèque latine-française* de M. Panckoucke », *Revue de Paris*, 22 et 29 décembre 1833, t. LVII, p. 211-228 et 261-287 ; Jules Janin « Manifeste de la jeune littérature. Réponse à M. Nisard », *Revue de Paris*, 5 janvier 1834, nouvelle série, t. I, p. 5-30.

*Le conte et les revues*

*Mondes* devint une vraie revue littéraire, qui absorbera en 1834 sa plus grande concurrente la *Revue de Paris*. Quant à la réforme effectuée en 1831 par le nouveau directeur de la revue, François Buloz, nous voulons d'abord pointer deux changements qui montrent clairement le processus de cette conversion radicale en *revue littéraire* : premièrement, la suppression du sous-titre « journal de voyage [...] »<sup>41</sup>, et deuxièmement, l'élargissement d'une rubrique intitulée précisément « littérature ». Certes, cette rubrique avait déjà été créée en avril 1830, mais elle restait une section marginale jusqu'au dernier volume de la deuxième série. La *Revue des Deux Mondes* publia en avril cet éditorial remarquable :

À l'instar même des Revues anglaises les mieux accréditées, qui, aux documents sérieux de la philosophie et de l'histoire font succéder les sujets plus légers de la poésie, nous insérerons ici quelques fois des fragments poétiques, des contes fantastiques, des ballades etc., qui nous paraîtraient empreints d'une couleur vraiment originale<sup>42</sup>.

Cependant, malgré ces mots prometteurs, la publication de contes (fantastiques) dans cette revue était toujours très rare. On ne trouve que deux exemples pour l'année 1830 : l'un est du Baron de Mortemart-Boisse qui publia « Lénore, conte fantastique, traduit et imité de Burger<sup>43</sup> », et l'autre est de Balzac, « Le Petit Souper. Conte fantastique<sup>44</sup> », qui fut sa première intervention dans cette revue. Il faut donc attendre l'année 1831 pour que la revue devienne nettement littéraire. Il nous semble donc que la réforme de la *Revue des Deux Mondes* sous l'initiative de François Buloz est essentiellement inspirée de l'idée de Louis Véron et de son programme.

De ce fait, il y a certainement des points communs entre la *Revue de Paris* et la *Revue des Deux Mondes* renouvelée. Comme nous l'avons vu, ces deux revues, qui ont pour modèle commun la « revue [généraliste] anglaise » dite « magazine », partagent le même format et la mise en page à la manière d'un « livre ». C'est sans doute sous l'influence de la *Revue de Paris* que la *Revue des Deux Mondes* de François Buloz ouvre sa porte, en adoptant une prise de position apolitique, aux jeunes collaborateurs talentueux, surtout ceux de l'école romantique. Et ce qui nous intéresse le plus, c'est que, comme l'a remarqué Nelly Furman dans son étude sur l'histoire de la *Revue des Deux Mondes* entre 1831 et 1848, cette revue

---

<sup>41</sup> Le sous-titre supprimé en 1831 est *Journal des voyages, de l'administration, des mœurs, etc., des différents peuples du globe*.

<sup>42</sup> *Revue des Deux Mondes*, avril 1830, t. II, p. 166.

<sup>43</sup> Baron de Mortemart-Boisse, « Lénore, conte fantastique, traduit et imité de Burger », *Revue des Deux Mondes*, octobre 1830, t. IV, p. 193-200.

<sup>44</sup> Balzac, « Le Petit Souper. Conte fantastique », *Revue des Deux Mondes*, décembre 1830 [publié peu avant le 15 mars 1831], t. IV, p. 388-403. Ce « conte fantastique » est en réalité la reproduction des « Deux Rêves » publiés dans *La Mode* le 8 mai 1830.

*La figure du conteur chez Balzac*

s'inspire de la *Revue de Paris* en reprenant la « formule de la publication d'un roman entier en une ou plusieurs livraisons<sup>45</sup> ». Nelly Furman utilise ainsi le mot « roman » pour désigner ce que Louis Véron qualifie dans la préface de sa revue ainsi que dans ses *Mémoires*, de « composition ». En ce qui nous concerne, nous proposons de le désigner non pas par le mot « roman », ni par le mot « nouvelle », ni par le mot « composition », mais par le mot clef de l'époque : *conte*.

Toutefois, même s'il est vrai que la *Revue des Deux Mondes* imite le format, l'idée, mais aussi cette « formule de la publication d'un roman entier en une ou plusieurs livraisons », adoptés par la *Revue de Paris*, en ce qui concerne la manière de publier les contes, il y a entre les deux revues une nette différence. Tout d'abord, quand on compte le nombre de contes publiés dans les deux revues, on peut voir que la *Revue des Deux Mondes* est beaucoup moins active que la *Revue de Paris*. Alors que celle-ci publie souvent plusieurs contes dans un mois, celle-là n'attribue qu'un espace limité à ce type de création : dans la *Revue des Deux Mondes* de l'année 1831 on ne compte qu'onze articles-contes, alors que pour sa première année la *Revue de Paris* en comptait vingt-quatre.

— *La publication de contes dans la Revue des Deux Mondes*

Nous présentons dans le tableau ci-dessous les principaux titres des contes publiés sous la rubrique « Littérature » de la *Revue des Deux Mondes* entre janvier et décembre 1831 dans les quatre premiers volumes trimestriels.

<i>Revue des Deux Mondes</i> (janvier - octobre 1831)		
Date	Tome	Titre
<i>janvier - mars 1831</i> (publié peu avant le 12 avril 1831)	t. I	Balzac, « L'Enfant maudit », p. 134-184.
		S[amuel]. Henri [sic] Berthoud, « Prestige », p. 425-436.
		E[ugène]. Sue, « Arthur et Marie. - Le Faux-Pont », p. 437-445.
<i>avril - juin 1831</i> (publié peu avant le 5 juin 1831)	t. II	Balzac, « Une débauche : Fragment de <i>La Peau de chagrin</i> », p. 287-305.
<i>juillet - septembre 1831</i>	t. III	Dumas, « La rose rouge », p. 47-85, 127-146.
		Sue, « Le bonnet du maître la joie », p.75-85.
		Balzac, « Une nouvelle Scène de la vie privée. - Le rendez-vous », p. 517-555.

<sup>45</sup> Nelly Furman, *La Revue des Deux Mondes et le romantisme (1831-1848)*, Genève, Droz, 1975, p. 15. Voir le premier chapitre : « François Buloz et la *Revue des Deux Mondes* » (p. 11-37).

*Le conte et les revues*

<i>octobre - décembre 1831</i>	t. IV	Léon de Wailly, « L'autre chambre, conte fantastique », p. 41-73.
		Balzac, « Une nouvelle Scène de la vie privée. - Le rendez-vous », p. 74-109.
		Janin, « L'échelle de soie, conte littéraire », p. 370-386.
		Dumas, « Chronique de France », p. 609-646.

Si la *Revue des Deux Mondes* renouvelée publiée, dans ses vingt-quatre premières livraisons, plus ou moins constamment des « contes » et des « scènes » de jeunes auteurs connus comme Balzac, Eugène Sue, Alexandre Dumas, et Jules Janin, même en plusieurs fois, par rapport au nombre des autres articles publiés dans cette revue : poésies, récits de voyages, ou critiques littéraires, chroniques de divers genres, etc., il faut admettre qu'on ne trouve pas beaucoup de contes. De plus, on ne trouve guère de contes d'auteurs *médiocres* ou *inconnus*. Certes la *Revue des Deux Mondes* est peut être connue aujourd'hui pour la publication des premières œuvres de George Sand et d'Alfred de Musset par exemple, mais ce n'est qu'à partir de 1833 qu'elle a accueilli ces deux collaborateurs.

Nous pensons que cette rareté relative de la publication de contes ainsi que celle d'œuvres romanesques en général peut s'expliquer par le principe de direction de cette revue. Comme l'a signalé Nelly Furman, la nouvelle *Revue des Deux Mondes* dirigée par François Buloz est en réalité une revue sous l'influence décisive de collaborateurs-critiques comme Gustave Planche et Sainte-Beuve<sup>46</sup>. De ce fait, on peut supposer que, étant tous les deux critiques, Gustave Planche, connu pour son attitude sévère par rapport aux créations médiocres, et Sainte-Beuve, futur dénonciateur de la « littérature industrielle », ne sont pas favorables à l'envahissement des contes dans les revues. C'est-à-dire que, à l'inverse du principe et de la politique de la *Revue de Paris*, qui préfère la création littéraire à l'article critique, et qui de plus, favorise les œuvres en prose plutôt qu'en vers, le critère de publication de la *Revue des Deux Mondes* à l'égard des contes nous semble manifestement sévère. Misant sur l'importance de la qualité plutôt que de la quantité, et préférant les articles critiques aux fictions, la *Revue des Deux Mondes* ne publie que des ouvrages d'imagination en prose dont la qualité, ou dont la notoriété de l'auteur, sont suffisamment assurés par la critique : c'est le cas de Balzac par exemple, auquel un des critiques de cette revue, Émile Deschamps, consacre un article *positif* en octobre 1831<sup>47</sup>. On peut penser que c'est en partie grâce à cet appui invisible que Balzac peut y publier ses trois contes et scènes, « L'Enfant

<sup>46</sup> « La critique littéraire de la *Revue [des Deux Mondes]* est sous la double influence de Sainte-Beuve et de Gustave Planche. Leurs articles donnent le ton ; leurs jugements sont ceux de la *Revue*. Rares furent les cas où l'opinion du critique ne s'accordait pas avec celle de la direction » (Nelly Furman, *op. cit.*, p. 9).

<sup>47</sup> Émile Deschamps, « M. de Balzac », *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> novembre 1831, t. IV, p. 313-322.

### *La figure du conteur chez Balzac*

maudit », « Le Rendez-vous », et « Le Message », et un fragment de récit « Une débauche », extrait de *La Peau de chagrin*, pendant une année de sa collaboration à cette revue renouvelée.

Ainsi, les deux plus importantes revues de l'histoire de la presse, ainsi que de la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle, fondées pourtant la même année, dans le même climat social et littéraire, ont eu une attitude clairement différente en ce qui concerne la publication de contes.

#### *L'Artiste : une revue riche en contes et en collaborateurs*

Après avoir ainsi comparé l'attitude des deux revues à l'égard de la publication de contes, si l'on ouvre les pages de *L'Artiste* on peut remarquer que les critères de publication d'œuvres romanesques dans cette revue sont flexibles. Comme l'indique clairement son titre complet, *L'Artiste, journal de la littérature et des beaux-arts*, cette revue, fondée par Achille Ricourt en février 1831 avec l'appui de Jules Janin entre autres, qui y rédigea un article-manifeste célèbre intitulé « Être Artiste !<sup>48</sup> » est une revue qui s'intéresse aussi bien à la littérature qu'aux beaux-arts. L'union de tous les arts et l'association entre les artistes et les hommes de lettres est une idée originelle et originale de cette revue<sup>49</sup>.

On peut donc dire que *L'Artiste* est une revue à la fois littéraire et culturelle dans laquelle se trouvent, à côté des articles littéraires, bien d'autres articles sur les beaux-arts : tout particulièrement les critiques du Salon à partir de juillet 1831. Cependant, il est curieux de remarquer que ce sont des pages de *L'Artiste* qui peuvent le mieux correspondre avec notre description de la mode du conte présentée dans le dernier chapitre. C'est-à-dire que nous trouvons dans *L'Artiste*, une riche diversité de contes de qualité inégale, écrits par des auteurs talentueux et d'autres moins talentueux, d'auteurs célèbres ou connus, et des auteurs moins connus voire inconnus.

---

<sup>48</sup> Jules Janin, « Être Artiste ! », *L'Artiste*, 6 février 1831, t. I, p. 9-12.

<sup>49</sup> Voir Peter J. Edwards, « La revue *L'Artiste* (1831-1904), Notice bibliographique », *Romantisme*, n° 67, 1990, p. 111-118

*Le conte et les revues*— *La publication de contes dans L'Artiste*

Après consultation des deux premiers volumes semestriels, nous pouvons présenter ci-dessous les principaux titres des contes publiés dans *L'Artiste* depuis février 1831 jusqu'à janvier 1832.

<i>L'Artiste</i> (février 1831 - janvier 1832)		
Date	Tome	Titre
<i>février - juillet</i> <i>1831</i>	t. I	
<i>février 1831</i>		Hoffmann [pseudonyme de Jules Janin], « Kreisler, Conte fantastique (Inédit) », p. 42-44. Léon Gozlan, « Choléra morbus », p. 53-56.
<i>mars 1831</i>		Théodore Leclercq, « Le Petit blessé de Juillet », p. 100-104.
<i>avril 1831</i>		Aloysius Block [pseudonyme de Michel Raymond], « Les Deux Notes (Conte fantastique) », p. 116-119. Michel Raymond, « Un déjeuner à l'Hermitage », p. 127-129. E. T. A. Hoffmann, « La Leçon de violon (Conte fantastique) », traduit par Loève-Veimars, p. 138-142.
<i>mai 1831</i>		De Fongerey, « Le Curée de Béreinx », p. 164-168. Anonyme, « Un début prochain », p. 168-169. Félix Bodin, « Les Prétoriens », p. 193-195.
<i>juin 1831</i>		Théodore Leclercq, « La Grisette », p. 235-241. J, « Un vœu », p. 251-253.
<i>juillet 1831</i>		Jules Janin, « L'Histoire de Gervais », p. 284-286. Jules Janin, « Jenny la bouquetière », p. 297-298. Léon Gozlan, « Léopold Spencer », p. 304-309. De Balzac, « Le Chef-d'œuvre inconnu (Conte fantastique) [§ 1 <sup>er</sup> ] », p. 319-323.
<i>août 1831 -</i> <i>janvier 1832</i>	t. II	
<i>août 1831</i>		Jules Janin, « L'Enfant perdu », p. 5-7. De Balzac, « Le Chef-d'œuvre inconnu [§ 2] », p. 7-10. N, « Un parade », p. 16-17. Félix Pyat, « L'Anneau, Épisode de la guerre de Pologne », p. 40-43.
<i>septembre 1831</i>		Loève-Veimars, « Une maison italienne au XVI <sup>e</sup> siècle (Fragment inédit) », p. 54-59. Comte H. de V, « Une nuit d'automne 1829 », p. 62-65. Aldéric de Méry, « Le Spectre fiancé [§ 1 <sup>er</sup> ], Traduit librement de Washington-Irving », p. 75-78.

*La figure du conteur chez Balzac*

		Aldéric de Méry, « Le Spectre fiancé [§2] », p. 82-84.
		Anonyme, « Le Vieux Garçon », p. 84-85.
		Ziegler, « Martini Cirapa, Légende Vénitienne », p. 86-87.
octobre 1831		R, « Une confession (Fragment inédit) », p. 91-94.
		Philippe Busoni, « Les Politiques », p. 107-112.
		Anonyme, « Le Billet doux », p. 115-116.
		Théodore Muret, « Alrequin », p. 116-118.
		P[hilippe]. B[usoni]., « Angelo Ruffo », p. 130-132.
		Jules Janin, « Croquis », p. 141-143.
		Anonyme, « Une scène de la Vendée », p. 143-144.
novembre 1831		Anonyme, « Le Bénitier », p. 149-150.
		Paul Foucher, « L'Intérieur d'un Harem, Fantaisie orientale », p. 150-159.
		Théodore Muret, « Le Voyage en Suisse », p. 164-166.
		Anonyme, « Nina, La folle par amour », p. 173-174.
		Théodore Muret, « Le Château de Robert-le-diable », p. 181-182.
décembre 1831		Anonyme, « Pierre et Marie », p. 188-189.
		Comte H. de V., « Des femmes », p. 189-192.
		Anonyme [Balzac], « Une conversation entre onze heures et minuit », p. 217-222.
janvier 1832		Anonyme, « La Confession », p. 227-228.
		Schlègel, « Louise », p. 245-246.
		Jules Janin, « La Petit chambre de l'hôtel de Lyons », p. 246-251.
		Anonyme [Philarète Chasles], « L'Œil sans paupière, (extrait des <i>Contes bruns</i> ) », p. 255-262.
		Jules Janin, « Un commencement de cécité », p. 266-269.
		G[ustave]. D[rouineau], « Le Peintre de Weimar », p. 269-271.

Ainsi, dans cette revue, la publication de contes est constante : on trouve au moins un ou deux contes dans presque toutes les livraisons hebdomadaires. Parmi ces contes, la publication du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac est un cas exceptionnel, dans la mesure où elle a été effectuée en deux livraisons séparées qui correspondent au moment du changement de série : cela peut prouver que cette revue accorde une position privilégiée à cette œuvre et à son auteur. De plus, en consultant ainsi les deux premiers volumes de cette revue, nous y trouvons les noms des collaborateurs-contes déjà mentionnés plus haut, en plus de Balzac, Jules Janin, et Léon Gozlan par exemple, qui collaborent à plusieurs revues parallèlement : non seulement à *L'Artiste* mais aussi à d'autres revues plus spécifiquement littéraires telles que la *Revue de Paris* et la *Revue des Deux Mondes*. De ce fait, nous pouvons supposer que la relation entre ces revues, fondées l'une après l'autre dans une courte période, était non pas



*Le conte et les revues*

vraiment concurrentielle mais plutôt complémentaire. En se partageant ainsi les mêmes conteurs, ces revues ont contribué de manière efficace à l'activation et à l'élargissement de la mode du conte.

En effet, entre 1831-1834 plus particulièrement, il apparaît que *L'Artiste* exploita jusqu'à son extrême limite la formule adoptée par Louis Véron quand il créa la *Revue de Paris*, celle que Nelley Furman qualifie comme « la formule de la publication d'un roman entier en une ou plusieurs livraisons ». Au début des années 1830, *L'Artiste* ne cesse de publier un grand nombre de contes y compris un tas de *micro-contes* publiés dans une page *in-folio* divisée en deux colonnes. En d'autres termes, on peut dire qu'en ce qui concerne la publication de contes, *L'Artiste* a pu profiter du programme de la *Revue de Paris* pour y accueillir tous les talents qui cherchaient à se positionner sur la scène littéraire et culturelle de l'époque.

— *Les collaborateurs de L'Artiste*

Ce qui nous paraît intéressant et curieux, à propos de la manière de publier des contes dans *L'Artiste* pendant ses premières années, c'est que nous pouvons y trouver des collaborateurs de divers types. Dans cette revue accueillante, à côté des écrivains célèbres et privilégiés : Hoffmann, Janin, Balzac par exemple, on trouve toujours des écrivains certes féconds mais plus ou moins médiocres que l'on peut appeler comme le dit Marie-Ève Thérénty des « fournisseurs de contes » ou des « dispensateurs de la fiction dans tous les revues »<sup>50</sup>, à savoir Félix Pyat, Philippe Busoni, Théodore Muret, Henry Martin. Plus remarquable encore, ils se trouvent aussi certains *gens de lettres*, que nous avons appelés dans notre dernier chapitre les « journalistes-conteurs », tels que, Philarète Chasles, Loève-Veimars, Amédée Pichot. Ce sont des *gens de lettres* qui, en exerçant leur métier professionnel de journaliste dans les revues littéraires parisiennes, publient plus d'une fois dans des revues périodiques des œuvres littéraires sous forme de contes.

Par exemple, Philarète Chasles, critique, traducteur, et préfacier de l'œuvre de Balzac, qui publie en 1832 tantôt dans *L'Artiste*, tantôt dans la *Revue de Paris* les articles-contes suivants<sup>51</sup> : « L'Œil sans paupière, (extrait des *Contes bruns*) » (*L'Artiste*, janvier 1832)<sup>52</sup>, « La Nuit d'un dangereux (1624) » (*L'Artiste*, octobre 1832)<sup>53</sup>, et « Chatam » (*Revue de Paris*,

<sup>50</sup> Marie-Ève Thérénty, *op. cit.*, p. 328.

<sup>51</sup> Sur l'activité de Philarète Chasles en tant que conteur, voir Claude Pichois, *Philarète Chasles et la vie littéraire au temps du romantisme*, Paris, José Corti, 1965, t. II, p. 379 et suivantes.

<sup>52</sup> Anonyme [Philarète Chasles], « L'Œil sans paupière, (extrait des *Contes bruns*) », *L'Artiste*, 22 janvier 1832, t. II, p. 255-262.

<sup>53</sup> Philarète Chasles, « La Nuit d'un dangereux (1624) », *L'Artiste*, 28 octobre 1832, t. IV, p. 144-148.

*La figure du conteur chez Balzac*

août 1832)<sup>54</sup>. Autre exemple, Loève-Weimars, connu surtout comme étant le traducteur privilégié des contes fantastiques d'Hoffmann, qui publie son propre conte dans *L'Artiste*, en 1831 : « Une maison italienne au XVI<sup>e</sup> siècle (Fragment inédit) »<sup>55</sup>. En effet, c'est plutôt dans la *Revue de Paris* que Loève-Weimars publie plus fréquemment ses propres contes fantastiques, que l'on peut déjà trouver à partir de l'an 1829. Comme nous l'avons déjà vu, « Aloysius Block » est publié dans le numéro d'avril 1829<sup>56</sup>. De plus, on trouve dans le numéro de février 1830 « Dona Concha, historiette trouvée dans un almanach »<sup>57</sup>, et dans le numéro suivant « Le Trésor de Henri Estienne »<sup>58</sup>. Il en est de même pour Amédée Pichot, traducteur de l'œuvre de Byron, connu, dans cette période, comme le troisième directeur de la *Revue de Paris* d'octobre 1831 jusqu'à mai 1834. Certes, ce n'est qu'en octobre 1834 qu'il publie dans *L'Artiste* son conte fabuleux : « Les Deux Bossus, nouvelle espagnole » (octobre 1834)<sup>59</sup>. D'autre part, depuis déjà 1832, Pichot commence à publier des contes dans la *Revue de Paris* sous sa propre direction. Il publie d'abord son « conte anatomique » en février 1832, en se mêlant à ses collaborateurs réguliers comme Charles Nodier, Paul Lacroix (alias le Bibliophile Jacob), et Balzac<sup>60</sup>. Ensuite, de mai 1832 à juillet 1833, toujours en dirigeant la *Revue de Paris*, Pichot y publie ces quatre contes : « Épisode de la vie d'un poète. Première partie : la Femme diplomate, ou le malheur d'être bossu », « Épisode de la vie d'un poète. Deuxième partie : la Prude, ou l'avantage d'être bossu » (mai 1832)<sup>61</sup>, « Pocahontas, histoire anglo-américaine du temps de Jacques 1<sup>er</sup> » (septembre 1832)<sup>62</sup>, « L'Adultère chez les Battas » (décembre 1832)<sup>63</sup> et « Les Deux Babandy » (juillet 1833)<sup>64</sup>.

<sup>54</sup> Philarète Chasles, « Chatam », *Revue de Paris*, 26 août 1832, t. XLI, p. 224-230.

<sup>55</sup> Loève-Weimars, « Une maison italienne au XVI<sup>e</sup> siècle (Fragment inédit) », *L'Artiste*, 4 septembre 1831, t. II, p. 54-59.

<sup>56</sup> Loève-Weimars, « Aloysius Block », *Revue de Paris*, 15 avril 1832, t. I, p. 129-137.

<sup>57</sup> Loève-Weimars, « Dona Concha, historiette trouvée dans un almanach », *Revue de Paris*, 7 février 1830, t. XI, p. 5-17.

<sup>58</sup> Loève-Weimars, « Le Trésor de Henri Estienne », *Revue de Paris*, 7 mars 1830, t. XII, p. 23-32.

<sup>59</sup> Amédée Pichot, « Les Deux Bossus, nouvelle espagnole », *L'Artiste*, 19 et 26 octobre 1834, t. VIII, p. 137-140 et 148-151.

<sup>60</sup> Dans le numéro de février 1832 de la *Revue de Paris*, on trouve les contes suivants dans l'ordre de publication, Nodier, « Histoire d'Hélène Gillet » (p. 18-36) ; P.-L. Jacob, « La Barbe. Chronique de 1535 » (p. 87-107) ; Balzac, « Mme Firmiani » (p. 143-164) ; Amédée Pichot, « Une autopsie, conte anatomique » (p. 201-225).

<sup>61</sup> Amédée Pichot, « Épisode de la vie d'un poète. Première partie : la Femme diplomate, ou le malheur d'être bossu », « Épisode de la vie d'un poète. Deuxième partie : la Prude, ou l'avantage d'être bossu », *Revue de Paris*, 13 et 20 mai 1832, t. XXXVIII, p. 103-120 et 162-181.

<sup>62</sup> Amédée Pichot, « Pocahontas, histoire anglo-américaine du temps de Jacques 1<sup>er</sup> », *Revue de Paris*, 23 et 30 septembre 1832, t. XLII, p. 211-229 et 321-338.

<sup>63</sup> Amédée Pichot, « L'Adultère chez les Battas », *Revue de Paris*, 16 décembre 1832, t. XLV, p. 130-137. Ce conte est dédié « À M. H. de Balzac ».

*Le conte et les revues*

Il est vrai qu'il s'agit d'auteurs qui ne sont pas spécialisé dans la création littéraire, et dont l'œuvre reste dans l'ombre de celle d'auteurs plus éminents. Cependant, pour savoir comment se produit la mode du conte, dans les revues parisiennes, plus particulièrement dans *L'Artiste* et la *Revue de Paris*, nous pensons qu'il ne faut pas négliger la *présence* de ces journalistes-contes et leur contribution à la mode. Parce que ce sont eux qui ont eu, malgré la médiocrité de leur œuvre, la possibilité de pratiquer la publication des contes dans les revues, en raison de leur double activité créatrice et éditoriale.

*La Mode : une revue éphémère mais brillante*

Bien que la *Revue de Paris* et *L'Artiste* constituent ainsi deux pôles distincts, deux centres majeurs et dynamiques de la production de contes, dont la liaison est établie et renforcée non seulement par les créations de collaborateurs vedettes mais aussi par la présence de journalistes-contes, ce n'est pas uniquement ces deux revues qui ont accéléré et encouragé la mode du conte vers 1830. À l'époque de l'essor des revues, il existait d'autres revues, majeures ou mineures, parisiennes ou provinciales, qui se sont engagées dans la mode du conte chacune à sa manière.

Certes, *La Mode*, fondée en octobre 1829 par Émile de Girardin avec la collaboration de Lautour-Mézeray, est connue comme une revue de *modes*, en particulier vestimentaires : le titre complet de la revue est *La Mode, Revue des modes. Galerie de mœurs. Album des salons*. Ses trois thèmes principaux sont la femme, la mode, et les mœurs. Pourtant, comme l'a déclaré Jules Janin dans un article-manifeste intitulé précisément « La Mode<sup>65</sup> », cette revue, s'intéressant en même temps à toutes les modes, est naturellement sensible à la mode en littérature. C'est Balzac, l'un des collaborateurs les plus assidus qui y publie un article intitulé « De la mode en littérature » dans le numéro de mai 1830<sup>66</sup>.

— *La publication de contes dans La Mode*

Pendant une courte période, entre octobre 1829 et juin 1830, c'est-à-dire depuis la fondation jusqu'à la date où son fondateur Émile de Girardin vend sa revue à l'opposition

---

<sup>64</sup> Amédée Pichot, « Les Deux Babandy », *Revue de Paris*, 28 juillet 1833, t. LII, p. 217-239.

<sup>65</sup> Jules Janin, « La Mode », *La Mode*, 24 octobre 1829, t. I, p. 81-83.

<sup>66</sup> Balzac, « De la mode en littérature. Première lettre à Madame la comtesse d'O...t », *La Mode*, 29 mai 1830, *OD*, t. II, p. 755-762.

*La figure du conteur chez Balzac*

légitimiste, *La Mode* se présente comme une revue très favorable à la littérature de la jeune génération. Ci-dessous, nous citons les principaux titres des contes publiés dans *La Mode* pendant cette période, à partir de la consultation des trois premiers volumes trimestriels de cette revue. Il est intéressant de remarquer que le premier « conte » publié dans *La Mode* est celui écrit de la main même du fondateur-directeur de cette revue.

<i>La Mode</i> (octobre 1829- juin 1830)		
Date	Tome	Titre
<i>octobre - décembre 1829</i>	t. I	Émile de Girardin, « Conte d'une bonne grand'mère, extrait d'un recueil inédit », 10 octobre, p. 39-43.
		E. C. A. Hoffmann [ <i>sic</i> ], « Le doge et la dogaresse », 5 décembre, p. 227-271.
		Charles Nodier, « Une soirée à Milan », 12 décembre, p. 335-340.
<i>janvier - mars 1830</i>	t. II	Eugène Sue, « Mœurs étrangères : Jamaïque, Japhet », 9 janvier, p. 25-36.
		Balzac, « El Verdugo, épisode de la guerre d'Espagne (1809) », 30 janvier, p. 97-107.
		Jules Janin, « Le Haut-de-chausses, conte fantastique par l'auteur de l' <i>Ane mort et la femme guillotinée</i> », 6 février, p. 126-133.
		Jules Janin, « Strafford sur l'Avon, conte fantastique, par l'auteur de l' <i>Ane mort et la femme guillotinée</i> », 6 mars, p. 217-221.
		Eugène Sue, « Kernok le pirate, Basse-Bretagne », 13 mars, p. 249-274.
		Eugène Sue, « Kernok le pirate [2 <sup>e</sup> article] », 20 mars, p. 289-310.
		Honoré de Balzac, « Mœurs parisiennes : Étude de femme », 20 mars, p. 31
		Eugène Sue, « Kernok le pirate [3 <sup>e</sup> article] », 27 mars, p. 329-347.
		Jules Janin, « Piédestal. Notice sur L. H. Leroy. », 27 mars, p. 348-355.
<i>avril - juin 1830</i>	t. III	Le comte A. de. Belisle, « Amour maternel. Conte », 3 avril, p. 12-15.
		Auger, « La Saint-Alexandre », 10 avril, p. 25-37.
		Le comte ALEX... de..., « Visites. L'atelier d'un peintre », 17 avril, p. 49-55.
		Anonyme, « L'Empire des Convenances, ou les deux amis », 1 <sup>er</sup> mai, p. 105-134.

*Le conte et les revues*

	Balzac, « Les deux rêves », 8 mai, p. 137-148.
	Balzac, « Souvenir soldatesque. Adieu. Les Bons-Hommes », 15 mai, p. 161-172.
	Balzac, « Souvenir soldatesque. Adieu. Le Passage de la Bérésina », 5 juin, p. 233-258.

Ainsi, juste quelques mois après la fondation de la *Revue de Paris*, et plusieurs mois avant la réformation de la *Revue des Deux Mondes*, c'est-à-dire dès le commencement de l'essor des revues littéraires, *La Mode* publie constamment des contes d'auteurs talentueux. Il est vrai que, par rapport à la méthode de publication des autres revues, le nombre de contes publiés dans *La Mode* n'est pas particulièrement riche. Néanmoins, on peut dire que *La Mode* se distingue des autres revues par la qualité et la compétence de ses collaborateurs. Dès les premières livraisons, on y trouve des noms de deux auteurs illustres de la littérature fantastique, E. T. A. Hoffmann et Charles Nodier, mais également ceux de jeunes auteurs, Eugène Sue, Balzac et Jules Janin. De plus, pendant quelques mois vers la fin de 1830, ce sont deux collaborateurs motivés et énergiques, Balzac et Samuel-Henry Berthoud, qui monopolisent les pages *littéraires* de cette revue<sup>67</sup>.

Après avoir examiné les titres des contes publiés dans les principales revues parisiennes, nous pouvons conclure que la plupart des collaborateurs de *La Mode* se positionnent, au début des années 1830, au cœur de la mode du conte dans les revues, en endossant le rôle de collaborateurs féconds et indispensables de plusieurs revues parisiennes. Avant que *La Mode* d'Émile de Girardin ne prenne fin en juin 1831, de jeunes collaborateurs de cette revue, Balzac, Eugène Sue et Samuel-Henry Berthoud avaient déjà trouvé leur place même dans la revue relativement sérieuse et sévère qu'est la *Revue des Deux Mondes*. Par exemple, dans son numéro de janvier-mars 1831, on trouve les articles suivants : Balzac, « L'Enfant maudit » (p. 134-184) ; S[amuel]. Henri [*sic*] Berthoud, « Prestige » (p. 425-436) ; E[ugène]. Sue, « Arthur et Marie. - Le Faux-Pont » (p. 437-445). Comme nous le savons, Hoffmann et Charles Nodier sont des auteurs privilégiés de la *Revue de Paris* : cette revue publie, dès son commencement, non seulement les contes fantastiques d'Hoffmann, mais également un article célèbre de Charles Nodier que l'on peut qualifier de défense et d'illustration du fantastique en littérature<sup>68</sup>. De plus, après le changement de direction, en juin 1831, ces collaborateurs

<sup>67</sup> Entre octobre et décembre 1830, treize livraisons au total, Balzac publie dans *La Mode* trois articles : « Traité de la vie élégante » (publication en cinq livraisons entre 2 octobre et 6 novembre), « La Comédie du diable » (13 novembre 1830), « De ce qui n'est pas à la mode » (18 décembre 1830), et Samuel-Henry Berthoud publie « Les sept demoiselles de Béthencourt » (publication en trois livraisons entre 27 novembre et 11 décembre).

<sup>68</sup> Entre mai et septembre 1829, la publication des contes d'Hoffmann dans la *Revue de Paris* est successive : « *Contes fantastiques d'Hoffmann*. Traduction d'un extrait du *Pot-d'Or* » (mai 1829), « Gluck. Souvenir de 1809 » (juin 1829), « Souvenir du siège de Dresden (1813) » (juillet 1829), « La Cour d'Artus.

### *La figure du conteur chez Balzac*

principaux de *La Mode* sont accueillis sans exception dans la revue très favorable à la mode du conte qu'est *L'Artiste*. Hoffmann, Janin et Balzac deviennent des noms familiers pour les lecteurs de cette revue dès les premières livraisons.

Jusqu'ici, pour connaître la nature du terrain qui engendre la mode du conte, nous avons choisi quatre revues principales qui s'intéressent activement à la publication d'articles littéraires par des écrivains contemporains : la *Revue de Paris*, la *Revue des Deux Mondes*, *L'Artiste* et *La Mode*. En les consultant, nous avons pu voir comment est faite la publication de contes dans ces revues. Simultanément, à travers cette enquête, nous avons comparé l'attitude de ces diverses revues à l'égard de la publication de contes. Nous pouvons donc dire que la mode du conte dans ces revues est l'un des résultats de la collaboration entre directeurs et auteurs.

Si ces quatre revues fondées vers 1830 s'engagent toutes dans la publication de contes, elles se distinguent par l'importance qui leur est reconnue, ainsi qu'à la littérature. La *Revue de Paris* obtient de loin la première place. Et *La Mode* et *L'Artiste* suivent sans hésitation l'orientation de la *Revue de Paris*. Quant à la *Revue des Deux Mondes*, elle s'engage bien moins activement dans cette voie.

Dès lors, on peut se demander pourquoi ces revues fondées vers 1830, surtout la *Revue de Paris*, peuvent publier aussi activement des contes dès le début de leur fondation. Autrement dit, pourquoi ces revues de 1830 peuvent-elles décider de consacrer une partie de leurs à la publication de contes ?

#### Le Mercure de France : *une revue précurseur*

Pour répondre à cette question, nous allons maintenant aborder l'histoire de la publication de la fiction narrative dans les revues, avant la fondation de la *Revue de Paris* en avril 1829. En élargissant un peu notre perspective, nous allons feuilleter les pages d'une revue littéraire fondée en avril 1823 par une équipe d'écrivains réunis sous le nom significatif de « société des gens de lettres ». Cette revue fut originellement intitulée *Le Mercure du XIX<sup>e</sup> siècle*, et depuis 1827, année du changement de directeur, jusqu'à 1832, année de sa fin, elle portait le titre légèrement modifié de *Mercure de France au XIX<sup>e</sup> siècle* : ici nous utilisons l'appellation du *Mercure de France* pour les désigner toutes les deux. Dans l'histoire de la presse littéraire, *Le Mercure de France* est reconnu comme étant une revue importante dans la

---

Conte fantastique » (août 1829), « Une représentation de Don Juan » (septembre 1829). C'est en novembre 1830, le même mois que la publication de « Sarrasine » de Balzac, que Charles Nodier publie « Du fantastique en littérature » dans le tome XX de la *Revue de Paris*.

*Le conte et les revues*

mesure où elle publiait des fictions brèves depuis 1823, c'est-à-dire à l'époque où la revue spécifiquement littéraire était rare, et où la publication d'œuvres romanesques dans la presse périodique était encore très peu commune.

Selon l'ordre chronologique, on peut donc dire qu'en ce qui concerne particulièrement l'apparition du conte dans les revues, ce n'est pas la *Revue de Paris* mais *Le Mercure de France* qui a joué le rôle de précurseur. C'est Louis Véron lui-même qui, dans ses *Mémoires*, analyse le principe de direction du *Mercure de France*, non pas seulement comme modèle mais surtout comme contre-modèle de la *Revue de Paris*<sup>69</sup>. À ce sujet, Marie-Ève Thérénty fait la remarque suivante : « Avant 1829, la nouvelle a déjà droit de cité dans certaines revues comme le précurseur *Mercure de France au XIX<sup>e</sup> siècle*. La création de la *Revue de Paris* en [avril] 1829, puis de *La Mode* en [octobre] 1829 et de *L'Artiste* en [février] 1831 accentuent la diffusion de la fiction<sup>70</sup> ». De plus, elle précise l'originalité de cette revue en disant que *Le Mercure de France* est une « revue très intéressante qui, dès 1829, présente des aspects modernes qui en font une véritable inspiratrice de la *Revue de Paris*<sup>71</sup> ». De ce point de vue, nous pouvons penser que, pour accentuer la « diffusion de la fiction » dans la revue, Louis Véron s'inspire du format et de la formule déjà exploités dans *Le Mercure de France*. De fait, quand on ouvre *Le Mercure de France* depuis sa fondation en 1823, surtout les volumes publiés pendant la période cruciale entre 1828 et 1830, on peut constater la justesse de cette remarque de Marie-Ève Thérénty.

— *La publication de contes dans Le Mercure de France*

Déjà entre 1823 et 1825, *Le Mercure de France* publie en plusieurs livraisons une série d'une quinzaine de récits brefs de Xavier Boniface Saintine : dans le deuxième tome du *Mercure de France* publié entre juillet et septembre 1823, on trouve les quatre premiers récits intitulés comme suit : « Le jeune Boyard. - Premier récit » (p. 229-240), « La Mésalliance. - Deuxième récit » (p. 303-315), « Les Bienfaiteurs. - Troisième récit » (p. 428-432) et « Séthos et Cléophas. - Quatrième récit » (p. 605-612). Ce sont des récits, publiés dans cette revue sous le titre général *Jonathan le visionnaire*, qui seront insérés en 1825 dans un ouvrage intitulé *les Contes philosophiques et moraux*<sup>72</sup>. Si la revue ne publie pas de récit intitulé

<sup>69</sup> Voir Le Docteur Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, *op. cit.*, p. 42 et 46.

<sup>70</sup> Marie-Ève Thérénty, *op. cit.*, p. 322.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> X. B. Saintine, *Jonathan le visionnaire, contes philosophiques et moraux*, Paris, Baudouin frères, 2 vol, 1825.

*La figure du conteur chez Balzac*

précisément *conte* entre 1826 et 1827, en revanche, en une seule année (1828), on trouve les récits suivants qui ont été publiés chacun dans une livraison, et souvent accompagnés du sous-titre générique de conte. Nous citons ci-dessous les principaux titres publiés en 1828.

<i>Mercure de France au XIX<sup>e</sup> siècle</i> (juillet - décembre 1828)		
Date	Tome	Titre
juillet - septembre 1828	t. XXII	J[ules]. J[anin], « Jean-Jacques Rousseau au <i>Mercure de France</i> , conte littéraire », p. 438-446.
		J[ules]. J[anin], « Mirabeau à la Bastille, conte littéraire », p. 479-488.
		J[ules]. J[anin], « Voltaire et Madame de Pompadour, conte littéraire », p. 526-534.
		J[ules]. J[anin], « Madame de Maintenon et Ninon de l'Enclos, conte littéraire », p. 576-584, 624-631.
octobre - décembre 1828	t. XXIII	MM. [Michel] Brucker et [Raymond] Masson, « Le Maçon ; mœurs populaires », p. 77-82.
		J[ules]. J[anin], « L'Appartement de Madame de Grignan, conte littéraire », p. 566-571, 601-608.
		Anonyme, « La Pierre, conte historique », p. 127-136.

Ainsi, en réalité, la plupart des récits publiés dans *Le Mercure de France* en 1828 sont de Jules Janin. Certes, esthétiquement, il n'est pas facile d'identifier ces récits en même temps imaginaires, historiques et anecdotiques de Janin en tant que contes. Néanmoins, c'est l'auteur lui-même qui a ajouté ce mot « conte » aux titres de ses articles, et qui réunira en 1832 ces « contes » dans un recueil intitulé précisément les *Contes littéraires et fantastiques*.

Puis, à partir de 1829, d'abord entre avril et septembre, la publication de récits romanesques n'est pas du tout active. On n'y trouve pas de « conte » comme l'année précédente, alors que la revue publie constamment des poésies, des articles analytiques, des critiques et des comptes rendus, des chroniques et des revues de théâtre etc. Ce n'est qu'après que la direction et la propriété du *Mercure de France* passent entre les mains de deux jeunes directeurs, Amédée Pichot et Paul Lacroix, en octobre 1829, que la revue consacre de nouveau un espace suffisant à la publication de récits souvent sous-titrés « conte fantastique » et de temps en temps « scène » ou « nouvelle ». Nous en citons ci-dessous les principaux titres de janvier 1829 jusqu'au premier trimestre de l'an 1830.



*Le conte et les revues*

<i>Mercure de France au XIX<sup>e</sup> siècle</i> (janvier 1829 - mars 1830)		
Date	Tome	Titre
janvier - mars 1829	t. XXIV	Anonyme, « Les morts cordeliers. scènes historiques 1536 », p. 51-60.
		Baron de B., « La jeune fille de Navarre », p. 76-83.
		Anonyme, « Liakos ; nouvelle klephtique », p. 172-179 et 216-225.
		Anonyme, « Le saut du chevalier », p. 563-569.
avril - juin 1829	t. XXV	aucun exemple
juillet - septembre 1829	t. XXVI	aucun exemple
octobre - décembre 1829	t. XVII	Hoffmann, « <i>Salvator Rosa</i> . Conte fantastique traduit d'Hoffmann par M. Loève-Weimars [sic] », p. 249-262 et 284-308.
janvier - mars 1830	t. XVIII	Ex... [S.-H. Berthoud], « Sonate du diable. Conte fantastique », p. 73-80.
		<i>Un pythagoricien moderne</i> [Robert MacNish], « Le Barbier de Göttingue, conte fantastique », p. 200-214.
		Anonyme [Hoffmann], « Les empoisonneurs dans Paris sous le règne de Louis XIV », p. 406-417.
		Anonyme [Nodier], « Littérature fantastique. Le Maudit », p. 435-439. [Extrait de <i>Roi de bohème</i> ]
		Anonyme [Hoffmann], « René Cardillac », p. 448-451. [extrait]

Ainsi, surtout après octobre 1829, *Le Mercure de France* s'oriente nettement vers la littérature contemporaine, c'est-à-dire vers la mode en littérature. Comme nous l'avons vu, cette tendance est représentée particulièrement par la publication active, mais de façon anonyme ou en utilisant un pseudonyme, des contes fantastiques hoffmaniens : des contes d'Hoffmann et des contes d'auteurs français ou anglais sous l'influence forte et décisive de ce conteur berlinois<sup>73</sup>.

On peut remarquer de plus que depuis 1830, *Le Mercure de France* commence à avoir recours à des collaborateurs distingués de *La Mode* : sauf Balzac<sup>74</sup>, Eugène Sue,

<sup>73</sup> Voir par exemple *Un pythagoricien moderne* [Robert MacNish], « Le métempsychose. Conte fantastique », *Le Mercure de France au XIX<sup>e</sup> siècle*, avril-mai 1830, t. XXIX, p. 10-23 ; 70-79 ; 100-106 ; 167-174 ; 197-205. Voir aussi Paul Pry, « L'élixir de vie », *Le Mercure de France au XIX<sup>e</sup> siècle*, octobre 1830, t. XXXI, p. 227-229.

<sup>74</sup> L'intervention de Balzac dans cette revue se limite à quelques comptes rendus. Voir par exemple un compte rendu anonyme, mais en réalité rédigé par l'auteur lui-même de la *Physiologie du mariage* (*Le Mercure de France au XIX<sup>e</sup> siècle*, février 1830, OD, t. II, p. 302-304). Sur la publication de ce compte rendu, Roland Chollet laisse une notice intéressante : « C'est [Paul] Lacroix qui, en janvier, contre l'avis de [Amédée] Pichot,

*La figure du conteur chez Balzac*

Samuel-Henry Berthoud, Charles Nodier (et Hoffmann) publient leurs contes à peu près parallèlement dans les deux revues. Dans la limite de notre étude, nous nous contentons de citer les titres de contes jusqu'au premier trimestre de l'an 1830. À propos de la publication de contes jusqu'au dernier numéro de cette revue publié en mars 1832, nous nous bornons simplement à remarquer que *Le Mercure de France* continue de publier des contes d'écrivains remarquables tels que Pétrus Borel, Alfred Des Essarts, et Xavier Marmier<sup>75</sup>.

— *L'originalité du Mercure de France*

En ouvrant *Le Mercure de France* nous pouvons constater que, avant (et après) la fondation de la *Revue de Paris* en avril 1829, cette revue dispose non seulement d'une formule de publication de récits brefs dans une livraison, mais aussi de l'appellation « conte » qui, comme une sorte d'étiquette pratique, peut s'utiliser avec un adjectif choisi. Cependant, bien que nous puissions reconnaître en cela le rôle de précurseur du *Mercure de France* par rapport aux autres revues littéraires fondées vers 1830, il faut bien admettre que la méthode de publication de contes dans cette revue n'est pas bien programmée ni systématisée. Du fait qu'il n'y a pas de division en sections, ni de rubrique « Littérature » consacrée spécialement à la fiction en prose, la publication de contes y est toujours irrégulière. De plus, à la différence de la *Revue de Paris*, *Le Mercure de France* ne publie pas de « Préface » ni de « Note d'éditeur » pour présenter son attitude à l'égard de la publication d'œuvres littéraires. En résumé, on peut dire que *Le Mercure de France* ne montre pas un grand intérêt à proposer un programme solide pour lancer la publication de contes. Nous pensons que cela peut expliquer pourquoi cette revue, certes précurseur mais insuffisamment ambitieuse, doit disparaître dans le temps où l'on assiste à la fondation des revues littéraires et culturelles et à l'essor du conte dans ces revues<sup>76</sup>.

---

aurait pris l'initiative de quelques lignes de réclame pour la *Physiologie du mariage* dans sa revue ; c'est encore lui qui aurait demandé au «jeune célibataire» d'y rendre compte lui-même de son livre » (Roland Chollet, *OD*, t. II, p. 1359-1360).

<sup>75</sup> Par exemple, dans le tome XXXV du *Mercure de France* publié entre octobre-décembre 1831, on trouve des contes de ces trois collaborateurs actifs : Pétrus Borel, « Jacquez Barrou, Le charpentier. Tradition havanaise » (p. 170-181) ; Alfred Des Essarts, « Une visite à son père. Histoire ou roman » (p. 250-257) ; X. Marmier, « La Gloire et la Poésie. Fantastique », (p. 478-483).

<sup>76</sup> « Au bout de quelques mois d'exploitation, il était devenu évident que la *Revue [de Paris]* avait ravi la palme au *Mercure [de France]*, le seul recueil exclusivement littéraire qu'on aurait pu lui opposer. Plusieurs journalistes avaient prudemment gardé un pied dans chaque revue, prêts au naufrage. Jules Janin était là comme il était partout, Pichot, actionnaire de Véron, jouait un rôle suspect dans les deux rédactions (et dans quelques autres), et Saintine, fleuron de l'ancien *Mercure*, confiait à la *Revue* des poèmes et un de ses contes de *Jonathan le visionnaire* » (Roland Chollet, *Balzac journaliste, op. cit.*, p. 543).

*Le conte et les revues*

Néanmoins, malgré cette attitude *discrète* du *Mercur de France*, il est clair que, sans doute à son insu, il montre la possibilité de la « littérature périodique », aux futurs directeurs de revues qui lui succéderont. À ce sujet, Roland Chollet fait une remarque juste : « une étape de plus est franchie par la littérature d’imagination dès le lancement de *La Mode* et de la *Revue de Paris*, qui marchent sur les brisées du *Mercur*<sup>77</sup> ». De ce point de vue, on peut penser que le succès des revues littéraires fondées vers 1830 est le résultat de l’implantation de la formule du conte qui prélude dans *Le Mercur de France*. En d’autres termes, certains directeurs de revues fondées après *Le Mercur de France*, Louis Véron de la *Revue de Paris* et Émile de Girardin de *La Mode* entre autres, empruntent à cette revue la « formule de publication d’un roman entier en une ou plusieurs livraisons » ainsi que l’*étiquette* de conte qui peut s’attacher à divers types de récits.

— *Les collaborateurs du Mercur de France et la mode du conte à venir*

Nous allons essayer maintenant d’étudier, sous un angle différent, le rapport indirect mais non négligeable du *Mercur de France* avec la mode du conte des années 1830. Les principaux auteurs des contes publiés dans cette revue avant 1830, tels que Xavier Boniface Saintine, Jules Janin et Michel Raymond, deviennent dans les années 1830 des auteurs-contes productifs et influents. Comme nous l’avons déjà vu, ces trois auteurs peuvent trouver leur place dans une grande revue comme la *Revue de Paris*. En outre, chacun d’entre eux publie son propre recueil de contes<sup>78</sup>. D’autre part, parmi les collaborateurs du *Mercur de France* après 1830, on peut trouver des noms d’auteurs que nous avons déjà mentionnés en soulignant leur apport significatif à la mode du conte, Samuel-Henry Berthoud (sous le pseudonyme d’« Ex... ») et Pétrus Borel par exemple. On trouve aussi les deux journalistes-contes, Alfred Des Essarts et Loève-Veimars, et à leur côté on peut placer un autre journaliste-conteur Xavier Marmier<sup>79</sup>.

Ce qui est intéressant à propos des collaborateurs du *Mercur de France* par rapport à la mode du conte, c’est que non seulement les auteurs mais aussi les rédacteurs mêmes de cette

<sup>77</sup> Roland Chollet, *op. cit.*, p. 556.

<sup>78</sup> X. B. Saintine, *Jonathan le visionnaire, contes philosophiques et moraux*, Paris, Baudouin frères, 2 vol, 1825 ; Jules Janin, *Contes fantastiques et contes littéraires*, Paris, Levavasseur et Mesnier, 4 vol, 1832 ; Michel Raymond, *Daniel le lapidaire ou les contes de l’atelier*, Paris, Levavasseur, 2 vol, 1832.

<sup>79</sup> Voir X. Marmier, « La Gloire et la Poésie. Fantastique », *Le Mercur de France au XIX<sup>e</sup> siècle*, t. XXXV, octobre-décembre 1831, p. 478-483. En tant que journaliste, Xavier Marmier publie dans la *Revue des Deux Mondes* des articles critiques intéressants sur la situation de la littérature allemande de son temps : « La presse périodique en Allemagne », « Hoffmann et Devrient » (*Revue des Deux Mondes*, octobre-décembre 1833, seconde série, t. IV, p. 218-228 ; 466-473).

### *La figure du conteur chez Balzac*

revue sont concernés par l'activation de cette mode. Il s'agit des co-directeurs du *Mercure de France* depuis octobre 1829, Amédée Pichot et Paul Lacroix, dont la contribution à la mode du conte est évidente. Amédée Pichot, après qu'il a quitté le *Mercure de France*, va commencer à diriger la *Revue de Paris*. Et en tant que rédacteur-conteur, il publie ses propres contes dans les revues parisiennes, et se positionne délibérément au cœur de la mode du conte<sup>80</sup>. Quant à Paul Lacroix, connu surtout sous le pseudonyme de Bibliophile Jacob dans les années 1830, en collaborant activement à toutes les principales revues parisiennes, il essaie d'animer la mode du conte, mais surtout de faire revivre l'héritage des vieux contes et conteurs français, par son activité littéraire et éditoriale<sup>81</sup>.

Ainsi, en consultant *Le Mercure de France*, nous pouvons conclure que, avant et après la fondation de *La Mode* et de la *Revue de Paris*, cette revue procure déjà non seulement la formule et l'étiquette du conte, mais aussi des collaborateurs et des rédacteurs qui, en prenant l'initiative d'animer la mode du conte, donneront de l'influence et de l'inspiration à la scène littéraire des années 1830. En d'autres termes, le *Mercure de France* prépare, de manière indirecte et incomplète, mais graduellement et certainement la mode du conte à venir.

### *Conclusion*

À travers cette enquête, en envisageant la stratégie de chaque revue à l'égard de la publication de contes, nous avons remarqué l'influence directe et indirecte, les points communs et les différences entre elles. Pour se rendre compte de l'attitude de ces revues à la publication de contes, remarquons que même si ces revues coexistent indépendamment, et si elles sont en rapport concurrentiel, en ce qui concerne le conte, elles sont plutôt complices. Elles partagent souvent les mêmes fournisseurs de contes, des écrivains médiocres aux vedettes. Et de temps en temps, elles recrutent les mêmes rédacteurs qui sont eux-mêmes auteurs de conte. Il est sûr que c'est sous l'initiative des revues que les écrivains de l'époque se lancent dans la production de contes. Cela est une des grandes différences qui distinguent la situation entourant le conte au début des années 1830 de celle des années précédentes. Il est donc insuffisant de dire que la mode du conte des années 1830 est réalisée par la création des

---

<sup>80</sup> Voir les notes 59-64.

<sup>81</sup> Ce prétendu « vieux conteur » est né en réalité en 1806. Sur son personnage fictif Balzac écrit un article intitulé « Portrait de P.-L. Jacob bibliophile » (*Le Voleur*, 2 mai 1830, *OD*, t. II, p. 654-656). Voir Paul Lacroix, *Contes du Bibliophile Jacob à ses petits-enfants*, Paris, Louis Janet, 1831, 2 vol ; *Convalescence du vieux conteur*, Paris, Louis Janet, 1832 ; « Physionomie des vieux conteurs français. I », *Revue de Paris*, 30 mars 1834, nouvelle série, t. III, p. 301.

*Le conte et les revues*

écrivains contemporains, il est plus précis de dire qu'elle est conçue, préparée, dirigée et dynamisée par les *hommes des revues*, par ceux qui participent à l'émergence de la littérature périodique autour de l'an 1830.



## Chapitre 6

### *Le conte et les recueils collectifs*

#### *Le statut du recueil collectif*

Après avoir examiné l'essor du conte dans les revues, nous voulons maintenant nous attarder sur le lancement de recueils collectifs et leur contribution à cette mode. Nous avons déjà remarqué qu'au lancement des revues littéraires périodiques de concept nouveau, succède le lancement des recueils collectifs, surtout pendant la première moitié des années 1830<sup>1</sup>. Et à propos de la publication de contes dans ces recueils, que nous avons qualifiés de « version modifiée et nouvelle du *keepsake* français », nous voulons tout d'abord commencer par préciser le point de vue qui oriente notre travail. En effet, si nous allons examiner la publication de contes dans les recueils collectifs, ce n'est pas pour apprécier leur *contenu*, certes riche d'un point de vue quantitatif en particulier, mais qui, pour cette raison même, dépasse la limite de notre étude.

Il est vrai qu'à première vue, au même titre que la revue, le recueil collectif semble obtenir la collaboration d'écrivains distingués, surtout pour le lancement de son premier volume qui est publié dans le but, entre autres, de faire connaître au public l'originalité du projet de publication. Par exemple, dans le premier volume du *Salmigondis* qui commence par une œuvre de Balzac et finit par une œuvre de Sand, on trouve les collaborateurs cités ci-dessous dans l'ordre de publication<sup>2</sup> :

---

<sup>1</sup> À propos de l'histoire générale de la publication de recueils collectifs de cette époque, voir *Bibliographie sommaire des keepsakes et autres recueils collectifs de la périodique romantique 1823-1848* [1929], par Frédéric Lachèvre, Genève, Slatkine Reprints, 1973, 2 vol.

<sup>2</sup> *Le Salmigondis, contes de toutes les couleurs*, t. I, Paris, Fournier, octobre 1832.

*La figure du conteur chez Balzac*

<i>Le Salmigondis</i> , t. I, Fournier, octobre 1832. <i>Table des matières</i>
[Anonyme] <i>Préface</i> , p. V-VIII.
<i>Le Comte Chabert, nouvelle</i> par M. de Balzac, p. 1-96.
<i>La Cheminée gothique, tradition italienne</i> , par Alphonse Brot, p. 97-116.
<i>Predita, nouvelle</i> par Miss Sedwick, p. 117-172.
<i>La Danse des morts, conte</i> par Charles Rabou, p. 173-190.
<i>Le Shelling, nouvelle</i> par Mme de Bawr, p. 191-240.
<i>D'heureux jours en 93, souvenir</i> , par M. X..., p. 241-260.
<i>Antoine Pinchon, conte américain</i> , par Jules Janin, p. 261-288.
<i>Lorenzo Sampierra, conte</i> par Philippe Buzoni, p. 289-312.
<i>Épisode de la vie d'un pacha, nouvelle</i> par Édouard Disaut, p. 313-370.
<i>L'Île des fleurs, nouvelle</i> par M. Sands [sic], p. 371-426.

De plus, ce premier volume est précédé d'une « Préface » rédigée par l'« une des plumes les plus élégantes et les plus spirituelles de notre époque<sup>3</sup> » qui dit que « [*Le Salmigondis*] est un de ces livres glanés dans toutes les intelligences et parmi toutes les célébrités<sup>4</sup> ». Pourtant, quand on ouvre la page de tel ou tel recueil collectif dès les volumes suivants, on constate la dégradation de la qualité des collaborateurs. En effet, dans les deuxième et troisième volumes du *Salmigondis*, on trouve les collaborateurs suivants dont la plupart sont aujourd'hui oubliés<sup>5</sup>.

<i>Le Salmigondis</i> , t. II, Fournier, novembre 1832. <i>Table des matières</i>
[Anonyme] <i>Préface</i> , p. I-IV.
<i>Le Portrait de Napoléon</i> , par Wilhelm Hauff. p. 1-110.
<i>Manuella</i> , par la comtesse de Brady. p. 111-138.
<i>Capapé el Royo</i> , par Philarète Chasles. p. 139-206.
<i>Kate Bouverie</i> , par Mistress Norton. p. 207-236.
<i>Une rencontre</i> , par.... p. 237-272.
<i>Cirillo</i> , par Mme Hortence Allart, p. 273-306.
<i>Nialiski</i> , traduit de l'allemand par Léon Gozlan, p. 307-338.

<sup>3</sup> Anonyme, « Préface », *Le Salmigondis*, t. II, *op. cit.*, p. I.

<sup>4</sup> Anonyme, « Préface », *Le Salmigondis*, t. I, *op. cit.*, p. v.

<sup>5</sup> Dans la préface de son livre, Frédéric Lachèvre laisse ces mots : « [...] personne n'a rappelé l'existence de la plupart de ces prosateurs et rimeurs. Ils ont ici, en quelque sorte, le livre d'or qui conservera leur souvenir » (Frédéric Lachèvre, *op. cit.*, t. I, p. XVI).



*Le conte et les recueils collectifs*

<i>Un mariage par les petites affiches</i> , par Mistress Trollope, p. 339-348.
<i>Une aventure de Shakespeare</i> , par Jean Paul, p. 349-396.
<i>La Fiancée du proscrit</i> , par Leith Ritchie, p. 397-434.

<i>Le Salmigondis</i> , t. III, Fournier, décembre 1832.
<i>Tables de matières</i>
<i>Le Collier de perles</i> , par Lord Normanby, p. 1-56.
<i>Lorenzo de Médicis</i> , par Mme de ***, p. 57-78.
<i>La Rose rouge</i> , par Alexandre Dumas, p. 79-158.
<i>Le Frère et la sœur</i> , par Mistress Schelly, p. 159-220.
<i>L'Anneau</i> , par Félix Pyat, p. 221-236.
<i>Le Petit Zacharie</i> , par Hoffman[n], p. 237-358.
<i>La Vengeance d'une femme</i> , par Mme la duchesse d'Abrantès, p. 359-439.

Ainsi, dans les recueils collectifs des années 1830, une partie non négligeable est occupée par des contes allemands ou anglais de qualité inégale, mais aussi par des contes plus ou moins médiocres écrits par ces « fournisseurs des contes » que nous avons mentionnés dans le chapitre précédent. Le nombre d'œuvres (auteurs) médiocres dépasse aisément celui des distingués<sup>6</sup>. Cette médiocrité du recueil collectif n'est pas un pur hasard, mais une conséquence inévitable due à son statut inférieur par rapport aux deux autres supports de publication : le livre et la presse. Après avoir examiné la publication de contes dans le livre puis dans la revue, en ouvrant *Le Salmigondis* nous pouvons remarquer deux traits qui peuvent témoigner du statut méconnu de ce support.

Premièrement, c'est la rareté relative des œuvres rééditées postérieurement en livre, à l'exception des contes écrits par un collaborateur privilégié comme Charles Nodier<sup>7</sup>. Par exemple, dans les deuxième et troisième volumes de ce recueil, parmi les œuvres des écrivains français nous ne trouvons pas un seul conte qui soit re-publié dans un recueil individuel. En revanche, nous pouvons y trouver un exemple de l'inverse : un *conte*

<sup>6</sup> Selon l'analyse de Marie-Ève Thérénty qui souligne « l'esthétique de la mosaïque » comme une caractéristique commune des revues et recueils des années 1830, « une autre caractéristique des keepsakes est la diversité des écritures due à la coexistence au sein de la rédaction de talents inégaux » (Marie-Ève Thérénty, *op. cit.*, p. 125).

<sup>7</sup> Charles Nodier publie en 1833 dans les trois principaux recueils collectifs les trois contes suivants : « La combe de l'homme mort » dans *Le Salmigondis* (t. XI, p. 1-25), « Trésor des fèves et fleur des pois (conte des fées) » dans *Le Livre des conteurs* (t. II, p. 291-351) et « Baptiste Montauban ou l'idiot » dans *Le conteur* (t. I, p. 221-257). Ces trois contes sont recueillis en 1837 dans ses *Œuvres complètes*, Paris, Renduel, 1837, t. XI [*Contes en prose et en vers*], p. 225-250, 287-332 et 109-138.

*La figure du conteur chez Balzac*

d'Alexandre Dumas « La rose en rouge », dans le troisième volume du *Salmigondis*, est une version remaniée d'une « nouvelle » que cet auteur a publiée sous un titre différent, *Blanche de Beaulieu*, dans ses *Nouvelles contemporaines* publiées en 1826<sup>8</sup>. Deuxièmement, c'est la présence plus ou moins fréquente de rééditions de contes déjà publiés dans les revues. L'exemple le plus connu peut être celui de Balzac et de sa « Transaction », dont le titre définitif est *Le Colonel Chabert*. Après avoir été publié dans *L'Artiste*, entre le 19 février et le 11 mars 1832, ce récit est reproduit en octobre de la même année, sans l'autorisation de l'auteur, à la tête du premier volume du *Salmigondis* sous le titre modifié de « Comte Chabert »<sup>9</sup>.

De ce fait, nous pouvons supposer que, pour les écrivains de l'époque, alors que la revue peut fonctionner comme un lieu privilégié de publication en avant-première, on ne reconnaît pas les mérites spécifiques de la publication en recueil collectif. Entre la revue et le recueil collectif, c'est la revue qui a la priorité. Bien que les recueils collectifs soient nombreux durant les années 1830, et qu'ils essaient d'accueillir très activement des écrivains-collaborateurs divers et variés comme le fait la revue, le recueil collectif reste toujours en place secondaire et inférieure. C'est pourquoi nous pensons qu'il n'est pas nécessaire de transcrire ici systématiquement les titres des contes publiés dans chaque recueil, alors que nous avons souligné l'importance de la publication de contes dans les revues en énumérant les principaux titres pendant quelques années avant et après 1830. Nous n'essayons pas non plus d'analyser ni de comparer les préfaces ou les programmes de publication de chaque recueil de manière exhaustive, parce que leurs attitudes nous semblent similaires. Comme nous allons le voir sur le recueil collectif, l'influence de la revue littéraire périodique a été indéniablement forte.

Si nous remarquons leur manque de supériorité en tant que support de publication, pourquoi nous intéressons-nous malgré tout aux recueils collectifs des années 1830 ? C'est avant tout à cause du rôle joué par ces recueils dans la scène littéraire et éditoriale de l'époque, certes limité d'un point de vue esthétique, mais non négligeable quand on tient compte de leur contribution, plutôt quantitative que qualitative, à la mode du conte. En fin de compte, il est clair qu'à côté des revues et des livres, les recueils collectifs ont accentué la diffusion des contes. C'est ce principe actif d'élargissement qui suscite finalement vers 1833 l'excès de

---

<sup>8</sup> Alexandre Dumas, *Nouvelles contemporaines*, Paris, Sanson, 1826.

<sup>9</sup> *Le Comte Chabert, nouvelle* par M. de Balzac, *Le Salmigondis, op. cit.*, t. I, p. 1-94 ; Balzac, « Transaction », *L'Artiste*, 19 février-11 mars 1832, t. III, 3<sup>e</sup> -5<sup>e</sup> livr., p. 27-33 ; p. 38-44 ; p. 51-57 ; p. 62-65.

*Le conte et les recueils collectifs*

l'offre de contes dans le marché de la lecture, c'est-à-dire la fin de la mode. Mais cela est une autre histoire.

Ici, il nous faut d'abord nous demander pourquoi et comment ces recueils ont pu accomplir ce rôle d'animateurs. Nous allons essayer d'éclaircir cette question en mettant l'importance sur les deux traits essentiels qui caractérisent la façon d'être des recueils collectifs des années 1830 : leur parenté avec les revues périodiques, et leur habile prise de position entre les deux modes de publication, la revue et le livre. Pour indiquer la contribution originale des recueils collectifs à la mode du conte, nous notons en deuxième temps l'utilisation significative des deux mots clefs « conte » et « conteur » par plusieurs recueils. Dans la limite de notre étude, nous reprenons pour corpus principal les trois recueils collectifs, que nous avons déjà mentionnés : *Le Salmigondis, contes de toutes les couleurs* (Fournier, octobre 1832 - août 1833, 11 vol), *Le Livre des conteurs* (Allardin, décembre 1832 - juillet 1835, 6 vol)<sup>10</sup>, *Le Conteur, recueil de contes de tous les temps et de tous les pays* (Charpentier, mai - juillet 1833, 3 vol). La raison étant que ces trois recueils nous paraissent être typiques. Quant aux autres recueils collectifs : les *Contes bruns* (Guyot et Canel, 1832, 1 vol), les *Heures du soir* (Guyot et Canel, 1833, 6 vol), *Les Cent-et-une Nouvelles Nouvelles de cent-et-un* (Ladvocat, 1833, 2 vol), etc., nous les mentionnerons pour compléter notre analyse.

*La parenté entre recueil et revue*

Puisque ces deux modes de publication sont remaniés tous les deux vers 1830, il y a entre eux plusieurs points communs. Et si l'on tient compte du fait que le recueil collectif des années 1830 apparaît quelque temps après la revue littéraire d'un concept nouveau comme la *Revue de Paris*, on peut penser que, en tant que successeur, le recueil a augmenté le nombre de publication de contes en imitant les innovations de son prédécesseur.

Remarquons d'abord la parenté entre eux au niveau de leur structure. Comme nous l'avons vu, ce qui distingue les recueils des années 1830 du *keepsake* (album romantique), c'est que, tandis que le *keepsake* se compose généralement de fictions romanesques, mais aussi de poésies et de vignettes<sup>11</sup>, en principe ces nouveaux recueils se composent uniquement de récits brefs, d'œuvres narratives en prose, en un mot, de « contes » : ici nous utilisons ce mot de « conte » parce que c'est le mot préféré des recueils collectifs des années 1830<sup>12</sup>. Pour

<sup>10</sup> Les deux derniers volumes du *Livre des conteurs* sont publiés chez Lequien fils.

<sup>11</sup> Voir par exemple *Annales romantiques. Recueil de morceaux choisis de littérature contemporaine*, Paris, Louis Janet, 1829-1836.

<sup>12</sup> Nous reviendrons sur ce sujet.

*La figure du conteur chez Balzac*

voir la structure commune des recueils collectifs des années 1830, voyons la table des matières du *Livre des conteurs* et du *Conteur*. Nous transcrivons ci-dessous la table des matières du premier volume de chaque recueil.

<i>Le Livre des conteurs</i> , t. I, Allardin, décembre 1832. <i>Table des matières</i>
<i>La Pléiade des conteurs</i> , par X. B. Saintine, p. V-XVI. [préface]
<i>Une demoiselle de compagnie</i> , par Ancelot, p. 1
<i>Mariette</i> , par Jules Janin, p. 138-170.
<i>Fragment du journal d'un inconnu : DAJA</i> , Eugène Sue, p. 171-227.
<i>Riche et Pauvre</i> , par X. B. Saintine, p. 228-256.
<i>Générosa</i> , par A. Jal, p. 257-428.

<i>Le Conteur</i> , t. I, Charpentier, avril 1833. <i>Table des matières</i>
<i>Préface</i> , par Charpentier, p. 5-16.
<i>Le Doigt du Père</i> , par Jacques Arago, p. 17-46.
<i>L'Heure de la Mort</i> , par Abel Hugo, p. 47-63.
<i>Un héritier présomptif</i> , par Louis Lurine, p. 64-100.
<i>L'Étoffe merveilleuse (Conte imité de l'espagnol)</i> , par J. Manuel, p. 101-108.
<i>Trahison pour trahison</i> , par Eugène Hugo, p. 109-122.
<i>L'Épitaphe</i> , par Eugène de Pradel, p. 123-136.
<i>Une bonne fortune</i> , par J.-R. Jacob, p. 137-188.
<i>La Dernière Feuille</i> , par M <sup>lle</sup> Élisabeth Mercœur, p. 189-220.
<i>Baptiste Montaban ou l'Idiot</i> , par Charles Nodier, p. 221-257.

Ainsi, dans un volume de recueil collectif, on peut lire séparément un conte écrit par chaque collaborateur-conteur. Cette structure spécialisée pour la publication de contes n'est autre que la conséquence de l'opération d'élargissement d'une rubrique littéraire dans la revue intitulée généralement « Littérature », qui est ouverte, surtout depuis la fin des années 1820, à la composition littéraire en prose dont la longueur est adaptée à la publication en une ou plusieurs livraisons. C'est en partie à cause de cela que la longueur de chaque pièce dans un recueil est variable.

En d'autres termes, nous pouvons considérer cette structure soit comme une innovation, soit comme la transposition d'une section des revues de l'époque. En ce sens, nous pouvons

*Le conte et les recueils collectifs*

dire que la formule de publication de conte utilisée par les revues, depuis *Le Mercure de France*, et ensuite toutes les principales revues parisiennes fondées vers 1830 est largement mise en pratique par les recueils collectifs fondés pendant la première moitié des années 1830.

— *Les collaborateurs et les contenus*

Les recueils collectifs empruntent aux revues non seulement leur formule de publication, qui est l'une des *spécialités* des revues de l'époque, mais aussi leur auteurs-collaborateurs. S'inspirant de l'essor du conte dans les revues, les recueils essaient de mobiliser les collaborateurs des revues, des plus célèbres aux moins connus, pour s'assurer un nombre suffisant d'auteurs, sans courir le risque d'épuiser leur ressource. En réalité, ce sont souvent les mêmes collaborateurs qui fournissent leurs contes de façon régulière tantôt aux revues tantôt aux recueils collectifs. Parmi les collaborateurs du premier volume des trois recueils cités, nous pouvons énumérer Balzac, Jules Janin, Charles Rabou, Xavier Boniface Saintine, Eugène Sue, comme collaborateurs *doubles*.

L'exemple le plus éminent est celui du *Salmigondis* qui partage avec *L'Artiste* un certain nombre d'œuvres-contes. Comme l'a remarqué Marie-Ève Thérénty, qui souligne l'« écho des pratiques de la presse périodique » dans celles du recueil collectif des années 1830, nous pouvons penser que l'« équipe de rédaction [du *Salmigondis*] se confond avec celle de *L'Artiste* », parce que ce recueil « réédite souvent des textes déjà parus dans cette revue »<sup>13</sup>. En effet, chaque volume du *Salmigondis*, jusqu'à son septième volume au moins, contient une ou deux rééditions intégrales des contes-articles déjà publiés dans *L'Artiste*. Pour voir plus concrètement ces exemples, nous citons ci-dessous les titres des rééditions dans *Le Salmigondis* à gauche, et à droite ceux des articles originaux parus dans *L'Artiste*. Il est intéressant de souligner qu'entre les deux titres, l'original et le reproduit, on trouve toujours une légère modification. Cela nous amène à supposer qu'il y a chez l'équipe de rédaction de ce recueil collectif un certain souci de donner une originalité *superficielle* aux textes reproduits, à quelques exceptions près — le cas de Balzac par exemple — avec l'autorisation de l'auteur.

---

<sup>13</sup> Marie-Ève Thérénty, *op. cit.*, p. 121.

*La figure du conteur chez Balzac*

<i>Le Salmigondis</i>	<i>L'Artiste</i>
<i>Le Comte Chabert, nouvelle</i> , par M. de Balzac, t. I, p. 1-96.	Balzac, « Transaction », 19 février - 11 mars 1832, t. III, 3 <sup>e</sup> - 6 <sup>e</sup> livr., p. 27-33 ; p. 38-44 ; p. 51-57 ; p. 62-65.
<i>La Cheminée gothique, tradition italienne</i> , par Alphonse Brot, t. I, p. 97-117.	Alphonse Brot, « 1530. La Cheminée gothique, tradition italienne », 16 septembre 1832, t. IV, 7 <sup>e</sup> livr., p. 81-84.
<i>Nialiski, traduit de l'Allemand</i> , par Léon Gozlan, t. II, p. 307-337.	Léon Gozlan, « Nialiski », 25 mars - 1 <sup>er</sup> avril 1832, t. III, 8 <sup>e</sup> et 9 <sup>e</sup> livr., p. 85-88 ; p. 101-103.
<i>L'Anneau</i> , par Félix Pyat, t. III, p. 221-235.	Félix Pyat, « L'Anneau, Épisode de la guerre de Pologne », 28 août 1831, t. II, 4 <sup>e</sup> livraison, p. 40-43.
<i>La Wivre</i> , par Henri Martin, t. IV, p. 315-349.	Henri Martin, « La Wivre. Légende populaire », 24 juin 1832, t. III, 21 <sup>e</sup> livr., p. 231-238.
<i>Nuit d'automne. 1829</i> , par Le comte Horace de Vieilcastel, t. V, p. 265-277.	Le comte Horace de Vieilcastel, « Une nuit d'automne. 1829 », 11 septembre 1831, t. II, 6 <sup>e</sup> livr., p. 62-65.
<i>Félix ou le petit Blessé de juillet</i> , par Théodore Leclercq, t. VI, p. 139-157.	Théodore Leclercq, « Le Petit Blessé de juillet », 27 mars 1831, t. I, 8 <sup>e</sup> livr., p. 100-104.
<i>Le Peintre de Weimar : tradition percheronne</i> , par Gustave Drouineau, t. VII, p. 307-315.	Gustave Drouineau, « Le Peintre de Weimar », 29 janvier 1832, t. II, 26 <sup>e</sup> livr., p. 269-271.

En ce qui concerne cette liaison forte entre recueil collectif et revue littéraire, nous pouvons remarquer de plus que *L'Artiste* publie dès le lendemain de la publication du premier volume du *Salmigondis* en octobre 1832, la reproduction intégrale de la « Préface » de ce recueil<sup>14</sup>. De plus, à partir du mois suivant, en accompagnant ponctuellement l'apparition de chaque nouveau volume, *L'Artiste* consacre au *Salmigondis* des comptes rendus flatteurs, toujours signés par Natalis de Wailly, ainsi que des annonces de publication publiés dans la rubrique « Variétés ». Afin de démontrer la relation remarquable entre eux, nous établissons ci-dessous la liste des articles de *L'Artiste* sur la publication du *Salmigondis* dans l'ordre chronologique de publication.

Date	Classement	Titre
4 novembre 1832	Compte rendu	Natalis de Wailly, « <i>Le Salmigondis, contes de toutes les couleurs</i> [t. I <sup>er</sup> ] », t. IV, 14 <sup>e</sup> livr., p. 163-163.

<sup>14</sup> Anonyme, « *Le Salmigondis, contes de toutes les couleurs* », *L'Artiste*, 7 octobre 1832, t. IV, 10<sup>e</sup> livr., p. 115.

*Le conte et les recueils collectifs*

11 novembre 1832	Annonce de publication	« <i>Contes de toutes les couleurs</i> , t. II », t. IV, 15 <sup>e</sup> livr., p. 176.
2 décembre 1832	C.R	Natalis de Wailly, « <i>Le Salmigondis</i> , t. II », t. IV, 18 <sup>e</sup> livr., p. 205-206.
30 décembre 1832	Annonce.	« <i>Contes de toutes les couleurs</i> , t. IV », t. IV, 22 <sup>e</sup> livr., p. 257.
13 janvier 1833	C.R	Natalis de Wailly, « <i>Le Salmigondis</i> , t. III », t. IV, 24 <sup>e</sup> livr., p. 279-280.
3 février 1833	Annonce.	« <i>Le Salmigondis</i> , t. V », t. V, 1 <sup>re</sup> livr., p. 16.
10 mars 1833	Annonce.	« <i>Salmigondis</i> , t. VI », t. V, 6 <sup>e</sup> livr., p. 80.
24 mars 1833	C.R	Natalis de Wailly, « [...] <i>Le Salmigondis, contes de toutes les couleurs</i> », t. V, 8 <sup>e</sup> livr., p. 102-103.
30 juin 1833	Annonce.	« <i>Salmigondis</i> , t. VIII, IX », t. V, 22 <sup>e</sup> livr., p. 276.

Pourtant, même si la relation coopérative entre *Le Salmigondis* et *L'Artiste* est ainsi visible ce n'est pas uniquement *Le Salmigondis* qui contient des rééditions des contes déjà publiés, entièrement ou partiellement, dans les revues. Par exemple, dans les *Contes bruns*, recueil collectif d'un volume de dix contes, conçu et publié anonymement par trois écrivains-journalistes : Balzac, Philarète Chasles, et Charles Rabou<sup>15</sup>, on trouve les reproductions volontaires de trois contes, que ces auteurs, sans doute dans un but publicitaire, ont préalablement publiés anonymement dans la revue particulièrement ouverte à ce type de création qu'est *L'Artiste*. Comme nous l'avons déjà fait auparavant, nous citons les titres parus dans les *Contes bruns* à gauche, et à droite ceux des articles parus dans *L'Artiste*.

<i>Contes bruns</i>	<i>L'Artiste</i>
[Balzac] <i>Une conversation entre onze heures et minuit</i> , p. 1-96.	Anonyme, « Une conversation entre onze heures et minuit », 25 décembre 1831, t. II, 21 <sup>e</sup> livr., p. 217-222. [extrait]
[Philarète Chasles] <i>L'Œil sans paupière</i> , p. 97-135.	Anonyme, « L'Œil sans paupière, (extrait des <i>Contes bruns</i> ) », 22 janvier 1832, t. II, 25 <sup>e</sup> livr., p. 255-262.
[Philarète Chasles] <i>Une bonne fortune</i> , p. 159-204.	Anonyme, « Une bonne fortune », 5 février 1832, t. III, 1 <sup>re</sup> livr., p. 5-12. [extrait]

En effet, nous pouvons considérer que la liaison entre les *Contes bruns* et *L'Artiste* est aussi forte que celle entre *Le Salmigondis* et cette même revue. Cela étant donné qu'au lendemain

<sup>15</sup> [Balzac, Philarète Chasles et Charles Rabou] *Contes bruns, par une...*, Paris, Urbain Canel et Adolphe Guyot, 1832.

*La figure du conteur chez Balzac*

de la date de publication de ce recueil, c'est-à-dire dans la livraison du 12 février 1832, *L'Artiste* publie un compte rendu favorable à ce recueil, qui révèle en même temps le secret de l'anonymat et l'attribution de chaque conte, en désignant comme auteurs des *Contes bruns* « trois jeunes talents pleins de verve et de poésie, MM. Charles Rabou, de Balzac, Ph. Chasles<sup>16</sup> ».

Ainsi, en comparant la table des matières de tel recueil collectif et celle de telle revue des années 1830, on peut confirmer la parenté entre ces deux modes de publications voisins. Autrement dit, c'est surtout en intégrant les caractéristiques, mais aussi les ressources des revues périodiques, que le recueil collectif peut renforcer la force de la mode du conte.

— *La périodicité de publication*

Ce qu'il est intéressant de noter à propos de la parenté entre le recueil collectif et la revue, c'est qu'on trouve une similarité non seulement au niveau de la composition, de la structure, des ressources personnelles et matérielles (collaborateurs et œuvres), mais aussi au niveau de la manière de les publier.

Rappelons un autre trait qui caractérise les recueils collectifs des années 1830 à la différence du *keepsake* romantique, c'est-à-dire leur rythme de publication plus fréquent que celui annuel du *keepsake*, autrement connu sous le nom de *l'étrennes*. Ce en quoi on reconnaît aussi l'influence de la revue périodique. En effet, un certain nombre de recueils collectifs des années 1830, sont publiés par volume plus ou moins périodiquement, de manière semblable à la revue : celle-ci est publiée par livraisons hebdomadaires ou bimensuelles avant d'être réunies dans un volume mensuel ou trimestriel.

Pour constater la périodicité de la publication des recueils des années 1830, nous établissons ci-dessous, un calendrier de publication depuis octobre 1832 jusqu'à août 1833, période très fructueuse pour la publication des recueils collectifs, et où la revue connut également son plein essor. C'est pendant cette période, doublement importante dans l'histoire de la publication de contes, que se succèdent les publications des volumes complets ou partiels du *Salmigondis*, du *Conteur*, du *Livre des conteurs* et des *Heures du soir*.

Pour établir ce calendrier, en plus des trois recueils déjà choisis, nous avons ajouté les *Heures du soir*, un recueil collectif connu surtout pour son concept original de « Livre des femmes<sup>17</sup> », qui se compose uniquement d'œuvres d'auteurs féminins, et est destinée principalement aux lectrices féminines. Néanmoins, ici notre choix s'explique par le simple

<sup>16</sup> Anonyme, « *Contes bruns* », *L'Artiste*, 12 février 1832, t. III, 2<sup>e</sup> livr., p. 16-17.

<sup>17</sup> *Heures du soir. Livre des femmes*, Paris, Urbain Canel et Adolphe Guyot, 1833, 6 vol.



*Le conte et les recueils collectifs*

fait que les *Heures du soir* est un recueil aussi volumineux que les autres, dont les six volumes sont publiés justement durant cette période. Dans ce calendrier des dates de publication de ces quatre recueils collectifs, de quatre éditeurs différents : Fournier (*Le Salmigondis*), Allardin (*Le Livre des conteurs*), Charpentier (*Le Conteur*), et Guyot et Canel (*Heures du soir*), nous mettons dans la dernière colonne le nombre de pièces ainsi que le nombre de pages totales de chaque volume, cela afin de démontrer concrètement l'abondance de publication de contes dans ces recueils. Nous pouvons également ajouter que pour la date de publication ainsi que pour le nombre de pages, nous reprenons les données originales enregistrées à la *Bibliographie de la France*.

Date		Titre	Volume
1832			
<i>octobre</i>	<i>13 octobre</i>	<i>Le Salmigondis</i> , t. I.	10 pièces : 436 p.
<i>novembre</i>	<i>10 novembre</i>	<i>Le Salmigondis</i> , t. II.	10 pièces : 444 p.
<i>décembre</i>	<i>8 décembre</i>	<i>Le Salmigondis</i> , t. III.	7 pièces : 444 p.
	<i>29 décembre</i>	<i>Le Livre des conteurs</i> , t. I.	5 pièces : 448 p.
1833			
<i>janvier</i>	<i>5 janvier</i>	<i>Les Contes de toutes les couleurs</i> ( <i>Le Salmigondis</i> ) t. IV.	9 pièces : 436 p.
<i>février</i>	<i>9 février</i>	<i>Les Contes de toutes les couleurs</i> ( <i>Le Salmigondis</i> ), t. V.	11 pièces : 432 p.
	<i>16 février</i>	<i>Le Livre des conteurs</i> , t. II.	7 pièces : 416 p.
<i>mars</i>	<i>9 mars</i>	<i>Les Contes de toutes les couleurs</i> ( <i>Le Salmigondis</i> ), t. VI.	8 pièces : 416 p.
	<i>16 mars</i>	<i>Heures du soir</i> , t. I.	5 pièces : 428 p.
<i>avril</i>	<i>6 avril</i>	<i>Les Contes de toutes les couleurs</i> ( <i>Le Salmigondis</i> ), t. VII.	13 pièces : 428 p.
	<i>27 avril</i>	<i>Le Livre des conteurs</i> , t. III.	7 pièces : 420 p.
<i>mai</i>	<i>11 mai</i>	<i>Les Contes de toutes les couleurs</i> ( <i>Le Salmigondis</i> ), t. VIII.	13 pièces : 448 p.
	<i>11 mai</i>	<i>Le Conteur</i> , t. I.	10 pièces : 264 p.
	<i>15 mai</i>	<i>Le Conteur</i> , t. II.	7 pièces : 254 p.

*La figure du conteur chez Balzac*

	18 mai	<i>Heures du soir</i> , t. III.	7 pièces : 420 p.
	25 mai	<i>Heures du soir</i> , t. II.	4 pièces : 436 p.
juin	15 juin	<i>Les Contes de toutes les couleurs</i> ( <i>Le Salmigondis</i> ), t. IX.	12 pièces : 444 p.
	29 juin	<i>Heures du soir</i> , t. IV.	4 pièces : 496 p.
juillet	13 juillet	<i>Les Contes de toutes les couleurs</i> ( <i>Le Salmigondis</i> ), t. X.	7 pièces : 444 p.
	13 juillet	<i>Le Conteur</i> , t. III.	6 pièces : 254 p.
	20 juillet	<i>Le Livre des conteurs</i> , t. IV.	6 pièces : 404 p.
août	5 août	<i>Heures du soir</i> , t. V.	4 pièces : 452 p.
	31 août	<i>Les Contes de toutes les couleurs</i> ( <i>Le Salmigondis</i> ), t. XI.	12 pièces : 412 p.
	31 août	<i>Heures du soir</i> , t. VI.	2 pièces : 408 p.

Ainsi, nous pouvons d'abord constater que, depuis octobre 1832, les onze volumes du *Salmigondis* sont publiés mensuellement, puis que, depuis fin décembre 1832, les trois premiers volumes du *Livre des conteurs* sont publiés tous les deux mois<sup>18</sup>, enfin que les six volumes des *Heures du soir* sont publiés depuis mars 1833 quasi mensuellement, même si, en mai, deux volumes (le deuxième et le troisième) sont publiés dans l'ordre inverse. Nous pouvons remarquer de plus que la publication des *Heures du soir* commence et finit à peu près parallèlement à celle des derniers six volumes du *Salmigondis*.

En regardant ces dates nous pouvons considérer les *Contes bruns*, publiés en février 1832 chez Guyot et Canel, comme un recueil *précurseur*. À ce sujet, c'est Rose de Birnarr préfacière des *Heures du soir*, publiés chez le même éditeur que les *Contes bruns*, qui laisse ces mots d'appréciation : les « *Contes bruns*, [sont] le premier ouvrage qui ait offert la réunion de plusieurs écrivains, et dont l'heureuse idée, fructueusement exploitée depuis par les éditeurs d'autres ouvrages analogues, appartient de droit à MM. Guyot et Urbain Canel, qui n'ont pas, dans ce cas, été suivants, mais bien au contraire suivis<sup>19</sup> ». Néanmoins, nous

<sup>18</sup> Après la publication intensive des quatre premiers volumes entre décembre 1832 et juillet 1833, le tome V du *Livre des conteurs* (7 pièces : 384 p) est publié chez Lequien fils le 31 mai 1834, et le tome VI (4 pièces : 358 p) est publié le 12 juillet 1835. Balzac collabore à ce dernier volume du *Livre des conteurs* en tant qu'auteur de « Melmoth reconcilié » (p. 1-128).

<sup>19</sup> Rose de Birnarr, « Préface », *Heures du soir, Livre des femmes*, *op. cit.*, t. I, p. XII.

*Le conte et les recueils collectifs*

n'avons pas mis les *Contes bruns* dans notre calendrier puisque ce recueil se compose d'un seul volume, et qu'il n'a rien à voir avec la périodicité de publication des autres.

Quant au *Conteur*, bien qu'il soit présenté par son éditeur comme un recueil collectif qui va être « publié mensuellement<sup>20</sup> », son rythme de publication nous paraît plus ou moins irrégulier. Tout d'abord, les deux premiers volumes sont publiés successivement en mai 1833. Pourtant, quand on ouvre ce premier volume, on trouve sur la page du titre la date du « 15 avril 1833<sup>21</sup> » comme date *factice* de publication. De plus, après la publication du deuxième volume en mai, alors que le troisième volume est publié en réalité en juillet, la table des matières de ce volume est intitulée « Table du recueil de juin<sup>22</sup> ». Il nous paraît que cette opération artificielle est le résultat du souci d'inventer une périodicité, du moins apparente, de publication. Bien qu'il y ait un décalage entre la date exacte de publication et celle annoncée, *Le Conteur* veut être reconnu, au même titre que *Le Salmigondis*, *Le Livre des conteurs*, ou les *Heures du soir*, comme un recueil collectif, dont le rythme de publication est périodique<sup>23</sup>.

Mais alors, pourquoi ces recueils collectifs s'attachent-ils ainsi à la périodicité de publication ? Nous pensons que c'est parce qu'en respectant la régularité de publication, les recueils des années 1830 veulent se partager avec les revues littéraires leur lectorat habitué à *consommer* des livraisons périodiques. Pour attirer le lecteur des revues, ainsi que pour lui donner une impression semblable à celle que peut lui procurer la lecture de contes dans les revues périodiques, les recueils collectifs de contes en imitent le rythme de publication.

*Différence entre recueil et revue*

Jusqu'ici, nous n'avons mentionné que les points communs. Cependant il nous faut remarquer qu'il existe entre eux une nette différence. Ce qui les distingue, c'est le fait que, malgré sa stratégie d'imitation par rapport à la revue périodique, le recueil collectif est publié en tant que *livre* : non pas en tant que *presse périodique*, et il est donc contrôlé législativement comme *livre*. À cette époque, ce n'est pas une différence négligeable. Comme l'a expliqué Max Milner, dans la société française en pleine mutation politique après la Révolution, « la

---

<sup>20</sup> Voir son titre complet : *Le Conteur, Recueil de contes de tous les tems et de tous les pays ; publié mensuellement par les soins de M. A. Hugo.*

<sup>21</sup> *Le Conteur, op. cit.*, t. I, page du titre.

<sup>22</sup> *Le Conteur, op. cit.*, t. III, page de la table des matières.

<sup>23</sup> Le chroniqueur de la *Revue de Paris* remarque ainsi la périodicité de ce recueil collectif : « Il [*Le Conteur*] est dirigé par M. A. Hugo, et publié par M. Charpentier, qui nous promet un volume semblable chaque mois » (*Revue de Paris*, mai 1833, t. L, p. 68).

*La figure du conteur chez Balzac*

presse [les journaux et les revues périodiques] subit une réglementation sévère », et « cette réglementation oblige les propriétaires des journaux [et des revues] à déposer des cautionnements »<sup>24</sup>. Dans cette situation, depuis 1814 jusqu'à 1830, on ne compte pas moins de treize textes législatifs, des « loi[s] relative[s] à la liberté de la presse<sup>25</sup> » y compris la fameuse ordonnance du 25 juillet 1830. À cause de cela, même si la revue est de nature littéraire et totalement apolitique, en tant que *presse* elle doit impérativement subir un contrôle strict de publication<sup>26</sup>.

En revanche, dans cette même période, la législation qui contrôle la publication du livre est moins sévère. Premièrement parce que la censure des livres est supprimée en 1815, et deuxièmement parce que le système du dépôt légal qui fonctionne depuis 1814, pour publier les recueils collectifs de contes, même si leur contenu est partiellement identique à celui des revues, puisqu'il suffit de déclarer préalablement l'impression du livre à l'administration de la librairie, ainsi qu'aux ministères de la Police et de l'Intérieur. C'est en raison de cela que nous pouvons vérifier la bibliographie détaillée de tous les recueils collectifs des années 1830, en consultant la *Bibliographie de la France* qui les enregistre en tant que *livres*.

Ainsi, la différence claire entre le recueil collectif et la revue se trouve, non pas dans le contenu, ni dans la manière de les publier, ni dans le format de publication, mais dans le cadre des contrôles qui réglementent la publication. En revanche, du point de vue du *public* de l'époque, entre le recueil et la revue des années 1830, il y a plus de similarités que de différences. Dès lors, nous pouvons considérer le recueil des années 1830 comme un moyen de publication éclectique, qui peut se positionner entre la revue et le livre. À ce sujet, Marie-Ève Thérénty fait cette remarque juste : « Sous l'aspect du livre, le recueil collectif intègre les caractéristiques du périodique<sup>27</sup> ».

Ce qui nous intéresse, c'est que dans la mode du conte au début des années 1830, cette différence de statut par rapport à la revue et cette position ambiguë entre revue et livre permettent au recueil collectif de coexister avec la revue. Inutile de dire que c'est parce que les recueils sont publiés en tant que *livres* que *Le Salmigondis* ou *Le Conteur*, dont le rythme de publication s'apparente à ceux de la revue, peuvent être accueillis dans la rubrique

---

<sup>24</sup> Max Milner et Claude Pichois, *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Baudelaire*, Flammarion, « GF », 1996, p. 34.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Voir par exemple Christophe Charle, *op. cit.* Voir surtout le deuxième chapitre : « La presse de la monarchie de Juillet. Des contraintes politiques aux contraintes économiques » (p. 37-70).

<sup>27</sup> Marie-Ève Thérénty, *op. cit.*, p. 128.

*Le conte et les recueils collectifs*

« Comptes rendus » de revues périodiques comme *L'Artiste* ou la *Revue de Paris*<sup>28</sup>, qui ne mentionnent pas en principe les articles-contes publiés dans les autres revues.

C'est grâce à cette coexistence des deux modes de publication, que les conteurs de l'époque peuvent trouver des occasions et un espace pour publier. Si l'on tient compte des conditions générales de publication des années 1820, époque d'avant la rénovation des revues et recueils, où les auteurs de contes ne disposaient que d'un seul moyen de publication, c'est-à-dire la publication en *livre*, on peut comprendre à quel point cette nouvelle possibilité est importante pour les écrivains des années 1830, surtout pour ceux qui commencent à vivre de leur plume. Car pour eux, la possibilité de publier des contes, mais aussi de gagner leur vie, est tout bonnement triplée. Certes, il faut admettre que le recueil collectif est un support secondaire, qui se situe après la revue et le livre, mais qui d'autre part, peut certainement devenir un troisième choix de publication, une troisième possibilité. Parmi les écrivains qui appartiennent à cette génération, nous pouvons énumérer Balzac, Jules Janin, ou leur précurseur Xavier-Boniface Saintine entre autres.

*L'utilisation des mots « conte » et « conteur » par les recueils*

Après avoir analysé de quelle manière les recueils collectifs dynamisent la mode du conte, nous allons maintenant essayer de mesurer une autre contribution du recueil collectif à la mode du conte. Nous allons traiter de l'utilisation nette et intentionnelle des deux mots clefs « conte » et « conteur » par les recueils collectifs, et par cela montrer le changement de sens que subissent ces mots.

Tout d'abord, nous pouvons constater de nouveau que l'utilisation des mots « conte » et « conteur » est une caractéristique commune des recueils collectifs des années 1830. Nous pouvons trouver ces mots utilisés l'un et l'autre simultanément, ou individuellement, dans le titre des recueils que nous avons choisis. Ci-dessous, nous citons le titre complet de ces trois recueils collectifs : *Le Salmigondis, contes de toutes les couleurs* dont le titre est changé en *Les Contes de toutes les couleurs* à partir du quatrième volume ; *Le Livre des conteurs* ; *Le Conteur, recueil de contes de tous les temps et de tous les pays*. À ces trois titres, nous

---

<sup>28</sup> Voir par exemple un compte rendu favorable au premier volume du *Conteur* : « *Le Conteur, recueil de tous les temps et de tous les pays*. Ce premier volume d'un nouveau recueil de contes nous a séduit d'abord par son format portatif (in-12). Ce vrai *conteur* de poche arrive à propos avec la saison de la campagne. Ce sera un recueil délicieux à lire sous les arbres de votre jardin. Il est dirigé par M. A. Hugo, et publié par M. Charpentier, qui nous promet un volume semblable chaque mois » (*Revue de Paris*, 5 mai 1833, t. L, p. 68).

*La figure du conteur chez Balzac*

pouvons ajouter les *Contes bruns*. Et, sur ce point aussi, nous pouvons considérer les *Contes bruns* comme un recueil précurseur « dont l'heureuse idée, [est] fructueusement exploitée depuis par les éditeurs d'autres ouvrages analogues<sup>29</sup> ». Ainsi, à propos de ces titres, qui sont plus ou moins semblables, et qui, par conséquent, nous amènent à supposer qu'il y a une idée commune ou une attitude coopérative ou imitatrice, entre les équipes de rédaction de chaque recueil, au lieu de nous interroger sur le fait de savoir si ces recueils « analogues » ont entre eux une idée partagée ou pas, nous voulons simplement souligner l'impact de ces titres dans la mode du conte.

C'est à travers l'utilisation volontaire du mot conte dans le titre, que ces recueils donnent au public deux sens plus ou moins complémentaires de ce mot. C'est-à-dire que le mot conte est utilisé par ces recueils non seulement pour désigner génériquement des œuvres individuelles, mais aussi, pour désigner collectivement la formule même de publication. En effet, dans les recueils des années 1830, toutes les œuvres partagent une même formule. Ici, c'est cette deuxième signification du mot qui nous intéresse. Car, de cette manière, les recueils collectifs attribuent, certes indirectement mais résolument, le nom de « conte » à la formule que nous avons ici en perspective.

Il en va de même mot de « conteur », que l'on ne trouve pas dans le titre des revues, mais dans le titre de ces recueils collectifs. Nous pouvons considérer que ce mot est utilisé par les deux recueils collectifs *Le Livre des conteurs* et *Le Conteur*, plutôt dans le sens de l'époque que dans le sens originel du terme. Il nous paraît que ces recueils prennent le mot conteur comme un mot qui désigne, non seulement et simplement celui qui raconte (écrit et publie) le récit (conte), mais, à la fois plus concrètement et plus librement tous ceux qui peuvent collaborer au recueil en tant qu'auteurs de contes. Autrement dit, par ces recueils, le mot de conteur est défini d'une part comme un mot qui n'est lié que faiblement à sa qualité inhérente et primordiale : un talent spécial pour raconter, et d'autre part comme un nom de profession qui est ouvert largement aux écrivains-journalistes des années 1830.

Dans ces recueils, l'utilisation du mot conte ou conteur, ne se limite pas à leur titre. Par exemple, dans *Le Livre des conteurs*, on trouve d'abord une préface qui est intitulée curieusement la « Pléiade des conteurs<sup>30</sup> ». Dans cette préface, Xavier Boniface Saintine, collaborateur-conteur de ce recueil (mais aussi des revues périodiques), énumère d'autres collaborateurs éminents, tels que « Balzac, Gozlan, Philarète Chasles, Mérimée, Alexandre Dumas, Louis Desnoyers, [...] Paulin [...] ; Michel Raymond », « Eugène Sue et Jal », en les

<sup>29</sup> Rose de Birnarr, *op. cit.*, p. XII.

<sup>30</sup> X. B. Saintine, « La Pléiade des conteurs », in *Le Livre des conteurs*, *op. cit.*, t. I, p. V-XVI.

*Le conte et les recueils collectifs*

qualifiant d'« élite de nos conteurs »<sup>31</sup>. De cette façon, ce recueil utilise intentionnellement le mot conteur, dans son sens actualisé.

De plus quand on tourne les pages de ce recueil, on trouve le mot « conte » utilisé plusieurs fois dans le sous-titre de chaque pièce. Par exemple, en ouvrant les trois premiers volumes du *Livre des conteurs*, nous pouvons énumérer, d'abord, des sous-titres traditionnels tels que « conte moral<sup>32</sup> » (Aloysius Block) et « conte des fées<sup>33</sup> » (Charles Nodier), ensuite, des sous-titres originaux, tels que « conte du Gay savoir<sup>34</sup> » (Ferdinand Langlé), « conte physiologique<sup>35</sup> » (Émile Deschamps) et « conte de l'atelier<sup>36</sup> » (Michel Masson).

Ainsi, ces principaux recueils collectifs des années 1830 attribuent très activement le nom de « conte » aux œuvres et à la formule de publication, et le nom de « conteur » à tous les collaborateurs. Par l'utilisation des mots de conte et conteur dans les recueils, ceux-ci sont resitués dans le contexte de l'époque. Ainsi, les recueils collectifs des années 1830 contribuent à l'élargissement et à l'actualisation du sens même des mots « conte » et « conteur ».

*Le « conte » ou la « nouvelle »*

Pour préciser un peu les choses, il faut noter que, à cette époque, les recueils ne préfèrent pas tous utiliser le mot conte. Par exemple, les *Heures du soir* est un de ces recueils qui ne l'utilisent pas, bien que ce recueil déclare dans sa préface l'influence directe des *Contes bruns*, et qu'on puisse trouver le mot conte au moins dans le sous-titre d'une pièce<sup>37</sup>. De plus, en 1833, c'est-à-dire parallèlement à la publication successive de ces trois recueils intitulés « conte » ou « conteur », apparaît un autre recueil collectif, qui, d'une part, partage la formule de publication ainsi que plusieurs collaborateurs avec *Le Salmigondis* ou avec *Le Livre des conteurs*<sup>38</sup>, mais, qui, d'autre part, dans son titre, n'utilise ni le mot « conte », ni le

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. XII.

<sup>32</sup> Aloysius Block [Michel Masson et Raymond Brucker], « Lucrèce. (Conte moral) (1720) », in *Le Livre des conteurs*, *op. cit.*, t. II, p. 173-204.

<sup>33</sup> Charles Nodier, « Trésor des Fèves et Fleur des Pois (Conte des fées) », in *Le Livre des conteurs*, *op. cit.*, t. II, p. 291-352.

<sup>34</sup> Ferdinand Langlé (Auteur des *Contes du Gay savoir*), « L'Ame en peine », in *Le Livre des conteurs*, *op. cit.*, t. II, p. 353 sq.

<sup>35</sup> Émile Deschamps, « René-Paul et Paul-René (Conte physiologique) », in *Le Livre des conteurs*, *op. cit.*, t. III, p. 3-82.

<sup>36</sup> Michel Masson (auteur des *Contes de l'atelier*), « L'Honnête homme », in *Le Livre des conteurs*, *op. cit.*, t. III, p. 169-232.

<sup>37</sup> Amable Tastu, « Trop tard (conte d'aujourd'hui) », in *Heures du soir*, *op. cit.*, t. II, p. 1-140.

<sup>38</sup> Les trois recueils collectifs partagent les collaborateurs suivants Frédéric Soulié, le Bibliophile Jacob,

*La figure du conteur chez Balzac*

mot « conteur », mais le mot « nouvelle ». Ici, nous pensons aux *Cent-et-une Nouvelles Nouvelles des cent-et-un*, publiés chez Ladvocat, dans lesquelles l'utilisation du mot conte est soigneusement évitée, même dans les sous-titres de chaque pièce<sup>39</sup>.

Toutefois, à propos de ce titre curieux, comme l'éditeur lui-même le déclare dans la préface nous pouvons penser que, pour forger ce titre, Ladvocat mélange tout simplement les titres de deux livres-recueils, qui l'inspirent directement. L'un est *Paris, ou le Livre des cent-et-un*, (Ladvocat, 1831-1834, 15 volumes) : à propos de la parenté entre ces deux recueils jumeaux, Ladvocat remarque que « *Les Cent-et-une Nouvelles Nouvelles des cent-et-un* que nous annonçons aujourd'hui sont une excursion des auteurs du *Livre des Cent-et-un* dans le monde romanesque et dans le monde imaginaire<sup>40</sup> ». Son autre source d'inspiration est *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, recueil célèbre du XV<sup>e</sup> siècle, qui est, comme l'a précisé Ladvocat, l'un des premiers « délicieux recueils » qui ont l'« idée d'une longue série d'intéressantes historiettes »<sup>41</sup>, donc l'une des origines de recueils de fictions romanesques en France<sup>42</sup>. De ce fait, nous pouvons dire que, si Ladvocat utilise le mot « nouvelle » au lieu du mot « conte », c'est pour donner à son recueil une originalité en pleine vogue du conte.

Cependant, nous pouvons estimer que l'idée du titre et son impact dans la scène littéraire de l'époque sont moins influents que ceux des autres recueils collectifs. Alors que les recueils de « contes » par les « conteurs » sont en général publiés en volumes, durant plusieurs mois et années, les *Cent-et-une Nouvelles Nouvelles des cent-et-un* ne contiennent qu'une vingtaine des « nouvelles » publiées en deux volumes. De plus, la publication ne dure qu'entre juillet et septembre 1833, bien que le projet initial de ce recueil soit aussi ambitieux que celui du *Salmigondis* ou celui de *Paris, ou le Livre de cent-et-un*<sup>43</sup>. De ce simple fait, nous pouvons suggérer que, à cette période du moins, à la différence du mot « conte » dont le sens est élargi et actualisé, le sens du mot « nouvelle » reste plus ou moins stable. Autrement

---

Félix Pyat, Alexandre Dumas, Charles Nodier, et Raymond Brucker.

<sup>39</sup> *Les Cent-et-une Nouvelles Nouvelles des cent-et-un ornées de cent-et-une vignettes dessinées et gravées par cent-et-un artistes*, Paris, Ladvocat, 1833, 2 vol.

<sup>40</sup> C [sic]. Ladvocat, « Préface », *Les Cent-et-une Nouvelles Nouvelles des cent-et-un*, op. cit., t. I, p. 6.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> C'est le Bibliophile Jacob qui va publier une nouvelle édition de ce recueil chez Delahays en 1838.

<sup>43</sup> Selon la *Bibliographie de la France* (du 6 juillet 1833) : « Le prospectus [des *Cent-et-une Nouvelles Nouvelles des cent-et-un*] annonce que l'ouvrage aura 6 à 8 volumes, et en permet un tous les quarante jours » (p. 411).



*Le conte et les recueils collectifs*

dit, dans les années 1830, sous l'ombre du mot « conte », le mot « nouvelle » n'est pas l'objet d'investissements nouveaux<sup>44</sup>.

*L'image du conte des années 1830 selon les recueils collectifs*

En ce qui concerne l'utilisation du mot « conte », ce qui nous intéresse également, c'est que ces recueils, en utilisant ce mot, nous proposent une image originale du conte des années 1830. Nous allons donc terminer notre chapitre en nous focalisant sur ce point. Jusqu'ici, nous avons remarqué que le mot conte est utilisé par plusieurs recueils collectifs des années 1830 plutôt dans son sens actualisé que dans son sens traditionnel. C'est-à-dire que le mot conte est utilisé par ces recueils, non pas comme un nom de genre littéraire qui a une longue tradition dans l'histoire littéraire, mais comme le nom d'une formule de publication littéraire à la mode, en d'autres termes, comme le nom d'un *genre-formule* de la *littérature périodique* plus moderne et conforme aux exigences de l'époque. Et parallèlement à cet acte de redéfinition, ces recueils tentent de proposer, de manière directe ou indirecte, une nouvelle image du conte.

Tout d'abord, prenons comme exemple le cas du *Salmigondis*. Recueil collectif, où se réunissent des « contes de toutes les couleurs<sup>45</sup> ». En ce sens, *Le Salmigondis* est sans contestation un recueil de « contes ». Néanmoins, quand on ouvre le premier volume de ce recueil, on peut voir que les dix pièces, identifiées par le sous-titre « contes de toutes les couleurs », se donnent chacune, et sans exception, une appellation qui peut désigner génériquement l'espèce du texte individuel, tels que « nouvelle », « tradition », « conte », « souvenir », « épisode ». Afin de montrer cette variété d'appellations, nous transcrivons ci-dessous la table des matières du premier volume du *Salmigondis*.

---

<sup>44</sup> À ce sujet, Jacques Bony fait une remarque importante : « Il faut néanmoins reconnaître que la confusion [entre le mot conte et le mot nouvelle] a régné aussi dans les années qui suivent 1830 où le récit court connaît une vogue extraordinaire ; elle est alors le fait avant tout des journalistes et des éditeurs, même si certains écrivains (Nodier, Janin) désignent indifféremment leurs œuvres par l'un ou l'autre mot ; le terme de nouvelle reste très minoritaire et se trouve rarement accompagné d'un qualificatif, la rareté d'une expression comme "nouvelle fantastique" manifeste clairement la conscience qu'ont bien des écrivains d'une incompatibilité entre l'univers de la nouvelle et les fantaisies de l'irrationnel » (Jacques Bony, *Le Récit nervalien*, Paris, José Corti, 1990, p. 86). Et sur le triomphe du mot conte sur celui de nouvelle, Frank Paul Bowman remarque : « "conte" est le mot le plus répandu ; il couvre des textes longs ou courts et qui ne sont pas nécessairement narrés, et il est presque toujours qualifié (conte fantastique, brun, bleu, noir, de toutes les couleurs, psychologique, un "conte mathématique" et un "conte anatomique") » (Frank Paul Bowman, *op. cit.*, p. 192).

<sup>45</sup> Comme nous l'avons vu, à partir du quatrième volume c'est ce sous-titre initial « *conte de toutes les couleurs* » qui remplace le titre original de ce recueil « *Le Salmigondis* ».

*La figure du conteur chez Balzac*

<i>Le Salmigondis</i> , Fournier, t. I, octobre 1832. <i>Table des matières</i>
[Anonyme] <i>Préface</i> , p. V-VIII.
<i>Le Comte Chabert, nouvelle</i> par M. de Balzac, p. 1-96.
<i>La Cheminée gothique, tradition italienne</i> , par Alphonse Brot, p. 97-116.
<i>Predita, nouvelle</i> par Miss Sedwick, p. 117-172.
<i>La Danse des morts, conte</i> par Charles Rabou, p. 173-190.
<i>Le Shelling, nouvelle</i> par Mme de Bawr, p. 191-240.
<i>D'heureux jours en 93, souvenir</i> , par M. X..., p. 241-260.
<i>Antoine Pinchon, conte américain</i> , par Jules Janin, p. 261-288.
<i>Lorenzo Sampierra, conte</i> par Philippe Buzoni, p. 289-312.
<i>Épisode de la vie d'un pacha, nouvelle</i> par Édouard Disaut, p. 313-370.
<i>L'Île des fleurs, nouvelle</i> par M. Sands, p. 371-426.

En examinant ainsi la table des matières et le sous-titre de ce recueil de « contes de toutes les couleurs », nous pouvons penser que *Le Salmigondis* utilise le mot « conte », au moins dans son sous-titre général, dans l'intention de présenter ce mot non pas comme un simple terme générique comme les autres, mais comme le nom d'un genre spécial et omnivore, qui se situe au niveau supérieur par rapport aux autres genres et qui peut intégrer divers sous-genres. De cette manière, *Le Salmigondis* nous propose une image du conte, liée au mot significatif de « salmigondis », qui peut englober, intégrer et accueillir toutes les diversités. Du moins, il est évident que, dans *Le Salmigondis*, à la différence du mot « nouvelle », le mot « conte » est utilisé comme un mot dont le sens est largement étendu, et dont la limite n'est pas précisément fixée.

Prenons un autre exemple. Cette fois, nous nous intéressons à un autre essai de proposition de l'image du conte par un recueil collectif, *Le Conteur, recueil de contes de tous les temps et de tous les pays*. Nous pouvons remarquer que ce recueil porte un sous-titre semblable à celui du *Salmigondis*, qui est *contes de toutes les couleurs*. Il y a là une similarité avec *Le Salmigondis*, puisque, tous les deux, accentuent l'aspect synthétique, unificateur et généralisateur du conte.

C'est dans la « Préface » du *Conteur* que ce recueil nous montre son image du conte de manière directe<sup>46</sup>. On peut y entendre d'une part l'écho plus ou moins lointain de la préface de la *Revue de Paris* — la politique de recrutement de jeunes talents, et la prise de position

<sup>46</sup> Gervais Charpentier, « Préface », *Le Conteur, recueil de contes de tous les pays et de tous les temps*, t. I, Paris, Charpentier, avril 1833, p. 7-16.

*Le conte et les recueils collectifs*

apolitique<sup>47</sup> —, et de plus, l'écho de la préface du *Livre des conteurs* — l'idée de la fondation du recueil qui peut et doit satisfaire le goût du public, et son besoin en lecture littéraire<sup>48</sup>. Dans cette « Préface » qui analyse et comprend bien la situation de la littérature de même que la situation de l'édition et de la lecture de l'époque, à la place d'Abel Hugo directeur de ce recueil c'est l'éditeur Gervais Charpentier lui-même qui présente son idée du conte.

Le conte est la littérature des jeunes sociétés et des nations vieilles. Il a pour lui la brièveté et la diversité. Il embrasse tout. Il revêt toutes les formes : épopée, histoire, roman, drame, tragédie, satire, comédie, morale, philosophie. Sous la forme de parabole, il se prête même aux enseignements de la religion. C'est, en quelque sorte, un résumé de tous les genres, et c'est un genre qui ne vieillit point. On sait quelle importance a le roman dans les compositions de notre littérature moderne ; eh bien ! le conte est au roman ce que le vaudeville est à l'ancienne comédie en cinq actes. C'est la contraction d'un fait, la condensation d'une idée<sup>49</sup>.

En accentuant les mérites du conte, Gervais Charpentier présente ce genre comme une sorte de méta-genre qui « embrasse tout » et « revêt tous les formes ». D'après ce préfacier, le conte refuse la catégorisation stricte du genre, et par cela peut obtenir une souplesse et une jeunesse que les autres genres n'ont pas. Cependant, cela ne veut pas dire que le conte est considéré comme un genre-roi qui domine les autres, mais comme un genre-caméléon qui peut s'adapter tantôt à une expression populaire, tantôt à une expression plus noble. Ainsi, Charpentier célèbre le conte comme un genre à la fois vieux et moderne, parce que le conte est « un genre qui ne vieillit point », mais aussi comme un genre universel qui est « un résumé de tous les genres ».

De cette manière, d'une part, les recueils collectifs augmentent largement l'espace et les occasions de publier des contes, d'autre part, par leur titre et leur sous-titre, par leur concept éditorial, ou par leur discours préfaciel, ils proposent et montrent au public une image du conte comme un genre triomphant.

---

<sup>47</sup> « Consacré principalement aux œuvres des auteurs distingués de nos jours, ce livre accueillera aussi les compositions de ces jeunes talents si pleins de verve et d'avenir, qui, pour briller, n'attendent qu'un champ ouvert à leur imagination. Aux célébrités déjà reconnues se joindront les noms nouveaux. / La politique sera exclue de nos pages [...] » (*ibid.*, p. 14).

<sup>48</sup> « On demande à l'esprit des amusements et des consolations. Ce besoin de notre époque, généralement senti et promptement deviné, a déjà donné naissance à plusieurs ouvrages, destinés à récréer après le labeur de la journée, à occuper avec agrément les heures d'inaction qu'on a reconquises sur la vie des affaires » (*ibid.*, p. 8-9).

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

*La figure du conteur chez Balzac**Conclusion*

Par rapport aux revues périodiques, la contribution originale des recueils collectifs au genre conte, consiste en leur utilisation intentionnelle des mots « conte » et « conteur ». À travers cet acte d'actualisation du sens de ces deux mots, qui sont des mots à la mode, les recueils collectifs essaient de redonner au conte sa liberté, sa nature omnivore, c'est-à-dire des valeurs intrinsèques de ce genre. De ce fait et par d'autres, nous sommes persuadés que les recueils collectifs méritent suffisamment d'avoir leur place dans l'histoire de l'édition et de la littérature du début des années 1830.

TROISIÈME PARTIE

BALZAC CONTEUR



## Chapitre 7

### *Devenir conteur*

Dans les chapitres précédents, nous avons démontré le mécanisme de la mode du conte au début des années 1830, surtout du point de vue de l'histoire de l'édition et de la presse. Et nous avons remarqué que, dans cette mode à la fois littéraire et éditoriale, Balzac occupe une place centrale. En effet, à travers la publication très active dans trois supports différents, le livre, la revue et le recueil collectif, Balzac contribue à la dynamisation de la mode du conte. Il est donc naturel que Balzac soit considéré par ses contemporains comme l'un des écrivains à la mode qui appartiennent à la « Pléiade des conteurs<sup>1</sup> ».

Nous allons donc non plus continuer à décrire le paysage général de la mode du conte, mais nous focaliser sur le cas particulier de Balzac. Pour comprendre l'attitude de Balzac pendant cette période cruciale de sa carrière, nous allons essayer de répondre à ces deux questions majeures. Premièrement : *pourquoi Balzac choisit-il de devenir conteur (et de s'identifier au conteur) au début des années 1830 ?* Et deuxièmement : *comment Balzac agit-il dans la mode du conte ?* Dans ce chapitre, nous allons tout d'abord nous pencher sur le choix de Balzac de devenir conteur. Quant à la deuxième question, nous l'aborderons dans le chapitre suivant. Avant d'étudier l'attitude et la stratégie qu'emploie Balzac en se situant dans la mode du conte, il nous semble nécessaire de comprendre la nature de ce choix.

#### *Le choix de devenir conteur*

*Pourquoi Balzac choisit-il de devenir conteur au début des années 1830 ?* La question posée ici est certes simple, mais il y a au moins deux manières de la traiter. Avant tout,

---

<sup>1</sup> Voir X. B. Saintine, « La Pléiade des conteurs », in *Le Livre des conteurs*, 1832, t. I, p. V-XVI.

### *La figure du conteur chez Balzac*

lorsque nous essayons de répondre à cette question, il faut nous rappeler que le terme de conteur doit être examiné dans son double sens. C'est-à-dire que, chez Balzac, ce terme est pris tantôt dans son sens actualisé d'époque, et désigne alors celui qui collabore à des revues et à des recueils collectifs en tant que fournisseur de fictions brèves ; tantôt dans son sens traditionnel, où il désigne celui qui raconte et écrit un (ou des) récit(s) sous forme de conte, ou plus simplement, un auteur de contes. Naturellement, il y a des cas ambigus qui échappent à cette distinction schématique. Quoi qu'il en soit, quant à l'usage originel du terme de conteur, nous nous souvenons spontanément de l'intérêt de Balzac pour ce genre littéraire depuis les années 1820, que nous avons déjà constaté en analysant la première version de *La Dernière Fée*, puis en soulignant la présence de quelques recueils de contes, édités sans doute par Balzac lui-même, à savoir les *Œuvres complètes de La Fontaine*, et le *Choix d'anecdotes, de contes, d'historiettes, d'épigrammes et de bons mots, tant en prose qu'en vers*.

Comme nous allons le voir un peu plus tard, dans les années 1830 aussi sa passion pour la tradition, l'histoire, et l'héritage, bref, pour le passé du conte, ne se perd pas. Au contraire, durant toutes ces années, le conte ne cesse d'être le genre préféré de Balzac. Il démontre, tantôt en cachette, tantôt ouvertement, son fort intérêt non seulement pour le passé, mais aussi pour le présent de ce genre. Ce que nous entendons par « en cachette », c'est que c'est surtout dans son cahier de travail inédit de son vivant *Pensées, sujets, fragments*, que le lecteur d'aujourd'hui peut trouver des témoignages qui attestent de la préférence de Balzac pour le conte : on peut énumérer par exemple, les hommages aux génies de la littérature conteuse<sup>2</sup>, ou le palmarès des contes favoris intitulé « La Fleur des contes »<sup>3</sup>. Ce sont là principalement des notes laissées çà et là dans son cahier de travail, quand Balzac se consacrait à la rédaction des *Cent Contes drolatiques* entre autres<sup>4</sup>. Quant à « ouvertement », c'est-à-dire que, tandis qu'à l'égard du roman comme genre littéraire Balzac n'a pas laissé de texte dans lequel il expose sa préférence personnelle<sup>5</sup>, il a consacré des mots d'admiration à plusieurs reprises, surtout au début des années 1830 à l'égard du conte, qui est pour lui un genre évidemment plus cher.

---

<sup>2</sup> Balzac, « Bibliothèque des conteurs », « Mémento pour les *Cent Contes drolatiques* » [1832-1838] (*Lov.* A 39, ff<sup>os</sup> 2-3), cité par Roland Chollet et Nicole Mozet, *OD*, t. I, p. 1374 ; Balzac, *Pensées, sujets, fragments* (*Lov.* A 182, f<sup>o</sup> 11), cité par Roland Chollet, Balzac, *Les Cent Contes drolatiques*, Paris, Les Bibliophiles de l'Originale, t. XX, 1969, p. XXI.

<sup>3</sup> Balzac, « La Fleur des contes », cité par Roland Chollet et Nicole Mozet, *OD*, t. I, p. 1154-1156.

<sup>4</sup> Cela explique pourquoi, dans l'édition critique des œuvres de Balzac, ces hommages sont transcrits dans la note et la notice des *Cent Contes drolatiques*. Voir par exemple Roland Chollet et Nicole Mozet, « Sur les sources et les modèles des *Contes drolatiques* », *OD*, t. I, p. 1149-1156.

<sup>5</sup> Le lecteur des *Écrits sur le roman* de Balzac, anthologie éditée par Stéphane Vachon, reconnaît que malgré ce titre donné par l'éditeur, Balzac n'a pas laissé un texte théorique ou esthétique sur le roman comme genre littéraire. Voir Balzac, *Écrits sur le roman : Anthologie*, éd. Stéphane Vachon, Paris, Le Livre de Poche, « Références », 2000.



*Devenir conteur*

Selon Balzac et son *porte-parole* à l'époque, Philarète Chasles, « le conte est la littérature primitive<sup>6</sup> », mais aussi, « le conte est la plus haute expression de la littérature<sup>7</sup> », ou encore, « [le conte est] l'expression la plus rare de la littérature<sup>8</sup> ». Et, comme l'indique Isabelle Tournier, pendant la décennie suivante, alors que la mode du conte est passée depuis déjà plusieurs années, Balzac ne cesse de faire l'éloge de ce genre. « En septembre 1840, Balzac fait une nouvelle fois l'apologie du conte : “Le Conte, cette magnifique, cette puissante forme de la pensée humaine et qui va si loin [...] porte avec lui quelques secrets, quand il a conquis la vie refusée à tant d'œuvres<sup>9</sup> ». Si l'on prend en considération cette préférence constante de Balzac pour le passé et pour le présent du conte, on peut admettre sans hésitation que, pour cet amateur cultivé du conte, le choix de devenir conteur, et de s'identifier en tant que conteur, est un choix tout à fait naturel.

Pour Balzac, *devenir conteur* au début des années 1830, c'est en même temps un choix raisonnable et occasionnel motivé par la situation sociale et économique de l'époque.

Dans ce chapitre, nous allons nous focaliser sur ce deuxième aspect plus matériel et concret qui participe au choix de Balzac. Étant donné que chez le Balzac du début des années 1830 la première raison intime, l'attachement *naturel* au conte nous paraît dominée par la deuxième raison, imposée de l'extérieur, par la société et par l'époque. C'est pour cela que, pour comprendre ce choix de Balzac, il faut prendre en considération la situation de l'époque, ainsi que le statut de l'écrivain. En d'autres termes, dans les pages qui suivent, nous allons essayer d'examiner le choix de Balzac de devenir conteur par rapport au changement de la façon d'être écrivain que connurent tous les écrivains de sa génération.

Dans un livre bref mais dense intitulé *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Baudelaire*, Max Milner et Claude Pichois consacrent quelques pages à la description de la « Situation économique et sociale des écrivains<sup>10</sup> » autour des années 1830 en évoquant préalablement la situation personnelle de Balzac. C'est dans une section intitulée « L'artiste et le monde bourgeois », que ces auteurs mentionnent d'abord brièvement la « situation de Balzac » depuis 1820 jusqu'au début des années 1830, en le caractérisant comme un écrivain « qui aborde la vie littéraire avec l'infime pension que lui versent ses

<sup>6</sup> Philarète Chasles, « Introduction aux *Romans et contes philosophiques* », *CH*, t. X, p. 1186.

<sup>7</sup> Balzac, *Théorie du conte*, *NC*, t. I, p. 1608.

<sup>8</sup> Lettre à Amédée Pichot, 3<sup>e</sup> décembre 1832, *Corr.*, t. I, p. 690. Mais, après des mots d'éloge, Balzac continue : « je ne veux pas être exclusivement *contier*. Autre est ma destinée ». Dans le chapitre suivant, nous examinerons cette lettre de *contier* de plus près.

<sup>9</sup> Balzac, « Lettre sur la littérature, le théâtre et les arts, III », *Revue parisienne*, 25 septembre 1840, p. 364, cité par Isabelle Tournier, *NC*, t. I, p. 18.

<sup>10</sup> Max Milner et Claude Pichois, *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Baudelaire*, Nouvelle édition révisée, Paris, Flammarion, « GF », 1996, p. 48-52.

*La figure du conteur chez Balzac*

parents, et bientôt des dettes dues à la mauvaise gestion de son imprimerie<sup>11</sup> ». Ils décrivent ensuite la situation générale de l'époque, qui est marquée par le changement radical des conditions de vie de l'écrivain. Nous citons ci-dessous la partie essentielle de leur remarque.

Les générations parvenant à l'âge adulte en 1820 et en 1830 [Balzac, Victor Hugo, George Sand par exemple, ici nous transcrivons les noms cités par les auteurs dans les paragraphes précédents] sont donc les premières, dans l'histoire des lettres françaises, où tous les écrivains marquants vivent réellement de leur plume (c'est-à-dire non pas de gratifications ou de pensions, mais du produit de la vente de leurs ouvrages), et cela non par choix et par goût de l'indépendance, comme il arrivait exceptionnellement dans les générations précédentes, mais par suite des contraintes de leur situation sociale et des possibilités nouvelles offertes à la diffusion de la pensée<sup>12</sup>.

Avec la commercialisation de la littérature dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, tous les écrivains, qui ne peuvent plus dépendre d'une protection financière de la part de leurs patrons ou de leurs parents, doivent commencer à vivre « du produit de la vente de leurs ouvrages », au même titre que tous les producteurs qui vendent leurs produits aux consommateurs. À la fin de cette citation, en utilisant deux termes de sens opposé, « contrainte » et « possibilité », Max Milner et Claude Pichois concluent leur analyse sur la condition d'*être*, qui est à la fois la condition de *vivre* de l'écrivain dans le « monde bourgeois ». En ce qui nous concerne, tout en admettant la justesse de leur remarque, nous allons reprendre ces deux termes significatifs « contrainte » et « possibilité » afin de mieux comprendre la situation de l'époque, et de préciser un peu plus ce que voulaient dire ces termes dans le contexte de l'époque.

Tout d'abord, à propos de la *possibilité*, nous voulons souligner sa réciprocité. Il nous paraît évident que ces « possibilités nouvelles offertes à la diffusion de la pensée » concernent non pas uniquement ceux qui diffusent la pensée : l'écrivain, mais aussi, et en même temps, ceux qui reçoivent la pensée et l'œuvre : les lecteurs. C'est exactement durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que la France connaît sa seconde révolution du livre, qui marque donc la fin de l'Ancien Régime du livre où celui-ci ne se trouvait que dans les mains des privilégiés<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Voir par exemple Martyn Lyons, « Les nouveaux lecteurs au XIX<sup>e</sup> siècle, Femmes, enfants, ouvriers », in Guglielmo Cavallo et Roger Cahrtier (sous la direction de), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, « Points-Histoire », 2001, p. 393-430. D'après Martyn Lyons : « Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'Occident accède à l'alphabétisation de masse. Les progrès enregistrés au siècle des Lumières se poursuivent, et entraînent l'apparition d'un nouveau public de lecteurs, à la croissance rapide, consommateur de journaux et de romans bon marché. Dans la France de la Révolution, environ 50 % des hommes et 30 % des femmes savaient lire » (Martyn Lyons, *op. cit.*, p. 393).

*Devenir conteur*

C'est-à-dire qu'en France à cette époque, ont été accomplis à peu près simultanément, le développement de la technologie d'impression, qui a rendu possible l'augmentation du nombre de publication de livres, l'évolution de l'alphabétisation de masse, enfin, l'apparition d'un marché de lectorat moderne, dans lequel l'écrivain s'est chargé du rôle de producteur, et le lecteur celui de consommateur<sup>14</sup>.

Il est intéressant de voir que c'est Balzac lui-même qui remarque cette possibilité nouvelle apparue dans la société moderne. Dans un article intitulé « De l'état actuel de la librairie<sup>15</sup> », publié en mars 1830 dans *Le Feuilleton des journaux politiques*, Balzac constate que, surtout depuis la Restauration, la France entre l'époque où « la lecture est devenue un besoin », « la dispersion des lumières, le bon marché de l'éducation, la rapidité des communications, ont rendu la production d'un livre la chose la plus ordinaire »<sup>16</sup>. Pour comprendre le motif du choix de Balzac de devenir conteur, il est utile de connaître cette situation historique, car comme nous allons le voir, ce choix ne peut être réalisé que grâce à cette possibilité nouvelle de diffusion et de communication qui concerne l'écrivain et le public.

Examinons maintenant la *contrainte*. Nous pouvons préciser un peu plus cette contrainte qui pèse sur l'écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle, en la classant en deux catégories : la contrainte matérielle et la contrainte mentale. Tout d'abord, il nous semble que c'était à la fois matériellement et mentalement que les écrivains de l'époque furent obligés de parier sur ces « possibilités nouvelles » en faisant face à la présence du public-lecteur, et tout en gagnant leur vie par la « vente de leurs ouvrages ». Ce qui nous intéresse, c'est que l'on peut juger cette contrainte soit positivement soit négativement. Car mentalement et symboliquement, la contrainte de vivre de la « vente du livre » peut tout de même donner aux écrivains la liberté du statut, la dignité d'être un écrivain indépendant : l'écrivain peut être à la fois le producteur et le propriétaire unique de son œuvre. Comme Balzac l'a remarqué dans l'article déjà cité sur « l'état actuel de la librairie », curieusement, c'est sous cette contrainte qu'« on a compris qu'il était plus noble à un auteur de recevoir du public le prix de son œuvre, qu'une pension

---

<sup>14</sup> « Jusqu'aux environs de 1830, la fabrication du papier et l'impression en restent au stade artisanal. Ce n'est que sous la monarchie de Juillet que se trouvèrent réunies les conditions nécessaires à l'apparition d'une littérature de masse : papier fabriqué à la machine, et non plus à la main, mais encore à base de chiffons ; impressions par des presses mécaniques - la composition typographique continuant de se faire manuellement » (Max Milner et Claude Pichois, *op. cit.*, p. 30).

<sup>15</sup> Balzac, « De l'état actuel de la librairie », *Le Feuilleton des journaux politiques*, 3 et 10 mars 1830, *OD*, t. II, p. 662-670.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 663.

### *La figure du conteur chez Balzac*

sur la cassette du roi<sup>17</sup> ». Mais, matériellement, il est clair que cette contrainte imposée par la loi du marché oblige les écrivains à prendre une indépendance inévitable à l'égard de tous les systèmes de protection qui ont jadis assuré leur vie *matérielle* mais aussi *littéraire*. En un sens, l'Ancien Régime est bien fini. Alors, sous cette contrainte mentale et matérielle, l'écrivain de 1830 devait forcément être un être complexe ; il n'était pas simplement un homme de lettres, c'est-à-dire le simple auteur de son œuvre comme les écrivains des générations précédents l'avaient été, mais en même temps, un « homme du commerce littéraire<sup>18</sup> », qui devait voir la littérature sous un aspect financier, à la fois producteur et vendeur de son œuvre.

Balzac n'était pas simplement un écrivain, parvenu à l'âge adulte entre 1820 et 1830 comme les autres : c'est après sa jeunesse littéraire dans les années 1820, et après que son entreprise d'imprimerie eut fait faillite, qu'il reprit sa vie littéraire à la fin des années 1820 à l'occasion de la publication du *Dernier Chouan*, œuvre signée pour la première fois de son nom. En un sens, il est donc vrai qu'en 1830 Balzac est parvenu à l'âge adulte, physiquement et moralement. Mais de plus, surtout au début des années 1830, Balzac fut un écrivain-critique perspicace qui était particulièrement conscient de la problématique de la situation de la littérature et du statut de l'écrivain et des *artistes* en général dans la société moderne bourgeoise : sur cette problématique, exactement dans les années 1830, d'un point de vue socio-économique, Balzac a publié quelques articles critiques importants, à savoir « L'état actuel de la librairie », « Des artistes<sup>19</sup> », la « Lettre adressée aux écrivains français du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup> ». Cela rend nécessaire d'expliquer le choix de Balzac de devenir conteur, non seulement par rapport à sa situation personnelle, mais aussi par rapport à la situation générale de l'époque.

#### *La difficulté de vivre de sa plume*

Jusqu'à maintenant, en examinant la *possibilité* et la *contrainte* de la production de l'œuvre littéraire autour des années 1830, nous avons souligné que Balzac et les autres écrivains de sa génération, ont quand même eu la chance d'obtenir la liberté de leur statut, et la possibilité de diffuser leurs œuvres, ce que les écrivains des générations précédentes ne

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> La formule est d'A. Fontaney, lancée à Balzac au début des années 1830, dans un sens apparemment péjoratif. A. Fontaney, *Journal intime*, publié par René Jasinski, les Presses françaises, 1925, p. 30, cité par Roger Pierrot, *Honoré de Balzac*, Paris, Fayard, 1994, p. 186.

<sup>19</sup> Balzac, « Des artistes », *La Silhouette*, 25 février, 11 mars, et 22 avril 1830, *OD*, t. II, p. 707-720.

<sup>20</sup> Balzac, « Lettre adressée aux écrivains français du XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue de Paris*, 2 novembre 1834, *OD*, t. II, p. 1235-1253.

*Devenir conteur*

connaissaient pas. À propos de ce changement, du point de vue de l'histoire du livre, Jean-Yves Mollier fait la remarque suivante : « De toute façon, le livre était bien entré dans une logique de masse et l'écrivain qui acceptait cette nouvelle donne allait connaître une fortune matérielle que ses prédécesseurs n'auraient osé imaginer<sup>21</sup> ».

Certes, à cette époque, « la production d'un livre » était en train de devenir « la chose la plus ordinaire » comme la production du pain<sup>22</sup>, surtout au niveau technique et industriel. Cependant, même si la situation qui entourait la production littéraire fut changée ainsi radicalement, il n'est pas difficile d'imaginer que, pour les écrivains de cette jeune génération, obtenir une certaine « fortune matérielle » comme le mentionne Jean-Yves Mollier, ou vivre de la « vente de leurs ouvrages » n'était pas simple. À l'inverse de Max Milner et de Claude Pichois, nous pensons que la difficulté de vivre de leur plume est l'un des points capitaux qui conditionnaient globalement la situation de la production littéraire, la vie de l'écrivain vers 1830, et tout particulièrement le choix de Balzac de devenir conteur.

Sur cette problématique, nous nous référons à une remarque importante de Marie-Ève Thérénty, qui examine précisément « les contraintes du champ littéraire entre 1829 et 1836<sup>23</sup> » d'un point de vue critique et réaliste.

Le mythe de l'écrivain vivant largement de sa plume, mythe dispensé par la librairie elle-même, aura la vie dure. Une étude rapide des contrats de librairie montre qu'il ne repose sur aucune réalité et qu'il ne s'applique entre 1829 et 1836 qu'à un petit nombre de privilégiés. La plupart du temps, pour une somme forfaitaire assez faible, l'apprenti romancier est dessaisi de la propriété commerciale de son ouvrage<sup>24</sup>.

D'après cette remarque, le mythe de « vivre de sa plume », qui fait rêver les écrivains appartenant à la jeune génération indépendante économiquement dans la société, doit être démystifié, car celui-ci ne se base sur « aucune réalité » de l'époque<sup>25</sup>. Selon Marie-Ève Thérénty, à cette époque, mis à part « un petit nombre de privilégiés » (des grands poètes romantiques comme Lamartine ou Hugo par exemple), la plupart des écrivains, surtout

---

<sup>21</sup> Jean-Yves Mollier, « Les relais de l'écrivain au XIX<sup>e</sup> siècle : L'édition », in Patrick Berthier et Michel Jarrety (volume dirigé par), *Histoire de la France littéraire*, t. III, « Modernités XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle », Paris, Quadrige, PUF, « Dicos poche », 2006, p. 700.

<sup>22</sup> Balzac, « De l'état actuel de la librairie », *op. cit.*, p. 663.

<sup>23</sup> Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2003. Voir surtout le premier chapitre : « Les contraintes du champ littéraire entre 1829 et 1836 » (p. 23-100).

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>25</sup> En tant qu'écrivain expérimenté et connaisseur de la « cuisine de la littérature », en 1843 (1<sup>er</sup> juillet), Balzac écrit dans une lettre à Madame Hanska que « Vivre de sa plume est une entreprise monstrueuse de folie » (*LH*, t. I, p. 702).

*La figure du conteur chez Balzac*

l'« apprenti romancier » et l'« aspirant-écrivain » ne pouvaient gagner qu'« une somme forfaitaire assez faible » sans avoir la « propriété commerciale » de leur ouvrage<sup>26</sup>. On peut penser tout simplement qu'à cette époque, la publication de livres n'apportait pas toujours aux écrivains de revenus suffisants pour vivre.

*La crise de la librairie et la crise de la littérature*

Parmi les causes qui entraînent ce problème vital pour les écrivains, nous voulons en mentionner une fondamentale qui est la crise de la librairie (plus précisément la crise financière et le marasme des libraires<sup>27</sup>), qui influence directement et profondément la vie de l'écrivain, et donc, influence naturellement le choix de Balzac de devenir conteur. Étant donné que Balzac est un écrivain exceptionnel, dans la mesure où, par sa propre expérience de vie pendant les années 1820, d'éditeur, d'imprimeur, et d'auteur de romans alimentaires, celui-ci comprend assez bien la difficulté de gagner sa vie par la vente de livres, surtout par la publication de romans<sup>28</sup>.

C'est précisément à cette époque que Balzac déplore la situation qui entoure la production et la diffusion des œuvres littéraires. Dans une lettre à Charles Sédillot par exemple — un des parents de Balzac, qui est également l'un de ses créanciers sévères — en mai 1829, il dit que « la librairie devient bien malade<sup>29</sup> ». Puis, en novembre 1830, au même destinataire, Balzac déclare que « la librairie est morte », et que pour lui « le plus pressé est de vivre et de gagner de l'argent » de sa plume<sup>30</sup>. De plus, en octobre 1830, c'est-à-dire juste un mois avant que Balzac ne rédige une lettre à Charles Sédillot, dans un article publié dans le *Feuilleton des journaux politiques*, Balzac critique, de manière plus claire, l'état déplorable de la librairie comme l'une des causes majeures de la difficulté de la vie de l'écrivain. Pour comprendre la nature de cette crise, nous reprenons l'analyse de Balzac lui-même provenant d'un article intitulé justement « De l'état actuel de la librairie<sup>31</sup> ».

---

<sup>26</sup> Marie-Ève Thérenty, *ibid.*

<sup>27</sup> À ce sujet, voir Alain Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2005, p. 108-118. Voir surtout le cinquième chapitre « Trois études de bibliométrie : La crise de l'édition de romans sous la monarchie de Juillet » (p. 103-124).

<sup>28</sup> Voici une définition matérielle du roman selon Balzac en 1830 : « Un roman se compose ordinairement de 40 feuilles d'impression dans le format in-12 » (Balzac, « Société d'abonnement général », octobre 1830, *OD*, t. II, p. 854).

<sup>29</sup> Lettre à Charles Sédillot, 31 mai 1829, *Corr.*, t. I, p. 267.

<sup>30</sup> Lettre à Charles Sédillot, 24 novembre 1830, *Corr.*, t. I, p. 317.

<sup>31</sup> Balzac, « De l'état actuel de la librairie », *op. cit.*

*Devenir conteur*

Dans cet article Balzac signale d'abord la présence d'un problème simple mais difficile à résoudre. Selon lui, dans la société française après la Révolution et surtout depuis la Restauration, alors que l'écrivain se voit en face d'un nouvel horizon d'attente, et que les possibilités de diffusion de la pensée s'élargissent remarquablement, la librairie n'agit pas suffisamment en tant qu'intermédiaire entre l'auteur et le public. C'est cette question que l'auteur de cet article aborde. D'après Balzac, la réponse est bien claire. Cela est surtout à cause du fait qu'à cette époque « les libraires [du roman] sont divisés en trois classes : 1° les libraires-éditeurs [...] 2° les libraires commissionnaires [...] 3° les libraires de province ou de Paris qui se mettent en communication avec l'acheteur<sup>32</sup> », et que ces trois libraires, qui ne s'intéressent pas sérieusement à la *diffusion de la pensée*, sont bêtement par la « rage de gain<sup>33</sup> », alors que le commerce du livre était jadis le travail « le plus beau, le plus noble<sup>34</sup> » des libraires-savants, instruits et intellectuels. Uniquement pour leur bénéfice, ces nouveaux libraires ont conclu une « ligue tacite », ligue « que ces malheureux font entre eux contre le public »<sup>35</sup>. Cette ligue des libraires perturbe la communication entre l'auteur et le public ainsi que le bon développement du marché du lectorat. Car, selon l'analyse de Balzac, « cette absurde hiérarchie [établie par les trois libraires], qui a pour but de faire payer trois impôts à un livre, avant qu'il ne parvienne au public, est la cause de tous les malheurs de ce déplorable commerce<sup>36</sup> ». Balzac critique alors l'existence même de cette ligue des libraires et plus concrètement leur *système*. Parce que d'une part, le système complexe de distribution dirigé par cette ligue a créé un renchérissement du prix des livres, au détriment des lecteurs. D'autre part, parce que le fait de payer en billets à terme, instauré par la ligue, réduit de manière indirecte la rémunération de l'auteur. En raison de cela, en analysant l'état actuel de la librairie Balzac affirme sévèrement que « le plus beau de tous les commerces est devenu le plus méprisable<sup>37</sup> ». Ainsi, selon Balzac, la crise de la librairie n'est due qu'à elle-même : l'écrivain, le lecteur, et le livre ne sont que des victimes.

En ce qui concerne l'augmentation du prix des livres, en nous basant sur l'analyse de Balzac, nous pouvons indiquer une autre raison qui nous aide à comprendre pourquoi la

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 666.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 662. À propos de ce changement déplorable, dans ce même article, Balzac explique qu'« au XIX<sup>e</sup> siècle, un libraire est un homme peu considéré, tandis qu'à la naissance de l'imprimerie c'était un savant respectable et respecté » (p. 662), et, qu'« à la Révolution, une foule d'homme ignares, paysans la veille, libraires le lendemain, se sont rués sur un commerce qui présentait des bénéfices immenses : la chute de la chambre syndicale des libraires avait révélé le secret du papier noirci » (*ibid.*, p. 664).

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 667.

*La figure du conteur chez Balzac*

crise du livre et de la librairie a eu lieu, et pourquoi les écrivains de la génération de 1830 ont eu des difficultés à vivre de leur plume. Il y a une cause capitale qui a provoqué la disproportion entre la consommation du livre et le gain des libraires et des auteurs. À cette époque, étant donné que les livres étaient beaucoup plus chers qu'aujourd'hui, le public en achetait rarement, mais les empruntait plutôt au *cabinet de lecture*, dans lequel il pouvait, en tant que client-abonné, s'adonner à leur pratique culturelle à petit prix<sup>38</sup>. Et inversement, les libraires préféraient vendre leurs livres aux cabinets de lecture à un bon prix, plutôt que de les vendre aux particuliers à un prix plus raisonnable. À ce sujet, rappelons la remarque de Claude Pichois, qui mentionne clairement le prix moyen d'abonnement aux cabinets de lecture parisiens dans leurs années d'essor.

Le libraire voit donc décroître sa clientèle. D'où cet implacable courant qui va détourner les lecteurs vers les cabinets de lecture, dont l'abonnement moyenne de 3 francs par mois jusqu'en 1823, s'abaisse même à 2 francs pour les romans en 1823-1826, se relève à 5 francs à partir de 1829, pour ne plus être modifié jusqu'à la Révolution de 1848. Ces chiffres sont bien entendu majorés lorsque la lecture se fait non pas au cabinet, mais au domicile des emprunteurs. Par volume, on compte environ 10 centimes pour l'in-12 et l'in-18 ; 20 pour l'in-8° ; à la fin de la Monarchie de Juillet, ce tarif est augmenté de 5 centimes<sup>39</sup>.

Alors que, selon le calcul effectué par Balzac dans un autre article sur *l'état actuel de la librairie*<sup>40</sup>, à cette même époque un volume in-12 coûte au moins entre 3 et 5 francs, le cabinet de lecture lui permet la lecture d'un volume pour entre 10 et 20 centimes. Et dans les cabinets, c'est le prix d'abonnement moyen qui se fixe entre 3 et 5 francs : prix qui permet la lecture de plusieurs volumes. En comparant ainsi la différence entre ces deux chiffres : le prix de vente et le prix de location d'un livre, on peut comprendre pourquoi ce commerce de la lecture, plus précisément ce système de consultation et de prêt payant des livres, fait dans et autour de cette « bibliothèque de prêt<sup>41</sup> », n'apporte pas de gain aux libraires-éditeurs, ni ne procure d'argent aux auteurs. La lecture dans le cabinet de lecture se

---

<sup>38</sup> À ce sujet, voir entre autres Françoise Parent-Lardeur, *Lire à Paris au temps de Balzac. Les cabinets de lecture à Paris, 1815-1830*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1981.

<sup>39</sup> Claude Pichois, « Pour une sociologie des faits littéraires. Les cabinets de lecture à Paris durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 14<sup>e</sup> année, n° 3, 1959, p. 527.

<sup>40</sup> « Or, dans l'état actuel de la librairie, ces ouvrages étant publiés en très grand nombre, par suite de la facilité avec laquelle ils débitent, ont été portés à des prix qui en interdisent la lecture et l'achat à beaucoup de consommateurs : un ouvrage en quatre volumes in-12 ou en deux volumes in-8° coûte de 12 à 15 francs : en trois volumes in-12, 10 francs : en deux volumes, 6 francs, en un seule volume, 4 francs » (Balzac, « Société d'abonnement général », *OD*, t. II, p. 853).

<sup>41</sup> Claude Pichois, *op. cit.*, p. 526.



*Devenir conteur*

déroule hors du système de distribution officiel et coûteux organisé et imposé par cette *funeste* ligue des libraires. Et parce qu'il n'existe pas de convention entre les cabinets de lecture et les libraires sur la distribution des bénéfices, dans ces circonstances, même si le nombre de publications de livres et celui de lecteurs augmentent, et même si un livre connaît le succès et gagne en popularité dans et autour du cabinet de lecture, il est bien difficile pour l'écrivain de gagner le *prix de son œuvre*.

Nous pouvons dire que c'est cette disproportion fondamentale entre la production et la consommation de livres qui suscite, d'une part, l'échec commercial et, au pire des cas, la faillite des librairies, celles spécialisées dans les romans entre autres (selon l'étude de Roland Chollet, en seulement un an 1830, plus de trente librairies font faillite<sup>42</sup>). Enfin, l'une des conséquences inévitables est bien sûr la difficulté de la vie de l'écrivain. Selon Balzac, qui analyse non seulement l'état actuel de la librairie mais aussi celui des cabinets de lecture, c'est « un millier de misérables cabinets de littéraires » qui « tuent notre littérature »<sup>43</sup>. Dans cette situation, face à la crise financière des libraires, menacé de plus par le succès des cabinets de lecture qui connaissent une multiplication rapide (selon Balzac il en existe environ 1 500 dans toute la France<sup>44</sup>) à l'exception des « auteurs les plus célèbres, dont les ouvrages se vendent en dehors des cabinets de lecture pour un public très large<sup>45</sup> », soit donc les auteurs des *best-sellers* romantiques<sup>46</sup>, la plupart des écrivains, y compris Balzac lui-même, doivent résister ou s'adapter à cette sévère réalité. Plus particulièrement, un auteur de romans ou un apprenti romancier des années 1830, pour gagner sa vie de sa plume, doit chercher des revenus ailleurs que dans la publication de livres. C'est dans cette situation que Balzac a choisi de devenir conteur.

*Balzac conteur ou un autre Balzac journaliste*

Dans la carrière de Balzac, pour arriver à ce choix, il y a une étape non négligeable. Pendant une période courte mais dense vers 1830, avant de se consacrer au travail de collaboration à des revues littéraires, à titre de *conteur* ou *contier*, Balzac a déjà pris une

---

<sup>42</sup> Voir Roland Chollet, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983. Voir surtout une section intitulée « La crise de la librairie » (p. 514-518).

<sup>43</sup> Balzac, « Lettre adressée aux écrivains français du XIX<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 1240.

<sup>44</sup> Balzac, « Société d'abonnement général », *op. cit.*, p. 859.

<sup>45</sup> Marie-Ève Thérenty, *op. cit.*, p. 32.

<sup>46</sup> Voir Martyn Lyons, *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Promodis, Cercle de la librairie, « Histoire du livre », 1987. Voir aussi du même auteur, « Les best-sellers », in *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs du romantisme à la Belle Époque*, éd. Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Paris, Fayard, Promodis, 1990, p. 409-437.

*La figure du conteur chez Balzac*

décision importante en ce qui concerne sa manière d'être en tant qu'écrivain. Après son retour à la littérature à l'occasion de la publication du *Dernier Chouan* en avril 1829, il ne devient pas directement conteur, soit donc collaborateur à des revues littéraires et culturelles, mais journaliste, soit donc collaborateur à des journaux politiques et littéraires.

Lorsque l'on tient compte de cet historique, on s'aperçoit que ce choix de devenir conteur peut s'expliquer par la même raison qui oriente Balzac vers le journalisme au *tournant de 1830*. En effet, les deux choix sont de même nature dans la mesure où ils dépendent des mêmes circonstances. C'est pour cette raison que Roland Chollet admet l'analogie entre les deux choix de Balzac, et qualifie le *Balzac conteur* comme « un autre journaliste<sup>47</sup> ».

Voyons d'abord pour quelle raison Balzac a choisi de devenir *journaliste*. À ce sujet, après l'étude de Roland Chollet, nous savons que c'est principalement à cause du revenu minimum obtenu par les contrats de publication et par la vente de livres, que Balzac doit abandonner provisoirement la publication de romans, ainsi que la publication de livres en tout genre, pour s'engager dans le métier de journaliste. Plus concrètement, ce sont les échecs commerciaux causés par la publication de ses trois premiers livres, que Balzac a publiés après son retour à la littérature en 1829, *Le Dernier Chouan*, la *Physiologie du mariage*, et les *Scènes de la vie privée*, qui l'ont forcé à s'orienter vers le monde de la presse parisienne<sup>48</sup>.

Selon Chollet, cette reconversion du romancier au journaliste était à la fois « forcée et consentie<sup>49</sup> ». *Forcée*, parce que, dans cette reconversion il y a d'abord une raison économique. Pour gagner sa vie, mais aussi pour rembourser ses dettes « dues à la mauvaise gestion de son imprimerie<sup>50</sup> » et pour compenser l'échec financier de ses trois premiers livres, Balzac, qui ne voit plus d'espoir dans le commerce du livre « qui est devenu le plus

---

<sup>47</sup> Voir le dernier chapitre de Roland Chollet, *Balzac journaliste, op. cit.*, intitulé « Pour un autre journaliste : la publication en revue » (p. 536-579).

<sup>48</sup> « *Le Dernier Chouan* lui [Balzac] a été payé 1 000 francs (le 15 janvier 1829) : 900 francs en un billet à très court terme, semble-t-il, réclamé par voie d'huissier, le jour fatidique, par l'intraitable Sédillot, au grand scandale de Latouche, lequel, contrairement aux usages dilatoires de la librairie d'alors, s'était efforcé de faire les fonds immédiatement ; et 100 francs comptant. [...] Quant aux *Scènes de la vie privée*, promises à Mame et Delaunay-Vallée le 28 octobre 1829, elles furent réglées en deux billets de 750 et 450 francs, à six et dix mois. Balzac déclara plus tard n'avoir tiré en définitive que 750 francs de la première édition des *Scènes*, qui parut en avril 1830 » (Roland Chollet, *op. cit.*, p. 20-21).

Sur la vente et le paiement de la *Physiologie du mariage*, Roger Pierrot remarque que : « Tiré à 1500 exemplaires, l'ouvrage fut payé 1 500 F[rancs] en billets à un an de date. Un certain succès de scandale pour une œuvre dont la critique ne comprit pas les sérieux ne compensa pas ce nouvel échec financier » (Roger Pierrot, *op. cit.*, p. 165).

<sup>49</sup> Roland Chollet, *op. cit.*, p. 581.

<sup>50</sup> Max Milner et Claude Pichois, *op. cit.*, p. 48.

*Devenir conteur*

méprisable<sup>51</sup> », n'a d'autre choix que de collaborer à des journaux même s'ils ne sont pas toujours de nature littéraire<sup>52</sup>. Dans une lettre à Charles Sédillot, Balzac lui explique sa situation par ces mots : « [il faut] passer les jours et les nuits à travailler pour subvenir aux besoins journaliers de l'existence. La librairie est morte. Il n'y plus pour moi de ressources que dans les journaux et j'ai à peine le temps de suffire à leurs exigences<sup>53</sup> ».

Néanmoins, si le choix de devenir journaliste est ainsi forcé, ce tournant de 1830 lui permet de découvrir l'opportunité nouvelle qu'offre la presse périodique : d'abord des journaux, puis des revues. Grâce à la possibilité de ce nouveau média, Balzac a pu voir au-delà de la déception qu'il a éprouvée face aux échecs commerciaux de ses livres, et de sa désespérance face à l'état actuel de la librairie.

Cette possibilité peut être examinée d'abord au niveau économique. Car une collaboration à la presse périodique est, avant toutes choses, un moyen plus rentable. À ce sujet, Roger Pierrot remarque qu'au tournant de 1830, « [Balzac] va prendre conscience que le moyen le plus rentable de diffusion de ses œuvres était de les publier d'abord dans un journal ou dans une revue<sup>54</sup> ». Sa collaboration à la presse périodique procure également à Balzac non pas uniquement un moyen de gagner sa vie mais aussi un espace de publication. Sa collaboration à la presse périodique donne à Balzac la possibilité d'approfondir son contact avec le public. Pour ce « romancier au chômage<sup>55</sup> », il s'agit bien de maintenir une relation avec le public littéraire, bien que la plupart des articles qu'il ait publiés dans les journaux soient de nature purement journalistique<sup>56</sup>.

C'est la richesse très remarquable des articles du *Balzac journaliste* qui prouve qu'il se donne passionnellement à ce métier. Même si la quasi-totalité de ses articles n'ont pas été signés ou signés par des pseudonymes, le lecteur d'aujourd'hui peut lire les articles de ce *Balzac journaliste*<sup>57</sup>. Ce qui caractérise en plus cette activité de Balzac, c'est que sa collaboration ne se limite pas à son intervention régulière, en tant que simple collaborateur.

---

<sup>51</sup> Balzac, « De l'état actuel de la librairie », *op. cit.*, p. 667.

<sup>52</sup> Sur l'histoire de la presse périodique en France du XIX<sup>e</sup> siècle, voir Patrick Berthier, « Les revues et la presse littéraire », *Histoire de la France littéraire*, *op. cit.*, p. 709-722.

<sup>53</sup> Lettre à Charles Sédillot, 24 novembre 1830, *Corr.*, t. I, p. 316.

<sup>54</sup> Roger Pierrot, *op. cit.*, p. 166.

<sup>55</sup> La formule est de Roland Chollet, *op. cit.*, p. 528.

<sup>56</sup> Voir par exemple « Lettres sur Paris » (*OD*, t. II, p. 867- 981), une série des dix-neuf articles, publiés régulièrement dans *Le Voleur* entre 30 septembre 1830 au mars 1831, dans laquelle, on peut lire l'observation, l'analyse et la critique du *Balzac journaliste* sur la situation politique après la révolution de Juillet.

<sup>57</sup> Voir *OD*, t. II. Voir aussi *Balzac journaliste, articles et chroniques*, éd. Marie-Ève Thérenty, Flammarion, « GF », 2014.

### *La figure du conteur chez Balzac*

En effet, Balzac collabore à quelques revues, en se chargeant aussi du rôle de rédacteur en chef. Comme l'a remarqué Isabelle Tournier, « il n'est tout de même pas négligeable que, par deux fois, en 1830, Balzac se retrouve rédacteur en chef dans la petite presse, et non la moindre, du *Feuilleton des journaux politiques*, au printemps, de *La Caricature*, à l'automne<sup>58</sup> ». Même si le choix de devenir journaliste est de nature forcée, Balzac s'engage volontairement dans ce travail de journaliste, et accorde une importance certaine à l'existence même de la presse périodique<sup>59</sup>.

#### *Devenir conteur*

Après avoir ainsi rappelé cette reconversion de Balzac de *romancier à journaliste*, nous pouvons comprendre que c'est pour une raison analogue qu'il choisit de *devenir conteur* : collaborateur à des revues, auteur de fictions destinées à une publication dans la presse périodique. On peut dire que c'est la même situation générale qui, vers 1830, pousse Balzac à collaborer aux revues. En effet, c'est à peu près parallèlement, qu'il commence à devenir conteur. Ce choix est pour Balzac certainement *forcé et consenti*. Cette fois, pour vivre de sa plume, en tant qu'écrivain, au lieu de redevenir romancier : Balzac décide de collaborer à des revues périodiques qui, comme nous l'avons vu, vont connaître le succès en tant que nouveaux médias dans les années 1830. Comme nous allons le voir, c'est durant cette période où Balzac collabore le plus activement à des revues littéraires qu'il forge et diffuse la figure du conteur à la fois pour le public et pour lui-même.

Ainsi, en dépit du parallélisme que nous venons de signaler entre les deux choix de Balzac vers 1830 (*devenir journaliste et devenir conteur*), il y a naturellement entre eux une nette différence. Ce qui les distingue, c'est évidemment la différence du support de publication, la différence du média. À la place des journaux quotidiens ou hebdomadaires, publiés en général en quelques pages de grand format, qui donc ne procurent qu'un espace

<sup>58</sup> Isabelle Tournier, « Avril 1830 - septembre 1831 : Un "admirable kaléidoscope" », *NC*, t. I, p. 474.

<sup>59</sup> D'autre part on sait bien que l'attitude de Balzac à l'égard de la presse périodique en général était très sévère. Déjà au début de l'an 1831, Balzac critique sa nature démoniaque : « La presse périodique est un gouffre qui dévore tout et ne rend rien ; c'est un monstre qui n'engendre pas » (Balzac, *Lettres sur Paris*, « Lettre XI », 10 janvier 1831, *Le Voleur*, *OD*, t. II, p. 935). Et puis, en 1843, dans le dernier chapitre de la *Monographie de la presse parisienne*, Balzac laisse ces mots impressionnants qui condamnent l'existence même de la presse : « Si la presse n'existait pas, il faudrait ne pas l'inventer » (Balzac, *Monographie de la presse parisienne*, in *La Grande Ville : nouveau tableau de Paris*, Paris, Au Bureau Central des Publications Nouvelles, t. II, 1843, p. 208). Cependant, il est en même temps vrai que, au début des années 1830 du moins, Balzac reconnaît le côté positif de la presse périodique, plus particulièrement celle littéraire.

*Devenir conteur*

limité aux œuvres d'imagination, les revues périodiques peuvent procurer à Balzac, non seulement plus de liberté, pour publier des œuvres purement littéraires, *en entier*, dans une ou plusieurs livraisons : par exemple, la livraison hebdomadaire de la *Revue de Paris*, se compose en général de 64 pages in-8°, au même format que le livre. Et à la différence du livre, les revues peuvent lui assurer des revenus fixes en argent frais : fort probablement, la *Revue de Paris* offre à Balzac la rémunération de 700 francs pour sa collaboration régulière, 56 pages par mois<sup>60</sup>.

Chez Balzac, le choix de devenir conteur, est motivé par une autre raison importante. Il a rapport avec son projet, ses idées, et sa recherche d'un meilleur système de vente et de distribution de ses œuvres. Trouver un moyen efficace de distribution de son œuvre au large public à un prix raisonnable, et s'assurer par cela le moyen d'obtenir un revenu suffisant qui lui permette de vivre de sa plume, c'est ainsi que l'on peut résumer le projet de Balzac *homme du commerce littéraire* par excellence de cette période.

C'est dans un texte intitulé l'« Acte préliminaire » de la « Société d'abonnement général<sup>61</sup> », rédigé entre septembre et novembre 1830, que Balzac lui-même propose son idée d'un nouveau système de diffusion des œuvres littéraires, qui, selon lui, peut résoudre d'un coup (de magie), la disproportion entre production et consommation du livre, et les difficultés de la vie d'un écrivain. L'idée de cette société peut être caractérisée, tout d'abord par la vente directe de livres à un prix minimum, de la part de la société qui est en même temps le producteur du livre, au public de consommateurs de ces livres. Avec la collaboration indispensable d'écrivains contemporains, la société produit et vend le livre, de manière à ce qu'elle puisse établir une proportion équilibrée entre la production et la consommation, en adaptant l'offre à la demande.

---

<sup>60</sup> Voir Lettre à Charles Gosselin, vers le 30 juillet 1831, *Corr.*, t. I, p. 375. Voir aussi Roger Pierrot, *op. cit.*, p. 176.

Sur ce salaire remarquable de Balzac, citons une observation de l'un de ses contemporains : « M. de Balzac est là, je le vois enfin, ce nouvel astre. Gloire littéraire éclore de la *Physiologie du mariage*. Gros garçon. Œil vif, gilet blanc, tournure d'herboriste, mise de boucher, air de doreur, ensemble prestigieux. / C'est l'homme du commerce littéraire, par excellence. / «La *Revue de Paris*, dit-il, avec abandon, est le premier journal de l'Europe pour le paiement.» » (A. Fontaney, *Journal intime*, publié par René Jasinski, les Presses françaises, 1925, p. 30, cité par Roger Pierrot, *op. cit.*, p. 186).

<sup>61</sup> Dont le titre complet est l'« Acte préliminaire exposant les bases, le but et les moyens de l'entreprise dite la Société d'abonnement général ».

*La figure du conteur chez Balzac*

Pour le prix de 124 francs d'abonnement annuel ou de 31 francs par trimestre, fournir quatre volumes par quinzaine, c'est-à-dire huit volumes par mois, ou quatre-vingt-seize volumes par an, francs de port, par toute la France<sup>62</sup>.

C'est ainsi que Balzac décrit le principe de la Société. Grâce au système d'abonnement, le lecteur peut acquérir des œuvres littéraires d'écrivains contemporains à bas prix. Grâce à ce système, en éliminant l'intervention des libraires, et en supprimant les marges imposées trois fois par les libraires intermédiaires, qui sont, selon l'auteur « De l'état actuel de la librairie », les causes de tous les malheurs du commerce du livre, la Société peut d'abord baisser son prix de vente. À la place des libraires alors dans un état moribond, la Société peut jouer le rôle d'intermédiaire entre l'écrivain et le public. Elle peut ainsi augmenter le nombre de lecteurs qui achètent le livre, au lieu de l'emprunter dans les cabinets de lecture. En conséquence, la Société peut assurer un revenu régulier au producteur et à son collaborateur : l'auteur d'œuvres littéraires comme Balzac.

Néanmoins, ce projet innovateur, qui a pour but de remplacer la ligue des libraires et de monopoliser le marché, dans la région parisienne mais aussi dans les provinces, ne se réalise pas. La société ne peut éviter l'opposition des libraires, et faute de soutien financier, Balzac va échouer dans son ambition de réaliser cette *grande affaire de librairie*<sup>63</sup>. Toutefois, même si cette société n'a pas vu le jour, si l'on examine cet « Acte » on peut remarquer qu'il y a des ressemblances entre les idées principales de la Société et celles de la revue littéraire périodique : toutes deux ont pour objectif principal de « livrer les ouvrages dans un système de périodicité », et d'établir un système de « distribution des produits [littéraires] » par abonnement, au profit d'« une masse énorme de lecteur »<sup>64</sup>. Et parce qu'il y a une analogie entre les caractéristiques fondamentales de ces deux systèmes de publication à la place du livre et des journaux, les revues périodiques peuvent jouer au moins partiellement ce rôle d'intermédiaire direct entre l'écrivain et le public de la manière que Balzac propose dans cet Acte. Sur ce point Roland Chollet remarque que, « [au lieu de la Société qui n'est pas réalisée] la revue a triomphé des difficultés commerciales qui bloquent, à la même époque, la mise en chantier de la *Société d'abonnement général*. Elle aide à la diffusion de la littérature "romanesque", stimule la créativité des jeunes écrivains et joue en somme le rôle d'un libraire

<sup>62</sup> Balzac, « Société d'abonnement général », *op. cit.*, p. 854.

<sup>63</sup> À ce sujet, voir Roland Chollet, « Balzac et sa "Grande affaire" de librairie : L'acte de la Société de 1833 », *AB* 1975, p. 145-175.

<sup>64</sup> Balzac, *ibid.*

Par exemple, la *Revue de Paris*, dont la livraison hebdomadaire consiste en 64 pages, est destinée aux lecteurs (surtout aux lectrices) *aristocratiques* au prix d'abonnement annuel de 80 francs.

*Devenir conteur*

qui paie en argent frais ses auteurs<sup>65</sup> ». Cette remarque permet de dire que, la rencontre de Balzac avec la revue périodique n'est pas du tout fortuite mais fatale. Car Balzac et celle-ci partagent le même but, ont l'intérêt commun de produire et de diffuser.

*Conclusion*

Dans ce chapitre nous avons fait le tour de la question posée au début : *Pourquoi Balzac choisit-il de devenir conteur ?* C'est un choix qu'il a fait plus ou moins volontairement à une époque qui a connu la crise de la librairie du roman, le dysfonctionnement de la librairie en général, et l'essor des cabinets de lecture qui, tous trois, tuent la littérature, et menacent l'écrivain. C'est également le choix qu'il a fait à une époque où est fini l'Ancien régime du livre, et où les jeunes écrivains sont obligés bon gré mal gré de vivre indépendamment dans une situation nouvelle. Dans cette situation, que Balzac lui-même analyse dans ses articles tels que « De l'état actuel de la librairie », « Société d'abonnement général », « Lettre adressée aux écrivains français du XIX<sup>e</sup> siècle », c'est l'essor de la presse périodique parisienne qui donne une chance à un jeune écrivain tel que Balzac de réaliser *le mythe de l'écrivain vivant largement de sa plume*, d'abord en tant que journaliste, puis en tant que conteur.

---

<sup>65</sup> Roland Chollet, *Balzac journaliste, op. cit.*, p. 556.





## Chapitre 8

### *Les travaux et les jours du Balzac conteur (1830-1832)*

Après avoir envisagé pourquoi Balzac devient conteur, dans les pages qui suivent, nous allons étudier les activités de Balzac au début des années 1830 en mettant l'accent sur la publication de ses œuvres dans les revues. Nous essayerons ainsi de mesurer l'importance qu'occupe la publication de contes dans les travaux balzaciens de cette période. Dans un deuxième temps, pour montrer une autre originalité de l'activité de Balzac, nous allons nous focaliser sur quelques articles publiés entre août et octobre 1831 à l'occasion de la parution en librairie de *La Peau de chagrin* et des *Romans et contes philosophiques*, qui contribuent à la diffusion de la figure du conteur chez Balzac. Nous allons nous interroger sur la manière dont s'est effectué cet essai d'autoreprésentation. Par cela, nous essayerons de retracer, étape par étape, les travaux et les jours du *Balzac conteur*.

Pour aborder notre sujet, il nous semble nécessaire de préciser notre usage du terme *conte*. Dans ce chapitre, nous allons utiliser ce terme pour désigner l'œuvre que Balzac lui-même nomme comme telle. En effet, à l'opposé de la tendance de l'époque qui utilise ce terme plus ou moins abusivement pour désigner plusieurs sortes de récit, chez Balzac l'usage du terme conte et celui de conteur n'est pas très libre. Dans la terminologie et surtout dans la titrologie de Balzac, le conte ne désigne pas automatiquement toutes les fictions brèves publiées dans les revues, et le conteur ne désigne pas toujours un collaborateur à des revues. Néanmoins, nous utilisons le terme de conteur pour qualifier ce Balzac du début des années 1830 qui est indéniablement un « homme des revues<sup>1</sup> ».

---

<sup>1</sup> L'expression est de Pierre Barbéris, « L'accueil de la critique aux premières grandes œuvres de Balzac (1831-1832) », *AB* 1968, p. 193.

*La figure du conteur chez Balzac*

Pour effectuer alors notre enquête sur les travaux de Balzac dans la presse parisienne, il faut limiter le corpus ainsi que la période que nous allons envisager. Évidemment, il est impossible pour nous d'examiner en détail l'ensemble de la contribution de Balzac à l'essor de la presse périodique et son apport à la mode du conte<sup>2</sup>. Néanmoins, pour bien mettre en relief la présence des articles littéraires de Balzac, et pour mesurer leur importance dans l'ensemble de ses travaux, il faut connaître la fécondité exceptionnelle de cet écrivain journaliste par excellence.

*Balzac « providence des revues »*

Dans une période délimitée mais dense vers 1830, les travaux de Balzac sont marqués tout d'abord par la quantité énorme et la variété remarquable de la publication d'articles dans les revues et journaux qui dépasse largement la publication en volume. Pendant ces années, qui voient la crise de la librairie, et l'essor de la presse périodique littéraire, ce sont des revues et des journaux qui ont eu le privilège de publier les œuvres romanesques de Balzac en avant-première, mais aussi divers articles politiques. Comme Balzac lui-même l'évoque en 1836, dans un texte qui explique rétrospectivement sa relation riche mais conflictuelle avec la *Revue de Paris*, le Balzac du début des années 1830 a été certainement la « providence des revues<sup>3</sup> ». Et c'est exactement à propos de ce Balzac providentiel qu'Isabelle Tournier explique que « dès 1831-1832, il [Balzac] est connu et reconnu comme *conteur*, dans les grandes années de passion collective pour ce genre » et de plus, « aux premiers rangs des “contiers”, Balzac se met “en évidence”. Il a fait du conte. Plus que tout le monde<sup>4</sup> ».

Malgré tout, bien que l'on puisse ainsi admettre que Balzac a collaboré très activement à des revues en tant que *conteur* ou *contier* il faut rappeler que la publication balzacienne dans la presse périodique n'était pas toujours de nature littéraire. En effet, si l'on consulte la bibliographie chronologique de Balzac établie par Stéphane Vachon dans *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac*, on peut apercevoir que, dans la rubrique intitulée « autres modes de publication » qui voisine avec celle des « publications balzaciennes en volume », on trouve

---

<sup>2</sup> À ce sujet, voir deux études indispensables par René Guise, *Le Phénomène du roman-feuilleton 1830-1848. La crise de croissance du roman*, Thèse de lettres soutenue à l'Université Nancy II en 1975, 16 vol, et par Patrick Berthier, *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet (1830-1836)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, 4 vol.

<sup>3</sup> Voir Balzac, « Historique du procès auquel a donné lieu *Le Lys dans la vallée* » [1836], *CH*, t. IX, p. 944.

<sup>4</sup> Isabelle Tournier, *NC*, t. I, p. 8 et 999.

*Les travaux et les jours du Balzac conteur*

depuis 1830 et pendant quelques années, encore et toujours des titres d'articles politiques et journalistiques, publiés soit dans des journaux, soit dans des revues<sup>5</sup>.

— *L'abondance des articles politiques et journalistiques*

Comme nous l'avons déjà dit, après que Balzac commence à collaborer à des revues littéraires ou culturelles fondées vers 1830, avec « El Verdugo » publié dans *La Mode* en janvier 1830, il ne cesse pas d'être *journaliste*. Par exemple, la publication en série des « Lettres sur Paris » dans *Le Voleur* commence fin septembre 1830 et dure jusqu'à fin mars 1831<sup>6</sup>. Pendant ce temps, Balzac publie tous les dix jours sa chronique en forme épistolaire sur la situation politique de la France après la révolution de Juillet. Et sa collaboration à la revue légitimiste *Le Rénovateur*, ainsi que sa conversion au légitimisme, qui sont motivées principalement par son ambition non pas littéraire mais purement politique de devenir député, datent de 1832<sup>7</sup>. De plus, dans la bibliographie balzacienne de cette période, on trouve aussi articles critiques, analytiques, et sociologiques, que l'on pourrait grouper sous le nom d'*article de circonstance*, qui remettent en question l'*état actuel* de la littérature, de l'artiste, de la société, ou de la mode. Nous pensons, entre autres, aux « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent » (20 février 1830, *La Mode*), à « Des artistes » (25 février, 11 mars et 22 avril 1830, *La Silhouette*), à « De la mode en littérature » (29 mai 1830, *La Mode*), etc<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> En faisant la « revue de l'année 1830 » Stéphane Vachon remarque : « Au cours de l'année 1830, l'activité de Balzac est surtout journalistique. Sa collaboration au *Feuilleton des journaux politiques*, au *Temps*, à *La Caricature* est constamment anonyme. Elle l'est parfois à *La Silhouette*, à *La Mode* et au *Voleur* » (Stéphane Vachon, *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac*, *op. cit.*, p. 105). Et à propos de l'activité plus générale, c'est-à-dire politique et littéraire, de Balzac entre avril 1830 et septembre 1831, Isabelle Tournier remarque : « Ce qui caractérise la période, c'est l'adoption successive ou simultanée de divers supports de presse, neuf en tout » à savoir « *Le Voleur*, *Le Feuilleton des journaux politiques*, *La Silhouette*, *La Mode*, *Le Temps*, *Revue de Paris*, *La Caricature*, *Revue des Deux Mondes*, *L'Artiste* » (Isabelle Tournier, *NC*, t. I, p. 470-471).

<sup>6</sup> Balzac [signé Le Voleur], *Lettres sur Paris*, *OD*, t. II, p. 867-981.

<sup>7</sup> Voir par exemple Balzac [signé De Balzac], « Sur la destruction projetée du monument élevé au duc de Berry », mars 1832, *Le Rénovateur*, *OD*, t. II, p. 1035-1039. C'est la conversion *officielle* au légitimisme vers 1832 qui amène Balzac à collaborer à ces deux *keepsakes* légitimistes que sont *L'Émeraude* (fin décembre 1831 chez Canel et Guyot) et *Le Saphir* (mai 1832 chez les mêmes éditeurs), en publiant *Le Départ* dans le premier et *Le Refus* dans le second. Voir *OD*, t. II, p. 1021-1025 ; 1027-1033.

<sup>8</sup> Les articles principaux de circonstances de Balzac sont réédités de nouveau dans l'édition suivante : *Balzac journaliste, articles et chroniques*, éd. Marie-Ève Thérénty, Paris, Flammarion, « GF », 2014.

*La figure du conteur chez Balzac*— *La présence des articles littéraires*

Étant donné que Balzac était un *écrivain journaliste*, dans sa riche bibliographie c'est auprès d'articles politiques et journalistiques que l'on trouve des articles littéraires. Dans la limite de notre étude, tout en admettant l'importance, de l'activité journalistique de Balzac, (« homme des revues » ou « providence des revues »), nous nous contentons de mentionner des articles littéraires publiés dans différentes revues depuis début 1830. Toutefois, afin de mieux cibler notre corpus nous allons nous concentrer sur ces articles en particulier. Comme l'a remarqué Isabelle Tournier dans la préface de son édition des *Nouvelles et contes* de Balzac, ce n'est pas uniquement des *contes* ou des *nouvelles* proprement dits, c'est-à-dire, des fictions brèves publiées dans les revues, qui constituent cette grande catégorie *littéraire*, mais aussi un certain nombre d'articles, certes mineurs et souvent très courts mais pas moins intéressants, que l'on pourrait grouper sous le nom d'*article de variétés*, qui caractérisent au moins partiellement la création littéraire de Balzac à cette période. Pour reprendre les termes d'Isabelle Tournier, ce sont d'« autres textes courts », des « micronouvelles » mais aussi des « fragments narratifs » publiés surtout dans la petite presse comme *La Silhouette* et *La Caricature*, qui constituent, avec les œuvres romanesques, le riche « panorama balzacien » du début des années 1830<sup>9</sup>.

Ainsi, combien d'articles littéraires ont-ils été publiés par Balzac ? C'est en se référant à cette édition établie par Isabelle Tournier qu'Andrew Oliver, dans la préface de son édition des *Romans et contes philosophiques*, fait une remarque sur le nombre d'articles littéraires de Balzac publiés dans les revues. Selon lui, « entre janvier 1830 et septembre 1831. [...] Balzac ne publie pas moins de cinquante-quatre contes et nouvelles dans différentes revues<sup>10</sup> ». Tandis que, selon une autre enquête effectuée par Joëlle Gleize, qui traite uniquement de la publication balzacienne des articles *romanesques*, c'est-à-dire qu'elle ne compte pas les « micronouvelles » ni les « fragments narratifs », dans les revues entre 1831 et 1836, ce nombre diminue. Joëlle Gleize explique que « la publication de Balzac à des revues est très importante, tout en se réduisant et en se modifiant progressivement. Quantitativement, elle passe de quinze nouvelles ou fragments de romans en 1831, répartis principalement sur les deux grandes revues littéraires encore rivales — *La Revue de Paris* pour plus de la moitié (9) et la *Revue des Deux Mondes* (3) —, à neuf nouvelles publiées en revues en 1832, et plus

---

<sup>9</sup> Isabelle Tournier, *NC*, t. I, p. 8 et 470.

<sup>10</sup> Balzac, *Romans et contes philosophiques*, éd. Andrew Oliver, Toronto, Éditions de l'originale, « Les Romans de Balzac », 2007, p. IV.

*Les travaux et les jours du Balzac conteur*

dispersés<sup>11</sup> ». Ainsi, entre janvier 1830 et septembre 1831, on peut compter « pas moins de cinquante-quatre » articles (selon Isabelle Tournier et Andrew Oliver), et entre 1831 et 1832, on peut compter au minimum vingt-quatre articles (selon Joëlle Gleize). Si le nombre peut changer selon la période ou selon le critère que l'on adopte, nous devons choisir notre corpus principal parmi ces articles littéraires plus ou moins nombreux.

— *Les premières publications des contes balzaciens dans les revues*

Dans notre étude, pour bien éclaircir l'activité de Balzac en tant que *conteur*, qui pourrait être confondue dans sa vaste activité littéraire et journalistique à cette période, nous prenons comme corpus les premières prépublications dans les revues de fictions brèves et de textes courts ou fragmentaires, qui seront réédités en 1831 puis en 1832 dans trois recueils, individuels et collectifs, tous intitulés *contes* : à savoir, les *Romans et contes philosophiques* (Charles Gosselin, septembre 1831), qui contiennent la deuxième édition de *La Peau de chagrin* et douze contes, dont dix sont publiés préalablement dans des revues<sup>12</sup>, les *Contes bruns* (Adolphe Guyot et Urbain Canel, février 1832), qui se composent de dix contes, et qui contiennent deux contes de Balzac dont l'un est pré-publié partiellement dans une revue<sup>13</sup>, et les *Nouveaux Contes philosophiques* (Gosselin, octobre 1832), qui contiennent quatre contes dont les trois sont pré-publiés dans des revues<sup>14</sup>.

Dans ce chapitre, et dans les chapitres suivants, ce sont ces trois recueils *phares* et les textes qui les concernent qui feront l'objet d'une analyse<sup>15</sup>. C'est-à-dire que nous allons privilégier les premières publications des *contes* par rapport aux autres articles qui sont insérés dans d'autres recueils, tels que les *Scènes de la vie privée* (avril 1830 pour sa première édition, et mai 1832 pour sa seconde), parce que selon la classification de Balzac la *scène* ne concorde pas avec le *conte*, mais aussi les *Contes drolatiques* dont *Le Premier Dixain* est publié en 1832. Cependant, il faut dire que notre choix du corpus principal ne nous empêche

<sup>11</sup> Joëlle Gleize, « Rythmes et supports de l'écriture romanesque de Balzac (1831-1836) », *Lieux littéraires/La Revue*, Université Paul Valéry, n° 2, décembre 2000, p. 250-251.

<sup>12</sup> *Romans et contes philosophiques*, Paris, Charles Gosselin et Urbain Canel, 3 vol, septembre 1831. Tome I : « Introduction », *La Peau de chagrin*. Tome II : *La Peau de chagrin (suite et fin)*, *Sarrasine*, *La Comédie du diable*, *El Verdugo*. Tome III : *L'Enfant maudit*, *L'Élixir de longue vie*, *Les Proscrits*, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Le Réquisitionnaire*, *Étude de femme*, *Les Deux Rêves*, *Jésus-Christ en Flandre* [première publication dans ce recueil], *L'Église*.

<sup>13</sup> *Contes bruns*, Paris, Urbain Canel et Adolphe Guyot, février 1832. Parmi dix contes, Balzac écrit *Une conversation entre onze heures et minuit* et *Le Grand d'Espagne*.

<sup>14</sup> *Nouveaux Contes philosophiques*, Paris, Charles Gosselin, octobre 1832. *Maître Cornélius*, *Madame Firmiani*, *L'Auberge rouge*, *Notice biographique sur Louis Lambert* [première publication dans ce recueil].

<sup>15</sup> Nous effectuerons la *lecture* des contes balzaciens dans les chapitres suivants.

*La figure du conteur chez Balzac*

pas de mentionner éventuellement la présence de ces autres articles littéraires, puisque ce sont des articles contemporains et voisins des prépublications des contes balzaciens. Le but de notre travail est non seulement de connaître les étapes de production des recueils de conte, mais aussi de mesurer l'importance de la publication de contes, dans l'ensemble de la publication balzacienne dans les revues.

Selon le corpus choisi, nous pouvons aisément sélectionner les revues que nous devons consulter, ainsi que la période que nous allons examiner. Tout d'abord, en ce qui concerne les revues, nous avons choisi *La Mode*, *La Silhouette*, *La Caricature*, la *Revue de Paris*, la *Revue des Deux Mondes* et *L'Artiste*, six périodiques cités ici par ordre chronologique depuis la première intervention de Balzac. Quant à la période, nous avons sélectionné celle allant de janvier 1830 à fin 1832. C'est la période où Balzac collabore le plus activement aux revues, et également la période, comme nous l'avons vu, qui voit l'essor des revues littéraires périodiques et la mode du conte dans et autour des revues. Enfin, c'est surtout la période dont le début et la fin coïncident respectivement avec des dates significatives dans la carrière de Balzac. C'est en janvier 1830 que Balzac a commencé à collaborer à une revue périodique par « El Verdugo », et c'est en octobre 1832 qu'il a publié les *Nouveaux Contes philosophiques*, qui est son troisième et dernier recueil de contes. Puis, en décembre 1832, c'est Balzac lui-même, qui veut mettre un terme à ce cycle, en déclarant, dans une lettre adressée à Amédée Pichot, alors rédacteur en chef de la *Revue de Paris*, sa difficulté à n'être qu'un « contier », ce pauvre spécialiste qui fabrique des contes en obéissant à la demande de directeurs de revues<sup>16</sup>.

Il nous semble que cette période doit être divisée en deux parties. En effet, entre les dates citées, il y a une date très importante : en septembre 1831 Balzac publie alors son premier et principal recueil de contes, les *Romans et contes philosophiques*. De plus, la première partie de cette période, depuis janvier 1830 jusqu'à août 1831, doit être articulée autour de la date où Balzac commence sa collaboration à la *Revue de Paris*. Avant et après octobre 1830 nous pouvons remarquer un changement évident dans sa façon de travailler ainsi que dans sa façon d'être écrivain. De ce fait, nous pouvons distinguer trois périodes dans l'activité du Balzac conteur du début des années 1830 : de janvier jusqu'à (octobre-)décembre 1830, d'(octobre-)décembre 1830 jusqu'à août 1831, et de septembre à décembre 1832.

---

<sup>16</sup> Lettre à Amédée Pichot, 3 ? décembre 1832, *Corr.*, t. I, p. 690.

*Les travaux et les jours du Balzac conteur**La collaboration de Balzac aux revues littéraires*

Dans le but de savoir comment Balzac collabore aux périodiques, et en même temps d'examiner la genèse matérielle de recueils de contes, nous donnons ici la bibliographie des publications balzaciennes dans les six périodiques que nous venons d'énumérer. Premièrement parce que, sur la genèse des recueils de contes, en ce qui concerne les *Romans et contes philosophiques* par exemple, Balzac ne laisse aucun texte d'explication. Alors que dans sa correspondance on peut trouver son commentaire sur la rédaction de *La Peau de chagrin* (de janvier à août 1831)<sup>17</sup>, nous ne connaissons que peu de choses sur l'*histoire du texte* des douze *contes philosophiques*. Au printemps 1831, Balzac laisse une note sur son projet de *Contes philosophiques* en trois volumes<sup>18</sup>, qui est en même temps l'une des premières mentions de ce titre. Et en août 1831, dans le « traité avec Charles Gosselin », Balzac et son éditeur Gosselin décident de la vente et de la publication de « *La Peau de chagrin* et de huit ou dix *Contes philosophiques* » qui vont paraître en septembre 1831 sous le titre définitif des *Romans et contes philosophiques*<sup>19</sup>.

Dans les pages qui suivent, pour établir les listes des articles littéraires de Balzac, nous

---

<sup>17</sup> Voir par exemple les deux lettres de Balzac. En mars 1831, Balzac écrit à son éditeur Charles Gosselin : « [...] je me suis exilé à S[ain]t-Cyr, où je travaille sans relâche et sans distraction à vous achever *La Peau de chagrin*. Je termine ce soir la première partie, celle qui me donne le plus de soucis, et d'où dépend tout le livre. Cette rude tâche accomplie, le reste viendra tout seul, et j'espère vous aller voir jeudi, apportant en triomphe de la copie » (*Corr.*, t. I, p. 335). Alors que Balzac rapporte ainsi à son éditeur l'avancement de ses travaux, il avoue à son amie intime la difficulté de son travail. Dans une lettre de début mai, Balzac écrit à Zulma Carraud : « Mes nuits et mes jours ont été employés à des travaux extraordinaires, et je vous aurai tout dit, en vous confiant que je n'ai pas écrit une ligne de *La Peau de chagrin* depuis le peu de pages que j'ai écrites à St-Cyr [...]. Ne croyez pas, Madame que je puisse jamais oublier mes amis de St-Cyr ; mais depuis que je ne vous ai vus, je n'ai fait qu'écrire, penser et courir. J'en suis malade, presque, et vais aller passer une quinzaine de jours à la campagne pour me calmer et achever ce malheureux ouvrage qui ne finit pas » (*ibid.*, p. 351).

<sup>18</sup> À propos de ce projet, voir la note de Balzac citée par Isabelle Tournier et sa remarque sur cette note : « Printemps [1831]. Première mention d'un projet d'*Œuvres complètes* : « *Œuvres complètes* /18 vol. / 2 monog. / *Contes philosophiques* 3 v[ol]. in 8 / *Contes Drolatiques* 2 v[ol]. in 8 / *Scènes de la vie privée* 3 v[ol]. in 8 / *militaire* 3 v[ol]. in 8 / *physiologie* 2 / *Les Chouans* 2 » disposées en colonne face à « 12 (ou 14?) v[ol]. in 8 / 1 *Essai sur les forces humaines* 2 monographie de la vertu ». Cette liste est écrite au dos d'un fragment d'une première version de *La Belle Impéria* [février 1831], ce qui permet de la dater approximativement. L'écriture et l'encre du recto et verso sont semblables et les titres cités correspondent aux projets de la période. Ainsi l'auteur à peine reconnu, qui n'a de nom (et encore pas toujours) que depuis deux ans, trace son destin et s'accorde la gloire des *Œuvres complètes* réservés aux seuls grands. Cette liste hâtive est, sous bénéfice d'inventaire, le bulletin de naissance de *La Comédie humaine*, d'avril 1842, sous-titrés, on l'oublie souvent, *Œuvres complètes de M. de Balzac* » (Isabelle Tournier, « Balzac, Vie et œuvre : 1799-1832 », *NC*, t. I, p. 1687).

<sup>19</sup> Traité avec Charles Gosselin, 22 août 1831, *Corr.*, t. I, p. 387-389. « M<sup>r</sup> de Balzac cède à M<sup>r</sup> Gosselin le droit de faire un tirage à douze cents exemplaires sans main de passe aucune de la *Peau de chagrin* et de huit ou dix romans ou contes philosophiques dont l'*Enfant maudit*, les *Proscrits*, *Sarrasine*, etc. déjà publiés dans divers journaux, et un ou deux autres inédits » (*ibid.*, p. 387-388).

### *La figure du conteur chez Balzac*

nous référons principalement aux travaux de Roland Chollet<sup>20</sup>. Dans *Balzac journaliste*, Roland Chollet établit les listes de tous les articles attribués à Balzac, soit littéraires, soit journalistiques, soit politiques, publiés dans tous les périodiques auxquels cet écrivain journaliste a participé depuis début 1830 jusqu'au milieu 1831, c'est-à-dire après la publication de la *Physiologie du mariage* jusqu'à la veille de celle de *La Peau de chagrin*. Pour notre part, nous mentionnerons uniquement les articles *littéraires* publiés depuis début 1830 jusqu'à fin 1832. Ici, nous entendons par « articles littéraires », les œuvres de l'imagination, les fragments et les pré-publications des œuvres qui seront édités dans les livres, et par « articles journalistiques », les autres articles politiques ou critiques, ou alors, les articles de variété qui n'ont pas d'intention littéraire particulière. À propos du choix des articles *littéraires*, nous adoptons le choix effectué par Isabelle Tournier, et en nous référant à son édition des *Nouvelles et contes* de Balzac, nous allons donner le titre complet et la bibliographie originale de chaque article. Si cela est nécessaire, pour compléter notre liste, nous ajouterons à la fin de la bibliographie, entre crochets, les signatures et pseudonymes utilisés par l'auteur.

#### *Première période : janvier - décembre 1830*

##### *La collaboration de Balzac à La Mode*

Suivant l'ordre chronologique, nous traitons d'abord de la première période entre janvier et décembre 1830. Pendant cette période, au milieu de laquelle survint la révolution de Juillet<sup>21</sup>, Balzac collabore principalement à trois supports différents, une revue aristocratique, et deux revues à la fois littéraires et satiriques à tendance républicaine pour publier des articles littéraires : *La Mode*, *La Silhouette*, et *La Caricature*<sup>22</sup>. Nous allons d'abord examiner la collaboration de Balzac à *La Mode*.

Entre janvier et novembre 1830, Balzac y publie dix-neuf articles au total, parmi lesquels

---

<sup>20</sup> Roland Chollet, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983.

<sup>21</sup> Entre juillet et août 1830, pendant la « parenthèse de Juillet », la publication des articles s'arrête à cause de l'absence de Balzac à Paris.

<sup>22</sup> Les titres complets de ces trois périodiques sont *La Mode, Revue des modes. Galerie de mœurs. Album des salons* ; *La Silhouette, Journal des caricatures, Beaux-Arts, dessins, Mœurs, théâtres, etc.* ; *La Caricature, moral, politique, littéraire*. Sur la diversité, surtout sur le plan politique, des journaux et revues auxquels participe Balzac vers 1830, voir la « Présentation » de Marie-Ève Thérénty à son édition de *Balzac journaliste, articles et chroniques*, *op. cit.*, p. 16 et suivant.



*Les travaux et les jours du Balzac conteur*

nous énumérons six articles littéraires<sup>23</sup>. On ne compte donc que six articles littéraires parmi dix-neuf articles au total. Par cette simple comparaison, on peut constater que la majorité des articles de Balzac publiés dans *La Mode* sont des articles journalistiques.

Articles littéraires de Balzac publiés dans <i>La Mode</i> (janvier 1830 - novembre 1830)		
Date	Tome	Titre
30 janvier 1830	t. II	« Souvenirs soldatesques. El Verdugo. Guerre d'Espagne (1809) », 5 <sup>e</sup> livr., p. 97-107. [signé : H. de Balzac]
6 mars 1830		« Mœurs parisiennes : L'Usurier », 10 <sup>e</sup> livr., p. 222-231. [signé : H. de Balzac]
20 mars 1830		« Mœurs parisiennes : Étude de femme », 12 <sup>e</sup> livr., p. 311-319. [signé : L'Auteur de la <i>Physiologie du Mariage</i> ]
8 mai 1830	t. III	« Les Deux Rêves », 6 <sup>e</sup> livr., p. 137-148. [non signé]*
15 mai 1830		« Souvenirs soldatesques. Adieu. Les Bons-Hommes », 7 <sup>e</sup> livr., p. 161-172. [signé : H. de Balzac]
5 juin 1830		« Souvenirs soldatesques. Adieu. Le Passage de la Bérézina », 10 <sup>e</sup> livr., p. 233-258. [signé : H. de Balzac]
13 novembre 1830	t. V	« La Comédie du diable », 7 <sup>e</sup> livr., p. 149-163. [non signé]

\* Il y a le nom de Balzac dans la note originale.

Dans cette liste, nous citons ces six articles littéraires, publiés en sept livraisons, et pour accentuer visuellement la bibliographie des premières publications de contes, nous les mettons en grille colorée<sup>24</sup>. Ainsi, dans *La Mode*, entre janvier et novembre 1830, on peut déjà trouver quatre premières publications qui feront partie des *Romans et contes philosophiques* : « El Verdugo », « Étude de femme », « Les Deux Rêves » et « La Comédie du diable »<sup>25</sup>. Plus précisément, ce sont trois contes en version intégrale et une moitié, cela parce que dans le recueil, « La Comédie du diable » constitue la première partie d'une version augmentée d'un conte éponyme. Quoi qu'il en soit, il est certain que plus d'un quart des douze contes des *Romans et contes philosophiques* paraissent déjà dans cette revue.

<sup>23</sup> Sur les détails de la collaboration de Balzac à *La Mode*, voir Roland Chollet, *op. cit.*, p. 276-277 ; 347-348. Avant la révolution de Juillet, entre 23 janvier et 26 juin 1830, Balzac y publie douze articles en treize livraisons, et après la révolution, entre 2 octobre et 20 novembre 1830, il y publie sept articles. Au total, une vingtaine d'articles de Balzac ont publiés dans cette revue. Roland Chollet mentionne de plus un article dont l'attribution est incertaine.

<sup>24</sup> Dorénavant nous dresserons la liste des articles littéraires de Balzac de la même manière.

<sup>25</sup> Parmi ces quatre articles « La Comédie du diable » est publiée exceptionnellement sans indication du nom d'auteur. Probablement parce que ce texte est écrit en collaboration avec Frédéric Soulié. Sur les détails de l'histoire du texte, voir la préface de l'édition de Roland Chollet. Balzac, *La Comédie du diable*, préface et note de Roland Chollet, postface de Joëlle Raineau, Saint-Épain, Lume, 2005.

*La figure du conteur chez Balzac*— *Les surtitres balzaciens*

Peut-on en déduire alors que c'est durant sa collaboration à *La Mode* que Balzac trouve l'idée de composer un recueil de *contes* ? À cette question, notre réponse est négative. Avant tout parce que, en collaborant à cette revue qui est favorable à la publication de contes modernes des écrivains de la jeune génération<sup>26</sup>, Balzac n'utilise pas le terme de conte pour intituler ses articles. En revanche, nous pouvons signaler que pour la publication des articles littéraires dans *La Mode*, surtout pour les articles signés de son nom, Balzac utilise sans exception des surtitres originaux. « El Verdugo » et « Adieu », sont accompagnés du surtitre de « Souvenirs soldatesques »<sup>27</sup>, et les deux autres, « L'Usurier » et « Étude de femme », sont accompagnés de celui de « Mœurs parisiennes ». Quant aux « Deux Rêves », cet article n'a certes pas de surtitre, mais d'après la note de l'éditeur de *La Mode*, cet article est destiné à faire partie d'une autre série de récits. Dans cette note, on peut trouver l'explication suivante : « Ce morceau [*Les Deux Rêves*] est l'un des plus importants que contiendra un livre auquel M. de Balzac travaille depuis longtemps, et qui a pour titre *Scènes de la vie politique*<sup>28</sup> ». Ainsi, avant ou après le titre principal, au lieu du terme de conte on trouve déjà les deux termes très importants pour Balzac que sont « mœurs » et « scène ». On sait bien que c'est sous ces deux termes que l'auteur de *La Comédie humaine* crée des catégories primordiales pour organiser ses œuvres : dans « le catalogue des ouvrages que contiendra *La Comédie humaine* » publiée en 1846 par son auteur, la première des trois grandes parties est intitulée *Études de mœurs*, sous laquelle se trouvent les six séries différentes des *Scènes balzaciennes*<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> Parmi les collaborateurs réguliers de *La Mode*, on compte par exemple Jules Janin auteur des *Contes fantastiques et littéraires*, et Samuel-Henry Berthoud auteur des *Contes misanthropiques*.

<sup>27</sup> À propos de ce surtitre balzacien, apparu pour la première fois en janvier 1830 dans *La Mode*, Roland Chollet fait une remarque significative : « *El Verdugo* inaugure une série de *Souvenirs soldatesques* qui ressemble fort à une rubrique, et confirme la destination journalistique du récit ». Roland Chollet indique de plus qu'il existe une « variante de titre dans une annonce du *Voleur* pour *La Mode* (20 avril 1830) » qui est « *Galerie de Souvenirs soldatesques*, formule qu'il faut rapprocher de la *Galerie physiologique* ébauchée à la même époque par Balzac dans *La Silhouette. Souvenirs soldatesques* fait également penser à *Souvenirs d'un soldat*, série de récits que Dittmer donne au *Globe* (de mars à juillet 1830) » (Roland Chollet, *op. cit.*, p. 260).

<sup>28</sup> Balzac, « Les Deux Rêves », *La Mode*, 8 mai 1830, 6<sup>e</sup> livr., p. 137.

<sup>29</sup> Ce sont des « 1. *Scènes de la vie privée* ; 2. *de provinces* ; 3. *parisienne* ; 4. *politique* ; 5. *de la vie militaire* ; 6. *de la vie de campagne* » (Balzac, « Catalogue des ouvrages que contiendra *La Comédie humaine* ordre adopté en 1845 pour une édition complète en 26 tomes », *CH*, t. I, p. CXXIII).

*Les travaux et les jours du Balzac conteur*— *L'absence de « conte »*

Pour comprendre pourquoi le terme de conte n'apparaît pas dans les titres des articles publiés dans *La Mode*, il semble utile de rappeler que c'est en avril 1830, donc parallèlement à ces premières publications de contes dans *La Mode*, que Balzac publie la première édition des *Scènes de la vie privée*<sup>30</sup>. De ce fait, nous pouvons supposer que, même si les premières publications de contes occupent plus de la moitié des articles littéraires, l'idée de donner le titre du conte aux articles, ainsi que l'idée d'organiser les articles sous le titre général de contes ne viennent pas encore à l'esprit de Balzac. De plus, à propos de ces articles, nous pouvons remarquer un désaccord entre le groupement initial effectué par les surtitres ou par le sous-titre, et celui postérieur effectué à l'occasion de la réédition en volume. En effet, entre les deux « souvenirs soldatesques », « El Verdugo » sera réédité en 1831 dans les *Romans et contes philosophiques*, alors qu'un autre *souvenir*, « Adieu », sera ajouté en 1832 à la seconde édition des *Scènes de la vie privée*. Ensuite, entre les deux « mœurs parisiennes », alors que Balzac comptera « Étude de femme » parmi les *Romans et contes philosophiques*, « L'Usurier », en tant que fragment des *Dangers de l'inconduite* (titre original de *Gobseck*), prendra sa place dans les *Scènes de la vie privée*. Enfin, « Les Deux rêves », initialement publiés comme l'un des morceaux des *Scènes de la vie politique*, seront accueilli, malgré la note originale, dans les *Romans et contes philosophiques*.

Dès lors, il nous paraît évident qu'à ce moment là, Balzac n'avait qu'une vision floue du classement de ses œuvres. Certes, il est vrai que les premières publications des contes balzaciens ont été faites dans *La Mode* entre janvier et novembre 1830. Cependant, même si l'on peut déjà indiquer chez Balzac une certaine tendance à l'organisation de ses propres textes, pour le moment on peut conclure que ce collaborateur à *La Mode* n'avait pas encore l'idée précise de grouper des articles et d'en faire une série ou un recueil sous le titre de contes.

---

<sup>30</sup> *Scènes de la vie privée*, publiées par M. Balzac, auteur du *Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800*, Paris, Mame et Delaunay-Vallée, Levavasseur. « Préface », *La Vendetta*, *Les Dangers de l'inconduite*, *Le Bal de Sceaux*, *Gloire et malheur*, *La Femme vertueuse*, *La Paix du ménage*.

*La figure du conteur chez Balzac**La collaboration de Balzac à La Silhouette*

La collaboration de Balzac à *La Silhouette* commence en janvier 1830 et finit en octobre 1830, donc à peu près à la même période, et pour la même durée, que sa collaboration à *La Mode*. À la différence de *La Mode*, qui est une revue de luxe protégée par la duchesse de Berry, *La Silhouette*, fondée en novembre 1829 par Victor Ratier avec la collaboration de Charles Philipon entre autres appartient à la petite presse littéraire, caricaturale et satirique, dont la livraison hebdomadaire consiste en « une feuille de texte in-4° [huit pages sur deux colonnes] et de deux caricatures [lithographies originales], avec une couverture élégante<sup>31</sup> ». C'est cette formule originale, textes et images associés, qui permet à *La Silhouette* de se situer entre le quotidien et la revue, et qui attire Balzac. De même que dans le cadre de sa collaboration à *La Mode*, la majorité des articles de Balzac publiés dans *La Silhouette* sont des articles journalistiques. Entre janvier et octobre 1830, on compte au total treize articles, anonymes ou pseudonymes sans exception, publiés en quinze livraisons<sup>32</sup>. Dans la liste, nous allons citer les quatre titres des articles littéraires publiés avant et après la révolution de Juillet. Ce qui distingue les articles publiés dans *La Silhouette* de ceux publiés dans *La Mode*, c'est la longueur du texte. Comme nous allons le voir, dans *La Silhouette*, tous les articles littéraires de Balzac tiennent en quelques pages. Cela peut expliquer pourquoi on les appelle des « micronouvelles » ou des « fragments narratifs ».

Articles littéraires de Balzac publiés dans <i>La Silhouette</i> (avril - octobre 1830)		
Date	Tome	Titre
22 avril 1830	t. II	« Galerie physiologique I : L'Épicier », 5 <sup>e</sup> livr., p. 36-38. [non signé]
6 mai 1830		« Galerie physiologique II : Le Charlatan », 7 <sup>e</sup> livr., p. 49-51 [non signé]
3 octobre 1830	t. IV	« Zéro, conte fantastique », 1 <sup>re</sup> livr., p. 1-2. [signé : Alcofribas]
10 octobre 1830		« Tout, conte fantastique », 2 <sup>e</sup> livr., p. 10-11. [non signé]

Ainsi, en publiant ces quatre articles littéraires, que l'on peut classer aisément en deux groupes soit selon les dates de publication, soit selon les titres, Balzac utilise pour l'un le surtitre de « Galerie physiologique », et pour l'autre le sous-titre de « Conte fantastique ». Ce

<sup>31</sup> Anonyme, « Annonces [de publication] : *La Silhouette, Journal des caricatures, Beaux-Arts, dessins, Mœurs, théâtres* », *La Mode*, t. IV, première livraison, juillet 1830. [sans pagination]

<sup>32</sup> À propos des détails de la collaboration de Balzac à *La Silhouette*, voir Roland Chollet, *op. cit.*, p. 175-220 ; 389-404. Avant la révolution de Juillet, entre 7 janvier - 6 mai 1830, Balzac y publie neuf articles en onze livraisons, et après la révolution, entre 3 -10 octobre 1830, il y publie deux articles. Au total, Balzac publie treize articles dans *La Silhouette*. Roland Chollet mentionne de plus six articles dont l'attribution est incertaine.

*Les travaux et les jours du Balzac conteur*

geste déjà habituel chez Balzac de donner un titre *composé* aux articles littéraires nous amène à penser que, en collaborant parallèlement à *La Mode* et à *La Silhouette*, Balzac ne cesse d’imaginer de grouper ses articles, non pas sous le nom simple et unique de conte, mais sous les noms aussi différents que divers de « Souvenirs soldatesques », de « Mœurs parisiennes », de « Galerie physiologique » ou de « Conte fantastique ».

— *La « galerie » et le « conte »*

À propos du surtitre de « Galerie physiologique », ce qui nous intéresse c’est le terme de « galerie »<sup>33</sup>. Parce que, au même titre que le terme de « scène », ce terme appartient à l’imagination théâtrale et à la terminologie picturale qui sont tous les deux chères à Balzac. Comme nous le savons, cet auteur des *Scènes de la vie privée* a l’ambition d’être « le peintre de mœurs de son temps »<sup>34</sup>. En ce sens, même si ces deux « galeries » sont publiées anonymement, elles peuvent se situer, thématiquement et chronologiquement, pas loin de l’univers des premières *Scènes* balzaciennes<sup>35</sup>. Ainsi, à propos du sous-titre de « conte fantastique », nous pouvons d’abord remarquer que c’est à l’occasion de la publication de « Zéro » et ensuite à celle de « Tout », que Balzac, sous le pseudonyme rabelaisien d’Alcofribas (Nasier), utilise pour la première fois l’appellation de « conte fantastique ». Certes, ce sous-titre attire notre attention dans la mesure où il témoigne de l’intérêt de Balzac pour la vogue du conte fantastique (hoffmannien) qui commence depuis la fin des années 1820 et qui connaît son apogée dans les années 1830. Toutefois, même si Balzac utilise ce sous-titre à *la mode* de « conte fantastique », nous pensons que, à ce moment non plus, Balzac n’avait pas encore l’idée forte de grouper ses articles, sous le nom de conte. Parce que,

---

<sup>33</sup> À propos de ce surtitre, voir une remarque de Roland Chollet : « Il faut prendre [...] *Galerie* au pied de la lettre. À l’intention de *La Silhouette*, qui s’est fait une spécialité du croquis, de la pochade, de l’esquisse littéraires, Balzac se replaçant d’instinct dans l’axe du journal auquel il collabore — c’est une loi que nous vérifierons constamment — imagine de grouper une série de brèves œuvres inédites, qui auraient constitué en quelque sorte ses *Tableaux d’une exposition*. [...] L’essentiel est qu’ici [*Galerie physiologique*] le journaliste écrivain se veuille peintre, exploitant une vision picturale analogue qui aboutira dans son œuvre à venir à des synesthésies beaucoup plus raffinées » (Roland Chollet, *op. cit.*, p. 196-197).

<sup>34</sup> La formule est de Pierre-Georges Castex : « En écrivant les premières *Scènes de la vie privée*, Balzac commençait à obéir à une vocation qui, quelques années plus tard, devait s’imposer de manière irrésistible : celle d’être le peintre des mœurs de son temps » (Pierre-Georges Castex, *Nouvelles et contes de Balzac*, Paris, CDU, « Les Cours de Sorbonne », 1963, p. 1). À ce sujet, voir de plus la préface originale des *Scènes de la vie privée* rédigée par Balzac lui-même : Balzac, « Préface de la première édition », « Note de la première édition » [1830], *CH*, t. I, p. 1172-1175.

<sup>35</sup> Cependant, finalement, ces deux articles ne sont pas repris dans les *Scènes*. « L’Épicier » est repris dans le tome premier des *Français peints par eux-mêmes* (Léon Crumer, 1839). En revanche « Le Charlatan » n’est pas repris dans le livre.

### *La figure du conteur chez Balzac*

finalement, ces deux « contes » apparus initialement comme un diptyque, suivront chacun des voies différentes. Tandis que « Zéro », un portrait satirico-fantastique d'une prostituée vieillie qui symbolise le déclin de l'église catholique en France, sera intégré à l'un des contes des *Romans et contes philosophiques* intitulé *L'Église*<sup>36</sup>, « Tout », un portrait d'un bourgeois tout à fait ordinaire et sans charme, ne fera quant à lui l'objet d'aucune réédition. En ce sens, on peut dire qu'en ce qui concerne ces deux articles, le « conte fantastique » n'est qu'un sous-titre momentanément utilisé pour attirer et séduire la curiosité des lecteurs de l'époque sensible à la mode littéraire.

Ainsi, si Balzac publie dans *La Silhouette* deux contes fantastiques, dont l'un fera partie d'un des contes des *Romans et contes philosophiques*, il n'y a pas encore d'indice qui nous permette de supposer que, pendant sa période de collaboration à *La Silhouette*, tout parallèlement à sa collaboration à *La Mode*, il pensait à replacer ces articles dans un recueil de contes.

### *La collaboration de Balzac à La Caricature*

Après que Balzac a quitté *La Silhouette*, il commence immédiatement à collaborer à un autre journal satirique illustré, *La Caricature*, fondé en octobre 1830 par l'ex-rédacteur de *La Silhouette* Charles Philipon. C'est ce dernier qui introduit Balzac, ex-collaborateur éminent de *La Silhouette*, comme collaborateur principal de *La Caricature* dès le lancement du « Prospectus et numéro modèle<sup>37</sup> ». À l'instar de *La Silhouette*, la livraison de *La Caricature* est « composé[e] d'une demi-feuille [in-4°] de texte et de deux lithographies<sup>38</sup> ». En ce sens, on peut penser que, pour Balzac, la collaboration à *La Caricature* est un prolongement de sa collaboration à *La Silhouette*. Cela également du fait que, comme dans *La Silhouette*, tous les articles littéraires de Balzac publiés dans *La Caricature* sont des « micronouvelles » en quelques pages (plus précisément en quelques colonnes). Depuis octobre 1830, surtout pendant les deux premiers mois, la collaboration de Balzac à *La Caricature* est régulière et très active, et l'on peut trouver ses articles dans à peu près tous les numéros. Parmi les vingt-six articles de Balzac publiés entre octobre 1830 et mai 1832 dans *La Caricature*<sup>39</sup>, nous

---

<sup>36</sup> Sur la genèse de *L'Église*, voir « Histoire du texte » écrite par Madelaine Fargeaud, pour son édition de *Jésus Christ en Flandre*, CH, t. X, p. 1353-1357.

<sup>37</sup> Balzac, « Prospectus », *La Caricature*, t. I, « Prospectus-numéro modèle », OD, t. II, p. 795-798.

<sup>38</sup> Voir la note de publication que l'on trouve sur la couverture de *La Caricature*.

<sup>39</sup> À propos des détails de la collaboration de Balzac à *La Caricature*, voir Roland Chollet, *op. cit.*, p. 405-457. Entre octobre 1830 et 31 mai 1832, Balzac y publie vingt-six articles, y compris des « prospectus », et quelques articles dont l'attribution est incertaine. Puis, entre 2 décembre 1830 et 31 mai 1832, Balzac y publie

*Les travaux et les jours du Balzac conteur*

allons en citer seize littéraires publiés entre octobre-décembre 1830.

Articles littéraires de Balzac publiés dans <i>La Caricature</i> (octobre - décembre 1830)		
Date	Tome	Titre
1 <sup>er</sup> octobre 1830	Prospectus	« Caricatures. Le Ministre », col. 2-3. [signé : Alfred Coudreux]
		« Fantaisies. Une vue du grand monde », col. 3-4. [signé : Le comte Alex. de B***]
		« Croquis », col. 4-5. [signé : Henri B.]
4 novembre 1830	n° 1	« Caricatures : L'Archevêque », col. 1-2. [signé : Alfred Coudreux]
		« Croquis : Les Voisins », col. 4-5. [signé : Henri B...]
11 novembre 1830	n° 2	« Caricatures : La Consultation », col. 7-8. [signé : Alfred Coudreux]
		« Fantaisies : L'Opium », col. 8-9. [signé : Le comte Alex. de B***]
		« Croquis : La Reconnaissance du gamin », col. 9-10. [signé : Henri. B]
		« Charges : La Colique », col. 10-12. [signé : Eugène Morisseau]
18 novembre 1830	n° 3	« Fragment d'une nouvelle satire ménipée », col. 13-18. [signé : Alf. Coudreux, Le Cte Al. de B., Henry B., E. Morisseau.]*
25 novembre 1830	n° 4	« Fantaisies : La Dernière revue de Napoléon », col. 20-23. [signé : Le comte Alex. de B***]
9 décembre 1830	n° 6	« Fantaisies : La Danse des pierres », col. 33-35. [signé : Le comte Alex. de B...]
16 décembre 1830	n° 7	« Caricatures : Le Petit Mercier », col. 37-38. [signé : Alfred Coudreux]
		« Fantaisies : La Mort de ma tante », col. 38-40. [signé : Le comte Alex. de B***]
		« Croquis : Le Dernier Napoléon », col. 41-42. [signé : Henri B***] **
23 décembre 1830	n° 8	« Fantaisies : Si j'étais riche !!! », col. 45-47. [signé : Le comte Alex. de B***]

\* Deuxième partie de *La Comédie du diable*.

\*\* Esquisse sommaire de la scène inaugurale de *La Peau de chagrin*.

Ce qui frappe d'abord dans cette bibliographie, c'est la variation des surtitres et la

---

sept articles. Il faut noter en même temps que, après février 1831, l'intervention de Balzac devient rare et très irrégulière. Jusqu'à mai 1832, on compte seulement trois articles publiés dans les numéros du 24 mars 1831, du 11 août 1831, et du 31 mai 1832.

### *La figure du conteur chez Balzac*

multiplication des noms utilisés par l'auteur. Prenons comme exemple les deux articles qui feront partie des *Romans et contes philosophiques*. Tout d'abord, à l'occasion de la publication du « Fragment d'une nouvelle satire ménipée », qui sera repris dans *La Comédie du diable*, Balzac utilise simultanément quatre pseudonymes, parce que selon la « note du gérant », écrite probablement par Balzac lui-même, est « tout à la fois une Charge, une Caricature, un Croquis et une Fantaisie<sup>40</sup> ». Ensuite, pour publier « La Danse des pierres », qui sera reprise dans *L'Église* de la même manière que « Zéro », Balzac range cet article sous l'une des quatre rubriques « Fantaisies ».

#### — *La multiplication des surtitres et des signatures*

Comme nous l'avons vu, pour sa collaboration à *La Mode* et à *La Silhouette*, Balzac s'est déjà inventé plusieurs surtitres et sous-titres, à savoir « souvenirs soldatesques », « mœurs parisiennes », « scène de la vie politique », « galerie physiologique », et « conte fantastique ». Et ainsi, dès le début de sa collaboration à *La Caricature*, Balzac utilise en plus quatre titres de rubriques, qui fonctionnent comme les quatre surtitres, à savoir « Caricatures », « Fantaisies », « Croquis » et « Charges ». Certes, dans *La Caricature*, les autres collaborateurs utilisent aussi ces surtitres, parce que tous les articles publiés dans *La Caricature* doivent être associés à l'un de ces rubriques. En ce sens, faute de preuve évidente, on ne peut pas affirmer avec certitude que ces indications sont une invention de Balzac<sup>41</sup>. Néanmoins, dans le « prospectus et numéro modèle » de *La Caricature*, du fait que ce numéro est entièrement rédigé par Balzac, c'est lui-même qui explique le concept de ces quatre rubriques<sup>42</sup>. Il en va de même pour ces signatures factices : Alfred Coudreux (utilisé à l'occasion de publications dans la rubrique « Caricatures »), Le comte Alex. de B\*\*\* (dans la rubrique « Fantaisies »), Henri B. (dans la rubrique « Croquis »), et Eugène Morisseau (dans

<sup>40</sup> *La Caricature*, t. I, n° 3, col. 13.

<sup>41</sup> Voir Bruce Tolley, « Balzac et *La Caricature* », *R. H. L. F.*, janvier-mars 1961, p. 23-35.

<sup>42</sup> À propos de la division du texte et la fonction de la rubrique dans *La Caricature*, voir cette explication de Balzac : « Chaque numéro contiendra un article intitulé : *Caricatures morales, religieuses, politiques, littéraires, scéniques*, etc./ Sous cette rubrique, nous entreprendrons de faire la satire des ridicules généraux, quand les hommes qui les auront mis à la mode commenceront à s'en moquer./ Un second article sera destiné, sous le titre de *Caprices* ou *fantaisies*, à recueillir les débauches d'imagination qui échapperont à nos meilleurs écrivains dont les folies sont quelquefois plus remarquables que leurs ouvrages sérieux./ Sous le nom de *Croquis* nous tâcherons d'offrir des scènes vraies, gracieuses, ou satiriques et piquantes, qui peindront les mœurs modernes./ Quant à l'article *Charges*, le modèle que nous en donnons dans ce prospectus explique assez notre pensée : c'est un hommage rendu à cette littérature bouffonne et souvent profonde dont les *Scènes populaires* de Henri Monnier peuvent donner une idée » (Balzac, « Prospectus », *La Caricature*, octobre 1830, *OD*, t. II, p. 797-798).



*Les travaux et les jours du Balzac conteur*

la rubrique « Charges »), qui sont en réalité des pseudonymes collectifs utilisés par plusieurs collaborateurs<sup>43</sup>. Cependant, même si l'on ne peut pas affirmer non plus que ces signatures ont été inventées uniquement par Balzac, on peut penser qu'elles ont été créées sous son initiative<sup>44</sup>.

Ainsi, si l'on trouve dans *La Caricature* les deux premières publications partielles des contes des *Romans et contes philosophiques*, étant donné qu'il n'y a pas le mot conte dans le titre des deux articles, il est difficile de supposer que, quand Balzac collaborait à *La Caricature*, il avait préalablement l'intention de les rééditer dans son futur recueil. Il faut se rappeler qu'on ne sait pas si Balzac avait à cette époque l'idée de composer un recueil de contes. Ce n'est qu'au printemps 1831, que Balzac note le titre des *Contes philosophiques* parmi ses projets de travaux. Quoiqu'il en soit, il nous paraît évident qu'en collaborant à *La Caricature* Balzac ne pensait pas à réunir des articles pour faire une série de récits. Au contraire, probablement obéissant à la demande des rédacteurs, et profitant de la pluralité des rubriques et des signatures, Balzac visait à diversifier et varier son style ainsi que sa création.

— *La tendance à la diversification*

Nous pensons que c'est cette tendance à la diversification qui caractérise l'activité de Balzac entre janvier et décembre 1830. Jusqu'ici, nous avons montré dans quelle situation se trouvent les premières publications de cinq des douze contes des *Romans et contes philosophiques*, dont trois ont été achevés — « El Verdugo », « Étude de femme », « Les Deux Rêves » — et deux sont en cours d'élaboration — « L'Église », « La Comédie du diable ». Et nous avons constaté que les travaux de Balzac se caractérisent par une variété impressionnante. Nous voulons de nouveau souligner cette variété de supports : Balzac collabore à trois périodiques différents, *La Mode*, *La Silhouette* et *La Caricature*. Nous voulons aussi souligner la variété des sous-titres : pour les cinq premières publications de contes, Balzac utilise huit surtitres et sous-titres, « Souvenirs soldatesques », « Mœurs parisiennes », « Scènes de la vie politique », « Conte fantastique », « Caricatures », « Fantaisies », « Croquis » et « Charges ». Enfin, nous voulons souligner la variété des

---

<sup>43</sup> Pour cette raison, en ce qui concerne certains articles publiés dans *La Caricature* en particulier, depuis l'étude de Bruce Tolley citée plus haut, la critique balzacienne affronte la difficulté d'identifier l'auteur. À propos des articles que l'on peut certainement attribuer à Balzac, voir Roland Chollet, *op. cit.*, p. 454-456.

<sup>44</sup> Dans une note sur les articles de Balzac publiés dans *La Caricature*, Roland Chollet remarque que, parmi les quatre pseudonymes, « le plus balzacien étant le premier : la propriétaire de La Grenadière, à Tours, où Balzac venait de passer des vacances avec M<sup>me</sup> de Berny, était une certaine M<sup>me</sup> Coudreux, et il venait de prêter le même patronyme à un personnage des *Deux Amis* » (Roland Chollet, *OD*, t. II, p. 1599).

### *La figure du conteur chez Balzac*

signatures : si quelques articles sont anonymes ou signés de son vrai nom, pour les autres Balzac utilise des pseudonymes multiples, à savoir, L'Auteur de la *Physiologie du Mariage*, Alcofribas, Alfred Coudreux, Le comte Alex. de B\*\*\*, Henri B., et Eugène Morisseau.

Ainsi, si cette activité et cette façon de travailler de Balzac nous donnent l'image d'« un admirable kaléidoscope<sup>45</sup> », ce kaléidoscope balzacien se trouve dans un mouvement de tourbillon, et il est influencé par la force centrifuge. Parce que, comme nous l'avons vu, à cette période, Balzac ne trouve pas encore un axe symbolique central autour duquel réunir des éléments multiples et dispersés. Il faudra attendre la période suivante, entre octobre 1830 et août 1831, pour que Balzac trouve l'idée de grouper ses articles sous le titre unificateur de conte.

#### *Deuxième période : octobre 1830 - août 1831*

La deuxième période cruciale est marquée par la collaboration de Balzac à la *Revue de Paris* depuis octobre 1830, à la *Revue des Deux Mondes* depuis mars 1831, et à *L'Artiste* depuis juillet 1831, mais aussi par la publication en volume de *La Peau de chagrin* en août 1831 et des *Romans et contes philosophiques* en septembre 1831. Il y a superposition partielle entre ces deux périodes mentionnées. En effet, entre octobre et décembre 1830, Balzac collabore en même temps à la revue culturelle et littéraire *La Mode*, à la petite revue satirique *La Caricature*, et il commence à collaborer à une grande revue littéraire la *Revue de Paris*<sup>46</sup>. Nous considérons ces trois mois comme un temps intermédiaire entre deux phases de l'activité de Balzac en tant que collaborateur à des revues. En effet, comme nous allons le voir, après que Balzac a commencé à collaborer à la *Revue de Paris*, sa façon de travailler va

<sup>45</sup> Voir Isabelle Tournier, « Un “admirable kaléidoscope” », *NC*, t. I, p. 468-476.

<sup>46</sup> À propos de la « Vie et œuvre » de Balzac en novembre 1831, du point de vue économique, Isabelle Tournier fait une remarque intéressante : « Novembre [1830]. Le 13 et le 18, 1<sup>re</sup> partie de *La Comédie du diable*, dernier article paru dans *La Mode*. Balzac se consacre à *La Caricature* avec neuf contributions certaines. / Le 21 et 28, *Sarrasine* dans la *Revue de Paris*. Toute cette activité est de bon rapport et, au dos d'une note de travail conservé dans le dossier du *Traité de la vie élégante*, on lit : « le mois [novembre 1830]/ 262 la revue / 50 caricature / 190 caricature / 300 Mode / 150 voleur = 852 [sic] » En complétant les chiffres par des francs, on obtient un budget, au moins prévisionnel, conséquent » (Isabelle Tournier, « Vie et œuvre 1799-1832 », *NC*, t. I, p. 1683). Balzac lui-même témoigne de cette activité surchargée vers novembre 1830. Dans une lettre à son amie intime Zulma Carraud, il décrit sa vie en ces termes : « Puis en ce moment, obligé, pour vivre et pour soutenir même quelques amis encore plus malheureux que moi, de faire des efforts inouïs, je travaille nuit et jour, ne dormant que deux heures à peine. Or, j'ai à revoir samedi un long article pour la *Revue de Paris* [« Une passion dans le désert », 24 décembre 1830], et à faire la *Mode* [« De ce qui n'est pas à la mode », 12 décembre 1831], avec laquelle je suis en retard » (Lettre à Zulma Carraud, 26 novembre 1830, *Corr.*, t. I, p. 318).

*Les travaux et les jours du Balzac conteur*

changer nettement. Notamment à partir de début 1831, Balzac, qui a été durant 1830 un écrivain de variété, va devenir un écrivain de spécialité. Ce n'est plus la force centrifuge, mais dorénavant la force centripète qui amène Balzac à se concentrer sur la production des œuvres romanesques qui composeront les *Romans et contes philosophiques*. Depuis la première intervention de Balzac à la *Revue de Paris* (« L'Élixir de longue vie », le 24 octobre 1830) jusqu'à la dernière prépublication dans *L'Artiste* (« Le Chef-d'œuvre inconnu », les 31 juillet et 7 août 1831), en passant par la publication de deux fragments de *La Peau de chagrin* (dans la *Revue de Paris*, le 29 mai 1831, et dans la *Revue des Deux Mondes* au début juin 1831), pendant cette période d'octobre 1830 à août 1831, et de plus, pendant la période suivante de septembre 1831 à décembre 1832, toutes les principales œuvres de Balzac apparaissent exclusivement dans ces trois revues : la *Revue de Paris*, la *Revue des Deux Mondes*, et *L'Artiste*. Ainsi, dans les pages qui suivent, en continuant à suivre les travaux et les jours de Balzac collaborateur aux revues parisiennes, nous allons décrire le processus de ce changement de direction de la *variété* à la *spécialité*.

*La collaboration de Balzac à la Revue de Paris*

Commençons d'abord par envisager la collaboration de Balzac à la *Revue de Paris* d'octobre 1830 jusqu'à fin août 1831. Pendant cette période, et pendant les quelques années qui suivent, jusqu'à la rupture définitive entre les deux en 1836<sup>47</sup>, la *Revue de Paris* est pour Balzac la plus importante revue, puisqu'elle peut lui assurer un espace de publication ainsi qu'un salaire régulier. Selon une lettre de Balzac, cette revue peut lui offrir « 700 francs par mois pour 56 pages<sup>48</sup> ».

Pendant la période que nous étudions ici, la collaboration de Balzac à la *Revue de Paris* est régulière et elle produit des fruits remarquables<sup>49</sup>. Cette productivité peut s'expliquer par la relation que Balzac entretient avec la revue, plus précisément, avec les directeurs de la revue. Entre octobre 1830 et août 1831, la *Revue de Paris* est sous la direction de son fondateur le docteur Véron (jusqu'au printemps 1831), ensuite sous celle de Charles Rabou

<sup>47</sup> Voir Balzac, « Historique du procès auquel a donné lieu *Le Lys dans la vallée* » [1836], *op. cit.*

<sup>48</sup> Lettre à Charles Gosselin, vers le 30 juillet 1831, *Corr.*, t. I. p. 373-375. « Je me contenterai des journaux qui m'offrent en ce moment plus d'argent que je n'en espérais, puisque j'ai signé deux marchés qui me donnent 700 francs par mois pour 56 pages » (*ibid.*, p. 375). Dans cette même lettre, Balzac évoque à l'éditeur de son livre ses travaux dans les périodiques en ces termes : « N'ayant pas le sou, j'ai promis à *L'Artiste*, à la *Revue des 2 mondes*, et à celle de *Paris*, des articles pour plus de 1 000 francs ; et je n'ai que peu de temps puisqu'il faudra que je coure demain pour le succès de notre livre [*La Peau de chagrin*] » (*ibid.*).

<sup>49</sup> Sur les détails de la collaboration de Balzac à la *Revue de Paris*, voir Roland Chollet, *op. cit.*, p. 536-580.

*La figure du conteur chez Balzac*

(durant l'été 1831), et Balzac entretient avec eux des relations amicales<sup>50</sup>. De plus, c'est avec Charles Rabou que Balzac entreprend fin 1830 un projet de recueil collectif intitulé les *Contes bruns*. En revanche, Balzac a une relation très difficile avec le troisième directeur, Amédée Pichot, qui dirige cette revue depuis octobre 1831<sup>51</sup>. Et cela accélère sa décision de quitter, momentanément, cette revue<sup>52</sup>. Ici, afin de nous concentrer sur la période entre octobre 1830 et août 1831 pendant laquelle Balzac collabore à la *Revue de Paris* le plus activement, nous allons énumérer neuf articles publiés dans cette revue.

Articles littéraires de Balzac publiés dans <i>La Revue de Paris</i> (octobre 1830 - août 1831)		
Date	Tome	Titre
24 octobre 1830	t. XIX	« L'Élixir de longue vie », 3 <sup>e</sup> livr., p. 181-210.
21 et 28 novembre 1830	t. XX	« Sarrasine », 3 <sup>e</sup> et 4 <sup>e</sup> livr., p. 150-167 ; 227-252.
26 décembre 1830	t. XXI	« Une passion dans le désert », 4 <sup>e</sup> livr., p. 215-228.
23 et 30 janvier 1831	t. XXII	« Les Deux Rencontres », 4 <sup>e</sup> et 5 <sup>e</sup> livr., p. 216-244 ; 282-304.
27 février 1831	t. XXIII	« Le Réquisitionnaire », 4 <sup>e</sup> livr., p. 224-243.
1 mai 1831	t. XXVI	« Les Proscrits. Esquisse historique », 1 <sup>re</sup> livr., p. 11-51.
29 mai 1831	t. XXVI	« Le Suicide d'un poète. Fragment de <i>La Peau de Chagrin</i> », 5 <sup>e</sup> livr., p. 299-307.
19 juin 1831	t. XXVII	« La Belle Impéria », 3 <sup>e</sup> livr., p. 159-177.
21 et 28 août 1831	t. XXIX	« L'Auberge rouge », 3 <sup>e</sup> et 4 <sup>e</sup> livr., p. 165-183 ; 241-267.

Remarquons d'abord la liaison forte entre les articles publiés dans la *Revue de Paris* et les

<sup>50</sup> En 1836, Balzac lui-même explique ses bonnes relations avec deux premiers directeurs de la *Revue de Paris* : « MM. Véron et Rabou ont successivement dirigé la *Revue de Paris* ; j'ai été de leur part l'objet de procédés gracieux, continuellement polis, sans mécomptes, et je les ai toujours trouvés pleins d'obligeance » (Balzac, « Historique du procès auquel a donné lieu *Le Lys dans la vallée* » [1836], *op. cit.*, p. 942).

Dans une lettre de Charles Rabou, rédacteur en chef d'alors de la *Revue de Paris*, adressée à « Mon très Honoré collaborateur », on peut trouver des compliments pour Balzac : « Revenez bientôt bardé de volumes, de nouvelles, de contes, de fantasmagorie, de fantaserie, de Danterie, de Balzaquerie. Vous [Balzac] serez toujours reçu à bras ouverts ès-*Revue de Paris* qui finira par vous faire dresser une colonne et une statue sur la place de l'Observatoire au bout du Luxembourg » (Charles Rabou à Balzac, 21 mai 1831, *Corr.*, t. I, p. 364).

<sup>51</sup> Sur un ton à la fois sévère et humoristique, Balzac critique le caractère de ce troisième rédacteur en chef de la *Revue de Paris* en ces termes : « M. Pichot était, disons-le, beaucoup plus homme de lettres que médecin, mais il reste toujours un peu du médecin chez lui. En effet, quand M. Pichot est venu diriger la *Revue de Paris*, il a trouvé plaisant de m'administrer des pilules extrêmement amères pour corriger ma trop grande confiance en moi-même ; ayant peu de malades en ville, il a entrepris de guérir des titillations de la vanité les gens qu'il avait sous la main » (Balzac, « Historique du procès auquel a donné lieu *Le Lys dans la vallée* », *op. cit.*, p. 943).

<sup>52</sup> Nous reviendrons sur ce sujet.

*Les travaux et les jours du Balzac conteur*

projets de publication en livre de Balzac. En effet, parmi ces neuf articles, à deux exceptions près : « Une passion dans le désert », qui est initialement destiné à être classé parmi les « Scènes de la vie militaire », mais repris finalement dans les *Études philosophiques* (1835), et « Les Deux Rencontres », qui sera intégré avec d'autres textes pré-publiés dans *La femme de trente ans*, les sept autres articles seront tous repris dans les trois recueils de *contes* publiés entre septembre 1831 et octobre 1832. Les premiers cinq articles « L'Élixir de longue vie », « Sarrasine », « Le Réquisitionnaire », « Les Proscrits. Esquisse historique », et « Le Suicide d'un poète. Fragment de *La Peau de Chagrin* », seront repris dans les *Romans et contes philosophiques* (septembre 1831), « La Belle Impéria » dans le *Premier Dixain des Contes drolatiques* (avril 1832), et « L'Auberge rouge » dans les *Nouveaux Contes philosophiques* (octobre 1832). De ce fait, on peut déjà supposer que la collaboration de Balzac à la *Revue de Paris* est motivée plus ou moins consciemment par son intention de faire converger son activité diversifiée vers une forme unique. En effet, dans cette perspective, nous pouvons remarquer l'unité de conception qui caractérise les travaux de Balzac depuis la fin de l'année 1830.

— *La tendance à l'unification*

D'abord Balzac ne publie dans la *Revue de Paris* que des articles littéraires, que l'on peut appeler tout simplement des œuvres romanesques ou des fictions brèves, pendant la période que nous parcourons ici, il n'y publie jamais des articles de variétés ou de circonstances. Ce n'est qu'en octobre 1832 que Balzac y publie pour la première fois un article de critique qui analyse un article de Nodier tout en lui rendant hommage<sup>53</sup>. Une telle cohérence de ses travaux n'a pas été une caractéristique chez Balzac jusque-là. Nous avons déjà constaté que dans les trois périodiques que nous venons de traiter, à savoir *La Mode*, *La Silhouette*, et *La Caricature*, la majorité des articles de Balzac sont toujours de nature journalistique.

Des articles de Balzac publiés dans la *Revue de Paris*, nous pouvons également remarquer leur unité formelle. Naturellement, la longueur de chaque article n'est pas identique. Mais ils suivent tous sans exception la formule de publication adoptée par cette revue. C'est une formule que nous avons considérée dans le chapitre précédent comme la formule typique du *conte* de l'époque, c'est-à-dire la publication d'un récit en une ou deux livraisons. Autrement dit, dans cette revue, il n'y a pas de « micro-nouvelle » en quelques

---

<sup>53</sup> Balzac, « Lettre à M. Ch. Nodier sur son article intitulé "De la palingénésie humaine et de la résurrection" », *Revue de Paris*, 21 octobre 1831, t. XLIII, *OD*, t. II, p. 1203-1216.

*La figure du conteur chez Balzac*

pages, comme on peut en trouver dans *La Silhouette* ou dans *La Caricature*. De plus, parce qu'en principe la *Revue de Paris* ne publie que des articles signés, tous les articles de Balzac sont publiés avec signature. En d'autres termes, Balzac n'utilise plus de pseudonyme, et n'écrit plus de manière anonyme, comme il le faisait pour sa collaboration à la petite presse. Pour reprendre les termes de Roland Chollet, c'est ainsi que Balzac peut enfin déployer dans une revue littéraire son « écriture personnelle » en renonçant à la « personnalité collective du journal », et en disant adieu à « l'esclavage anonyme de la petite presse »<sup>54</sup>. En effet, depuis février 1831, Balzac ne publie guère d'articles pseudonymes dans *La Caricature*, et la publication des « Lettres sur Paris », qui sont publiés dans *Le Voleur* sous le pseudonyme collectif du « Voleur », se termine définitivement en mars 1831, c'est-à-dire quelques mois après qu'il a commencé à collaborer à la *Revue de Paris*.

Ce n'est pas uniquement la variété de signatures que Balzac abandonne quand il commence à collaborer à la *Revue de Paris*, il abandonne aussi la variété de surtitres et celle de sous-titres, qui ont été jadis sa marque de fabrique. Ainsi, dans cette revue, à la différence des articles publiés dans *La Mode* par exemple, les articles de Balzac, tous publiés sans exception dans la rubrique « Littérature moderne », ne sont pas préalablement destinés par leur titre à faire partie de tel ou tel groupe. Dans notre liste des articles publiés dans la *Revue de Paris*, on ne trouve qu'un sous-titre discret : « Esquisse historique ». Certes, pour titrer ces neuf articles Balzac n'utilise pas le terme de *conte*. Cependant, nous pensons que c'est en unifiant ainsi la formule de publication et la signature, et en abandonnant l'usage de surtitres variés, donc à travers cette opération forte d'unification, que Balzac trouve enfin l'idée de réunir un certain nombre de ses articles publiés ça et là dans diverses revues, sous l'appellation de *conte*. Si nous ne pouvons pas justifier cette hypothèse, nous pouvons indiquer du moins la coïncidence temporelle entre l'apparition de son idée de publication d'un recueil et le changement de sa manière de travailler dans les revues. C'est au printemps 1831 que Balzac laisse une note sur son projet de publication d'une œuvre intitulée *Contes philosophiques*, et plus précisément, c'est « au dos d'un fragment d'une première version de *La Belle Impéria*<sup>55</sup> » rédigée en février 1831 et destinée à la *Revue de Paris*, que Balzac écrit cette note. De ce fait, il y a parallélisme entre l'opération d'unification et la conception de ses *Contes philosophiques*.

---

<sup>54</sup> Roland Chollet, *op. cit.*, p. 585.

<sup>55</sup> Isabelle Tournier, « Balzac, Vie et œuvre : 1799-1832 », *op. cit.*, p. 1687.

*Les travaux et les jours du Balzac conteur**La collaboration de Balzac à la Revue des Deux Mondes*

Parallèlement à sa collaboration à la *Revue de Paris*, qui marque un changement décisif dans la façon de travailler ainsi que dans sa façon d'être, Balzac publie trois articles dans l'autre grande revue littéraire de l'époque qu'est la *Revue des Deux Mondes*, entre mars 1831 dans le tome IV de la première série, et juin 1831 dans les tome I et II de la troisième série<sup>56</sup>.

Articles littéraires de Balzac publiés dans la <i>Revue des Deux Mondes</i> (mars - juin 1831)		
Date	Tome	Titre
<i>peu avant le 15 mars 1831</i>	t. IV	« Le Petit Souper. Conte fantastique », p. 388-403.
<i>peu avant le 12 avril 1831</i>	t. I	« L'Enfant maudit », p. 134-184.
<i>peu avant le 5 juin 1831</i>	t. II	« Une débauche, Fragment de la <i>Peau de chagrin</i> », p. 287-305.

Puisque la *Revue des Deux Mondes* imite la formule de publication établie par la *Revue de Paris*, les articles de Balzac publiés dans ces deux grandes revues littéraires partagent les mêmes caractéristiques formelles. Même si l'on peut signaler la différence de longueur entre « L'Enfant maudit », qui sera repris dans les *Romans et contes philosophiques* en tant que conte le plus long<sup>57</sup>, et les deux autres articles, ces trois articles sont signés et publiés dans une livraison. Et comme la plupart des articles publiés dans la *Revue de Paris*, ils seront tous repris dans les *Romans et contes philosophiques*. En ce sens, on peut dire qu'au même titre que les articles publiés dans la *Revue de Paris*, ceux de la *Revue des Deux Mondes* contribuent effectivement à la dynamisation de la mode du conte dans les revues, mais aussi à l'unification des travaux de Balzac. À première vue, la différence entre les articles publiés dans la *Revue de Paris* et ceux publiés dans la *Revue des Deux Mondes* peut sembler petite. Cependant, si l'on y regarde de plus près, on peut remarquer qu'il y a une différence de nature entre les deux.

<sup>56</sup> À propos des détails de la collaboration de Balzac à la *Revue des Deux Mondes* voir Roland Chollet, *op. cit.*, p. 536-580.

<sup>57</sup> Dans l'édition originale des *Romans et contes philosophiques* « L'Enfant maudit » occupe un quart du troisième volume (p. 1-96). Comme l'a remarqué Roland Chollet, dans *Le Temps* du 12 avril 1831, l'annonce de la livraison de la *Revue des Deux Mondes* est accompagné de cet avis qui présente *L'Enfant maudit* comme un « roman tout entier » : « *L'Enfant maudit* est un roman tout entier, et peut-être l'auteur n'avait-il jamais rien de plus dramatique. La *Revue des Deux Mondes* poursuivait devant les tribunaux quiconque s'en emparerait » (voir Roland Chollet, *op. cit.*, p. 558).

*La figure du conteur chez Balzac*— *Les spécificités des articles publiés dans la Revue des Deux Mondes*

Tout d’abord, nous pouvons noter que malgré la date de publication imprimée sur la revue « décembre 1830 » pour le t. IV, « janvier-février 1831 » pour le t. I, et « mai 1831 » pour le t. II, en réalité, ces trois articles sont publiés entre mars et juin 1831. Parce que, pendant cette période où la *Revue des Deux Mondes* subit un changement de série ainsi qu’un changement de propriétaire, elle est en train de se métamorphoser de revue généraliste en revue spécifiquement littéraire. Et, comme l’a remarqué Isabelle Tournier, « la nouvelle rédaction et François Buloz sont en train de rattraper les numéros manquants de la publication interrompue depuis septembre [1830]<sup>58</sup> ». En raison de cela, ces trois volumes cités dans la liste sont publiés entre mars et juin 1830, qui sont pour Balzac les deux dates les plus significatives dans la mesure où elles préfigurent la publication en septembre prochain des *Romans et contes philosophiques*. C’est fort probablement vers février-mars que Balzac laisse une note à propos du projet des *Contes philosophiques* en 3 volumes. Et comme nous l’avons lu dans la note originale rattachée à « Une débauche, fragment de la *Peau de chagrin* », la date prévue de publication de ce livre est le 15 juin<sup>59</sup>. Nous pouvons donc supposer que la réédition des trois textes dans le recueil n’est pas faite par hasard. Et nous sommes tentés de penser que ces trois articles sont bien intentionnellement pré-publiés dans la *Revue des Deux Mondes*.

Autre spécificité, qui nous semble plus importante que la précédente, est que ces trois articles sont des textes *édités* par Balzac lui-même. Même si le titre de l’article est changé par l’auteur, le lecteur de l’époque pourrait s’apercevoir que « Le Petit Souper. Conte fantastique » n’est en réalité qu’une reproduction corrigée des « Deux Rêves » qui ont été publiés dans *La Mode* du 8 mai 1830. À propos de « L’Enfant maudit », depuis l’étude de François Germain, on sait aujourd’hui que les manuscrits de ce texte datent de 1826 ou 1827, et qu’originellement ce texte est conçu comme l’un des romans historiques devant faire partie de *L’Histoire de France pittoresque* (1822-1827) : l’un des plus importants projets du jeune Balzac<sup>60</sup>. Enfin, comme le titre de l’article l’indique, « Une débauche » est une prépublication

---

<sup>58</sup> Isabelle Tournier, *NC*, t. I, p. 758.

<sup>59</sup> « Impatiemment attendue, l’œuvre originale dans laquelle notre collaborateur a, dit-on, merveilleusement uni la peinture de la société moderne, son manque de croyance, son luxe, ses passions, aux plus hautes idées morales et philosophiques, doit paraître dans quelques jours (le 15 juin [1831]). On sait que la *Peau de Chagrin* a déjà obtenu dans les salons de Paris d’honorables suffrages » (Balzac, « Une débauche, Fragment de la *Peau de chagrin* », *Revue des Deux Mondes*, 3<sup>e</sup> série, t. II, p. 287).

<sup>60</sup> Voir l’introduction à son édition critique de *L’Enfant maudit*. Balzac, *L’Enfant maudit*, éd. François Germain, Les Belles lettres, 1965.



*Les travaux et les jours du Balzac conteur*

nettement intentionnelle, qui, en contraste avec un autre fragment de *La Peau de chagrin*, « Le Suicide d'un poète », publié deux semaines avant dans la *Revue de Paris*, est publiée dans le but clair d'annoncer la parution de ce livre dans les dix jours. Ainsi, ces trois articles proviennent en réalité de la réutilisation de textes déjà publiés ou déjà rédigés ou encore en train de paraître. En d'autres termes, en collaborant à la *Revue des Deux Mondes* Balzac agit non seulement comme l'auteur mais aussi comme l'éditeur de ses propres textes.

— *Balzac, auteur et éditeur de ses propres textes*

Ainsi, à la différence de sa collaboration à la *Revue de Paris*, dans la *Revue des Deux Mondes* Balzac publie des textes qui ne sont pas conçus ou écrits exclusivement pour elle. Mais alors, on peut se demander pourquoi Balzac (pré)publie ou édite ces textes dans la *Revue des Deux Mondes*. Pour gagner de l'argent ? Oui et non. Certes, comme toutes les revues littéraires de l'époque, la *Revue des Deux Mondes* peut offrir à Balzac un espace de publication ainsi qu'une rémunération. Cependant, d'après Roland Chollet, on sait que la collaboration à cette revue est pour Balzac plus ou moins désintéressée. Parce que, si « Buloz [« dont l'avarice est légendaire »] payait Balzac 100 à 120 francs la feuille (16 pages in-8°) », cette rétribution est « très inférieure à celle de la *Revue de Paris* »<sup>61</sup>. Car, fort probablement, ce *premier journal de l'Europe pour le paiement* payait Balzac 700 francs pour 56 pages. C'est-à-dire que, la collaboration à la *Revue des Deux Mondes* est pour Balzac deux fois moins lucrative que celle à la *Revue de Paris*. Malgré cette différence de salaire, Balzac choisit de publier son long article de cinquante pages (« L'Enfant maudit ») dans la revue qui vient d'être renouvelée et qui n'est pas bien généreuse pour le paiement. Ainsi, on peut supposer que l'argent n'est pas la motivation primordiale de Balzac à la *Revue des Deux Mondes*, mais bien son désir d'avancer et de réaliser ses propres projets de publication destinés à paraître en volumes : *La Peau de chagrin* et les *Contes philosophiques*. Balzac, en collaborant à la *Revue des Deux Mondes*, publie ses œuvres romanesques pour que ces deux livres puissent voir le jour le plus tôt possible. Certes, ce n'est qu'en août 1831 que Balzac vend à son éditeur Charles Gosselin « huit ou dix romans ou contes philosophiques » qui composeront avec *La Peau de chagrin* (vendu, déjà en janvier 1831 au même éditeur), les *Romans et contes philosophiques* (publiés en septembre 1831, en trois volumes)<sup>62</sup>. Mais nous sommes tentés de penser que, depuis mars 1831, parallèlement à la rédaction de *La Peau de chagrin* Balzac s'efforce de réaliser son projet de publication des *Contes philosophiques*.

<sup>61</sup> Roland Chollet, *op. cit.*, p. 550 et 556.

<sup>62</sup> Traité avec Charles Gosselin, 22 août 1831, *Corr.*, t. I, p. 387-389.

*La figure du conteur chez Balzac*— *Le titre de « conte philosophique »*

Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est que Balzac utilise pour la première fois publiquement le (sous-)titre de « conte philosophique » en mars 1831. Quelques jours après la publication du « Petit Souper » dans la *Revue des Deux Mondes*, cet article est reproduit dans *Le Voleur* du 15 mars, dirigé par Émile de Girardin depuis 1828. Comme le titre de ce journal l'indique, il est composé principalement d'articles reproduits ou volés. Et c'est à l'occasion de cette deuxième reproduction du « Petit Souper » (alias « Les Deux Rêves ») que Balzac utilise le sous-titre de « conte philosophique » à la place de celui de « conte fantastique »<sup>63</sup>. À notre avis, ce changement de sous-titre est effectué non seulement dans le but de donner une originalité factice au texte, parce que les deux textes, l'original et le copié, sont exactement les mêmes, mais aussi dans l'idée probable de donner à son article une nouvelle « marque » sous le nom de laquelle les autres articles littéraires de Balzac déjà publiés dans diverses revues pourront se regrouper.

Faute de preuve évidente, il n'est pas certain que Balzac change de sous-titre avec cette intention ou pas. Néanmoins, ce qui est sûr, c'est qu'après que Balzac a effectué l'opération d'unification de ses travaux à travers sa collaboration à la *Revue de Paris*, et après qu'il ait publié ainsi trois articles littéraires dans la *Revue des Deux Mondes* il publie de nouveau un autre « conte fantastique » comme une *avant première* qui prélude à la parution de ce recueil. Entre juillet et août 1831, « Le Chef-d'œuvre inconnu » paraît dans *L'Artiste* avec pour sous-titre « conte fantastique ». Cela nous permet de penser que, au fur et à mesure, Balzac est tenté d'utiliser ce terme de « conte » comme une *étiquette* commode et à la mode, non pas uniquement pour que certains de ses articles prennent leur place dans la mode du conte, mais aussi pour qu'ils aient une sorte de lien qui puisse organiser l'ensemble de ses travaux.

*La collaboration de Balzac à L'Artiste*

Examinons enfin la collaboration de Balzac à *L'Artiste*, sixième et dernier périodique dont nous traitons dans ce chapitre. Pendant la période que nous parcourons ici, entre janvier et septembre 1831, Balzac ne publie dans *L'Artiste* qu'un seul article littéraire. Par rapport à sa collaboration à la *Revue de Paris* et à la *Revue des Deux Mondes*, sa collaboration à

---

<sup>63</sup> Balzac, « Le Petit Souper. Conte philosophique », *Le Voleur*, 15 mars 1831. À ce sujet, voir Roland Chollet, *op. cit.*, p. 493.

*Les travaux et les jours du Balzac conteur*

*L'Artiste* est bien plus limitée. Néanmoins, comme nous allons le voir, l'importance de cette revue à l'égard de la stratégie de publication de Balzac n'est pas négligeable.

Article littéraire de Balzac publié dans <i>L'Artiste</i> (juillet - août 1831)		
Date	Tome	Titre
31 juillet 1831	t. I	« Le Chef-d'œuvre inconnu. (Conte fantastique) [§ I]. », 26 <sup>e</sup> livr., p. 319-323.
7 août 1831	t. II	« Le Chef-d'œuvre inconnu. (Conte fantastique) [§ II]. », 1 <sup>re</sup> livr., p. 7-10.

Ainsi, « Le Chef-d'œuvre inconnu » est publié dans *L'Artiste* en deux livraisons séparées, qui correspondent curieusement au moment du changement de tome, c'est-à-dire au moment où se fait le renouvellement d'abonnement semestriel. Certes, nous pouvons noter que Balzac, défenseur des artistes vivant dans la société bourgeoise, publie « Le Chef-d'œuvre inconnu », l'« œuvre la plus importante qu'il ait consacrée au problème de l'art et de l'artiste<sup>64</sup> », dans la revue fondée par Achille Ricourt avec pour objectif principal la défense et l'illustration des arts et de la vie des artistes. Néanmoins, tout en admettant cette affinité entre Balzac et *L'Artiste*, il faut souligner que, pour cette dernière prépublication de contes qui seront repris dans les *Romans et contes philosophiques*, Balzac utilise une fois encore le sous-titre de « conte fantastique ».

— « *Le Chef-d'œuvre inconnu* » et l'« opération conte »

Avec la publication du « Chef-d'œuvre inconnu », s'accomplit l'unification des travaux que l'on pourrait appeler l'*opération conte*. Certes, comme l'a remarqué René Guise, ce « conte fantastique » peut être considéré comme un « texte de commande » fabriqué rapidement pour répondre à la mode du conte fantastique hoffmannien. En décrivant la relation interdépendante entre Balzac et *L'Artiste*, nouvelle revue fondée en février 1831 qui « sur le plan commercial, [tente] de faire concurrence à la *Revue de Paris* », René Guise précise que « *Le Chef-d'œuvre inconnu, conte fantastique* — tel est alors son sous-titre —, paru dans *L'Artiste* les 31 juillet et 4 [sic] août 1831, est, à l'origine, la besogne d'un écrivain impécunieux, hâtivement fournie à une revue en quête d'un récit qui parle d'art et qui ait une

<sup>64</sup> L'expression est de Roland Chollet. À propos de l'histoire de la collaboration de Balzac à *L'Artiste* voir *OD*, t. II, p. 1801.

*La figure du conteur chez Balzac*

tonalité fantastique »<sup>65</sup>. Cependant, même si l'on peut admettre la justesse de cette remarque, il ne faut pas sous-estimer la fonction que peut avoir cet article, ainsi que l'importance de ce sous-titre à l'égard du projet de publication balzacienne en volume. En effet, en publiant cet article dans *L'Artiste*, un mois avant la parution des *Romans et contes philosophiques*, Balzac peut utiliser ce conte comme une sorte de récit-échantillon qui, d'une part, attise la curiosité du lecteur, et d'autre part, donne une idée de l'ensemble de son œuvre fantastico-philosophique à paraître.

Il est probable que, dans l'idée de Balzac, qui signe le traité avec Charles Gosselin le 22 août 1831, c'est-à-dire deux semaines après la parution de la deuxième et dernière section du « Chef-d'œuvre inconnu », la publication de ce « conte fantastique » peut être mise en liaison naturellement avec la publication en volume du recueil de contes, et plus ou moins intentionnellement avec celle de *La Peau de chagrin*. C'est surtout au sujet des « huit ou dix romans ou contes philosophiques dont l'*Enfant maudit*, *Les Proscrits*, *Sarrasine*, etc. déjà publiés dans divers journaux, et un ou deux autres inédits<sup>66</sup> » que Balzac et son éditeur concluent le contrat de publication. En ce sens, on peut reconnaître le même rôle annonciateur à la publication dans *L'Artiste* du « Chef-d'œuvre inconnu » et à la publication des deux fragments de *La Peau de chagrin* dans la *Revue de Paris* et dans la *Revue des Deux Mondes*. Ce n'est pas par hasard que dans la même livraison du 31 juillet où paraît la section première du « Chef-d'œuvre inconnu » paraît aussi une annonce de la publication de *La Peau de chagrin*, dans laquelle on peut lire : « Demain lundi [1<sup>er</sup> août 1831], *La Peau de Chagrin* paraîtra. Une indisposition de M. de Balzac a malheureusement retardé la publication de ce livre, destiné, selon toute apparence, à un grand succès<sup>67</sup> ». En effet, entre les deux livraisons du « Chef-d'œuvre inconnu » du 31 juillet et du 7 août dans *L'Artiste*, *La Peau de chagrin* paraît finalement en librairie<sup>68</sup>. Il nous semble que cette coïncidence n'est pas fortuite mais provient du fait que, à l'occasion de la parution de *La Peau de chagrin* en août et ensuite des *Romans et contes philosophiques* en septembre. Balzac tente de préparer le terrain pour que son œuvre puisse faire meilleur effet sur le public. *L'Artiste* est l'un des principaux périodiques qui offrent ses pages à Balzac pour cette campagne de presse lancée et dirigée par l'auteur lui-même. Pour cette raison, la publication du « Chef-d'œuvre inconnu », marque non seulement l'achèvement d'une série de *premières publications* et de *prépublications*

<sup>65</sup> René Guise, « Introduction », *Le Chef-d'œuvre inconnu*, CH, t, X, p. 401.

<sup>66</sup> Traité avec Charles Gosselin, 22 août 1831, *Corr.*, t. I, p. 387-389.

<sup>67</sup> *L'Artiste*, 31 juillet 1831, t. I, 26<sup>e</sup> liv., p. 324.

<sup>68</sup> *La Peau de chagrin* est publiée par la librairie le 1<sup>er</sup> août, et enregistrée à la *Bibliographie de la France* le 6 août 1831.

*Les travaux et les jours du Balzac conteur*

*intentionnelles* de contes, mais aussi le lancement de la campagne de publication de ses livres.

Ainsi, pendant cette deuxième période, plus précisément, depuis janvier 1831 jusqu'à la veille de la parution de *La Peau de chagrin* au début d'août, à travers sa collaboration aux trois revues la *Revue de Paris*, la *Revue des Deux Mondes* et *L'Artiste*, Balzac entreprend cette unification de ses travaux, que nous avons désignée comme l'*opération conte*. Dans le but d'achever cette opération, Balzac lance une campagne de presse durant laquelle nous pouvons voir s'effectuer l'*opération conteur*. Pour mesurer l'importance de cette opération à l'égard de la stratégie éditoriale et auctoriale de Balzac, avant d'étudier la collaboration de Balzac à des revues pendant la troisième et dernière période, entre septembre 1831 et décembre 1832, nous allons examiner comment cette campagne a été faite entre août et octobre 1831.

*La campagne de presse autour de La Peau de chagrin et des Romans et contes philosophiques*

Depuis l'étude de Pierre Barbéris entre autres, on sait que cette campagne de presse est orchestrée par Balzac lui-même. De par sa propre expérience, Balzac sait bien que pour que son œuvre connaisse le succès, il faut « chauffer le public ». Et parce qu'il est conscient de l'importance de la publicité, cette campagne consiste à disposer d'articles favorables autour des deux livres publiés dans l'intervalle d'un mois et demi. Comme l'a démontré Pierre Barbéris dans son étude intitulée « L'accueil de la critique aux premières grandes œuvres de Balzac<sup>69</sup> », en ce qui concerne les trois premiers livres de Balzac, à savoir *Le Dernier Chouan* (avril 1829), la *Physiologie du mariage* (décembre 1829), et les *Scènes de la vie privée* (avril 1830), étant donné que l'auteur n'agit pas suffisamment auprès de la critique, il doit faire face à un mauvais accueil. Selon l'analyse de Balzac, c'est ce manque de réaction de la part des critiques qui entraîne l'échec commercial de son œuvre. Au début de l'article cité, Pierre Barbéris décrit succinctement cette situation défavorable en ces termes : « Seul un article — bien tardif — de la *Revue Encyclopédique* avait relevé dans *Le Dernier Chouan* quelque mérite et quelque originalité. La *Physiologie du mariage*, malgré son succès parisien, avait été bien mal comprise par les journaux. Quant aux premières *Scènes de la vie privée*, bien qu'ayant obtenu les honneurs d'un article du *Globe*, nul n'en avait vu l'intérêt, encore moins

---

<sup>69</sup> Voir les deux articles en série de Pierre Barbéris, « L'accueil de la critique aux premières grandes œuvres de Balzac (1829-1830) », *AB* 1967, p. 51-72, et « L'accueil de la critique aux premières grandes œuvres de Balzac (1831-1832) », *AB* 1968, p. 165-195.

*La figure du conteur chez Balzac*

deviné à quoi elles pourraient conduire<sup>70</sup> ». Ainsi, pour éviter de subir un échec de plus, à l'occasion de la publication de *La Peau de chagrin* et des *Romans et contes philosophiques*, Balzac entreprend d'obtenir une meilleure réception critique en agissant directement auprès de la presse, plus précisément auprès des critiques dont quelques-uns sont ses *camarades littéraires*. Dans une lettre adressée à Charles Gosselin, en énumérant le nom des journaux et des revues qu'il peut contacter, Balzac lui annonce son plan de bataille.

Je puis me charger d'une manière fructueuse, 1° du *Temps* ; 2° de la *Revue de Paris* ; 3° du *National* ; 4° du *Figaro* ; 5° du *Messenger* [*des chambres*]; 6° de la *Revue des Deux Mondes* ; 7° de *La Mode* ; 8° de *La Quotidienne* ; 9° de *L'Avenir* ; 10° du *Voleur*. Je me charge de veiller à ce que les articles y soient faits promptement et bien, ce qui diminuera considérablement votre tâche d'éditeur, au moment où vous avez des soins domestiques à prodiguer chez vous. Mais n'oubliez pas de me faire remettre 18 exemplaires dans la journée de lundi afin que j'aie chez mes faiseurs d'articles de journaux. Je vous indiquerai les noms de ceux qui en auront reçu, et jusqu'à nouvel accord vous n'en donnerez à pas un des journaux que je vous signale. Chargez-vous des autres, d'y poursuivre les articles et de mettre de larges annonces partout<sup>71</sup>.

Ainsi, en se chargeant volontairement de la « tâche d'éditeur », Balzac s'engage à faire de son mieux pour obtenir un résultat fructueux. Selon lui, pour accomplir cette tâche publicitaire, de « larges annonces » ne sont pas suffisamment efficaces, il faut surtout obtenir une collaboration de la part des « faiseurs d'articles de journaux ». Parmi lesquels, on compte Amédée Pichot pour le *Temps*<sup>72</sup>, Philarète Chasles pour le *Messenger des chambres*<sup>73</sup>. Du côté des revues, on voit paraître un compte rendu favorable sur les *Romans et contes philosophiques* dans la *Revue de Paris*<sup>74</sup>, et un article remarquable d'Émile Deschamps sur Balzac dans la *Revue des Deux Mondes*<sup>75</sup>. Néanmoins, ici, nous n'entrons pas dans le détail de cet accueil de la critique<sup>76</sup>. Nous nous contentons de remarquer que le résultat de cette

<sup>70</sup> Pierre Barbéris, *op. cit.*, p. 165.

<sup>71</sup> Lettre à Charles Gosselin, vers le 30 juillet 1831, *Corr.*, t. I, p. 373-374.

<sup>72</sup> Comme l'a remarqué Roger Pierrot dans une note rattachée à la correspondance de Balzac, le compte rendu d'Amédée Pichot est finalement refusé par le rédacteur du journal, Jacques Coste. Voir *Corr.*, t. I, p. 1295, n. 1.

<sup>73</sup> L'article de Philarète Chasles publié dans le *Messenger des chambres* du 6 août 1831 est repris dans *Honoré de Balzac. Mémoire de la critique*, éd. Stéphane Vachon, Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 61-63.

<sup>74</sup> « Chronique : *La Peau de chagrin*, par M. de Balzac », *Revue de Paris*, 14 août 1831, t. XXIX, p. 128-131.

<sup>75</sup> Émile Deschamps, « M. de Balzac », *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> novembre 1831, t. IV, p. 313-322.

<sup>76</sup> À ce sujet voir Pierre Barbéris, *op. cit.* Voir aussi José-Luis Diaz, *Devenir Balzac. L'invention de l'écrivain par lui-même*, Paris, Christian Pirot, « Balzac », 2007. Voir surtout le cinquième chapitre « 1830-1832 : Portrait de Balzac en conteur phosphorique » (p. 119-139).

*Les travaux et les jours du Balzac conteur*

campagne publicitaire, c'est que Balzac peut enfin connaître un succès critique et commercial qu'il n'a jamais connu auparavant. À l'occasion de la publication de la nouvelle édition des *Contes philosophiques* en deux volumes chez Charles Gosselin, en juin 1832, c'est probablement Balzac lui-même qui publie l'« Avis du libraire-éditeur sur les *Contes philosophiques* ». Ci-dessous, nous citons une partie de ce texte qui peut témoigner de ce succès soigneusement préparé et si attendu :

L'immense et rapide succès de la première édition de *La Peau de chagrin* [août 1831] nous obligea à en publier, peu de semaines après son apparition, une édition nouvelle. M. de Balzac crut devoir joindre à cette édition douze *Romans et Contes philosophiques* [septembre 1831] dont quelques-uns avaient paru dans deux de nos recueils littéraires les plus accrédités dans les salons de la capitale, la *Revue de Paris* et la *Revue des Deux Mondes* ; les autres étaient inédits. [...] Ainsi, en moins d'une année, trois éditions [de *La Peau de chagrin*], c'est-à-dire plus de quatre mille cinq cents exemplaires de *La Peau de chagrin* auront été enlevés par le public ! Toutefois, les acquéreurs des quinze cent exemplaires de la première édition réclamèrent vivement de nous une publication particulière des douze *Contes philosophiques*, afin de les joindre à *La Peau de chagrin*, et c'est pour satisfaire à ce vœu que nous publions aujourd'hui ces deux volumes<sup>77</sup>.

— *L'invention de la figure du conteur*

Parmi les articles publiés à l'occasion de cette campagne de presse, intéressons-nous particulièrement aux articles rédigés par Balzac lui-même et par ses camarades de l'époque tels que Jules Janin et Philarète Chasles. C'est dans ces articles que Balzac et ses proches s'accordent à créer et à diffuser la figure du conteur. Bien que *La Peau de chagrin* paraisse en librairie avec sous-titre de « roman philosophique », ces « faiseurs d'articles », y compris Balzac lui-même, préfèrent résolument désigner cette œuvre par le terme de *conte*<sup>78</sup>.

Le 11 août 1831, dans un compte rendu publié dans *La Caricature* sous le pseudonyme balzacien du comte Alexandre de B\*\*\*, donc, dans un article rédigé par l'auteur de l'œuvre, *La Peau de chagrin* est présentée comme un « conte oriental, fait avec nos mœurs, avec nos fêtes, nos salons, nos intrigues et notre civilisation<sup>79</sup> ». Trois jours plus tard, comme pour répondre à ce compte rendu qui est en réalité une *réclame*, Jules Janin publie dans *L'Artiste*

<sup>77</sup> Anonyme [Balzac], « Avis du libraire-éditeur sur les *Contes philosophiques* » [1832], *CH*, t. X, p. 1198.

<sup>78</sup> Déjà en décembre 1830, dans un article publié dans *La Caricature*, sous le pseudonyme d'Alfred Coudreux, Balzac mentionne *La Peau de chagrin* comme « mon célèbre conte fantastique ». Voir Alfred Coudreux [Balzac], « Les Litanies romantiques », *La Caricature*, 9 décembre 1830, *OD*, t. II, p. 823.

<sup>79</sup> Le comte Alexandre de B\*\*\* [Balzac], « *La Peau de chagrin, roman philosophique*, par M. de Balzac », 11 août 1831, *La Caricature*, *OD*, t. II, p. 849-850.

*La figure du conteur chez Balzac*

un article critique favorable sur ce conte oriental<sup>80</sup>. D'après cet article, *La Peau de chagrin* est « un conte plus qu'oriental, parfumé, élégant, colère et brutal ; par ce livre M. Balzac vient de se mettre au premier rang de nos conteurs ; je ne crois pas que la hardiesse de la narration ait été portée à un plus haut degré<sup>81</sup> ».

En septembre 1831, à l'occasion cette fois de la publication des *Romans et contes philosophiques*, il nous semble que ces mots d'éloge lancés par Janin sont repris et embellis par un autre complice de Balzac, Philarète Chasles. À la demande de Balzac, et faisant écho à Janin, Chasles écrit pour Balzac une « Introduction » aux *Romans et contes philosophiques*. Et on sait aujourd'hui que cette introduction est en réalité une version remaniée, par Philarète Chasles avec la collaboration de Balzac, d'un compte rendu de *La Peau de chagrin* publié dans *Le Messager des chambres* au début d'août 1831<sup>82</sup>. Nous citons ci-dessous les premières lignes de cette introduction.

Qu'est-ce que le talent du conteur, sinon tout le talent ? Il renferme en lui la déduction logique dans sa rigueur, le drame avec sa mobilité, l'essence même du génie lyrique avec son extase intérieure. Le narrateur est tout. Il est historien ; il a son théâtre ; sa dialectique profonde qui meut ses personnages ; sa palette de peintre et sa loupe d'observateur. Non seulement il peut réunir les talents spéciaux que je viens d'indiquer, mais, pour exceller dans son art, il le doit<sup>83</sup>.

Ainsi, à la suite de Jules Janin, Philarète Chasles essaie de *vendre* le « talent du conteur » de Balzac. Dès le début de cette « Introduction », le conteur est défini comme un écrivain-narrateur omnipotent. Dans cette perspective, le *Balzac conteur* est représenté dans une figure synthétique, qui peut « réunir » en elle les « talents spéciaux » présents dans les trois livres précédents de Balzac. Schématiquement nous pouvons rapprocher l'auteur du *Dernier Chouan* de l'« historien », et dire que l'auteur des *Scènes de la vie privée* a « son théâtre » et « sa palette de peintre » pour donner vie à « ses personnages », de même que l'auteur de la *Physiologie du mariage* a « sa loupe d'observateur ».

---

<sup>80</sup> À propos de l'historique de cet article, voir la remarque de Roger Pierrot : « Le directeur de *L'Artiste*, Achille Ricourt, s'était adressé à Gustave Planche qui avait refusé en ces termes : “Je ne veux pas de *La Peau de chagrin*, c'est détestable et je voudrai[s] le dire à toutes les minutes à cent personnes avec cent bouches à la fois. C'est la prose d'une blanchisseuse et l'orthographe d'une cuisinière. Pitié, honte et scandale. (8 août 1831 [...])” / Mais Ricourt tenait à un texte favorable. Jules Janin s'en chargea » (Roger Pierrot, *op. cit.*, p. 184).

<sup>81</sup> Jules Janin, « Aperçu de publications : *La Peau de chagrin* par M. de Balzac », 14 août 1831, *L'Artiste*, t. II, p. 48.

<sup>82</sup> En plus du compte rendu par Philarète Chasles, cette « Introduction » contient une partie de la « Préface » par Balzac à la première édition de *La Peau de chagrin*.

<sup>83</sup> Philarète Chasles [signé P], « Introduction aux *Romans et contes philosophiques* » [1831], *CH*, t. X, p. 1185-1186.



*Les travaux et les jours du Balzac conteur*— *L'invention de l'écrivain par lui-même*

Ce qui est remarquable dans cette campagne de presse, c'est qu'en faisant écho à Jules Janin et Philarète Chasles, Balzac lui-même s'engage activement dans la diffusion de la figure du conteur. À travers cette campagne de presse, il vise non seulement à dynamiser la publicité de son œuvre présentée comme *conte*, mais également à accomplir son programme d'autoreprésentation, par lequel il tente de renaître devant le public comme conteur.

Une dizaine de jour après la parution des *Romans et contes philosophiques* précédés de l'« Introduction » de Philarète Chasles, c'est de nouveau Balzac qui publie dans *L'Artiste* du 2 octobre 1831 un compte rendu de sa propre œuvre, cette fois-ci, sous le voile de l'anonymat. Nous citons ci-dessous une partie de ce compte rendu :

Les *Contes philosophiques* de M. de Balzac ont paru cette semaine chez le libraire Gosselin. *La Peau de chagrin* a été jugée comme ont été jugés les admirables romans d'Ann Radcliffe. Ces choses-là échappent aux analystes et aux commentateurs. L'avidement lecteur s'est emparé de ces livres. [...] Grands privilèges du conteur ! c'est qu'en effet c'est la nature qui fait les conteurs. Vous aurez beau être savant et grand écrivain, si vous n'êtes pas venu au monde conteur, vous n'atteindrez jamais cette popularité qui a fait *les Mystères d'Udolphe*, *la Peau de chagrin*, *les Mille et une Nuits* et M. de Balzac. J'ai lu quelque part que Dieu mit au monde Adam, le nomenclateur, en lui disant : *Te voilà, nomme !* Ne pourrait-on pas dire qu'il a mis aussi dans le monde Balzac le conteur, en lui disant : *Te voilà, conte !* Et en effet quel conteur ! que de verve et d'esprit ! quelle infatigable persévérance à tout peindre, à tout oser, à tout flétrir ! Comme le monde est disséqué par cet homme ! Quelle analyse ! quelle passion et quel sang froid !

Les *Contes philosophiques* sont l'expression au fer chaud d'une civilisation perdue de débauche et de bien-être que M. de Balzac expose au poteau infamant. C'est ainsi que les *Mille et une Nuits* sont l'histoire complète du mol Orient et de ses jours de bonheur et de rêves parfumés ; c'est ainsi que *Candide* est toute l'histoire d'une époque où il y avait des bastilles, un parc aux cerfs et un roi absolu. En prenant ainsi et du premier bond une place à côté de ces conteurs formidables ou gracieux, M. de Balzac a prouvé une chose qui n'était pas démontrée encore, à savoir que le drame qui n'était plus possible aujourd'hui sur le théâtre, était encore possible dans le conte [...] <sup>84</sup>.

Ainsi, dans ce compte rendu qui a des allures de *réclame*, Balzac n'hésite pas à présenter une figure valorisée du conteur, créée pour lui-même sans doute à partir de l'image du

---

<sup>84</sup> Anonyme [Balzac], « *Romans et contes philosophiques*, par M. de Balzac », *L'Artiste*, t. II, 2 octobre 1831, *OD*, t. II, p. 1193-1195. À propos de l'histoire de l'identification de l'auteur de cet article, voir la note de Roland Chollet rattachée à cet article (*OD*, t. II, p. 1802).

### *La figure du conteur chez Balzac*

conteur-narrateur omnipotent qu'a proposée Philarète Chasles. Comme lui, Balzac présente ici une figure manifestement idéalisée du conteur, doté de plusieurs qualités différentes. Selon l'« Introduction » aux *Romans et contes philosophiques*, dans « le talent du conteur » se trouvent réunis harmonieusement tous « les talents spéciaux ». De plus, dans ce compte rendu le *Balzac conteur* est présenté comme l'écrivain idéal qui est à la fois *naturel, populaire, énergique, perspicace et expressif*.

Cependant, même si nous avons déjà examiné la préférence que Balzac accorde au genre conte depuis les années 1820, nous pouvons tout de même nous demander pourquoi il s'intéresse tant à la présentation de cette figure. En s'identifiant au *conteur*, Balzac abandonne le titre de « roi de la nouvelle », que Sophie Gay lui donnera quelques mois plus tard<sup>85</sup>, mais aussi celui de *romancier* qu'il évitera de revendiquer durant toute sa carrière. Ainsi, avant d'analyser cette *réclame*, dans le but de comprendre le choix de Balzac de s'identifier au conteur, nous voulons signaler préalablement qu'il existe chez le Balzac de cette période, une forte nécessité de créer une nouvelle image auctoriale de soi.

D'abord parce que, au moment où Balzac prépare la publication de ses trois premiers livres, et après avoir vécu l'échec, en tant qu'auteur des *Romans et contes philosophiques* Balzac cherche à renouveler son image de l'écrivain. Comme l'a remarqué José-Luis Diaz dans son étude sur le mécanisme de l'autoreprésentation balzacien en cette période cruciale, après la publication de la *Physiologie du mariage* et après le scandale que ce livre suscite autour de l'identité de l'auteur qui se cache sous l'anonymat du *jeune célibataire*, Balzac « se trouve emprisonné par l'image de célibataire salace ou de médecin libidineux qui lui vient de son œuvre<sup>86</sup> », et il comprend alors que, pour que le public n'ait pas une image fautive ou injuste de lui, il lui faut créer une image à son gré et la diffuser largement, soit comme un portrait, soit comme une figure<sup>87</sup>. Ainsi, les *Romans et contes philosophiques*, il lui est nécessaire de diffuser la figure du conteur.

Ensuite parce que, il nous paraît que, à ce moment particulièrement, en tant qu'auteur déjà expérimenté, et de plus, en tant que collaborateur actif aux revues, Balzac cherche à modeler une image de l'écrivain non pas réductrice mais synthétique qui lui permet de

<sup>85</sup> Voir Sophie Gay à Balzac, 1<sup>er</sup> janvier 1832, *Corr.*, t. I, p. 447.

<sup>86</sup> José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 222.

<sup>87</sup> C'est dans la « Préface » de la première édition de *La Peau de chagrin*, que Balzac analyse le mécanisme de la lecture qui reconnaît automatiquement un lien indéchirable entre l'œuvre et la personnalité privée ou publique de son auteur. À ce sujet Balzac écrit : « Malgré l'incertitude des lois qui régissent la physiognomie littéraire, les lecteurs ne peuvent jamais rester impartiaux entre un livre et le poète. Involontairement, ils 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 » (Balzac, « Préface de la première édition [de *La Peau de chagrin*] 1831 », *CH*, t. X, p. 47).

*Les travaux et les jours du Balzac conteur*

rassembler ses images d'écrivain dispersées durant sa collaboration simultanée à plusieurs périodiques. Comme nous venons de le voir, les travaux et les jours de Balzac en tant qu'*homme des revues* peuvent être divisés en deux temps successifs mais clairement opposés. Dans un premier temps, Balzac n'hésite pas à multiplier ses travaux et ses styles en utilisant plusieurs sous-titres génériques et plusieurs signatures fictives. Il ne faut pas oublier de plus que le nombre de ses articles littéraires est toujours moins nombreux que celui des articles journalistiques ou politiques. Et après cette période de diversification, dans un deuxième temps, surtout après que Balzac a commencé à collaborer à la *Revue de Paris*, il pense à organiser ses écrits sous le titre unificateur de conte, en n'utilisant plus comme signature que son vrai nom. Balzac publie ce compte rendu des *Romans et contes philosophiques* dans le but d'accomplir cette tâche d'unification qui s'effectue non seulement sur le plan de l'œuvre mais également sur celui de l'identité de l'auteur. Nous pouvons noter que, dans ce compte rendu, au sujet de l'organisation de ses œuvres, Balzac écrit clairement que « les œuvres de Balzac forment à présent un seul et même tout », et que « *La Peau de chagrin* et les contes, c'est même chose »<sup>88</sup>. Dès lors, il est logique de penser que Balzac présente ainsi une figure unique du conteur, qui est simultanément liée aux deux œuvres réunies mais différentes, *La Peau de chagrin* (un roman philosophique) et les *Contes philosophiques* (douze contes), pour inventer et mettre au premier plan une certaine unité de composition qui jusqu'alors n'a pas été mise en évidence. Et c'est sous cette figure et grâce à cette unité, que Balzac peut avoir enfin l'occasion d'unifier publiquement ses œuvres diverses ainsi que ses multiples images d'écrivain.

*Le « conte » et le « conteur » selon Balzac*

Après avoir ainsi examiné la motivation de l'auteur de ce compte rendu, il nous reste à nous interroger sur la particularité de l'usage du terme de conte et de celui de conteur chez Balzac. Ce qui est intéressant et paradoxal, c'est que Balzac utilise ces deux termes, dans un sens différent de celui accepté à l'époque. *Intéressant*, car, alors que pendant l'époque marquée de la mode du conte, on entend plus particulièrement par le terme de conte une fiction brève recueillie dans les revues ou dans les recueils, et par le terme de conteur, un collaborateur à des revues périodiques littéraires ou à des recueils collectifs, Balzac n'utilise pas ces deux mots dans ce sens-là. Au contraire, il les utilise de manière originale. À la différence de l'usage courant du terme de conte, chez Balzac, qui mentionne dans le même

---

<sup>88</sup> Anonyme [Balzac], « *Romans et contes philosophiques*, par M. de Balzac », *op. cit.*, p. 1194.

### *La figure du conteur chez Balzac*

paragraphe les *Contes philosophiques*, *La Peau de chagrin* et les « admirables romans d'Anne Radcliff » comme les *Mystères d'Udolphe*, pour désigner le conte, la longueur de l'œuvre n'a pas une importance primordiale. Même un roman en plusieurs volumes a la possibilité d'être qualifié de conte. Cela peut expliquer pourquoi Balzac désigne à plusieurs reprises *La Peau de chagrin* par ce terme de conte. *Paradoxe*, puisqu'en réalité cet auteur sous le voile de l'anonymat n'est autre que Balzac, et, comme nous l'avons vu, c'est Balzac lui-même qui travaille énergiquement en tant que conteur-collaborateur à des revues. Il collabore à des revues, y compris à *L'Artiste* qui accepte de publier ce compte rendu-réclame, et rédige constamment des *contes*, c'est-à-dire des fictions brèves destinées à la publication dans les revues. De ce fait, on peut dire qu'en se représentant soi-même comme *conteur*, Balzac s'efforce de détacher son image d'écrivain fictive de son activité réelle et quotidienne en tant que *conteur-providence des revues*.

On pourrait donc dire qu'*être conteur* n'est pas considéré par Balzac comme une *profession*, mais comme une *vocation*<sup>89</sup>. Comme l'écrit Balzac dans ce compte rendu, ce n'est ni la situation, ni l'époque, ni la contrainte extérieure ou intérieure, ni la mode, mais d'abord et par-dessus tout « c'est la nature qui fait les conteurs ». Selon lui, le *conteur* est privilégié, et cette distinction naturelle n'est pas accordée à tous les grands écrivains, de même que l'appellation de conte n'est destinée qu'aux œuvres élues. C'est dans cette perspective originale que Balzac fait l'éloge du conteur. En effet, au milieu du texte cité, en se basant sur un épisode biblique Balzac lui-même célèbre « Balzac le conteur » qui a pour vocation unique de *conter*.

À propos de cette célébration du *Balzac conteur* par lui-même, il est intéressant de signaler que, pour rédiger ce texte, Balzac utilise furtivement les phrases et la structure mêmes d'une partie de le *Second Éloge de La Fontaine* écrit par La Harpe en 1774 : la filiation entre les deux textes nous paraît évidente<sup>90</sup>. Pour comprendre l'intention de Balzac, il

---

<sup>89</sup> C'est justement pour les distinguer l'un de l'autre et pour désigner spécifiquement le conteur *professionnel*, collaborateur à des revues en particulier, que Balzac invente le terme nouveau de « contier » qui est chargé d'un sens péjoratif.

<sup>90</sup> Dans cet éloge, La Harpe écrit qu'« Il [La Fontaine] prétend quelque part que Dieu mit au monde Adam le nomenclateur, "lui disant : *Te voilà, nomme*". On pourrait dire que Dieu mit au monde La Fontaine le conteur, "lui disant *Te voilà, conte*" » (La Harpe, « Second Éloge de La Fontaine » [1774], in La Fontaine, *Œuvres complètes, Fables et contes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1991, p. 978). La similitude entre les deux textes est si apparente qu'il est indéniable que cet éloge donne de l'inspiration à Balzac quand il écrit ces phrases dans le compte rendu des *Romans et contes philosophiques* : « J'ai lu quelque part que Dieu mit au monde Adam, le nomenclateur, en lui disant : *Te voilà, nomme !* Ne pourrait on pas dire qu'il a mis aussi dans le monde Balzac le conteur, en lui disant : *Te voilà, conte !* ». Pour indiquer la source de cette expression, remarquons que c'est dans « Le cas de conscience » que La Fontaine écrit cette phrase citée par La Harpe et par Balzac : « Dieu, par sa bonté profonde, / Un beau jour mit dans le monde / Apollon son serviteur, / Et l'y mit justement comme / Adam

*Les travaux et les jours du Balzac conteur*

n'est pas inutile de rappeler que, depuis les années 1820, La Fontaine ne cesse d'être l'un des conteurs les plus appréciés de Balzac. C'est-à-dire que, en rendant ainsi hommage d'une manière indirecte à *La Fontaine conteur*, Balzac superpose implicitement sa propre figure du conteur à cette figure tutélaire. Par ce geste, Balzac essaie de prendre place « à côté de ces conteurs formidables et gracieux » dont quelques-uns sont cités dans ce compte rendu, et dont les autres sont intronisés plus ou moins secrètement dans son panthéon personnel de conteurs<sup>91</sup>. D'autre part, il est clair que c'est dans la lignée des *contes* par « ces conteurs formidables et gracieux », que Balzac veut inscrire ses propres *Romans et contes philosophiques*. En célébrant ainsi la figure du conteur, Balzac tente de célébrer le conte comme un genre prestigieux. Dans l'idée de Balzac, le conte n'est pas un simple genre littéraire parmi tant d'autres. Le conte n'est pas concurrencé par d'autres genres tels que le roman ou le théâtre, mais il peut les dépasser. Car, comme l'ont prouvé *Les Mille et Une Nuits*, *Candide*, et les *Contes philosophiques*, le conte est l'expression même de la civilisation, de l'histoire, ou de l'époque, c'est en même temps une forme simple mais complexe, à la fois petite et grande, qui peut tout *conter*<sup>92</sup>. Pour reprendre les termes de José-Luis Diaz, ce *conte* célébré par Balzac « n'implique plus narration pour enfants sages », car « le conte n'est donc pas un genre secondaire : il est au contraire une forme particulièrement vivante et souple, propre à permettre des aventures prometteuses à qui sait le réinvestir de manière inventive »<sup>93</sup>. Et c'est ce conte que Balzac essaie de réinvestir avec les *Romans et contes philosophiques*, puis avec les *Nouveaux Contes philosophiques*.

---

le nomenclateur, / Lui disant : Te voilà, nomme » (La Fontaine, « Le cas de conscience », *Nouveaux Contes* [1674], v. 14-19).

<sup>91</sup> Un de ces panthéons personnels des conteurs se trouve dans *Pensées, sujets, fragments*, le cahier de travail de Balzac : « Ceux qui ont conté sont rares, *bien conté*, on les compte, et ce sont des hommes de génie — Lucien — Pétrone — les fabliaux (*autores incertos*) — Rabelais — Verville — Boccace — l'Arioste — La Fontaine — Voltaire — Walter Scott — [Marmontel pour mémoire *rayé*]. Et la reine de Navarre ! ... Hamilton — Sterne — Cervantes — et Le Sage donc [...] — Boccace 1318 - à Paris en 1335-41 y a pris ses contes [...] » (Balzac, *Pensées, sujets, fragments* (Lov. A 182, f° 11), cité par Roland Chollet, « Introduction », *Les Cent Contes drolatiques*, Paris, Les Bibliophiles de l'Originale, t. XX, 1969, p. XXI). Et dans les *Petites misères de la vie conjugale* il y a une version différente : « [...] les grands conteurs (Ésope, Lucien, Boccace, Rabelais, Cervantes, Swift, La Fontaine, Lesage, Sterne, Voltaire, Walter Scott, les Arabes inconnus des *Mille et Une Nuits*) sont tous des hommes de génie autant que des colosses d'érudition » (Balzac, *Petites misères de la vie conjugale* [1830-1846], *CH*, t. XII, p. 107-108).

<sup>92</sup> Philarète Chasles, porte parole de Balzac à l'époque, présente l'œuvre de Balzac en ces termes : « Dans ce livre [*La Peau de chagrin*], il y a encore toute une époque » (Philarète Chasles, *op. cit.*, p. 1189).

<sup>93</sup> José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 132 et 129.

*La figure du conteur chez Balzac**Balzac, auteur et éditeur de son œuvre et de son image*

De cette manière, entre août et octobre 1831, parallèlement à la publication de *La Peau de chagrin* et des *Romans et contes philosophiques*, Balzac lui-même entreprend une campagne de presse, et la dirige dans un double but : premièrement, la publicité de son œuvre ; deuxièmement, la création et la diffusion de la figure du conteur qui s'effectue simultanément à la célébration du genre conte. Par l'analyse de certains textes publiés principalement dans les revues littéraires fondées vers 1830, nous avons démontré comment Balzac agit en vue d'effectuer cette *opération conteur*. Et en tenant compte du succès immédiat de *La Peau de chagrin* et des *Romans et contes philosophiques* mentionné dans l'« Avis du libraire-éditeur sur les *Contes philosophiques* » (probablement par Balzac lui-même), nous pouvons supposer que cette figure du conteur va se répandre immédiatement auprès du public.

En créant la figure du conteur, Balzac réussit à maîtriser l'image publique que donne son œuvre mais il réussit aussi à créer sa propre image d'écrivain. Nous pensons qu'une des originalités de Balzac se trouve dans cette capacité d'être à la fois auteur et éditeur de son œuvre, mais aussi manipulateur de son image de l'écrivain. Chez Balzac, en tant que collaborateur à des revues du début des années 1830 particulièrement, on peut voir clairement cette dualité fondamentale qui sous-tend une attitude stratégique à l'égard de la publication de son œuvre et de son image publique. D'une part, comme tous les autres collaborateurs des revues, Balzac travaille, au moins en partie, selon la logique éditoriale des revues. C'est-à-dire que, pour publier ses œuvres littéraires et pour obtenir une rémunération, Balzac se soumet à la demande des revues. Mais d'autre part, à la différence des autres collaborateurs, Balzac, qui connaît bien les règles du jeu, peut utiliser l'espace médiatique des revues à son profit. De ce fait, en dirigeant la campagne de presse pour *La Peau de chagrin* et les *Romans et contes philosophiques*, Balzac fait paraître des comptes rendus et des articles dans la presse parisienne qui favorise l'accueil de son œuvre ainsi que celle de la figure du conteur. Et dans quelques cas, c'est dans les revues mêmes auxquelles Balzac participe en tant qu'*auteur* de contes, *La Caricature* et *L'Artiste* par exemple, qu'il publie ses propres textes publicitaires. Par cela, Balzac peut ajuster son image auctoriale jusque-là variable, et médiatiser la figure du conteur en fonction de son propre intérêt. Il nous semble que cette dualité fondamentale de sa personnalité littéraire, et cette attitude stratégique caractérisent Balzac, et le distinguent des autres *conteurs* contemporains. Car pendant cette époque marquée par la mode du conte, il n'y a pas d'autres écrivains qui s'attachent à l'identification au conteur et à la célébration du conteur et du conte de manière plus active et stratégique que Balzac.

*Les travaux et les jours du Balzac conteur*

En se mettant ainsi au *premier rang de nos conteurs*, Balzac, d'une part, dynamise et vivifie la mode du conte par sa fécondité. D'autre part, par son attitude stratégique, Balzac essaie de donner le ton à la mode, et de plus, de donner un sens à la mode pour que lui-même ne se trouve pas englouti dans cette mode.

*Troisième période : septembre 1831 - décembre 1832**La collaboration de Balzac aux revues (suite et fin)*

Après avoir ainsi constaté comment fonctionne cette campagne de presse autour de la *Peau de chagrin* et les *Romans et contes philosophiques*, qui présente Balzac sous le costume lumineux du conteur, nous poursuivons notre enquête sur la collaboration de Balzac à des revues en abordant la troisième et dernière période, entre septembre 1831 et décembre 1832. À cette époque, Balzac continue sa collaboration aux trois revues, la *Revue de Paris*, la *Revue des Deux Mondes* jusqu'en février 1832, et *L'Artiste* jusqu'en mars 1832. Voyons tout d'abord les titres des articles publiés dans ces revues. Dans la liste, parce que nous avons déjà examiné les caractéristiques de la collaboration de Balzac à chaque périodique, et l'originalité formelle (longueur, titre, signature etc.) des articles littéraires de Balzac dans les revues, nous énumérons simplement les articles publiés dans les trois revues dans l'ordre chronologique.

Articles littéraires de Balzac publiés dans la <i>Revue de Paris</i> *, dans la <i>Revue des Deux Mondes</i> ** , et dans <i>L'Artiste</i> (septembre 1830 - décembre 1832)	
Date	Titre
15 septembre 1 <sup>er</sup> octobre 1831	« Une nouvelle Scène de la vie privée. - Le rendez-vous », <i>RDM</i> , t. III, p. 517-555 ; t. IV, p. 74-109.
18 et 25 décembre 1831	« Maître Cornélius », <i>RP</i> , t. XXXIII, 3 <sup>e</sup> et 4 <sup>e</sup> livr., p. 157-195 ; 235-258.
25 décembre 1831	« Une conversation entre onze heures et minuit », <i>L'Artiste</i> , t. II, 21 <sup>e</sup> livr., p. 217b-222a. [Anonyme]
15 février 1832	« Le Message », <i>RDM</i> , t. V, p. 493-506.
19 février - 4 mars 1832	« La Transaction », <i>L'Artiste</i> , t. III, 3 <sup>e</sup> - 5 <sup>e</sup> livr., p. 27b-33b ; 38b-44b ; 51b-57a.
19 février 1832	« Madame Firmiani », <i>RP</i> , t. XXXV, 3 <sup>e</sup> livr., p. 143-164.
29 avril 1832	« La Femme de trente ans », <i>RP</i> , t. XXXVII, 5 <sup>e</sup> livr., p. 285-304.
9 et 16 septembre 1832	« La Femme abandonnée », <i>RP</i> , t. XLII, 2 <sup>e</sup> et 3 <sup>e</sup> livr., p. 113-138 ; 172-190.

*La figure du conteur chez Balzac*

28 octobre 1832	« La Grenadière », <i>RP</i> , t. XLIII, 4 <sup>e</sup> livr., p. 221-246.
25 novembre 1832	« Voyage de Paris à Java », <i>RP</i> , t. XLIV, 4 <sup>e</sup> livr., p. 217-250.
23 décembre 1832	« Les Marana », <i>RP</i> , t. XLV, 4 <sup>e</sup> livr., p. 234-267.

Abréviations \**RP*\*\**RDM*

Ainsi, à première vue, on peut constater que pendant cette période, la collaboration de Balzac à des revues est assidue bien qu'il soit souvent absent de Paris<sup>94</sup>. Pendant ces quinze mois, onze articles littéraires sont publiés en seize livraisons. Et, dans la mesure où Balzac continue ses travaux dans les mêmes revues avec la même productivité, la différence par rapport à son activité pendant la période précédente ne se voit pas tout de suite. Cependant, si l'on l'examine de plus près, et surtout si l'on tient compte du processus de réédition de chaque article en volume, et du classement effectué postérieurement par Balzac, on peut s'apercevoir que le ton qui domine l'ensemble des travaux a changé.

Ainsi, alors que cette troisième période est située entre la date de parution en librairie des *Romans et contes philosophiques* (entre le 20 et le 22 septembre 1831) et celle de la publication des *Nouveaux Contes philosophiques* (peu avant le 20 octobre 1832), elle peut être caractérisée par la décroissance apparente des premières publications de *contes* dans les revues. C'est-à-dire que parmi onze articles littéraires cités dans notre liste, trois seulement seront repris dans les recueils de contes. Tandis que, comme nous l'avons déjà vu, pendant la période précédente, la plupart des articles littéraires sont repris dans les *Romans et contes philosophiques*.

— *Les « scènes » et les « contes »*

Si l'on met de côté le cas exceptionnel de « La Transaction<sup>95</sup> », ce sont les trois articles suivants que Balzac classera comme *contes*. Premièrement, « Une conversation entre onze heures et minuit » publiée dans *L'Artiste* comme un extrait issu du recueil collectif intitulé les *Contes bruns* dont les trois auteurs anonymes sont Balzac, Philarète Chasles, et Charles Rabou<sup>96</sup>. Deuxièmement et troisièmement, « Maître Cornélius » et « Madame Firmiani », qui

<sup>94</sup> Dans la vie *réelle* de Balzac, on sait qu'entre juin et septembre 1832 il quitte Paris, et cette ville, luttant contre l'épidémie de choléra, affronte l'insurrection républicaine de juin 1832. Selon Isabelle Tournier, « c'est l'une des années où il [Balzac] est le plus souvent absent de Paris » (Isabelle Tournier, *op. cit.*, p. 1697).

<sup>95</sup> Certes, « La Transaction » sera reprise dans le recueil collectif de contes *Le Salmigondis, Contes de toutes les couleurs* publié chez Fournier jeune en octobre 1832. Mais, la reproduction dans le recueil est faite sans autorisation de l'auteur sous le titre différent du « Comte Chabert ».

<sup>96</sup> Cet article publié sous anonymat se charge d'une fonction publicitaire. Au même titre que « *Le*



*Les travaux et les jours du Balzac conteur*

composeront avec « L'Auberge rouge » (publiée auparavant dans la *Revue de Paris* des 21 et 28 août 1831) et la *Notice biographique sur Louis Lambert* (le dernier et seul inédit des quatre contes) les *Nouveaux Contes philosophiques*.

D'autre part, à l'exception du « Voyage de Paris à Java », un des rares articles littéraires de Balzac qui ne seront pas réédités en livre, le reste des articles publiés pendant cette période sera repris généralement dans les *Scènes*. En mai 1832, la « seconde édition » des *Scènes de la vie privée* contiendra « Le Rendez-vous », surtitré « une nouvelle scène de la vie privée » lors de sa première publication dans la *Revue des Deux Mondes*, en tant que première partie de *La Femme de trente ans*. Ce même recueil contiendra « La Femme de trente ans » en tant que troisième partie de l'œuvre éponyme, et « Le Message » en tant qu'épisode intégré au *Conseil*, bien que, comme l'a remarqué Nicole Mozet, ce dernier article soit appelé « conte » dans la table des matières de la revue<sup>97</sup>. Quant aux autres articles, « La Femme abandonnée », « La Grenadière », et « Les Marana », quelque temps après leur première publication, ils feront partie des *Études de mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle* (1833 et 1834), dans la section des *Scènes de la vie de province*, ou dans celle des *Scènes de la vie parisienne*<sup>98</sup>. Ainsi, dans l'ensemble des publications de Balzac dans les revues, on peut dire que, au moins statistiquement, les *scènes* commencent à remplacer les *contes*.

Cependant, il est également vrai qu'exceptionnellement, en 1832, on voit paraître successivement chez les libraires des recueils de contes tous lancés par Balzac. En février paraissent d'abord les *Contes bruns* : un recueil collectif de dix contes, pour lequel, Balzac écrit deux contes *Une conversation entre onze heures et minuit* et *Le Grand d'Espagne*. Puis, en avril, paraît *Le Premier Dixain des Cent Contes drolatiques* : comme l'indique son titre, dix premiers contes drolatiques y sont publiés. Ensuite, en juin, paraissent les *Contes philosophiques* : à propos de ce recueil, Stéphane Vachon explique que « cette édition séparée des douze contes issus des *Romans et contes philosophiques* de septembre 1831 permet aux acheteurs de l'édition séparée de *La Peau de chagrin* (août 1831) de compléter leur

---

*Chef-d'œuvre inconnu* » qui préfigure les *Romans et contes philosophiques*, en tant que prépublication-échantillon, cet article écrit par Balzac préfigure les *Contes bruns*. Et, comme pour les *Romans et contes philosophiques*, la publication des *Contes bruns* va de pair avec une campagne de presse organisée par ces trois conteurs-journalistes. Parmi les articles publiés à cette occasion, on peut considérer le compte rendu signé Alfred Coudreux, paru dans *La Caricature* du 16 février 1832, comme un article-réclame produit et lancé par Balzac. À propos de cette campagne de presse, et de la réception critique de ce recueil collectif, voir Marie-Christine Natta, « Articles critiques contemporains des *Contes bruns* », *Contes bruns*, Jaignes, La Chasse au Snark, 2002, p. 291-315.

<sup>97</sup> Nicole Mozet, « Histoire du texte *Le Message* », *CH*, t. II, p. 1364.

<sup>98</sup> *Études de mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle*, 1<sup>re</sup> livraison, *Scènes de la vie de province*, Mme Charles-Béchet, décembre 1833 ; *Études de mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle*, 3<sup>e</sup> livraison, *Scènes de la vie privée*, « 3<sup>e</sup> édition revue, corrigée et entièrement refondue », Mme Charles-Béchet, septembre 1834.

### *La figure du conteur chez Balzac*

collection<sup>99</sup> ». Enfin, en octobre 1832, paraissent les *Nouveaux Contes philosophiques* qui, comme nous venons de l'indiquer, contiennent quatre contes, et qui est le dernier recueil de (nouveaux) *contes* intitulé comme tel. À cette liste, on peut ajouter la seconde édition du *Premier Dixain des Cent Contes drolatiques* de décembre 1832.

#### *Le commencement de la fin du cycle conteur*

Dès lors, si l'on apprécie les travaux de Balzac de l'année 1832 uniquement par le nombre de publications en livre, on pourrait conclure que, étant à l'apogée de sa carrière de conteur, le Balzac de l'année 1832 s'inscrit pleinement dans « la folie du conte ». Cependant, mis à part l'impact que peut susciter sur le public cette publication successive de *recueils-contes* en librairie, si l'on se tourne de nouveau vers la publication des *articles-contes* dans les revues on peut aisément trouver que, après février 1832 déjà, Balzac ne publie plus un seul article pour un recueil de contes, ni un seul article intitulé conte. D'un point de vue plus large, on peut dire qu'après la publication des *Nouveaux Contes philosophiques* en octobre 1832, même si la publication des *vieux contes* continue jusqu'à 1837 — *Le Second Dixain des Cent Contes drolatiques* paraîtra en 1833, et *Le Troisième Dixain* en 1837 —, Balzac ne s'intéresse plus à la publication des nouveaux contes intitulés comme tels, ni en librairie ni dans les revues. Au contraire, depuis 1833, Balzac commence, petit à petit mais de manière certaine, à réorganiser ses œuvres dans une nouvelle structure. Et pour réaliser ce programme, il décide même de décomposer les deux principaux recueils de contes, les *Romans et contes philosophiques* et les *Nouveaux Contes philosophiques*, afin d'en recycler les matériaux, et de les réintégrer dans une nouvelle organisation, soit dans les *Études philosophiques* (Werdet, depuis décembre 1834)<sup>100</sup>, soit dans *Le Livre mystique* (décembre 1835 chez le même éditeur)<sup>101</sup>.

Ainsi, si nous tenons compte de ce détournement auquel se livrera Balzac pendant son « temps des Études<sup>102</sup> » — c'est-à-dire, pendant la période où il commence à entreprendre la construction et l'organisation de ses trois études principales, *Études de mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle*,

<sup>99</sup> Stéphane Vachon, *op. cit.*, p. 123.

<sup>100</sup> Les quatre livraisons des *Études philosophiques* (Werdet, 1834 et 1836, Delloe et Lecou, 1837, Souverain, 1840) qui contiennent la plupart de rééditions des *Romans et contes philosophiques*, sauf *Sarrasine* et *La Comédie du diable*, commencent à paraître en décembre 1834 et s'achèvent en juin 1840.

<sup>101</sup> Balzac, *Le Livre mystique*, Paris, Werdet, 1835, 2 vol. Tome I : « Préface », *Les Proscrits*, *Histoire intellectuelle de Louis Lambert* (extrait des *Études philosophiques*). Tome II : *Séraphita* (extrait des *Études philosophiques*).

<sup>102</sup> Voir Isabelle Tournier, « Le temps des Études », *NC*, t. II, p. 12-24.

*Les travaux et les jours du Balzac conteur*

*Études philosophiques* et *Études analytiques* —, nous sommes tentés de dire que, pendant cette troisième période qui vient immédiatement après celle du *Balzac conteur*, arrive déjà le début de la fin de son apothéose. Il apparaît que Balzac se prépare à quitter le terrain des contes pour s'orienter vers un nouveau terrain. Et, à notre avis, cette tendance est accélérée par la difficulté que Balzac éprouve à l'égard des revues pendant cette même année 1832.

*Balzac conteur et les directeurs des revues*

Quant à la relation souvent difficile entre Balzac et les directeurs de revues parisiennes, Joëlle Gleize indique les principales causes de discordance. Selon son analyse, pendant que Balzac collabore à de grandes revues littéraires telle que la *Revue de Paris* et la *Revue des Deux Mondes*, comme tous les collaborateurs, il ne peut échapper aux contraintes qui lui sont imposées, et cela accroît sa frustration. Par exemple, la contrainte de longueur lui défend de publier un article trop long<sup>103</sup>, la contrainte esthétique lui demande de modifier son « écriture digressive et trop attardée aux détails », et la contrainte idéologique, morale et politique, lui impose une censure du texte pour lui faire atténuer les expressions trop vives<sup>104</sup>. De plus, la régularité rigoureuse de la publication périodique accélère de manière brutale son rythme de travail<sup>105</sup>. Si ces contraintes sont inévitables pour quiconque travaille dans des revues, il faut souligner que, aux contraintes éditoriales et aux attitudes parfois arrogantes des revues « Balzac ne se plie qu'avec la plus grande répugnance<sup>106</sup> ». Et que « de tout cela résultent des relations souvent conflictuelles avec les éditeurs des revues auxquelles il collabore<sup>107</sup> ».

En effet, pendant la période que nous parcourons, la relation que Balzac maintient avec chaque revue est devenue difficile, et en conséquence, il va arrêter sa collaboration à quelques revues, ainsi qu'abandonner progressivement son prestigieux statut de conteur. D'abord, après la publication du « Message » dans la *Revue des Deux Mondes* en février 1832, Balzac pense à mettre un terme à sa collaboration à cette revue, parce que, à propos de cet article, un

---

<sup>103</sup> C'est au sujet de la longueur de *Maître Cornélius* que surgit le premier conflit entre Balzac et le directeur de la *Revue de Paris*, Amédée Pichot. Balzac évoque son « article *Cornélius* de la *Revue de Paris*, massacré par le directeur » (*Corr.*, t. I, p. 466). Voir aussi ces mots lancés par Amédée Pichot à Balzac : « Vous imposer une longueur d'article déterminé serait gêner votre talent et votre conscience ; vous n'en êtes pas à vous astreindre aux dimensions d'un lit de Procuste pécuniaire » (Amédée Pichot à Balzac, 23 novembre 1832, *ibid.*, p. 680).

<sup>104</sup> Voir par exemple une lettre du Docteur Véron à Balzac « cher et spirituel collaborateur », à propos de la première version de « La Belle Impéria » (Le Docteur Véron à Balzac, 18 février 1831, *ibid.*, t. I, p. 333).

<sup>105</sup> À ce sujet voir nos notes 44 et 46.

<sup>106</sup> Joëlle Gleize, *op. cit.*, p. 253.

<sup>107</sup> *Ibid.*

*La figure du conteur chez Balzac*

désaccord concernant le paiement du salaire surgit entre Balzac et le directeur de la revue, François Buloz<sup>108</sup>. Suite à ce désaccord, Balzac s'écarte de la *Revue des Deux Mondes*, qui, de plus, publie en avril 1832 un article critique sévère sur le *Premier Dixain des Contes drolatiques*<sup>109</sup>. La rupture sera consommée en automne 1832<sup>110</sup>. Cela peut expliquer pourquoi « Le Message » est devenu « le dernier texte de Balzac que Buloz ait accepté pour la *Revue des Deux Mondes*<sup>111</sup> ».

Ensuite, quant à la collaboration de Balzac à *L'Artiste*, celui-ci décide d'interrompre son intervention juste après la publication de « La Transaction » entre février et mars 1832. Comme l'a remarqué Stéphane Vachon, cette interruption est due à la pression d'Amédée Pichot, le directeur de l'époque de la *Revue de Paris*, qui demande l'exclusivité des articles littéraires de Balzac<sup>112</sup>. Suite à cet incident, un problème plus grave surgit entre Balzac et Achille Ricourt, le directeur de *L'Artiste*. En octobre 1832, « La Transaction » est reproduite dans le premier tome du *Salmigondis, contes de toutes les couleurs*, et cette reproduction est

---

<sup>108</sup> François Buloz à Balzac, 9 mai 1832 : « Vous [Balzac] m'avez demandé plusieurs fois, Monsieur, de régulariser nos comptes [...]. Nos comptes sont bien simples : vous étiez en avance de 200 fr. avec la *Revue [des Deux Mondes]* depuis la fin de l'année 1831 [le 13 octobre 1831, Balzac avait reçu une avance de 200 fr.] ; vous avez donné depuis le *Message*, qui fait treize pages. Je vous ai dit que je vous le paierai sur le pied que vous avez demandé, et je suis prêt à le faire ; mais je ne voudrais pas dans ce cas qu'il fût réimprimé ailleurs : vous sentirez vous-même que cela est de toute justice. Cependant on est venu au bureau me demander un n° en me prévenant qu'on allait le faire [le *Message* figure au t. III de la 2<sup>e</sup> éd. des *Scènes de la vie privée*, mise en vente le 22 mai] » (*Corr.*, t. I, p. 518). Entre crochets, nous transcrivons les notes écrits par Roger Pierrot pour cette lettre.

<sup>109</sup> À ce sujet, voir la remarque de Roger Pierrot : « Dans la livraison du 15 avril 1832 de la *Revue des Deux Mondes* figurait un bref éreintement du 1<sup>er</sup> dixain des *Contes drolatiques*, article non signé, mais dû à Gustave Planche d'après les tables de la *Revue* : Balzac "conteur en titre des cabinets de lecture et des femmes oisives" était accusé de tout ignorer de notre vieille langue, "en trois lignes" le critique avait "compté une douzaine d'erreurs grossières", pour lui les contes n'étaient ni beaux ni vrais, mais obscènes." Balzac ne pardonna pas l'accusation d'obscénité [...] » (Roger Pierrot, *Corr.*, t. I, p. 1358, n. 1. [François Buloz à Balzac, 26 juillet 1832]).

<sup>110</sup> Voir François Buloz à Balzac, 5 septembre 1832, *Corr.*, t. I, p. 632-633.

<sup>111</sup> Nicole Mozet, *op. cit.*

<sup>112</sup> À propos des détails de cette forte réclamation, Stéphane Vachon explique que : « En mars 1832, alors que *La Transaction* est en cours de parution, sa collaboration à cette jeune revue [*L'Artiste*] lui est reprochée par Amédée Pichot, le directeur de la *Revue de Paris* : "Je trouve un grand inconvénient à publier un conte en trois parties qui produit trois fois de suite le même nom dans la revue [*de Paris*]. Surtout quand ce nom se prodigue à quatre journaux à la fois dans la même huitaine. [...] Il est impossible de contenter tout le monde et il nous est désagréable de nous entendre dire que vous donnez ailleurs du meilleur ou même du moins bon." Pichot sait compter : Balzac venait, le mercredi 15 février, de faire paraître *Le Message* dans la *Revue des Deux Mondes* ; le jeudi 16, dans *La Caricature*, un compte rendu signé « Alfred Coudreux » du volume des *Contes bruns* auquel il avait lui-même collaboré ; le dimanche 19, paraissaient simultanément *Madame Firmiani* dans la *Revue de Paris* et le début de *La Transaction* dans *L'Artiste*. Ce qui fait bien quatre revues dans la même huitaine » (Stéphane Vachon, *Le Colonel Chabert*, Paris, Le Livre de poche, « Classiques », 1994, p. 164).

*Les travaux et les jours du Balzac conteur*

faite sans aucune autorisation de la part de l'auteur<sup>113</sup>. Balzac s'indigne alors qu'Achille Ricourt viole ainsi ses droits de propriété littéraire en admettant cette reproduction illégale. C'est à cause de cette *affaire* que Balzac va se tenir à distance de *L'Artiste* jusqu'à leur réconciliation finale en octobre 1834<sup>114</sup>.

Enfin, quant à la collaboration de Balzac à la *Revue de Paris*, après que celui-ci a supporté les contraintes idéologiques et esthétiques et après quelques conflits, la relation entre Balzac et cette revue devient de plus en plus froide à l'automne 1832. Certes, en septembre de la même année, Balzac accepte le renouvellement de son contrat car grâce à celui-ci, il peut obtenir « un salaire de 500 francs contre 40 pages d'impressions mensuelles<sup>115</sup> » jusqu'en février 1833. Mais, en octobre 1832 déjà, las de son métier de collaborateur aux revues, dans un article intitulé « Lettre à M. Ch. Nodier » et publié dans cette même *Revue de Paris*<sup>116</sup>, il laisse paraître son mécontentement d'être un conteur, plus précisément, son embarras de n'être reconnu que comme « un frivole conteur, *un amuseur de gens*<sup>117</sup> ». De plus, début décembre 1832, cette fois dans une lettre *privée* destinée à Amédée Pichot<sup>118</sup>, Balzac avoue franchement son embarras d'être traité par la revue et par le public comme un simple spécialiste du conte. Contre le directeur de la *Revue de Paris*, qui veut enfermer, « quel que

---

<sup>113</sup> Dans une lettre de Balzac à Hippolyte Fournier, le libraire-éditeur du *Salmigondis*, Balzac lui exprime son mécontentement contre cette reproduction non autorisée : « Enfin, pour ce qui concerne l'apparition de *Chabert* dans votre recueil [*Le Salmigondis*], j'avoue que je ne sais à quel titre il y a été imprimé. Je ne connais que M. Ricourt qui eût été le droit de le tirer de *L'Artiste*, et il était stipulé, je crois, que mon ouvrage ne pouvait être reproduit que dans un livre spécialement extrait de ce journal. Jamais je n'ai rien produit qui m'avait causé plus de désagrément, car il m'importait de ne pas voir reparaître ce conte sans les corrections nombreuses que voulaient ses imperfections. / Je pense, Monsieur [Hippolyte Fournier], que vous ignorez ces circonstances » (Lettre à Hippolyte Fournier, 11 décembre 1832, *Corr.*, t. I, p. 693-694).

<sup>114</sup> Dans le Traité avec Ricourt et Fournier, 30 octobre 1834 (*Corr.*, t. I, p. 1010-1011), on peut voir les conditions détaillées de leur réconciliation : « M. de Balzac rentre dès à présent dans son droit de propriété de ce fragment [*La Transaction*] et MM. Ricourt et Fournier s'interdisent solidairement de le faire imprimer, à l'avenir, directement ou indirectement et sous peine de contrefaçon, toutes conventions verbales antérieures étant déclarées nulles et non avenues. / Comme solde du prix de ce fragment, comme indemnité et à titre définitivement libératoire, MM. Ricourt et Fournier s'engagent à livrer à M<sup>f</sup> de Balzac qui l'accepte 1° une collection complète de *L'Artiste* 2° une gravure avant la lettre du tableau des Moissonneurs [...] » (*ibid.*, p. 1011).

<sup>115</sup> Isabelle Tournier, « Balzac, Vie et œuvre : 1799-1832 », *NC*, t. I, p. 1711.

<sup>116</sup> Balzac, « Lettre à M. Ch. Nodier sur son article intitulé "De la palingénésie humaine et de la résurrection" », *op. cit.*

<sup>117</sup> « Aussi, mon cher Nodier, ai-je pris votre article gravement, quoique ma tête soit déplorablement ronde, et que je passe pour être un frivole conteur, *un amuseur des gens*, a dit notre savant collaborateur Ph. Chasles, lequel me conseillait d'ennuyer un peu notre public pour lui inspirer du respect, l'ennui étant une puissance » (*ibid.*, p. 1204).

<sup>118</sup> Lettre à Amédée Pichot, 3 ? décembre 1832, *Corr.*, t. I, p. 689-691. Cette lettre de « contier » est écrite pour rejeter des demandes et contraintes de la part du directeur de la *Revue de Paris* Amédée Pichot.

*La figure du conteur chez Balzac*

soit le talent de l'auteur<sup>119</sup> » ou « quelque grand que soit votre nom<sup>120</sup> », son œuvre mais aussi son image d'écrivain dans une dimension étriquée et commode à contrôler, Balzac refuse d'être enfermée dans le rôle du « *contier* », mot néologique créé par lui au courant de la plume et chargé de signifier son estime de plus en plus compromise pour la profession de conteur :

Quant à ne faire que des contes, quoi que ce soit à mon avis, autre hérésie peut-être, l'expression la plus rare de la littérature, je ne veux pas être exclusivement un *contier*. Autre est ma destinée. La preuve me regarde<sup>121</sup>.

Ainsi, en décembre 1832, Balzac affirme sa décision d'arrêter d'être *contier*, et d'arrêter, du moins momentanément, sa collaboration à des revues littéraires. Certes, à cause de son contrat avec la *Revue de Paris*, il continue de publier dans cette revue ses articles littéraires encore quelques mois<sup>122</sup>. Cependant, dès ce moment, les revues perdent à ses yeux leur primauté sur le livre. D'une part parce que, depuis 1832 surtout, Balzac ne se plie que difficilement aux contraintes des revues. D'autre part, parce que, comme l'affirme Balzac dans cette même lettre à Amédée Pichot, « aujourd'hui [début décembre 1832], la librairie me paie à un prix si supérieur à celui de la *Revue*, que je n'y puis travailler qu'en reprenant pour mes œuvres, les articles dont je l'accable<sup>123</sup> ». Nous ne savons pas exactement si le revenu obtenu par la publication de livres peut dépasser véritablement celui offert par ce *premier journal de l'Europe pour le paiement* ; mais ce qui est sûr, c'est que, au fur et à mesure, les libraires spécialisés dans le roman commencent à sortir du marasme. Et après ces années intenses où Balzac s'est plongé dans le monde de la presse, à la fin de l'année 1832 pendant laquelle il publie successivement cinq recueils en librairie, il change d'attitude à l'égard de la

---

<sup>119</sup> L'expression est d'Amédée Pichot : « Ce serait nous mettre dans l'embarras que de dépasser 2 f. 1/2 [40 pages] dans un mois, car il faut aussi place aux autres, et s'il faut tout dire, quelque soit le talent de l'auteur, tout article de plus de deux feuilles est peu lu » (Amédée Pichot à Balzac, 23 novembre 1832, *ibid.*, p. 680).

<sup>120</sup> Amédée Pichot à Balzac, 15 décembre 1832, *ibid.*, p. 698

<sup>121</sup> Lettre à Amédée Pichot, 3 ? décembre 1832, *ibid.*, p. 690.

<sup>122</sup> Balzac continue sa collaboration à la *Revue de Paris* jusqu'en avril 1833, c'est-à-dire, jusqu'à ce qu'il termine la « IV<sup>e</sup> partie et Conclusion » de « Ferragus, chef des dévorants ». Et, c'est à la fin de mai 1834, après un an d'interruption, que Balzac reprend sa collaboration à cette revue, à l'occasion du changement de directeur. Le troisième directeur, Amédée Pichot, est remplacé par Achille Brindeau, qui demande à Balzac de reprendre sa collaboration. En réalité, cette demande est suggérée et contrôlée par François Buloz, le nouveau propriétaire de la *Revue de Paris* depuis le printemps 1834, directeur en même temps de la *Revue des Deux Mondes*, qui s'est brouillé avec Balzac en 1832. En 1834, dans la *Revue de Paris* paraissent deux œuvres de Balzac exceptionnellement importantes, *Séraphita* (juin et juillet) et *Le Père Goriot* (décembre 1834 et janvier 1835).

<sup>123</sup> Lettre à Amédée Pichot, 3 ? décembre 1832, *ibid.*, p. 690.

*Les travaux et les jours du Balzac conteur*

publication dans les revues, en pensant sans doute retourner dans le monde du livre<sup>124</sup>. C'est en novembre 1832 que Balzac écrit à son amie Zulma Carraud : « Ma fortune devient considérable. Mes libraires m'assurent 30 000 fr. cette année, outre mes journaux<sup>125</sup> ».

*Balzac après 1833 : du Balzac contier au Balzac historien-romancier*

Sans entrer dans les détails nous pouvons remarquer que déjà, en 1833, Balzac reconnaît la fin de son *cycle conteur*. D'une part, quand on examine la publication des articles littéraires dans les revues, comme l'a écrit Joëlle Gleize, on peut constater qu'« à partir de 1833, le nombre d'articles romanesques [publiés dans les revues] diminue (j'en compte 6) et change de nature : il s'agit surtout de fragments de romans : *Ferragus* dans la *Revue de Paris* [mars et avril], *Ne touchez pas la hache* dans l'*Écho de la Jeune France* [avril et mai], un fragment du *Médecin de campagne* intitulé *La Veillée* et la première partie d'*Eugénie Grandet* dans l'*Europe littéraire* [juin et septembre]<sup>126</sup> ». Ainsi, à la différence des années précédentes, ces articles ne sont pas destinés à faire partie d'un recueil de contes. Ils sont tous publiés en tant que « fragments de romans », c'est-à-dire en prépublication partielle d'une œuvre romanesque en un ou plusieurs volumes. De cette manière, Balzac se détache résolument des travaux à court terme, de sa façon de travailler rythmée et accélérée par la périodicité de la presse, pour se consacrer plus calmement à des travaux de plus longue haleine.

D'autre part, selon José-Luis Diaz, pour accomplir cette conversion radicale, Balzac « va commencer à se construire une identité de romancier-historien, plus historien que romancier d'ailleurs<sup>127</sup> ». C'est-à-dire que, surtout depuis 1833, dans le but de se défaire de l'image du conteur à la mode, Balzac pense à se créer une nouvelle image d'écrivain qui est propre à son nouveau programme littéraire et esthétique représenté principalement par deux livres publiés

---

<sup>124</sup> À propos de la situation de Balzac en 1833 qui est loin de s'améliorer, en citant une lettre de Balzac à Madame Hanska datée janvier 1833, Stéphane Vachon l'explique par ces mots : « “Je me suis jeté dans le travail, comme Empédocle dans son volcan, pour y rester. Il le faut : en deux années, Balzac a vendu quatre ouvrages qui ne seront jamais écrits. Il persévère. Le 11 mars, vente à Charles Gosselin de *Le Privilège. Tableau historique de Paris au commencement du XV<sup>e</sup> siècle*, du *Marquis de Carabas* (une deuxième fois!), et d'une réimpression du deuxième dixain des *Contes drolatiques* ». Dans sa note, Stéphane Vachon ajoute que : « *Le Privilège* doit être remis à l'éditeur le 15 mai 1833 ; *Le Marquis de Carabas* le 15 mai 1834. Ils ne le seront pas, et Gosselin ne réimprimera pas le *Second Dixain* [des *Contes drolatiques*]. Ce contrat sera renégocié à la fin de l'année » (Stéphane Vachon, *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac*, op. cit., p. 135).

<sup>125</sup> Lettre à Zulma Carraud, 25 novembre 1832, *Corr.*, t. I, p. 682.

<sup>126</sup> Joëlle Gleize, op. cit., p. 251

<sup>127</sup> José-Luis Diaz, op. cit., p. 137.

### *La figure du conteur chez Balzac*

tous les deux en 1833, *Le Médecin de campagne* (septembre)<sup>128</sup> et *Eugénie Grandet* (décembre)<sup>129</sup>. Ici, nous n'entrons pas dans les détails de ce grand changement de Balzac allant du *conteur* vers l'*historien-romancier* ; néanmoins, ce qui est sûr, c'est que même si ce changement est devenu clairement perceptible en 1833, on peut dire toutefois que son premier signe apparaît déjà entre l'automne et l'hiver 1832. Comme nous l'avons vu, c'est à cette date que Balzac commence renoncer à la publication de contes, et à sa figure dégradée en *contier*.

### *Conclusion*

Pour montrer concrètement comment Balzac agit pendant la période marquée par la mode du conte, nous avons étudié les six revues littéraires auxquelles Balzac collabore : *La Mode*, *La Silhouette*, *La Caricature*, la *Revue de Paris*, la *Revue des Deux Mondes* et *L'Artiste*. Pour cela, nous avons établi des listes bibliographiques des articles littéraires de Balzac publiés dans chacune de ces six revues, en fixant la limite chronologique de notre enquête entre janvier 1830 et décembre 1832 : depuis la date où Balzac commence son intervention à *La Mode* jusqu'à la date où il écrit au directeur de la *Revue de Paris* sa décision d'arrêter la publication de contes, et d'arrêter d'être un « contier », « qui produit des contes comme un pommier des pommes<sup>130</sup> ». Ainsi, nous avons poursuivi *les travaux et les jours du Balzac conteur* pendant ces trois ans tumultueux que nous avons divisés en trois périodes distinctes.

Comme nous l'avons vu, c'est la tendance à la diversification qui caractérise le Balzac de la première période. En effet, en collaborant à trois périodiques de nature différente, *La Mode*, *La Silhouette* et *La Caricature*, Balzac publie des articles de formes diverses, en utilisant plusieurs surtitres et sous-titres, et des pseudonymes ou des signatures différentes. Si l'on peut remarquer chez le Balzac de cette période, qui est auteur entre autres des *Scènes de la vie privée*, un certain désir de grouper ses articles, il ne trouve pas encore d'idée unificatrice ni le titre unificateur de *contes*.

Si la première période est caractérisée par cette tendance à la diversification, à l'inverse la deuxième période peut être caractérisée par une tendance à l'unification. Notamment après

---

<sup>128</sup> Balzac, *Le Médecin de campagne*, Paris, Mame et Delaunay-Vallée, 2 vol, septembre 1833.

<sup>129</sup> Balzac, *Eugénie Grandet*, Paris, M<sup>me</sup> Charles-Béchet, décembre 1833. *Eugénie Grandet* est publiée en tant que premier tome des *Études de mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle, Scènes de la vie de province*.

<sup>130</sup> Pierre Barbéris, « Préface », *Le Médecin de campagne*, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 1999, p. 7.



*Les travaux et les jours du Balzac conteur*

que Balzac a commencé sa collaboration à la *Revue de Paris*, l'activité de Balzac mais aussi son image d'écrivain jusque-là dispersées et multiples commencent à converger vers une forme unique. À notre avis, c'est au printemps 1831, alors que Balzac collabore à la *Revue des Deux Mondes* parallèlement à sa collaboration à la *Revue de Paris*, qu'il se prépare à effectuer l'opération d'unification de ses travaux sous l'appellation générale de *conte*. En mars, Balzac laisse une note sur son projet de publication des *Contes philosophiques* en trois volumes, et le même mois, il utilise pour la première fois publiquement le (sous)titre de « conte philosophique » pour un article réédité dans *Le Voleur*. Dans cette perspective, nous avons examiné la collaboration de Balzac à *L'Artiste* et la publication du « Chef-d'œuvre inconnu », par rapport à l'opération *conte*, mais aussi par rapport au lancement de la campagne publicitaire autour de *La Peau de chagrin* et des *Romans et contes philosophiques*.

Ce qui est remarquable chez Balzac, c'est que non seulement il peut être à la fois auteur et éditeur de son œuvre, mais aussi créateur et manipulateur de son image d'écrivain. Nous avons démontré comment Balzac agit en vue de mener à bien l'opération *conteur* à l'occasion de la campagne de presse autour de ces deux livres. En se qualifiant lui-même de conteur, en célébrant le talent du conteur et en valorisant le conte comme un genre littéraire prestigieux, entre l'été et l'automne 1831 le *Balzac conteur* se trouve manifestement à son apogée.

Par rapport aux deux périodes précédentes, la troisième période est caractérisée par la réaction négative de Balzac contre sa propre activité de *conteur*. Durant l'année 1832, bien qu'il continue sa collaboration à trois revues — la *Revue de Paris*, la *Revue des Deux Mondes* et *L'Artiste* —, et bien qu'il publie et republie ses recueils de contes tels que les *Contes bruns* (février 1832), le *Premier Dixain des Cent Contes drolatiques* (avril 1832), et les *Nouveaux Contes philosophiques* (octobre 1832), en réalité, il commence déjà à abandonner la publication de nouveaux contes d'abord dans les revues, puis dans les livres, et il commence à éprouver de la difficulté à être « un frivole conteur, un amuseur de gens ». Nous avons souligné la rupture et la fin de la collaboration de Balzac avec des revues, la *Revue des Deux Mondes*, *L'Artiste*, et enfin la *Revue de Paris*, qui ont lieu successivement entre 1832 et 1833, comme l'une des causes majeures de ce changement. Si, au début de l'an 1830, Balzac peut croire à la possibilité de la presse périodique comme un nouveau support qui, à la place du livre et des libraires, permet aux écrivains de la jeune génération de vivre de leur plume, trois ans plus tard ce sont les contraintes matérielles et mentales qu'imposent les revues, « quel que soit le talent de l'auteur » qui amènent Balzac à quitter le terrain du conte. C'est ainsi que Balzac prépare la clôture de son cycle *conteur*, et que déjà en 1833, lui qui n'aime pas la stabilisation de son image de l'écrivain, cherche à se construire à la fois une nouvelle voie et un nouveau soi imaginaire.



## Chapitre 9

### *Balzac conteur et La Peau de chagrin (1831)*

*Ceci n'est pas un roman*

Avant tout, il est nécessaire d'expliquer pourquoi nous traitons *La Peau de chagrin*<sup>1</sup>, plus exactement sa première édition dans notre étude sur les contes et sur la notion du conte chez Balzac. Tout d'abord parce que, c'est entre janvier et août 1831 que Balzac travaille à la rédaction de cette œuvre. C'est-à-dire que c'est simultanément qu'il pratique son activité de conteur en publiant la version pré-originale de ses contes dans plusieurs revues parisiennes<sup>2</sup>. Cette première édition de *La Peau de chagrin* est donc publiée à l'époque où Balzac s'intéresse particulièrement au conte. Pour cette raison, au même titre que les *Contes philosophiques*, *La Peau de chagrin* n'est pas sans rapport avec la notion du conte chez Balzac à l'époque. En effet, dans un compte rendu des *Romans et contes philosophiques*, dans lesquels *La Peau de chagrin* est intégrée aux côtés de douze contes<sup>3</sup>, Balzac déclare que « *La*

---

<sup>1</sup> M. de Balzac, *La Peau de chagrin, Roman philosophique*, Paris, Charles Gosselin et Urbain Canel, 2 vol. Le livre est publié le 1<sup>er</sup> août 1831 et enregistré à la *Bibliographie de la France* le 6 août. Pour consulter cette première édition, nous nous référons à l'édition suivante : *La Peau de chagrin*, texte de l'édition originale (1831), éd. Pierre Barbéris, Paris, Le Livre de Poche, 1972. Cette édition est désormais abrégée en *LP*.

<sup>2</sup> Sur les dates clefs de la rédaction de *La Peau de chagrin* et son rapport avec l'activité journalistique de Balzac, Roland Chollet remarque que : « La rédaction de *La Peau de chagrin*, vendue à Gosselin le 17 janvier [1831], est disputée « pied à pied » aux obligations du journaliste : en décembre [1830], ce n'était encore qu'un conte, lu et relu dans les salons à la mode, un « conte fantastique » sans doute destiné à la *Revue de Paris* ; en janvier [1831], c'est un roman en 2 volumes in-8° promis à Gosselin pour le 15 février, en avril une œuvre à paraître en mai [1831]. À cette date, une grande partie en est encore à écrire, mais l'imagination de Balzac retrouve à la fois sa liberté, sa combativité et sa confiance » (Roland Chollet, *Balzac journaliste, op. cit.*, p. 561).

<sup>3</sup> La première édition de *La Peau de chagrin* publiée en août 1831 est exactement identique à celle intégrée en septembre aux *Romans et contes philosophiques* qui sont publiés avec une notice de « seconde édition » (de *La Peau de chagrin*). Malgré ce titre symétrique, dans ce recueil *La Peau de chagrin* est le seul ouvrage qui

*La figure du conteur chez Balzac*

*Peau de chagrin* et les contes, c'est même chose<sup>4</sup> ». C'est pourquoi nous nous intéressons particulièrement à cette édition rédigée et publiée durant cette période cruciale.

Cependant, il est aussi nécessaire d'évoquer que, dans la vaste bibliographie de Balzac, cette première édition de *La Peau de chagrin* est un livre unique dans la mesure où il a pour sous-titre « roman philosophique ». Et dans celui-ci, le mot de « roman » attire particulièrement notre attention. Premièrement parce que nous pensons, comme Pierre Barbéris que « l'importance de la visée "philosophique" n'a pas encore en 1831 la couleur métaphysique qu'elle pourra prendre<sup>5</sup> ». Et deuxièmement parce que, comme l'a remarqué Gérard Genette, Balzac est un écrivain qui « n'aimait guère [...] définir ses œuvres comme des romans ». De ce fait, « il [Balzac] n'emploie presque jamais ce terme, si ce n'est justement pour désigner le sous-genre historique à la Scott, ou pour une œuvre philosophico-fantastique comme *La Peau de chagrin* »<sup>6</sup>. Certes, hormis ses œuvres de jeunesse des années 1820 que Balzac appelle catégoriquement « mes romans, mes feu romans<sup>7</sup> », parmi les œuvres du futur auteur de *La Comédie humaine* *La Peau de chagrin* est un ouvrage unique, paru originellement sous ce terme générique. Toutefois il faut souligner que, dans cette remarque, Gérard Genette accentue plutôt le fait que Balzac a une certaine méfiance à l'égard du terme (ou du genre) de roman<sup>8</sup>. Nous pensons que c'est en partie en

---

puisse être qualifié de *roman* dans la mesure où sa longueur dépasse visiblement celle d'un conte. Pour comprendre pourquoi Balzac utilise le terme de roman au pluriel, il faut savoir que, dans le traité avec Charles Gosselin concernant la vente et la publication des *Romans et contes philosophiques*, outre *La Peau de chagrin*, Balzac avait l'intention d'écrire une autre œuvre intitulée *Histoire de la succession du Marquis de Carabas* qui est selon l'auteur un « roman philosophique qui formera un volume in-8°, de vingt-cinq feuilles, ou peut-être deux » (*Corr.*, t. I, p. 388), et qui devrait composer avec *La Peau de chagrin* un duo de *Romans*. Cependant, alors que l'idée de l'*Histoire de la succession du Marquis de Carabas* apparaît plusieurs fois dans les projets de publication de Balzac dans les années 1830, cet ouvrage ne vit jamais le jour. C'est pour cette raison que, dans les *Romans et contes philosophiques*, *La Peau de chagrin* peut être considérée comme l'unique « roman philosophique ».

<sup>4</sup> Anonyme [Balzac], « *Romans et contes philosophiques*, par M. de Balzac », *op. cit.*, p. 1194.

<sup>5</sup> Pierre Barbéris, « Préface », *LP*, p. VI.

<sup>6</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 1987, p. 231.

<sup>7</sup> À la demande de Loève-Veimars qui s'intéresse aux œuvres d'Horace de Saint-Aubin, Balzac répond par ces mots sincères : « Votre lettre, Monsieur est extrêmement flatteuse pour moi et je vous remercie bien sincèrement de votre bonne volonté ; mais il y a longtemps que je me suis condamné moi-même à l'oubli ; le public m'ayant brutalement prouvé ma médiocrité. Aussi j'ai pris parti du public et j'ai oublié l'homme de lettres, il a fait place à l'homme de lettres de plomb. Ce que vous me faites l'honneur de me demander est impossible à vous offrir pour le moment. Mes romans, mes feu romans ne sont que chez mon père et la collection incomplète que je possède est prêtée, aussitôt que je le pourrai, Monsieur, je m'empresserai de satisfaire un lecteur aussi ami et indulgent » (Lettre à Loève-Veimars, vers avril 1828 ?, *Corr.*, t. I, p. 214).

<sup>8</sup> Ce sujet évidemment important, que nous ne pouvons pas aborder dans cette étude, mériterait une réflexion approfondie. Ici, nous nous bornons de signaler que, dans la correspondance de Balzac, surtout dans ses lettres à Madame Hanska, il emploie presque toujours ce terme de roman en lui donnant un sens péjoratif. Le

*Balzac conteur et La Peau de chagrin*

raison de cela que ce sous-titre exceptionnel de *La Peau de chagrin* va être modifié à chaque fois qu'une nouvelle édition va paraître. En 1835, à l'occasion de la publication de l'édition révisée, le sous-titre original est supprimé et remplacé par le titre général d'« Etudes philosophiques<sup>9</sup> ». Puis, en 1838, la nouvelle édition illustrée de *La Peau de chagrin* paraît avec un autre sous-titre, celui d'« Etudes sociales<sup>10</sup> ». En janvier de cette année, dans une lettre à Madame Hanska, Balzac lui annonce la publication de cette édition, et quant à la réception de l'œuvre il lui tient le propos que voici :

[...] il y a encore des gens qui s'obstinent à voir *un roman* dans *La Peau de chagrin*, mais chaque jour aussi les gens sérieux et les appréciateurs de cette composition gagnent du terrain<sup>11</sup>.

Dans cette lettre, le mot de « roman » est utilisé pour parler de *fiction* ou d'*œuvre d'imagination* plutôt que pour indiquer le nom d'un genre littéraire. Néanmoins, si l'on prend ce terme, souligné en italique par l'auteur lui-même, dans son sens propre, on peut comprendre que *La Peau de chagrin* est une composition qui ne doit pas être lue comme un roman. Ainsi, Balzac, qui a donné en 1831 le sous-titre de « roman philosophique » à *La Peau de chagrin*, n'accepte cependant pas que l'on considère cette œuvre comme « un roman ». À première vue, l'attitude de Balzac peut paraître contradictoire. Mais, si l'on tient compte du fait que, pendant toute sa carrière littéraire, il ne montre pas d'affinité pour le genre roman ni pour l'appellation de romancier<sup>12</sup>, on peut dire que cette attitude n'est pas incompréhensible.

---

roman ne désigne pas une œuvre littéraire mais il désigne le produit de la marchandise littéraire qui tourmente toujours son auteur. Nous citons ci-dessous quelques exemples : « J'ai pris l'engagement de faire 40 000 lignes de roman dans les feuilletons de journaux cette année de octobre 1841 à octobre 1842, et si je puis en obtenir 2 francs 50 cent[imes] la ligne, je gagnerai 100 000 francs avec lesquels mes dettes seront acquittées à peu près, et j'aurai conquis une indépendance que je n'ai jamais eue depuis que j'existe.» (30 septembre 1841, *LH*, t. I, p. 540) ; « Je n'achèterais pas plus de tableaux à me ruiner que je ne m'engagerais à *faire des romans* contre la somme qui me libérerait ! » (6 août 1846, *LH*, t. II, p. 293) ; « Oh ! que j'ai hâte de te voir. Maudit argent ! maudits romans ! », « Moi, je les hais, les romans, surtout les romans à finir...! » (27 décembre 1846, *LH*, t. II, p. 487).

<sup>9</sup> Balzac, *La Peau de chagrin, Études philosophiques*, Paris, Werdet, 1835. Cette édition revue et corrigée occupe les quatre premiers tomes des *Études philosophiques*.

<sup>10</sup> Balzac, *La Peau de chagrin, Études sociales*, Paris, Delloy et Lecou, 1838. Cette édition illustrée de *La Peau de chagrin* est une œuvre unique publiée dans le cadre des *Études sociales*. Sur l'évolution du texte et sur la différence que l'on trouve parmi les éditions postérieures de *La Peau de chagrin* (1833, 1835, 1838, 1839, et 1845), voir Graham Falconer, « Le travail de style dans les révisions de *La Peau de chagrin* », *AB* 1969, p. 71-106.

<sup>11</sup> Lettre à Mme Hanska, 22 janvier 1838, *LH*, t. I, p. 437-438.

<sup>12</sup> À ce sujet voir la remarque suivante d'Anne-Marie Baron : « Balzac préfère à l'étiquette encore douteuse de romancier celle de conteur, qui bénéficie à la fois de la garantie de l'Histoire et de la faveur populaire. Il a

*La figure du conteur chez Balzac*

Dès lors, si nous renonçons à lire *La Peau de chagrin* en tant que roman, comment devons-nous lire cette « composition »? Pour respecter ce qu'écrivit Balzac en 1838, il serait convenable de lire *La Peau de chagrin* comme une « étude ». Dans ce chapitre, par contre, pour la raison que nous avons expliquée plus haut, en prenant en considération le Balzac du début des années 1830, nous essayons de replacer la première édition de *La Peau de chagrin* dans son contexte de l'époque, et donc de la penser dans les parages du genre du conte<sup>13</sup>.

*La Peau de chagrin*, « mon célèbre conte fantastique »

Pour étudier *La Peau de chagrin* en son rapport avec le conte, il faut remarquer en premier lieu que ce « roman philosophique » a été conçu originellement comme un conte. C'est dans les cahiers de Balzac *Pensées, sujets, fragments* que l'on trouve la première esquisse de cette œuvre. Au second semestre de l'année 1830, Balzac y note ces mots : « L'invention d'une peau qui représente la vie. Conte oriental<sup>14</sup> ». Puis, après quelque temps, cette fois-ci dans un article publié en décembre 1830 dans *La Caricature* sous l'un de ses pseudonymes, Alfred Coudreux, Balzac, qui en réalité n'a pas encore commencé la rédaction, présente son œuvre en gestation avec cette expression déconcertante : « mon célèbre conte fantastique : intitulé *La Peau de chagrin*<sup>15</sup> ». De cette manière, avant même que l'auteur ne se soit lancé sérieusement dans sa création, *La Peau de chagrin* a été déjà reliée aux deux grands courants à la mode du genre conte : le conte oriental et le conte fantastique. Il ne sera alors pas difficile de trouver dans la première édition de cette œuvre, qui voit le jour au bout de six mois d'un travail pénible, des éléments qui permettent de la relier à la *planète conte*.

Quiconque connaît l'intrigue de cette œuvre peut dire sans hésitation que, ce qui rapproche assurément *La Peau de chagrin* du conte, c'est l'existence même de la « peau de

---

toujours aimé les contes de fées, qui l'ont souvent inspiré » (Anne-Marie Baron, « Avant-propos », *Balzac et la nouvelle (I), L'École des lettres, second cycle*, Paris, L'École des loisirs, mai 1999, p. 10).

<sup>13</sup> Dans ce chapitre nous n'essayons pas de définir le genre du conte par ses caractéristiques formelles : nous ne distinguons pas le conte du roman par sa longueur. Pour le moment et pour quelque temps encore, comme Balzac nous voyons le conte comme une forme littéraire qui a une tradition plus longue et plus riche que le roman, et qui s'inscrit, d'ailleurs, dans une généalogie littéraire différente.

<sup>14</sup> Balzac, *Pensées, sujets, fragments*, cité par Pierre Citron dans son édition suivante : Balzac, *La Peau de chagrin*, CH, t. X, 1979, p. 1221.

<sup>15</sup> Alfred Coudreux [Balzac], « Les Litanies romantiques », *La Caricature*, 9 décembre 1830, OD, t. II, p. 823.

*Balzac conteur et La Peau de chagrin*

chagrin » qui peut réaliser tous les souhaits et tous les désirs conscients ou inconscients de son possesseur, mais au prix de sa vie<sup>16</sup>.

Au début du récit, un jeune homme apparaît comme le protagoniste principal. Il a perdu toute sa fortune, est en mal d'amour, et est pris de l'idée funeste de se jeter dans la Seine. Pendant sa dernière promenade autour du Palais Royal, ce jeune homme nommé Raphaël entre par hasard dans un magasin de curiosités où il reçoit d'un antiquaire bizarre une pièce de peau d'animal. Selon l'antiquaire, c'est un talisman magique gravé d'inscriptions en langue orientale. Dès que Raphaël possède cette peau, tous ses désirs sont accomplis. À l'aide de la force merveilleuse mais fatale de la peau, Raphaël devient, en une nuit, l'héritier de l'immense fortune de son oncle. Cependant, il se rend également compte que la peau rétrécit plus ou moins visiblement. Cela représente l'approche de la fin de sa vie. En réalisant son destin, Raphaël s'enferme dans son hôtel avec pour seul désir l'envie de prolonger sa vie. Il souhaite uniquement se marier avec une fille innocente nommée Pauline, et vivre paisiblement avec elle. Mais, malgré tous les efforts de Raphaël, la peau qui réalise tous les désirs, même les moindres et les plus dérisoires, ne cesse jamais de rétrécir. Tourmenté par la peur de la mort, désespéré de ne pouvoir arrêter le rétrécissement de la peau, Raphaël perd sa santé physique et morale. Il devient malade, moribond, et tombe dans la déception profonde de ne pouvoir échapper à son destin, ni de rompre le pacte diabolique contracté avec la peau de chagrin. Le récit se termine par une scène d'agonie où Raphaël devient fou puis expire dans les bras de Pauline.

Lorsque l'on lit cette œuvre comme l'histoire de la peau merveilleuse et de son possesseur, on peut la résumer de cette manière. Ici, nous n'entrons pas dans le détail de l'intrigue. Nous n'essayons pas non plus d'interroger les sources de *La Peau de chagrin*. Simplement, tout en ne nous éloignant pas de cette intrigue, nous nous contentons d'énumérer quelques indices internes ou externes qui peuvent témoigner de la filiation plus ou moins explicite entre *La Peau de chagrin* et le monde du conte.

---

<sup>16</sup> La puissance magique et maléfique de cette mystérieuse peau, « empreinte du sceau que les Orientaux nomment *le cachet de Salomon* » (*LP*, p. 55), est expliquée succinctement par la bouche de l'antiquaire : « Maintenant vos volontés seront scrupuleusement satisfaites ; mais aux dépens de votre vie. Le cercle de vos jours, figuré par cette peau, se resserrera suivant la force et le nombre de vos souhaits, depuis le plus léger jusqu'au plus puissant » (*ibid.*, p. 61).

*La figure du conteur chez Balzac*La Peau de chagrin et le *monde du conte*

En ce qui concerne le rapport entre *La Peau de chagrin* et les contes d'Hoffmann, l'*Élixir du Diable* ou le *Pot d'or* par exemple, comme l'a remarqué Maurice Bardèche, l'influence d'Hoffmann sur ce « célèbre conte fantastique », reste incertaine<sup>17</sup>. Cependant, même si Balzac ne s'est pas inspiré directement d'Hoffmann<sup>18</sup>, puisqu'il cite lui-même son nom dans la « Préface » de *La Peau de chagrin* il est naturel de penser que l'auteur de *La Peau de chagrin* était au moins attiré par la vogue des *contes fantastiques* hoffmanniens<sup>19</sup>. Quant au rapport avec l'autre œuvre, c'est Pierre Barbéris qui indique le lien entre *La Peau de chagrin* et un conte de fées balzacien, *La Dernière Fée, ou la nouvelle lampe merveilleuse*, publié sous le pseudonyme d'Horace de Saint-Aubin en 1823<sup>20</sup>. Si *La Peau de chagrin* conte l'histoire de Raphaël, possesseur d'une peau magique mais fatale, *La Dernière Fée* est l'histoire d'Abel, possesseur d'une lampe merveilleuse mais fausse. De plus, on trouve dans *La Peau de chagrin*, des mentions et évocations des deux grands archétypes du conte occidental et oriental : *Peau d'âne*, un *conte de fées* de Charles Perrault, et *Les Mille et Une Nuits*<sup>21</sup>. Pour prouver que ces mentions ont été faites, non pas par hasard, mais volontairement,

<sup>17</sup> Maurice Bardèche, *Balzac, romancier*, *op. cit.*, p. 321-334.

<sup>18</sup> En août 1831, juste après l'achèvement de *La Peau de chagrin*, Balzac s'explique sur l'influence d'Hoffmann : « Je ne me suis vraiment pas inspiré d'Hoffmann, que je n'ai connu qu'après avoir pensé mon ouvrage [*La Peau de chagrin*] » (Lettre à Charles de Bernard, vers le 20 août 1831 (*Corr.*, t. I, p. 386). Et, ce n'est qu'en septembre 1833 que Balzac écrit sur l'œuvre d'Hoffmann. Dans une lettre à Madame Hanska, il dit que : « J'ai lu Hoffmann en entier, il est au-dessous de sa réputation, il y a quelque chose, mais pas grand'chose » (*LH*, 2 novembre 1833, t. I, p. 84). À ce sujet voir la remarque de Maurice Bardèche : « Balzac a "fait" du fantastique comme tout le monde, il a entendu parler d'Hoffmann, il a pu lire quelques-uns de ses contes, mais, pour être sincère, nous n'avons aucune preuve formelle à opposer à ses déclarations, lorsqu'il écrit en 1833 qu'il a lu pour la première fois l'œuvre d'Hoffmann et qu'il la trouve inférieure à sa réputation » (Maurice Bardèche, *op. cit.*, p. 330).

<sup>19</sup> Le nom de ce conteur berlinois est cité dans le paragraphe où Balzac insiste sur la disparité possible entre « l'œuvre et l'homme » : « Pétrarque, lord Byron, Hoffmann et Voltaire, étaient les hommes de leur génie ; tandis que Rabelais, homme sobre démentait les goinfries de son style et les figures de son ouvrage... Il buvait de l'eau en vantant la purée septembre, comme Brillat-Savarin mangeait fort peu, tout en célébrant la bonne chère » (Balzac, « Préface », *LP*, p. 3).

<sup>20</sup> Pierre Barbéris, *op. cit.*, p. XXXIV.

<sup>21</sup> *LP*, p. 78, 86 et 138. Voir Per Nykrog, « Peau de chagrin - Peau d'âne », *AB* 1993, p. 77-89. Voir aussi cette remarque d'Alain Schaffner : « Les pouvoirs magiques de l'objet [la peau de chagrin] rappellent [...] indéniablement *Les Mille et Une Nuits*. Qui ne songerait, à leur propos, à la lampe d'Aladin, d'ailleurs citée par Philarète Chasles, cet objet "extraordinairement magique dont la vertu était de rendre plus puissant que tous les rois et les sultans l'homme assez heureux pour en devenir le possesseur". / Les pouvoirs que confère l'objet magique se situent aussi, mais de manière moins ostensible, dans la tradition des contes de fées. Il est ainsi un conte de Perrault, appelé *Les Souhaits ridicules* [...] » (Alain Schaffner, Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, PUF, « Études littéraires », 1996, p. 65-66).



*Balzac conteur et La Peau de chagrin*

il suffit de remarquer que ces deux contes sont des œuvres chères à Balzac. Par exemple, dans « La Fleur des contes » de Balzac qui est un palmarès personnel d'une vingtaine de contes, *Peau d'âne* est située à la quinzième place et *Le Conte du bossu des Mille et Une Nuits* à la dix-neuvième. Enfin, hors du texte, comme nous l'avons déjà remarqué, dans un compte rendu de *La Peau de chagrin* écrit par l'auteur lui-même sous un pseudonyme, Balzac présente son œuvre en utilisant comme toujours le terme de conte. Selon lui, *La Peau de chagrin* est un « conte oriental, fait avec nos mœurs, avec nos fêtes, nos salons, nos intrigues et notre civilisation<sup>22</sup> ». Et dans un autre compte rendu, cette fois anonyme mais attribué avec certitude à Balzac, il écrit ces mots : « Vous aurez beau être savant et grand écrivain, si vous n'êtes pas venu au monde conteur, vous n'atteindrez jamais cette popularité qui a fait les *Mystères d'Udolphe*, *La Peau de chagrin*, *Les Mille et Une Nuits* et M. de Balzac<sup>23</sup>. »

Il est désormais clair que, d'une manière ou d'une autre, Balzac essaie de rapprocher *La Peau de chagrin* du monde du conte, soit oriental, soit fantastique, où la peau magique ou la lampe merveilleuse peuvent montrer leur puissance surnaturelle. En d'autres termes, on peut dire que, pour composer son « célèbre conte fantastique », Balzac profite amplement de la mode du conte fantastique hoffmannien, de sa propre expérience de la réécriture moderne de l'histoire d'Aladdin, de sa culture littéraire, et plus précisément, de son attachement à la littérature conteuse occidentale et orientale.

Pourtant, paradoxalement, bien que l'auteur lui-même souligne ainsi la relation entre *La Peau de chagrin* et les autres contes, si l'on examine cette œuvre de plus près on découvre ça et là, soit dans le développement du récit, soit dans le style de la narration, des éléments qui ne peuvent pas s'accorder avec l'imaginaire du conte, et qui, par ailleurs, permettent de dissocier *La Peau de chagrin* du monde féerique ou surnaturel du conte. En réalité, *La Peau de chagrin* se compose en grande partie d'éléments qui ne sont pas fabuleux.

*Ceci n'est pas un conte*

Quant à la *peau de chagrin* elle-même, nous pouvons signaler la rareté relative de sa présence dans la totalité du récit. Dans ce livre, composé de trois parties de volume à peu près égal, la peau ne montre pleinement sa force qu'à partir des dernières pages de la deuxième

<sup>22</sup> Le comte Alexandre de B\*\*\* [Balzac], « *La Peau de chagrin, roman philosophique*, par M. de Balzac », *La Caricature*, 11 août 1831, OD, t. II, p. 850.

<sup>23</sup> Anonyme [Balzac], « *Romans et contes philosophiques*, par M. de Balzac », *L'Artiste*, 2 octobre 1831, OD, t. II, p. 1193.

*La figure du conteur chez Balzac*

partie. Et si, dans la troisième partie intitulée « L'Agonie<sup>24</sup> », la lutte désespérée du possesseur de la peau contre sa fatalité se trouve au centre, Balzac y consacre beaucoup de pages à la description des tentatives de Raphaël qui veut déjouer la force magique de la peau<sup>25</sup>. De plus, l'auteur y introduit la discussion et l'analyse de savants de plusieurs disciplines qui, à la demande de Raphaël, essayaient d'éclaircir la nature surnaturelle de cette peau qui résiste à tous les efforts physiques d'étirement<sup>26</sup>. En d'autres termes, si d'une part Balzac met en scène le caractère mystérieux de la peau, d'autre part, il met en doute avec persistance son côté surnaturel qui doit relier *La Peau de chagrin* au monde fabuleux du conte.

C'est en remarquant cette ambiguïté déconcertante autour de l'existence de cet élément (surnaturel) qui conditionne la nature même de l'histoire, que Tzvetan Todorov distingue *La Peau de chagrin* du « genre fantastique » pour la classer dans le genre voisin, le « genre allégorie ». Parce que, dans *La Peau de chagrin*, bien que :

L'apparition de la peau est préparée par une description de l'atmosphère étrange qui règne dans la boutique du vieil antiquaire ; par la suite, aucun des désirs de Raphaël ne se réalise d'une manière invraisemblable. Le festin qu'il demande avait déjà été organisé par ses amis ; l'argent lui vient sous la forme d'un héritage ; la mort de son adversaire, lors du duel, peut s'expliquer par la peur qui s'empare de ce dernier devant son calme à lui ; enfin, la mort de Raphaël est due, apparemment, à une phtisie, et non à des causes surnaturelles. Seules les propriétés extraordinaires de la peau confirment ouvertement l'intervention du merveilleux. Nous avons là un exemple où le fantastique est absent non à cause d'un manquement à la première condition (hésitation entre l'étrange et le merveilleux), mais de par le manque de la troisième [« le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte : il refusera l'interprétation allégorique que l'interprétation "poétique" » (p. 38)]: il est tué par l'allégorie, et une allégorie qui s'indique indirectement<sup>27</sup>.

Ainsi, selon l'analyse de Tzvetan Todorov, *La Peau de chagrin* est une œuvre allégorique où le lecteur peut considérer l'aspect surnaturel de la peau et de l'histoire comme une allégorie de la vie elle-même et non pas comme l'étrangeté absolue qui s'introduit inopinément dans la vie *réelle* du protagoniste, car, « seules les propriétés extraordinaires de la peau confirment ouvertement l'intervention du merveilleux ». De ce point de vue, on peut dire que l'histoire de *La Peau de chagrin* et celle de Raphaël errent volontairement entre réel et fantastique, science et magie, scepticisme et crédulité<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> *LP*, p. 243-358.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 281-302.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 310-319.

<sup>27</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 1970, p. 73.

<sup>28</sup> Par exemple, Balzac décrit le sentiment de Raphaël, dans le magasin de curiosité, qui oscille entre « incrédulité » et « fascination » presque religieuse par ces termes : « Cette vision avait lieu dans Paris, sur le

*Balzac conteur et La Peau de chagrin*

Ainsi, lorsqu'on examine *La Peau de chagrin* dans cette perspective, on aperçoit que, dès l'*incipit*, Balzac ne vise pas à donner à ce *conte* une tonalité fabuleuse, mais réelle et actuelle. Nous pouvons tout d'abord voir qu'il n'y a rien d'annonçant le fantastique dans cet *incipit* :

Vers la fin du mois d'octobre dernier, quelque temps après l'heure à laquelle s'ouvrent les maisons de jeu, conformément à la loi qui protège, à Paris, une passion essentiellement budgétisante, un jeune homme vint au Palais-Royal ; et, sans trop hésiter, montra l'escalier du tripot établi au numéro 39<sup>29</sup>.

Pour nous amener dans l'espace atemporel du conte, la première partie de ce livre pourrait s'ouvrir autrement. Tout au contraire, au commencement du récit, Balzac nous présente ainsi exactement le lieu et le temps de l'action. Il est tout à fait possible d'y voir le souci de Balzac d'y créer une apparence de réalisme, ce qui, selon Michel Erre, est « la condition de possibilité du fantastique »<sup>30</sup>. Mais ici, nous ne continuerons pas de poser cette problématique autour du *fantastique*. Comme le dit Maurice Bardèche, nous pensons que « le fantastique pour Balzac est une présentation favorable aux problèmes psychiques qui l'occupent ; mais il n'est lui-même qu'un élément secondaire et accidentel de son art<sup>31</sup> ». D'un autre point de vue, nous voulons souligner le fait que ces lignes inaugurales peuvent rappeler au lecteur de l'époque, un autre *incipit* d'un autre récit balzacien. Celui de *La Vendetta*, recueillie dans les *Scènes de la vie privée*, publiées en avril 1830, c'est-à-dire un an et demi avant la publication de *La Peau de chagrin*. Ces deux *incipit* se ressemblent en effet de façon évidente. *La Vendetta* commence par cette phrase :

---

quai Voltaire, au dix-neuvième siècle, temps et lieux où la magie devait être impossible... / Voisin de la maison où le dieu de l'incrédulité française avait expiré, disciple de Gay-Lussac et d'Arago, contempteur des tours de gobelets, l'inconnu [Raphaël] ne pouvait guère obéir qu'aux fascinations poétiques dont il avait accepté les prestiges et auxquelles nous nous prêtons souvent comme pour fuir de désespérantes vérités, comme pour tenter la puissance de Dieu... » (*LP*, p. 48).

<sup>29</sup> *LP*, p. 18.

<sup>30</sup> Dans une étude sur *La Dernière Fée*, plus précisément sur le discours féerique et le discours romanesque (réaliste) qui coexistent dans ce *conte* de jeunesse, en s'appuyant sur la définition du fantastique selon Tzvetan Todorov Michel Erre remarque que « le fantastique réside dans l'hésitation éprouvée par un personnage, et par le lecteur, face à un événement défiant les lois naturelles » et « cette définition exige que l'univers où se déroule l'action soit le même que celui du lecteur. Le réalisme constitue donc la condition de possibilité du fantastique » (Michel Erre, « Du discours féerique au langage du réel : Études sur les formes de discours dans *La Dernière Fée* », *AB* 1975).

<sup>31</sup> Maurice Bardèche, *op. cit.*, p. 329.

*La figure du conteur chez Balzac*

Vers la fin du mois de septembre de l'année 1800, un étranger, suivi d'une femme et d'une petite fille, arriva devant le palais des Tuileries<sup>32</sup>.

Ainsi, au moins en ce qui concerne le début du récit, Balzac utilise le même style pour les deux œuvres qui sont cependant classées dans deux genres différents : le « conte » et la « scène ». Nous pouvons supposer qu'un lecteur de l'époque, aurait pu s'apercevoir que les premiers chapitres de *La Peau de chagrin* partageaient bien des choses, telles que la situation, les personnages et détails, avec un texte mi-fictionnel, mi-documentaire de Balzac intitulé « Le Dernier Napoléon » et publié en décembre 1830 sous le pseudonyme d'Henri B\*\*\* dans la rubrique « Croquis » de *La Caricature*<sup>33</sup>. « Le Dernier Napoléon » se déroule dans le même lieu et à peu près au même moment que le début de *La Peau de chagrin*.

Vers les trois heures du soir, un jeune homme descendit, par le Perron, dans le jardin du Palais-Royal, à Paris. [...] Mais l'heure à laquelle les fatales portes de ces antres silencieux doivent s'ouvrir n'avait sans doute pas encore sonné [...]<sup>34</sup>.

En comparant ces trois *incipit*, nous pouvons conclure que Balzac évite de situer le récit de *La Peau de chagrin* dans un monde imaginaire, et qu'il choisit de commencer ce récit d'une manière qu'il a déjà exploitée, lorsqu'il a rédigé les deux récits qu'il a lui-même classés dans les rubriques « Scène » et « Croquis ». Autrement dit, dans *La Peau de chagrin*, conçue originellement comme un conte, Balzac adopte néanmoins le style et la forme de narration de ces deux autres sous-genres *balzaciens* clairement réalistes.

Si l'on poursuit la lecture de *La Peau de chagrin* de cette manière, on peut confirmer la justesse de la remarque d'Alain Schaffner, qui, accentuant le style composite de cette œuvre, affirme que : « Tous les écrits antérieurs de Balzac, qu'ils soient réalistes, fantastiques ou même journalistiques, convergent — à la seule exception des *Chouans* — vers *La Peau de chagrin*<sup>35</sup> ». Parce que, surtout dans la première partie de cette « composition », à l'exception du « roman historique », outre la « scène » et le « croquis », se combinent ou se heurtent entre eux, les styles spécifiques de la « physiologie » (l'analyse physiologique de la passion du joueur dans les chapitres 1 et 2), de la « caricature » (la description caricaturale et satirique du festin chez le banquier dans les chapitres 11 et 12), et du « portrait » (la description

<sup>32</sup> Balzac, *La Vendetta, Scènes de la vie privée* [1830], *NC*, t. I, 2005, p. 161.

<sup>33</sup> En effet, « Le Dernier Napoléon » est considéré par la critique balzacienne comme une sorte d'ébauche de la scène inaugurale de *La Peau de chagrin*, bien que la parenté entre ces deux textes ne soit pas suffisamment prouvée. Voir Pierre Barbéris, *op. cit.*, p. X-XI.

<sup>34</sup> Henri B\*\*\* [Balzac], « Le Dernier Napoléon », « Croquis », *La Caricature*, 16 décembre 1830, *NC*, t. I, p. 704.

<sup>35</sup> Alain Schaffner, *op. cit.*, p. 25.

*Balzac conteur et La Peau de chagrin*

minutieuse de l'antiquaire mystérieux dans le chapitre 5)<sup>36</sup>, c'est-à-dire divers sous-genres que le Balzac journaliste ou le Balzac conteur a exploités, au début des années 1830, dans des organes de la presse parisienne tels que *La Mode*, *La Silhouette* et *La Caricature*<sup>37</sup>.

*La confrontation des styles*

Pour voir dans cette « composition » comment se rencontrent mais aussi se heurtent concrètement des genres et des styles, envisageons à présent un exemple que l'on trouve dans une scène d'un magasin de curiosités. Il faut dire d'emblée que c'est une scène unique à partir de laquelle l'illustrateur Tony Johannot a créé une gravure pour la première édition de *La Peau de chagrin* : cette image est reproduite en tant que *Figure 1* à la fin de ce chapitre. À propos de cette scène, c'est surtout entre le texte et l'image que l'on remarque la confrontation des styles.

Voyons d'abord la *Figure 1*, dans laquelle le vieil antiquaire montre à Raphaël la peau de chagrin qui est, comme le décrit le narrateur, « suspendue à un clou, précisément au dessus du siège sur lequel le jeune homme était assis<sup>38</sup> ». En regardant cette illustration, *fidèle* au moins en ce qui concerne la description de la situation, nous pouvons dire que c'est une image que l'on pourrait trouver dans tel ou tel « conte fantastique » ou « roman gothique ». En effet le narrateur décrit ainsi le sentiment que Raphaël éprouve dans ce magasin :

Ce fut un mystérieux sabbat digne des fantaisies entrevues par le docteur Faust sur le Brocken<sup>39</sup>.

Quant à l'antiquaire, après une description détaillée à la manière du portrait balzacien, dans la manière que Balzac a déjà adopté pour représenter un vieil et mystérieux usurier, Gobseck, par exemple<sup>40</sup>, le narrateur décrit son apparition devant le héros par ces mots :

<sup>36</sup> Voir respectivement *LP*, p. 17-26 ; 69-88 ; 42-45.

<sup>37</sup> À partir de ces mots clefs du Balzac de cette période « Physiologie », « Caricature », et « Portrait », parmi les nombreux articles journalistiques et littéraires, on peut énumérer par exemple « Galerie physiologique I : L'Épicier » (22 avril 1830, *La Silhouette*), « Caricatures : L'Archevêque » (4 novembre 1830, *La Caricature*) « Portrait de P.-L. Jacob bibliophile » (5 mai 1830, *Le Voleur*).

<sup>38</sup> *LP*, p. 54.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>40</sup> En effet, Balzac commence la description physique de ces personnages, tous les deux vieux et mystérieux, par des phrases semblables. Pour l'antiquaire : « Figurez-vous un petit vieillard sec et maigre, vêtu d'une robe en velours noir, serrée autour de ses reins par un gros cordon de soie » (*LP*, p. 42) ; et pour Gobseck : « Usurier : saisissez-vous bien cette figure ? Elle est pâle et blafarde, et je voudrais que l'académie me permît de

### *La figure du conteur chez Balzac*

Cette apparition eut quelque chose de magique. L'homme le plus intrépide, surpris ainsi dans son sommeil, aurait sans doute tremblé devant ce personnage extraordinaire qui semblait être sorti d'un sarcophage voisin<sup>41</sup>.

Plus loin, on trouve une autre expression qui accentue l'atmosphère fantasmagorique de ce « personnage extraordinaire » :

Un peintre aurait, avec deux expressions différentes et en deux coups de pinceau, fait de cette figure, soit une belle image du Père Éternel, soit le masque ricaneur du Méphistophélès ; car il y avait tout ensemble une suprême puissance dans le front et de sinistres railleries sur la bouche aussi mordante que celle de Voltaire<sup>42</sup>.

Ainsi, il est clair que Balzac peint le portrait de l'antiquaire et du cadre qui l'entoure dans un style volontairement mystérieux. Cependant, lorsqu'on continue de lire le texte et qu'on fait face à ces lignes qui doivent servir d'inspiration à Tony Johannot pour son illustration, on peut s'étonner, par-dessus tout, de la *voix* de l'antiquaire centenaire. Parce que le ton éclatant de sa voix s'oppose non seulement à l'ambiance mystérieuse suggérée par l'image et par le texte, mais aussi à l'intrigue qui a décrit jusque-là la désespérance de Raphaël sur un ton sombre. Avant de montrer à Raphaël la peau de chagrin, l'antiquaire *bavard* lui tient ce discours en guise de préambule :

— Sans que je vous console, sans que vous m'imploriez, sans avoir à rougir, reprit le marchand, et sans que je vous donne : / Un centime de France, / Un maravedis d'Espagne, / Une gazetta de Venise, / Un farthing d'Angleterre, / Un saurais d'Afrique, / Une roupie de l'Inde, / Un rez de Portugal, / Une gourde d'Amérique, / Un rouble de Russie, / Un denier hollandais, / Un parant du Levant, / Un tarain de Sicile, / Un croizat de Gènes, / Un gros de Genève, / Un seller d'Allemagne, / Une bajoque d'Italie, / Un batz de Suisse, / Une seule des sersterces ou des oboles de l'ancien monde ni une piastre du nouveau ; / Sans vous donner quoi que ce soit, en / Or, / Argent, / Billon, / Papier, / Billet, / Hypothèque, /

---

lui donner le nom de face lunaire ; elle ressemble à de l'argent dédoré » (*Les Dangers de l'inconduite* [avril 1830], *NC*, t. I, p. 226).

<sup>41</sup> *LP*, p. 45.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 47. Curieusement, dans la troisième partie de *La Peau de chagrin* on trouve la reprise de ce portrait. On voit apparaître pour la deuxième fois ce vieil antiquaire comme un personnage *revenant* : « Il [Raphaël] le [l'antiquaire] contemplait comme un vieux Rembrandt enfumé, récemment restauré, verni, mis dans un cadre neuf. / Cette comparaison lui fit retrouver la trace de la vérité dans ses confus souvenirs ; et, alors, il reconnut le marchand de curiosités, l'homme auquel il devait son malheur !... / En ce moment, un rire satanique échappait à ce fantastique personnage, et se dessinait sur ses lèvres froides, tendues par un faux râtelier. À ce rire, la vive imagination de Raphaël lui montra dans cet homme, de frappantes ressemblances avec la tête idéale que les peintres ont donnée au Méphistophélès de Goëthe » (*ibid.*, p. 258-259).

*Balzac conteur et La Peau de chagrin*

Annuité, / Rente, / Délégation, / Ou emphythéose, / Je vous fais plus riche, puissant et considéré qu'un roi constitutionnel... Eh ! eh !...

Le jeune homme resta comme engourdi, croyant le vieillard en enfance.

— Retournez-vous... dit le vieillard saisissant tout à coup la lampe pour en diriger la lumière sur le mur qui faisait face au portrait.

— Regardez cette petite *Peau de Chagrin* !...<sup>43</sup>.

En regardant cette énumération excessive, nous nous rappelons spontanément des lignes de la première « Méditation » de la *Physiologie du mariage*, dans laquelle l'auteur énumère, avec le même esprit ludique, les vingt-quatre raisons de se marier par ordre alphabétique<sup>44</sup>. Il est évident que ce n'est pas une ambiance mystérieuse, mais un effet comique qui s'en dégage<sup>45</sup>. Et si l'on compare de nouveau le texte et l'image de cette scène, on peut affirmer que Balzac y tente de croiser des styles et des genres bien différents, voire même opposés comme le « fantastique » et le « comique », ou le « gothique » et la « physiologie ».

Ainsi, bien que *La Peau de chagrin* soit une œuvre conçue originairement comme un conte, et présentée par l'auteur lui-même comme un conte, on y découvre des styles, caractéristiques de genres divers, qui ne semblent pas facilement s'harmoniser avec l'image du conte ou celle du fantastique. À propos de cette pluralité fondamentale de *La Peau de chagrin*, Philarète Chasles a formulé une remarque importante. Dans un compte rendu publié dans *Le Messager des chambres* du 6 août 1831, en s'opposant à la tendance de la critique du

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 52-53.

<sup>44</sup> « Physiologie, que me veux-tu donc ? / Voudrais-tu par hasard nous présenter des tableaux plus ou moins bien dessinés pour nous convaincre qu'un homme se marie : / Par Ambition... cela est bien connu ; / Par Bonté, pour arracher une fille à la tyrannie de sa mère ; / Par Colère, pour déshériter des collatéraux ; / Par Dédain d'une maîtresse infidèle ; / Par Ennui de la délicieuse vie de garçon ; / Par Folie, c'en est toujours une ; / Par Gageure, c'est le cas de lord Byron ; / Par Honneur, comme Georges Dandin ? / Par Intérêt, mais c'est presque toujours ainsi ; / Par Jeunesse, au sortir du collège, en étourdi ; / Par Laideur, en craignant de manquer de femme un jour ; / Par Machiavélisme, pour hériter promptement d'une vieille ; / Par Nécessité, pour donner un état à *notre* fils ; / Par Obligation, la demoiselle ayant été faible ; / Par Passion, pour s'en guérir plus sûrement ; / Par Querelle, pour finir un procès ; / Par Reconnaissance, c'est donner plus qu'on n'a reçu ; / Par Sagesse, cela arrive encore aux doctrinaires ; / Par Testament, quand un oncle mort vous grève son héritage d'une fille à épouser ; / Par Vieillesse, pour faire une fin ; / Par Usage, à l'imitation de ses aïeux. / (Le X manque, et peut-être est-ce à cause de son peu d'emploi comme tête de mot qu'on l'a pris pour signe de *l'inconnu*.) / Par *Yatidi*, qui est l'heure de se coucher et en signifie tous les besoins chez les Turcs ; / Par Zèle, comme le duc de Saint-Aignan qui ne voulait pas commettre de péchés. / Mais ces accidents-là ont fourni les sujets de trente mille comédies et de cent mille romans » (Balzac, *La Physiologie du mariage* [1829], *CH*, t. XI, 1980, p. 915-916).

<sup>45</sup> À propos de « cette fantaisie verbale » Pierre Barbéris note que « cette énumération fantaisiste, à laquelle Balzac n'a pas su résister, a dû vite lui paraître peu vraisemblable dans le discours sérieux du vieillard. Dès la réimpression des *Romans et contes philosophiques*, il la réduisit de dix-huit à quatre éléments, mais en conservant les alinéas. C'est en 1838 seulement qu'apparaît le texte actuel, sans alinéa » (Pierre Barbéris, *Balzac et le mal du siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1970, t. II, p. 1423).

*La figure du conteur chez Balzac*

passé qui aime toujours la « littérature de plain-pied », ce critique apprécie l'irrégularité et la complexité de *La Peau de chagrin* en ces termes :

Assurément, il [« le critique de l'ancienne école » (p. 61)] ne comprendra pas un mot de ces deux volumes [de *La Peau de chagrin*]. Il aime la littérature de plain-pied ; ici tout est abîmes, précipices, saillies, excroissances, hautes montagnes, profondeurs sans fond. Je jure que le plus habile critique de 1800 à 1820 ne se ferait pas une idée nette sur un pareil ouvrage. Il briserait sa toise, il jetterait son compas. Autant vaudrait demander à M. d'Aguesseau l'explication satisfaisante d'un journal de 1831. En vain diriez-vous à notre Aristarque dans l'embarras, que l'auteur de *La Peau de chagrin* a voulu, comme feu Rabelais, résumer son époque dans un livre de fantaisie, épopée, satire, roman, conte, histoire, drame, folie aux mille couleurs<sup>46</sup>.

Si l'on prend en considération le fait que Balzac, après avoir lu ce compte rendu, demande à son auteur de rédiger l'« Introduction » aux *Romans et contes philosophiques* qui va remplacer la « Préface » de la première édition de *La Peau de chagrin* en septembre 1831<sup>47</sup>, on peut supposer que Balzac lui-même a reconnu l'exactitude de cette remarque de Philarète Chasles : celui-ci réutilise une grande partie de son compte rendu dans l'« Introduction »<sup>48</sup>. C'est-à-dire que, comme l'écrit Chasles, Balzac lui-même voit sans doute *La Peau de chagrin* comme un livre « aux mille couleurs ».

On peut maintenant comprendre sans difficulté pourquoi dans *La Peau de chagrin* se trouvent des éléments divers et même opposés. C'est parce que l'auteur l'a voulu. Mais s'il en est ainsi, il faut se demander alors pourquoi Balzac s'efforce de relier malgré tout cette œuvre à l'étiquette, à l'image, et au monde du conte. Comme nous l'avons vu plus haut, avant et après la publication de *La Peau de chagrin* Balzac tente de présenter au public à plusieurs reprises cette œuvre sous le nom de conte. Ainsi, dans les pages qui suivent, pour comprendre le choix de Balzac nous allons nous intéresser à la présence de deux cadres, celui du récit et celui de l'œuvre, qui nous invitent à penser de nouveau à la filiation entre *La Peau de chagrin* et le conte.

---

<sup>46</sup> Philarète Chasles, « *La Peau de chagrin* », *Le Messager des chambres*, 6 août 1831, repris dans *Balzac. Mémoire de la critique*, éd. Stéphane Vachon, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 61.

<sup>47</sup> C'est pour cette raison que la « Préface » de la première édition de *La Peau de chagrin* détient « le record de brièveté » temporelle (Gérard Genette, *op. cit.*, p. 179).

<sup>48</sup> Philarète Chasles, « Introduction aux *Romans et contes philosophiques* » [1831], *op. cit.*



*Balzac conteur et La Peau de chagrin**La filiation entre La Peau de chagrin et le conte*— *Le cadre du récit*

Pour traiter du premier cadre, focalisons-nous sur la deuxième partie de *La Peau de chagrin*. Dans ce livre composé de trois parties, cette partie intitulée « La Femme sans cœur » occupe une place centrale, au sens littéral mais aussi au sens symbolique du terme, du fait que cette partie est consacrée presque entièrement à la confession de Raphaël, dans laquelle le héros raconte l'histoire de sa jeunesse et de son échec amoureux. Jusqu'à aujourd'hui, les chercheurs se sont accordés à admettre l'importance de cette confession<sup>49</sup>. D'abord parce qu'elle a un côté autobiographique : cette confession correspond sur plusieurs points aux expériences réelles de l'auteur. Ensuite parce qu'elle présente un aspect documentaire : elle reflète, à travers le désenchantement amoureux du héros, la mentalité de l'époque atteinte par le mal du siècle. Enfin parce qu'elle s'inscrit dans la lignée de la confession *romantique* : cette confession, influencée par *La Confession* de Jean-Jacques Rousseau, servira d'inspiration à *La Confession d'un enfant du siècle* d'Alfred de Musset<sup>50</sup>.

Malgré la richesse de cette confession, nous n'allons pas analyser ici les propos de Raphaël. En revanche, nous voulons mettre en relief la façon dont le narrateur traite cette confession. En effet, pour incorporer cette confession à la première personne dans un récit à la troisième personne, Balzac utilise une technique conventionnelle de la narration que l'on appelle le « récit-cadre ». Lorsque l'on lit un récit-cadre « qui renferme à la manière d'un cadre un ou plusieurs autres récits<sup>51</sup> », on trouve souvent une structure narrative dans laquelle un personnage-narrateur raconte, au cours d'un dialogue ou d'une conversation, une histoire (récit encadré) à un autre personnage-narrataire. Il en est exactement ainsi dans la deuxième partie de *La Peau de chagrin*, où c'est durant le dialogue avec son ami Émile que Raphaël commence son récit. La confession de Raphaël est précédée par ces paroles d'Émile :

---

<sup>49</sup> Voir par exemple Pierre Barbéris, « L'autobiographie : pourquoi ? comment ? » et Ruth Amossy, « La confession de Raphaël : contradictions et interférences », in *Balzac et La Peau de chagrin*, textes réunis par Claude Duchet, Paris, SEDES, CDU, 1979, p. 25-42 et 43-59 ; Pierre Glaudes, *La Peau de chagrin d'Honoré de Balzac*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2003. Voir surtout le chapitre intitulé « Confession d'un enfant du siècle » (p. 67-84).

<sup>50</sup> Voir Alain Schaffner, *op. cit.*, p. 20-22.

<sup>51</sup> À propos de la définition du récit-cadre, nous avons consulté le livre de référence suivant : Hendrik van Gorp et al., *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, « Champion classiques : Références et Dictionnaires », 2005, p. 406.

*La figure du conteur chez Balzac*

[...] Confesse-toi, ne mens pas, je ne te demande point de mémoires historiques...  
Surtout, sois aussi bref que ton ivresse te le permettra ; car je suis exigeant comme un lecteur,  
et prêt à dormir comme une femme qui dit ses vêpres en latin...<sup>52</sup>.

Puis, vers la fin de la deuxième partie, ce récit-confession de Raphaël, présenté par Balzac comme un « récit de désespoir, tour à tour fantastique et réel, agité, coloré, brûlant, enivrant comme les flammes du punch » raconté « au milieu d'une orgie »<sup>53</sup>, se termine au moment où le dialogue arrive à sa fin.

Bientôt les deux amis [Raphaël et Émile] s'endormirent, unissant leurs ronflements à la musique dont les salons retentissaient. Les bougies s'éteignirent, une à une, en faisant éclater leurs bobèches de cristal. Puis, la nuit enveloppa d'un crêpe cette longue orgie, dans laquelle le récit de Raphaël avait été comme une orgie de paroles, de mots sans idées, et d'idées auxquelles les expressions avaient souvent manqué<sup>54</sup>.

La confession de Raphaël est ainsi encadrée, de manière plus ou moins drôle, dans la structure du récit-cadre. On sait que cette technique du récit-cadre est utilisée traditionnellement dans les œuvres classiques de la littérature conteuse comme *Les Mille et Une Nuits* ou le *Décameron*<sup>55</sup>. Et si l'on tient compte du fait que Balzac est un grand admirateur de ces deux recueils, mais aussi de cette technique de narration<sup>56</sup>, on peut penser qu'il encadre la confession de Raphaël dans un double but. Non seulement il tente de mettre en évidence le contenu de la confession qui est bien loin de l'image fabuleuse du conte, mais il tente néanmoins de rattacher cette confession à cette forme de narration spécifique du genre conte. En ce sens, on peut considérer que ce long « roman » de nature plus ou moins autobiographique peut (ou doit) être lu comme un « conte ».

— *Le cadre de l'œuvre*

Si le premier cadre se trouve ainsi à l'intérieur du récit, le deuxième cadre se situe à l'extérieur du récit. Nous allons maintenant nous intéresser à deux citations particulièrement

---

<sup>52</sup> *LP*, p. 103.

<sup>53</sup> Balzac, « Le Suicide d'un poète, Fragment de *La Peau de chagrin* », *Revue de Paris*, 29 mai 1831, t. XXVI, *NC*, t. I, p. 854.

<sup>54</sup> *LP*, p. 232.

<sup>55</sup> À ce sujet, voir Tzvetan Todorov, « Les hommes-récits », *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, « Poétique », 1971, p. 78-91.

<sup>56</sup> À ce sujet, voir Veronica Bonanni, « Boccace dans les *Contes drolatiques* », in *Balzac et la nouvelle (III), L'École des lettres, second cycle*, L'École des loisirs, juillet 2003, p. 153-163 ; le même auteur, « *Les Mille et une nuits de l'Occident, Balzac et le conte oriental* », *AB* 2010, p. 225-247.

*Balzac conteur et La Peau de chagrin*

remarquables : l'une est de Laurence Sterne et l'autre est de François Rabelais. *Remarquable*, parce que c'est Balzac lui-même, qui dans un compte rendu de *La Peau de chagrin*, évoque ces deux écrivains comme étant pour lui des figures tutélaires: il dit clairement que « la vie humaine y [à *La Peau de chagrin*] est représentée, formulée, traduite comme Rabelais et Sterne<sup>57</sup> ». Également parce que Balzac mentionne simultanément leur noms au moins trois fois : dans une liste manuscrite de « ceux qui ont *bien conté* »<sup>58</sup>, dans un hommage aux « grands conteurs » inséré dans les *Petites misères de la vie conjugale*<sup>59</sup>, et dans *La Comédie du diable*, plus précisément dans sa version pré-originale publiée dans *La Caricature* sous le titre de « Fragment d'une nouvelle satire ménipée »<sup>60</sup>, donc, dans trois textes différents dont les deux sont rédigés au début des années 1830, c'est-à-dire à peu près au même moment que *La Peau de chagrin*. Ainsi, il n'est pas difficile d'imaginer qu'à travers ce geste Balzac a essayé d'inscrire *La Peau de chagrin* dans le même genre que *Tristram Shandy* et *Pantagruel*.

Pour examiner ces deux citations, nous allons indiquer les deux points communs essentiels qui les concernent. Le premier point commun est qu'aucune des deux citations n'est authentique. En examinant la citation de Sterne, qui n'est qu'une ligne serpentine avec la référence précise « Sterne, *Tristram Shandy*, chap. CCCXXII » (reproduite comme *Figure 2* à la fin de ce chapitre), on pourrait dire, à première vue, que cette citation est correcte. Cependant, si l'on se réfère à ce que dit Balzac sur cette ligne *horizontale*, on peut penser qu'il manipule non seulement la direction de cette ligne, mais aussi son sens. En effet, tandis que dans *Tristram Shandy*, cette ligne serpentine et *verticale* représente la liberté du

<sup>57</sup> Le comte Alexandre de B\*\*\* [Balzac], « *La Peau de chagrin, roman philosophique*, par M. de Balzac », *op. cit.*, p. 849.

<sup>58</sup> « Ceux qui ont conté sont rares, *bien conté*, on les compte, et ce sont des hommes de génie — Lucien — Pétrone — les fabliaux (*autores incertos*) — Rabelais — Verville — Boccace — l'Arioste — La Fontaine — Voltaire — Walter Scott — [Marmontel pour mémoire *rayé*]. Et la reine de Navarre ! ... Hamilton — Sterne — Cervantes — et Le Sage donc [...] [? Style hiéroglyphique - Boccace 1318 [ ? ] - à Paris en 1335-41 y a pris ses contes [...] » (Balzac, *Pensées, sujets, fragments* (Lov. A 182, f° 11), cité par Roland Chollet, Balzac, *Les Cent Contes drolatiques*, Paris, Les Bibliophiles de l'Originale, t. XX, 1969, p. XXI).

<sup>59</sup> « Comme ces pauvres parents ignorent éternellement ce que leur fils vient apprendre à grand-peine à Paris, à savoir : / Qu'il est difficile d'être écrivain et de connaître la langue française avant une douzaine d'années de travaux herculéens ; / Qu'il faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier, vu que le roman est l'histoire privée des nations ; / Que les grands conteurs (Ésope, Lucien, Boccace, Rabelais, Cervantes, Swift, La Fontaine, Lesage, Sterne, Voltaire, Walter Scott, les Arabes inconnus des *Mille et Une Nuits*) sont tous des hommes de génie autant que des colosses d'érudition » (Balzac, *Petites misères de la vie conjugale* [1830-1846], *CH*, t. XII, p. 107-108).

<sup>60</sup> « Il était difficile aux critiques de mordre sur la composition du ministère et de l'assemblée... Les gens de talent y fourmillaient. [...] La capitale avait élu, pour la représenter, [...] Rabelais, écrivain (cette élection fut due en partie à l'influence des charcutiers et des marchands de liqueurs.); Tamerlan, général en retraite ; et Laurent [*sic*] Sterne, homme des lettres » (Balzac, « Fragment d'une nouvelle satire ménipée », 18 novembre 1830, *La Caricature, NC*, t. I, p. 1028-1029).

*La figure du conteur chez Balzac*

célibataire<sup>61</sup>, Balzac nous en donne une interprétation originale, dans le sens où elle n'a rien à voir avec le contexte original. Dans le but de l'harmoniser avec la structure non « de plain-pied » de *La Peau de chagrin*, Balzac présente cette ligne comme le symbole du « drame qui serpente, ondule, tournoie, et au courant duquel il faut s'abandonner<sup>62</sup> ».

Quant à la citation suivante de Rabelais : « *Les Thélemites estre grands mesnagiers de leur peau et sobres de chagrins*<sup>63</sup>. », dans laquelle on trouve les mots « peau » et « chagrins », on pourrait penser que c'est une citation qui convient parfaitement à l'idée de l'œuvre. Pourtant, bien que Balzac attribue ce texte à Rabelais, comme l'a remarqué Alain Schaffner cette citation n'est qu'un texte apocryphe dont la source demeure introuvable : elle n'est ni dans *Pantagruel* ni dans *Gargantua*<sup>64</sup>.

Ainsi, puisque ces deux citations sont fausses, nous pouvons dire que ces deux lignes ont été ajoutées, non pour rappeler le sens original de l'image, mais pour évoquer les noms mêmes de Sterne et de Rabelais, ainsi que ce qu'évoquent ces deux noms. Par l'intermédiaire de ces fausses citations, Balzac rend hommage à Sterne et à Rabelais, maîtres du conte. Il faut souligner de nouveau que dans le panthéon de Balzac, Sterne et Rabelais sont intronisés non pas en qualité de simples écrivains ni de romanciers, mais en qualité de conteurs.

Le deuxième point commun entre ces deux fausses citations est qu'elles sont situées à l'extérieur du récit. La ligne serpentine empruntée à Sterne se trouve dans la première page du titre. Dès lors le lecteur de *La Peau de chagrin* peut considérer cette ligne comme une épigraphe du livre. D'autre part, le texte attribué faussement à Rabelais se trouve dans les dernières pages du livre intitulées « Moralité<sup>65</sup> ». Et parce que cette « Moralité » se trouve après la « Conclusion<sup>66</sup> » du récit, on peut considérer ce texte comme un épilogue. Ainsi, ces

---

<sup>61</sup> « “Tant qu'un homme est libre, s'écria le caporal...” Et en même temps il fit avec son bâton le moulinet par dessus sa tête, à peu près en cette manière [...] » (Laurence Sterne, *Vie et Opinions de Tristram Shandy*, *Œuvres complètes de L. Sterne*, traduites de l'anglais, Paris, Ledoux et Tenré, t. II, 1818, p. 473).

<sup>62</sup> Le comte Alexandre de B\*\*\* [Balzac], « *La Peau de chagrin, roman philosophique*, par M. de Balzac », *op. cit.*, p. 850. Il est utile d'évoquer que, en France à cette époque, le nom et l'œuvre de Sterne sont connus particulièrement pour ses « techniques digressives de narration » qui inspirent Charles Nodier (*Les Sept châteaux du roi de Bohême*) et Jules Janin (*L'Ane mort et femme guillotinée*) mais aussi Balzac (*Les Deux amis, conte satyrique*). À ce sujet, voir José-Luis Diaz, *Devenir Balzac, op. cit.* Voir surtout cinquième chapitre : « Portrait de Balzac en conteur phosphorique » (p. 119-139).

<sup>63</sup> *LP*, p. 362.

<sup>64</sup> Alain Schaffner, *op. cit.*, p. 33.

<sup>65</sup> *LP*, p. 362. On ne trouve cette « Moralité » finale que dans l'édition originale de *La Peau de chagrin*. Déjà, dans l'édition de 1833 chez Gosselin, la « Moralité » est supprimée par l'auteur qui sans doute pense à éloigner *La Peau de chagrin* du conte, pour l'approcher de l'étude. En ce sens, cette « Moralité » est, de même que la division de l'œuvre entière en une cinquantaine de chapitres, l'une de ces caractéristiques majeures de la première édition qui seront destinées à être supprimées pendant les travaux successifs du remaniement.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 359-361.

*Balzac conteur et La Peau de chagrin*

deux *citations*, fonctionnent comme un cadre qui, de l'extérieur, entoure l'intégralité de l'œuvre. Et lorsqu'on se rappelle que ces citations ont été faites, non pour reprendre leur sens original (tout d'abord parce qu'il n'existe pas), mais pour rendre hommage à Sterne et à Rabelais, on peut penser qu'en donnant ce cadre général à *La Peau de chagrin* Balzac veut placer cette œuvre sous le patronage de ces deux « grands conteurs » qui, avec un esprit humoristique et satirique, peuvent « résumer son époque dans un livre de fantaisie, épopée, satire, roman, conte, histoire, drame, folie aux mille couleurs » (Philarète Chasles). De cette manière, en encadrant *La Peau de chagrin* dans l'esprit de Sterne et de Rabelais, Balzac nous présente cette œuvre comme un conte, qui n'est pas un simple conte, mais un conte comportant en lui d'autres genres et sous-genres.

*Conclusion*

Malgré le sous-titre de « roman philosophique », la première édition de *La Peau de chagrin* est reliée au genre du conte de différentes façons. Cependant, pour lire *La Peau de chagrin* comme un conte, nous devons comprendre le mot « conte » dans son sens le plus large, c'est-à-dire dans un sens élargi par Balzac. Chez Balzac, le conte n'est pas seulement un genre limité, il est aussi et surtout un genre privilégié qui peut s'adapter à tous ses désirs narratifs. Comme Jeannine Guichardet qui souligne *l'effacement des genres* dans *La Peau de chagrin*, nous pensons que, pour Balzac qui est « venu au monde conteur », « contrairement à la peau de chagrin » le conte est « infiniment extensible » et « capable d'accueillir, de contenir en puissance tous les genres » et donc aussi un « genre majeur » et magique<sup>67</sup>. Cela peut expliquer pourquoi Balzac désigne constamment cette composition « aux mille couleurs », dans lequel cohabitent diverses essences génériques, par le terme de conte. L'édition originale de *La Peau de chagrin* représente ainsi ce qui est la perspective littéraire de Balzac au début des années 1830, et surtout sa notion du conte.

---

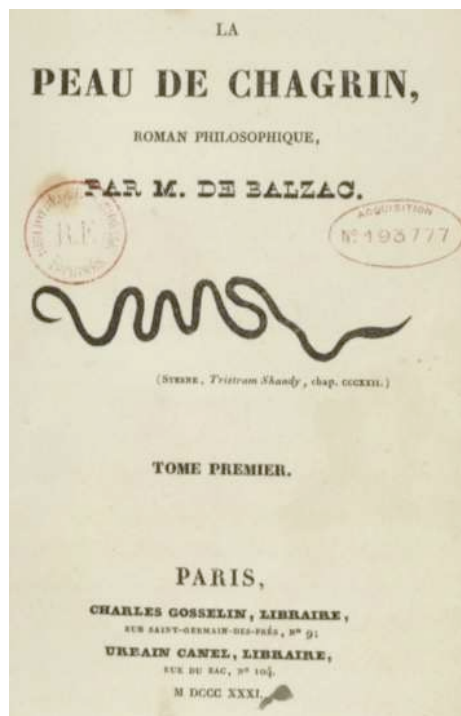
<sup>67</sup> Jeannine Guichardet, *Balzac-Mosaïque*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Cahiers Romantiques », 2007, p. 87.

*La figure du conteur chez Balzac*

Figure 1 : Illustration de Tony Johannot  
(*La Peau de chagrin*, Gosselin et Canel, 1831)



Figure 2 : Citation de Sterne (*ibid.*)



## Chapitre 10

### *Ouvrir les Contes philosophiques (1831)*

#### *Le moment des Contes philosophiques*

Après avoir étudié l'édition originale de *La Peau de chagrin* dans son rapport avec la notion du conte, nous allons nous focaliser sur les douze contes qui entourent *La Peau de chagrin* et qui constituent les *Contes philosophiques* dans un recueil intitulé *Romans et contes philosophiques* publié en septembre 1831 chez Charles Gosselin<sup>1</sup>. Par la lecture de ce recueil, nous allons nous efforcer de mettre en lumière l'originalité du conte balzacien, tant dans le contexte de sa carrière d'écrivain, que dans le contexte historique de l'époque.

Il nous paraît utile d'expliquer préalablement pourquoi nous avons choisi l'édition originale des *Contes philosophiques* alors qu'il y en a plusieurs versions. Avant tout, c'est parce que l'objectif de notre étude consiste à situer l'activité conteuse de Balzac dans un contexte précis du début des années 1830, afin de la comprendre dans son historicité. Pour cette raison, nous préférerons étudier les contes de Balzac dans leur version primitive. Ce sont des textes qui n'ont pas encore subi toutes les modifications postérieures (remaniements retouches, additions, développements, suppressions), qui les attendent. Cela veut dire que nous mettrons de côté les versions postérieures des douze *Contes philosophiques*, bien que, dans le long processus de la création balzacienne qui aboutit à la construction d'une grande

---

<sup>1</sup> *Romans et contes philosophiques par M. de Balzac*, Paris, Charles Gosselin, 3 vol, septembre 1831. Tome I : « Introduction », *La Peau de chagrin*. Tome II : *La Peau de chagrin (suite et fin)*, *Sarrasine*, *La Comédie du diable*, *El Verdugo*. Tome III : *L'Enfant maudit*, *L'Élixir de longue vie*, *Les Proscrits*, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Le Réquisitionnaire*, *Étude de femme*, *Les Deux Rêves*, *Jésus-Christ en Flandre* [première publication dans ce recueil], *L'Église*. Dans ce chapitre, nous désignons les douze contes des *Romans et contes philosophiques* par le titre de *Contes philosophiques*.

*La figure du conteur chez Balzac*

cathédrale littéraire toutes les corrections ont une importance. Car, chez Balzac, dans la plupart des cas, la correction des œuvres anciennes n'est pas faite comme simple réparation rétroactive, mais, surtout après 1835, « soit pour les faire entrer dans son système de personnages reparaissants, soit pour leur faire dire plus qu'elles disaient sur le moment<sup>2</sup> », ou encore, pour les déplacer dans telle ou telle catégorie des œuvres de *La Comédie humaine* différente de l'initiale. De même que toutes les autres œuvres, les *Contes philosophiques* n'échappent pas à ce processus de réécriture et de regroupement. Parmi ces douze contes, les textes qui restent dans leur état original sont rares<sup>3</sup>. Toutefois, chez Balzac, l'évolution du texte et celle de l'œuvre même ne doit pas être considérée comme un développement linéaire, mais comme le résultat de tâtonnements successifs dont chacun est lié à un moment particulier<sup>4</sup>. Ce qui attire surtout ici notre attention, c'est l'un de ces premiers moments qui précèdent largement la réalisation de *La Comédie humaine*.

Il est vrai qu'à partir de 1834, la presque totalité des *Contes philosophiques* est reprise dans les *Études philosophiques*<sup>5</sup>. De ce fait, on pourrait considérer ces *Études* comme un projet développé, ou une sorte de version augmentée, et perfectionnée des *Contes philosophiques*. Il est également vrai qu'au niveau du texte, et au niveau de la structure, l'auteur essaie d'améliorer son expression afin qu'un simple conte se change en une *étude* approfondie. Mais il faut en même temps faire attention au fait qu'à l'occasion de cette modification, la correction des textes et le regroupement des œuvres sont effectués du point de vue du Balzac auteur des *Études*, donc, avec une idée différente de celle du Balzac conteur du début des années 1830<sup>6</sup>. Comme nous l'avons signalé, c'est dès 1833 que Balzac entre dans son « temps des Études », et c'est aussi à partir de cette date qu'il commence à souligner l'aspect philosophique et spéculatif de ses *contes* transformés en *études*, en modifiant et amplifiant les textes originaux<sup>7</sup>. En tenant compte de ce décalage entre les deux perspectives génériques de Balzac, et celui entre les deux versions des œuvres, nous ne donnerons ici pas la priorité aux *Études philosophiques*.

<sup>2</sup> Pierre Barbéris, « Préface », *LP*, p. VI.

<sup>3</sup> Alors que l'étude sur l'historique de la modification postérieure du texte de *La Peau de chagrin* de Graham Falconer existe déjà (« Le travail de style dans les révisions de *La Peau de chagrin* », *AB* 1969, p. 71-106), nous n'avons pas d'étude pareille sur les *Contes philosophiques*.

<sup>4</sup> À ce sujet, voir Nicole Mozet, *Balzac au pluriel*, Paris, PUF, « Écrivains », 1990. Voir surtout le dernier chapitre : « L'effet *Comédie humaine* : Balzac écrivain » (p. 287-307).

<sup>5</sup> Balzac, *Études philosophiques*, Paris, Werdet, puis Delloye et Lecou, puis Souverain, 1834-1840, 20 vol.

<sup>6</sup> Par exemple, en 1835, Balzac pense que *Sarrasine* n'est pas suffisamment *philosophique* pour entrer dans les *Études philosophiques*. Pour cette raison, l'auteur décide de déplacer ce conte vers les *Études de mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle* dans la section des *Scènes de la vie parisienne*.

<sup>7</sup> Voir Isabelle Tournier, « Temps des Études », *NC*, t. II, p. 12-24.



## *Ouvrir les Contes philosophiques*

Pour cette même raison, à la différence de la coutume des recherches balzaciennes nous ne privilégierons pas la dernière version des *Contes philosophiques* dans l'édition « Furne corrigé » de *La Comédie humaine*<sup>8</sup>. Certes, cette version est la dernière édition des *Œuvres complètes* de Balzac publiée de son vivant sous le titre général *La Comédie humaine* (Dubouchet, Furne et Hetzel, 1842-1848, puis Houssiaux 1853-1855), et de plus, elle est corrigée par l'auteur lui-même sur son exemplaire personnel jusqu'à sa mort en 1850. En ce sens, on peut dire que cette version reflète le plus fidèlement la *dernière volonté de l'auteur*<sup>9</sup>. Cependant, dans notre étude, pour les raisons que nous venons de mentionner, et tout en admettant l'importance de cette édition *ultime*, plutôt qu'à la dernière volonté de l'auteur nous préférons nous intéresser à sa volonté initiale, celle du moment où Balzac a composé les premiers *Contes philosophiques* entre 1830 et 1831 en tant que *conteur*.

L'édition originale des *Contes philosophiques* existe indépendamment de ses versions postérieures et de toutes les *couches superposées* données après coup. Néanmoins, il faut admettre que, depuis longtemps, cette version primitive est cachée sous la grande ombre des *Études philosophiques* et de *La Comédie humaine*. Du fait de cette préférence, jusqu'à aujourd'hui, les premiers *Contes philosophiques*, n'ont d'autre choix que d'être une œuvre méconnue et peu étudiée, qui n'a pas un nombre suffisant de lecteurs, sauf les contemporains qui l'achetèrent chez les libraires ou l'empruntèrent aux cabinets de lecture<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> C'est cette version définitive qui est reproduite dans la collection de la Pléiade. Dans l'« Avertissement » de *La Comédie humaine* de cette édition, à propos du choix de l'édition de référence (« Furne corrigé »), Pierre-Georges Castex l'explique par ces mots : « Pour les romans de Balzac, un seul texte fait autorité : celui que l'écrivain lui-même a arrêté en corrigeant son exemplaire personnel de *La Comédie humaine*. [...] C'est, naturellement, ce même texte que nous avons pris pour base, en incorporant les corrections qui nous paraissent indispensables » (Pierre-Georges Castex, « Avertissement », *CH*, t. I, p. CXXI).

<sup>9</sup> Toutefois, il faut préciser que cette version dite *définitive* est elle aussi provisoire et même inachevée. Parce que, comme nous venons de le constater, après que l'édition Furne de *La Comédie humaine* commence à paraître, Balzac ne cesse de corriger et remanier le texte. Cette correction persistante, et ces travaux de réécriture ne sont interrompus que par la mort de l'auteur en août 1850. D'où l'appellation de « Furne corrigé » (reproduite une première fois dans les *Œuvres complètes de H. de Balzac*, Paris, Michel Lévy frères, 1869-1876, 24 vol). Et en ce sens, la « dernière couche » que l'auteur donne à son œuvre, n'est en réalité qu'une « des couches superposées » (Pierre Citron, *CH*, t. VI, p. 1433), que Balzac-Frenhofer ne cesse de donner à sa chère œuvre chimérique avec laquelle il rêve pendant plusieurs années.

<sup>10</sup> À propos du tirage des *Contes philosophiques* entre 1831 et 1833, on peut consulter un rapport curieux établi par l'éditeur. Selon la « Note de l'éditeur pour l'édition des *Études philosophiques* » (*CH*, t. X, p. 1219-1220) publiée en 1834, rédigée fort probablement par Balzac lui-même, les *Romans et contes philosophiques*, publiés en septembre 1831 chez Gosselin, ont été tirés à 1 400 exemplaires, et les *Contes philosophiques*, publiés en mars 1833 chez le même éditeur comme un volume séparé, indépendant de *La Peau de chagrin* ont été tirés à 400 exemplaires. Il faut préciser qu'il existe une autre édition des *Contes philosophiques*, publiée en juin 1832 chez Gosselin. Mais étrangement, l'auteur de cette note ne la mentionne pas.

*La figure du conteur chez Balzac*

Ce n'est que bien récemment en 2005 et en 2007, que nous avons enfin pu avoir devant nos yeux et dans nos mains, la réédition moderne de l'édition originale mais aussi celle de l'édition pré-originale des *Contes philosophiques*. L'une est éditée par Andrew Oliver<sup>11</sup>, et publiée en 2007 dans la collection des « Romans de Balzac » qui a commencé « depuis 2005 au rythme de deux volumes par an » suivant la « chronologie de composition et de publication en volume »<sup>12</sup>. Dans cette édition, à l'instar de l'édition de Pierre Barbéris qui a reproduit l'édition originale de *La Peau de chagrin* en 1972, les *Contes philosophiques* de la première édition publiée en septembre 1831 sont reproduits intégralement. À propos de cette édition, Andrew Oliver précise à juste titre qu'elle est « la première édition moderne à présenter le recueil de 1831 depuis sa publication initiale<sup>13</sup> ». La seconde est la réédition moderne de l'édition pré-originale des *Contes philosophiques*, éditée par Isabelle Tournier, dans le premier tome des *Nouvelles et contes* publiés en 2005<sup>14</sup>. Son principe éditorial est plus radical, parce que cette édition est conçue « pour découvrir un Balzac vital, au plus près des inventions de l'écrivain ou de l'époque » et, dans cet objectif, cette « édition repose sur trois principes » ; premièrement une « sélection la plus large possible, choix du texte de la première publication, quel que soit son support éditorial (revue, livre, brochure, journal, collectif), sans tenir compte des distinctions classiques entre pré-original et originale » ; deuxièmement un « respect absolu de la chronologie », et troisièmement, « pour retrouver, dans le moment et de mouvement même de leur rencontre avec leurs premiers lecteurs », « toutes ces œuvres brèves », y compris évidemment les douze *Contes philosophiques*, sont « réimprimées dans leur état premier, quelle que soient leur réécritures ultérieures, et sous leurs premiers titres, quelles que soient les dénominations nouvelles que Balzac leur a imposées par la suite »<sup>15</sup>.

Ainsi, ces deux éditions reproduisent fidèlement les premiers *Contes philosophiques*, soit dans leur version pré-originale (premières publications en revue), soit dans sa version originale : la première édition du livre, mis à part ses versions postérieures<sup>16</sup>. En effet, c'est la

---

<sup>11</sup> Balzac, *Romans et contes philosophiques*, édition établie et présentée par Andrew Oliver, Toronto, Éditions de l'originale, « Les Romans de Balzac », 2007. [Désormais abrégé en CP] Malgré ce titre, ce recueil ne contient pas *La Peau de chagrin*, parce que, l'édition séparée de cet ouvrage est parue dans la même collection la même année.

<sup>12</sup> Sur les détails de cette collection, voir le site internet d'Éditions de l'originale (Toronto) : <http://www.debalzac.com/collection2.htm> (Consulté en juin 2016)

<sup>13</sup> Andrew Oliver, « Notice », CP, p. III.

<sup>14</sup> Balzac, *Nouvelles et contes*, édition établie, présentée et annotée par Isabelle Tournier, t. I, Paris, Gallimard, « Quarto », 2005. [NC]

<sup>15</sup> Isabelle Tournier, « Avertissement », NC, t. I, p. 7-18.

<sup>16</sup> Dans l'édition des *Contes philosophiques* d'Andrew Oliver : « Afin toutefois de permettre au lecteur de

## *Ouvrir les Contes philosophiques*

parution de ces deux éditions récentes qui nous permet, après plus de cent cinquante ans depuis leur parution, la lecture des *Contes philosophiques* dans leur propre historicité.

Ici, pour les raisons que nous venons d'évoquer, nos citations des *Contes philosophiques* renvoient à ces deux éditions. Mais inutile de dire que ce choix ne nous empêche pas de consulter les versions définitives de *La Comédie humaine*, mais aussi les autres éditions modernes et populaires, puisqu'elles nous procurent beaucoup de renseignements précieux sur les contes balzaciens<sup>17</sup>.

### *L'unité de composition ?*

Pour comprendre les caractéristiques générales des *Contes philosophiques*, avant de mettre en œuvre notre propre approche, nous allons d'abord remettre en question le principe de lecture adopté par Maurice Bardèche dans *Balzac, romancier*<sup>18</sup> et par Pierre-Georges Castex dans les *Nouvelles et contes de Balzac*<sup>19</sup> : à notre avis, ces deux études classiques ont eu une influence persistante et forte jusqu'à aujourd'hui. Toutes les deux ont essayé d'aborder les *Contes philosophiques* de manière semblable, et c'est cette manière de faire qui nous paraît discutable. Le problème consiste dans leur manque de respect à l'égard de l'historicité textuelle des *Contes philosophiques* repris dans les *Romans et contes philosophiques* (Gosselin, 1831). Alors qu'en apparence, ils le traitent comme une œuvre publiée à cette date, en réalité, ils ne tiennent pas suffisamment compte de son origine ni de son contexte historique. Au lieu de cela, ils veulent et essaient de les situer dans une perspective différente de l'originelle, et d'expliquer la nature de cette œuvre à la lumière des *Études philosophiques*

---

mesurer avec précision l'ampleur des modifications apportées par Balzac au texte de ses contes entre cette édition et celui que l'on trouve dans le « Furne corrigé », le présent livre s'accompagne d'un cd-rom où sont présentés tous les changements » (Andrew Oliver, *op. cit.*, p. XII).

<sup>17</sup> En partie parce que, à notre grand regret, dans les deux éditions modernes citées plus haut, le texte original de Balzac est donné avec des notes minimums. Ci-dessous, nous citons les autres éditions récentes des contes balzaciens. *Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni*, éd. Marc Eigeldinger et Max Milner, Paris, Flammarion, « GF », 1981 ; *La Comédie du Diable*, préface et notes de Roland Chollet, postface de Joëlle Raineau, Saint-Épain, Lume, 2005 ; *L'Élixir de longue vie*, précédé de *El Verdugo*, éd. Patrick Berthier, Paris, Le Livre de poche, « Libretti », 2003 ; *Nouvelles*, éd. Philippe Berthier, Paris, Flammarion, « GF », 2005. Ce volume contient, entre autres, *El Verdugo* et *Le Réquisitionnaire ; Sarrasine*, éd. Éric Bordas, Paris, Le Livre de poche, « Libretti », 2001.

<sup>18</sup> Maurice Bardèche, *Balzac, romancier* [1940], Genève, Slatkine Reprints, 1967. Voir surtout le neuvième chapitre : « Les romans philosophiques » (p. 321-371).

<sup>19</sup> Pierre-Georges Castex, *Nouvelles et contes de Balzac "Études philosophiques" : Les Deux Rêves, L'Élixir de longue vie, Jésus-Christ en Flandre, Les Proscrits, Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni, Melmoth réconcilié*, Paris, CDU, « Les cours de Sorbonne : Littérature française », 1963.

*La figure du conteur chez Balzac*

(1834-1840), plus précisément, à la lumière de ce que Balzac manifeste de cette œuvre ultérieurement par la plume de son porte-parole d'alors : Félix Davin.

Sans entrer dans le détail des arguments de ces deux balzaciens éminents, essayons quand même d'indiquer un point commun essentiel qui détermine leur grille de lecture. Tous les deux veulent voir l'« unité » intérieure des *Romans et contes philosophiques* : soit l'unité entre *La Peau de chagrin* et les contes, soit dans l'ensemble des *Romans et contes philosophiques*.

Maurice Bardèche, dans un chapitre intitulé « Les romans philosophiques », avant de commencer son analyse, veut mettre en relief « l'unité de pensée des *Romans et contes philosophiques*<sup>20</sup> ». Selon lui, *La Peau de chagrin* et les *Contes philosophiques* sont une série d'œuvres dont le point de départ est la « puissance destructrice de la pensée<sup>21</sup> ». Ce sont les « ravages de la pensée » ou la « pensée dramatique », suicidaire et désorganisatrice, décrits dans *La Peau de chagrin*, qui réunissent, comme axiome fondamental, l'ensemble des *Romans et contes philosophiques*<sup>22</sup>. Maurice Bardèche explique à partir de cette « idée-maîtresse »<sup>23</sup> que tous les *Contes philosophiques* sont conçus. Pour cette raison, selon lui, « on doit les considérer comme un ensemble, comme une seule œuvre, puisqu'ils sont tous le développement du même système<sup>24</sup> ».

Pierre-Geroges Castex commence sa lecture des *Nouvelles et contes de Balzac* de la même façon. Il admet lui aussi, comme principe primordial « le système balzacien<sup>25</sup> » au principe de toutes ses créations. Et il ajoute que c'est « l'idée maîtresse qui commande à la fois *La Peau de chagrin* et l'ensemble des *Contes philosophiques* publiés à la suite de ce long récit<sup>26</sup> ». Cela parce que, « à l'origine » des *Romans et contes philosophiques* « se trouve un postulat métaphysique appuyé de façon plus ou moins stricte sur des observations empruntées aux diverses sciences : celui de l'unité de l'énergie »<sup>27</sup>. Certes, comme l'a écrit Jean Starobinski d'un point de vue philosophique, on pourrait dire que « le motif principal [de *La Peau de chagrin*] est celui de la dépense des forces vitales, de la vie qui se consume par le désir, la volonté et la pensée<sup>28</sup> ». Cependant, si cela est vrai, c'est autre chose de dire, comme

<sup>20</sup> Maurice Bardèche, *op. cit.*, p. 322.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 324.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>25</sup> Pierre-Georges Castex, *op. cit.*, p. 4.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 3-4.

<sup>28</sup> Jean Starobinski, *Action et réaction. Vie et Aventures d'un couple*, Paris, Seuil, « La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 1999, p. 220. Voir surtout le cinquième chapitre : « Raphaël, Louis, Balthazar » (p. 217-238).

### *Ouvrir les Contes philosophiques*

le fait Pierre-Georges Castex, que « Balzac a voulu, pour tous ces textes, illustrer sa philosophie<sup>29</sup> » sur cette « idée maîtresse », plus concrètement sur cette idée de l'« unité de l'énergie », et conclure que cette philosophie est « mis[e] en œuvre dans la plupart des contes philosophiques<sup>30</sup> ». Ainsi, Castex souligne l'homogénéité de l'ensemble des *Romans et contes philosophiques*. Mais alors, si la « plupart des contes » sont théoriquement issus de cette « idée maîtresse », pourquoi Pierre-Georges Castex ne met en examen que cinq contes ; *Les Deux Rêves*, *L'Élixir de longue vie*, *Jésus-Christ en Flandre*, *Les Proscrits*, *Le Chef-d'œuvre inconnu* ? Alors qu'on trouve au total douze *Contes philosophiques* publiés en même temps en septembre 1831.

On peut se demander aussi pourquoi Maurice Bardèche examine *La Peau de chagrin* principalement par rapport au *Médecin de campagne* (1833), et non pas par rapport aux douze contes, tandis qu'il souligne l'unité de l'ensemble des *Romans et contes philosophiques*. On peut également se demander, à propos de ces douze contes, pourquoi Bardèche se limite à « l'examen des procédés propres au roman philosophique dans l'art de Balzac<sup>31</sup> » en mettant de côté cette idée centrale qui doit les réunir.

#### *L'« idée » des Études philosophiques selon Félix Davin*

La limite de leur analyse est qu'elle suppose préalablement le « système » dans la création balzacienne, l'« unité » et l'« idée » dans ses œuvres du début des années 1830. Mais alors, on peut se demander pourquoi Maurice Bardèche et Pierre-Georges Castex s'attachent à cette grille de lecture qui nous paraît ainsi insuffisante. À notre avis, c'est parce que cette « unité de pensée des *Romans et contes philosophiques*<sup>32</sup> », ainsi que cette « idée maîtresse qui commande à la fois *La Peau de chagrin* et l'ensemble des *Contes philosophiques*<sup>33</sup> », donc, ces deux *clefs de lecture* selon ces deux auteurs, sont en réalité les formules proposées par Félix Davin en tant que principe primordial des œuvres de Balzac.

Dans l'« Introduction » aux *Études philosophiques* rédigée à la fin de 1834<sup>34</sup>, à la demande et sous le contrôle de Balzac, Davin se charge de dessiner pour le lecteur le « sens général », le secret de « cette élaboration progressive d'une idée », le « sens intime de la formule générale », mais aussi l'« âme qui fait mouvoir » les œuvres dites *philosophiques* de

<sup>29</sup> Pierre-Georges Castex, *op. cit.*, p. 4.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>31</sup> Maurice Bardèche, *op. cit.*, p. 321-322.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>33</sup> Pierre-Georges Castex, *op. cit.*, p. 3.

<sup>34</sup> Félix Davin, « Introduction aux *Études philosophiques* » [1834], *CH*, t. X, p. 1199-1218.

*La figure du conteur chez Balzac*

Balzac publiés jusqu'à cette date<sup>35</sup>. Et, c'est pour accomplir cette mission que Davin souligne l'unité profonde des œuvres de Balzac. En s'appuyant sur une autre « Introduction » aux *Romans et contes philosophiques*, celle de son prédécesseur Philarète Chasles, Félix Davin veut mettre l'accent sur l'« idée primitive », qui est en même temps le « thème inscrit sur *La Peau de chagrin* » par ces mots<sup>36</sup> :

Le désordre et le ravage portés par l'intelligence dans l'homme, considéré comme individu et comme être social : telle est l'idée primitive qui règne dans les œuvres de Byron et de Godwin. M. de Balzac l'a jetée dans ses œuvres<sup>37</sup>.

D'après Félix Davin, c'est cette « idée primitive » qui fonctionne comme la « large base sur laquelle vont s'élever les *Études philosophiques*<sup>38</sup> ». Il continue d'expliquer ainsi l'unicité absolue des œuvres :

Donc, après avoir poétiquement formulé, dans *La Peau de chagrin*, le système de l'homme, considéré comme organisation, et en avoir dégagé cet axiome «La vie décroît en raison directe de la puissance des désirs ou de la dissipation des idées», l'auteur prend cet axiome comme un cicérone prend la torche pour vous introduire dans les souterrains de Rome [...]. Il s'élance, il montre l'idée exagérant l'instinct, arrivant à la passion, et qui, incessamment placée sous le coup des influences sociales, devient désorganisatrice. Ainsi, *Adieu*, l'idée du bonheur, [...]. Dans *Le Réquisitionnaire*, c'est une mère tuée par la violence du sentiment maternel [...]. Dans *El Verdugo*, c'est l'idée de dynastie [...] Voyez comme dans *L'Élixir de longue vie* l'idée Hérité devient meurtrière à son tour [...]<sup>39</sup>.

De cette manière, en mentionnant quelques études-contes comme exemples phares, Davin nous propose clairement une grille de lecture, selon laquelle toutes les *études-contes* philosophiques sont issues d'une « idée primitive » qui a été formulée dans *La Peau de chagrin*. Dans cette perspective, les *Contes* doivent être considérés comme des œuvres

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 1201.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 1202.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 1211.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 1210.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 1213. Le texte intégral des dernières lignes est le suivant : « Ainsi, *Adieu*, l'idée du bonheur, exaltée à son plus haut degré social, foudroie l'épouse, et par épouse l'auteur entend nécessairement l'épouse pour l'amante. Dans *Le Réquisitionnaire*, c'est une mère tuée par la violence du sentiment maternel. Voilà donc la femme considérée sous ses trois faces sociales, comme amante, comme épouse, comme mère et devenant, sous ses trois aspects, victime de l'idée. Dans *El Verdugo*, c'est l'idée de dynastie mettant une hache dans la main d'un fils, lui faisant commettre tous les crimes en un seul. « Là, dit encore M. Ph. Ch., le parricide est ordonné par une famille et au nom d'une chimère sociale, le parricide pour sauver un titre ! » Voyez comme dans *L'Élixir de longue vie* l'idée Hérité devient meurtrière à son tour, et combien est acéré le poignard qu'elle met dans la main des enfants ! » (*ibid.*).

### *Ouvrir les Contes philosophiques*

satellites qui dramatisent l'idée centrale de *La Peau de chagrin*. C'est sur cette base que Maurice Bardèche et Pierre-Georges Castex ont établi leur point de vue anachronique. Ils ont interprété les *Romans et contes philosophiques* selon la grille de lecture des *Études philosophiques*.

Certes, on pourrait accepter cette perspective. Car, au cours de la rédaction de cette « Introduction », c'est Balzac lui-même qui contrôle activement la plume de son préfacier. Dans une lettre à Mme Hanska rédigée en janvier 1835, Balzac lui confie sa participation en ces termes :

Vous devinerez facilement que l'« Introduction » [aux *Études philosophiques*] m'a autant coûté qu'à M. Davin, car il a fallu le serineter et le corriger jusqu'à ce qu'il eût exprimé convenablement ma pensée<sup>40</sup>.

Toutefois, comme l'a bien démontré Anthony R. Pugh dans son étude sur cette « Introduction » de Davin<sup>41</sup>, il faut dire que, surtout en ce qui concerne les premiers *Contes philosophiques*, cette perspective est inacceptable. D'abord parce qu'elle a été inventée de toutes pièces par Balzac-Davin, et ensuite parce qu'elle a été imposée postérieurement à la rédaction et à la publication des *Contes philosophiques* quand ces œuvres ont été intégrées dans les *Études philosophiques* en 1834. De plus, au dire d'un contemporain de Balzac, quand Félix Davin composa l'introduction, en réalité, il était peu convaincu de la « prétendue unité » et du « système philosophique » que Balzac voulait mettre au premier plan. Dans un article écrit quelques jours après la mort de Balzac en août 1850, Édouard Monnais se rappelle en effet de sa conversation avec Félix Davin sur l'« unité » des œuvres de Balzac :

Félix Davin, qui était près de moi, me dit tout bas : [...] Ah ! Monsieur, que vous feriez bien, et que vous êtes heureux d'être indépendant ! Si vous saviez ce que j'ai à souffrir, moi, qui me suis courbé sous la tâche d'écrire la préface générale des œuvres de Balzac, préface destinée à rattacher toutes ses productions, à en montrer la prétendue unité, et à les ériger en système philosophique ! Ce que je fais d'un côté, on le défait de l'autre : on ne me trouve jamais assez convaincu, assez louangeur !<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Lettre à Mme Hanska, 4 janvier 1835, *LH*, t. I, p. 222.

<sup>41</sup> Anthony R. Pugh, « Interpretation of the *contes philosophiques* », in *Balzac and the nineteenth century : studies in French literature presented to Herbert J. Hunt by pupils, colleagues, and friends*, edited by D. G. Charlton, J. Gaudon and Anthony R. Pugh, Leicester, Leicester University Press, 1972, p. 47-56.

<sup>42</sup> Édouard Monnais, *Revue et gazette musicale de Paris*, 17<sup>e</sup> année, n° 35, dimanche 1<sup>er</sup> septembre 1850, repris dans Stéphane Vachon, *1850. Tombeau d'Honoré de Balzac*, Paris et Montréal, PUV, XYZ, « Documents », 2007, p. 331-332.

*La figure du conteur chez Balzac*

D'après ce témoignage, pour Félix Davin « la tâche d'écrire la préface générale des œuvres de Balzac », a été un travail aussi difficile que pénible. Si cela est vrai, Félix Davin devait obéir à l'intention de Balzac, qui le *serinette* sans cesse, et devait souligner la cohérence de ses œuvres de Balzac bien que conscient de la difficulté d'« en montrer la prétendue unité ».

À ce sujet, c'est Pierre Citron qui, dans la notice attachée aux deux introductions aux œuvres de Balzac, l'une par Chasles et l'autre par Davin, fait une remarque significative. Selon lui, c'est non seulement Félix Davin mais aussi Balzac lui-même qui « n'avait pas initialement songé à cette théorie d'ensemble<sup>43</sup> ». Et, si cette théorie est déjà esquissée succinctement par Philarète Chasles dans son introduction aux *Romans et contes philosophiques*, à ce moment là, c'est-à-dire en septembre 1831, « Balzac n'entendait pas souligner avant tout, comme il l'a fait par des corrections ou dans des commentaires ultérieurs, l'idée centrale, commune à toutes ces études, de la "pensée qui tue"<sup>44</sup> ». Pour admettre la justesse de cette remarque, il est utile de rappeler à nouveau une autre remarque faite par Pierre Barbéris sur l'édition originale de *La Peau de chagrin*, selon laquelle « l'importance de la visée "philosophique" n'a pas encore en septembre 1831 la couleur métaphysique qu'il pourra prendre<sup>45</sup> ».

*La diversité de la composition*

À la différence de ceux qui cherchent à voir l'idée maîtresse ou l'idée philosophique des *Contes philosophiques*, en ce qui nous concerne, nous essayons de saisir cette œuvre telle qu'elle a été présentée au lecteur de l'époque, et de la considérer tout simplement comme le premier recueil de contes de Balzac. De ce point de vue, ce recueil nous semble plutôt une œuvre de circonstance que le résultat d'un système solide ou d'une idée précise. Mais alors, dans quelles circonstances cette œuvre se situe-t-elle ? Il s'agit de circonstances que nous avons explicitées dans le chapitre précédent en examinant, date après date, la situation des premières publications des *Contes philosophiques* dans les revues. Ce sont en même temps des circonstances qui entourent Balzac « providence des revues » au début des années 1830, et qui classent Balzac comme un conteur dans l'espace médiatique.

Si l'on tient compte de nouveau de la genèse de ces contes, on peut constater que, à l'opposé de l'image unifiée par Maurice Bardèche et Pierre-Georges Castex, et bien que

---

<sup>43</sup> Pierre Citron, « Notice », *CH*, t. X, p. 1187, n. 2. Voir aussi, du même auteur, « Un article sur la mort de Balzac », *AB* 1977, p. 179-192.

<sup>44</sup> Pierre Citron, « Notice », *op. cit.*, p. 1199-1200.

<sup>45</sup> Pierre Barbéris, « Préface », *op. cit.*, p. VI.



### *Ouvrir les Contes philosophiques*

Balzac lui-même participe à la création de cette image modifiée, ce *recueil*, fidèle au sens de ce mot, est une sorte d'ensemble disparate. Il est indéniable que les *Contes philosophiques* sont une œuvre composite, surtout dans le sens où ils se composent de contes autonomes et variés, dont la quasi totalité sont des rééditions d'articles publiés individuellement dans plusieurs revues parisiennes entre janvier 1830 et août 1831<sup>46</sup>.

Si ces articles sont finalement réunis dans un recueil, l'unité de ce recueil n'est pas définie préalablement par une « idée philosophique » ni par une « théorie d'ensemble », mais plutôt qu'elle suit la stratégie du Balzac conteur. Comme nous l'avons vu, parallèlement à la publication des *Romans et contes philosophiques*, Balzac effectue l'opération éditoriale qui a pour but d'unifier ses travaux dispersés sous le nom de conte et sous sa figure de conteur. À notre avis, les *Contes philosophiques* doivent être considérés comme le résultat de cette opération.

Les premières publications des *Contes philosophiques*, surtout celles publiées avant que Balzac ne collabore à la *Revue de Paris* sont selon nous caractérisées par leur variété, leur diversité et leur multiplicité. Certes, entre les douze *Contes philosophiques*, il y a un point commun évident : c'est la brièveté de l'ouvrage qui lui permet de s'appeler à juste titre *conte*. Néanmoins, cette unité formelle n'est pas la conséquence d'une idée esthétique de l'auteur, mais le reflet des contraintes formelles qu'imposent les revues<sup>47</sup>.

#### *La variété de l'origine*

De nouveau, intéressons-nous brièvement aux premières publications des *Contes philosophiques* dans les revues. À une exception près, le conte inédit *Jésus-Christ en Flandre*, tous les autres *Contes philosophiques* sont initialement publiés dans les six périodiques, *La Mode*, *La Silhouette*, *La Caricature*, la *Revue de Paris*, la *Revue des Deux Mondes*, et *L'Artiste*, dont le concept, la tendance politique, en un mot, la *couleur* est différente voire même opposée.

---

<sup>46</sup> C'est dans le Traité avec Charles Gosselin (22 août 1831), que Balzac lui-même explique clairement et prosaïquement le concept de ce recueil qui se compose de « huit ou dix romans ou contes philosophiques dont *l'Enfant maudit*, *Les Proscrits*, *Sarrasine*, etc. déjà publiés dans divers journaux, et un ou deux autres inédits » (*Corr.*, t. I, p. 564-566).

<sup>47</sup> Selon l'expression du fondateur de la *Revue de Paris*, les articles littéraires dans les revues sont des « compositions littéraires qui demandaient trop développement pour être réduits aux proportions d'un article de journal, mais qui n'en pouvaient fournir assez pour défrayer un livre » (Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Librairie nouvelle, 1856, t. III, p. 43), qui doivent être publiés dans une ou deux livraisons périodiques.

*La figure du conteur chez Balzac*

D'abord, *El Verdugo*, *Étude de femme*, *Les Deux Rêves*, et la première partie de *La Comédie du diable* paraissent, entre le 30 janvier et le 13 novembre 1830, dans *La Mode* sous la direction d'Émile de Girardin<sup>48</sup>, qui est une revue de luxe, destinée aux lectrices aristocratiques sensibles à la mode du vêtement, mais aussi à la mode en littérature.

Puis, deux articles, qui vont se réunir dans le recueil en un conte intitulé *L'Église*, paraissent entre le 3 octobre 1830 et le 9 décembre 1830<sup>49</sup>, l'un dans *La Silhouette* et l'autre dans *La Caricature*, c'est-à-dire, dans deux revues satiriques à tendance nettement républicaine. C'est dans cette dernière que paraît en novembre 1830 la deuxième et dernière partie de *La Comédie du Diable* qui caricature la situation politique après Juillet<sup>50</sup>.

Ensuite, *L'Élixir de longue vie*, *Sarrasine*, *Le Réquisitionnaire* et *Les Proscrits* paraissent entre octobre 1830 et mai 1831 dans la *Revue de Paris*<sup>51</sup>. Cette revue, fondée et dirigée par le Docteur Véron, est connue comme l'une des premières grandes revues spécifiquement littéraires ; elle se caractérise par son principe apolitique, et par sa politique de recrutement active des écrivains de la jeune génération.

À la suite, *L'Enfant maudit* et *Les Deux Rêves* paraissent dans la *Revue des Deux Mondes*, pour la deuxième fois, mais dans une version légèrement différente et sous le titre différent du « Petit Souper »<sup>52</sup>. C'est une autre grande revue littéraire de l'époque, renouée sous l'initiative de François Buloz en 1831. Cette rénovation se fait sous l'influence évidente de la *Revue de Paris*, néanmoins la *Revue des Deux Mondes* est moins ouverte aux talents nouveaux et moins active dans l'animation de la mode du conte.

Enfin, entre juillet et août 1831, c'est-à-dire juste avant la publication de *La Peau de chagrin* et des *Romans et contes philosophiques* en volume, *Le Chef-d'œuvre inconnu* paraît

---

<sup>48</sup> « Souvenirs soldatesques. El Verdugo. Guerre d'Espagne (1809) », *La Mode*, 30 janvier 1830, NC, t. I, p. 101-110.

« Mœurs parisiennes : Étude de femme », *La Mode*, 20 mars 1830, NC, t. I, p. 139-146.

« Les Deux Rêves », *La Mode*, 8 mai 1830, NC, t. I, p. 502-515.

« La Comédie du diable », *La Mode*, 13 novembre 1830, NC, t. I, p. 1007-1038.

<sup>49</sup> « Zéro, conte fantastique », *La Silhouette*, 3 octobre 1830, NC, t. I, p. 602-604.

« Fantaisies : La Danse des pierres », *La Caricature*, 9 décembre 1830, NC, t. I, p. 694-696.

<sup>50</sup> « Fragment d'une nouvelle satire ménippée », *La Caricature*, 18 novembre 1830, NC, t. I, p. 1007-1038.

<sup>51</sup> « L'Élixir de longue vie », *Revue de Paris*, 24 octobre 1830, NC, t. I, p. 607-628.

« Sarrasine », *Revue de Paris*, 21 et 28 novembre 1830, NC, t. I, p. 227-252.

« Le Réquisitionnaire », *Revue de Paris*, 27 février 1831, NC, t. I, p. 650-680.

« Les Proscrits. Esquisse historique », *Revue de Paris*, 1 mai 1831, NC, t. I, p. 824-853.

<sup>52</sup> « L'Enfant maudit », *Revue des Deux Mondes*, peu avant le 12 avril 1831, NC, t. I, p. 785-823.

« Le Petit Souper. Conte fantastique », *Revue des Deux Mondes*, peu avant le 15 mars 1831, NC, t. I, p. 502-515.

## *Ouvrir les Contes philosophiques*

dans *L'Artiste*<sup>53</sup>. *L'Artiste* est une revue originale d'art et de littérature, qui en radicalisant le concept de la *Revue de Paris*, fonctionne comme l'un des centres majeurs de la mode du conte.

Certes, en ce qui concerne la *genèse* de chaque conte, notre connaissance est bien limitée. Cela tient au fait que, à quelques exceptions près, il n'existe pas de manuscrit, ni d'épreuves de ces contes<sup>54</sup>. Néanmoins, le *lieu de naissance* de chaque conte au moment de leur première publication est ainsi identifié et connu, il se trouve dans la presse périodique parisienne du début des années 1830. En tenant compte de cette diversité de supports de publications, nous pouvons affirmer que ces contes ont certainement des racines diverses. De plus, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, lors de leur première publication dans les revues, étant donné qu'il y a plusieurs et divers sous-titres et surtitres qui les accompagnent, à savoir, « Souvenirs soldatesques », « Mœurs parisiennes », « Scènes de la vie politique », « Conte fantastique », « Caricatures », « Fantaisies », « Croquis » et « Charges », etc., nous pouvons conclure que, du moins initialement, ces contes ont des couleurs clairement différentes.

### *La variété du contenu*

En ce qui concerne l'*origine* des *Contes philosophiques*, au moment de leur première publication, on peut ainsi remarquer leur diversité. Il en est de même en ce qui concerne leur contenu. Même si l'on pourrait trouver dans l'ensemble des contes, un certain nombre de caractéristiques communes, surtout au niveau du thème, du style, ou de la technique de narration<sup>55</sup>, à première vue, du moins, les *Contes philosophiques* nous apparaissent comme un beau mélange.

---

<sup>53</sup> « Le Chef-d'œuvre inconnu. (Conte fantastique) », *L'Artiste*, 31 juillet et 7 août 1831, *NC*, t. I, p. 891-906.

<sup>54</sup> Sur la *genèse* et sur la source des *Contes philosophiques*, voir les ouvrages suivants : Balzac, *L'Église*, éd. Jean Pommier, Genève, Droz, 1947 ; Balzac, *L'Enfant maudit*, éd. François Germain, Paris, Les Belles lettres, 1965 ; Bruce Tolley, « The source of Balzac's *Élixir de longue vie* », *Revue de littérature comparée*, t. XXXVII, 1963, p. 91-97 ; René Guise, « Balzac, lecteur des *Élixirs du diable* », *AB* 1970, p. 57-67.

<sup>55</sup> Par exemple, Andrew Oliver, dans la notice aux *Contes philosophiques* (« Notice », *op. cit.*, p. I-VII), met l'accent sur les caractéristiques communes de ce recueil, telles que l'effet de l'ironie, du choc, du contraste, le thème de l'amour maternel, de l'héritage, du parricide, du fantastique, de l'hallucination, etc. En admettant la justesse de cette remarque d'Andrew Oliver, nous voulons tout de même dire que, ces caractéristiques, surtout celles que l'on trouve dans le style et dans la technique de narration, peuvent être trouvées aussi en dehors des *Contes philosophiques*. À ce sujet, dans *Balzac, romancier*, Maurice Bardèche a déjà exécuté « l'examen des procédés propres au roman philosophique dans l'art de Balzac » (Maurice Bardèche, *op. cit.*, p. 322). Et en conséquence de cet examen, Maurice Bardèche aboutit à la conclusion suivante. Selon lui, en ce qui concerne « les aspects caractéristiques de la technique des *Contes [philosophiques]* [...] Balzac ne fait généralement que reprendre les procédés qui lui ont servi pour les *Scènes de la vie privée* » (*ibid.*, p. 384), Par exemple, « la

*La figure du conteur chez Balzac*

Parmi les douze *Contes philosophiques*, prenons comme exemple les trois contes, *El Verdugo*, *Étude de femme*, et *Les Deux Rêves*. Comme nous l'avons vu, ce sont des contes initialement publiés dans une même revue, *La Mode*, entre janvier et mai 1830, mais chacun accompagné d'un sous-titre ou d'un surtitre original. Cela nous permet de supposer que ces contes ne sont pas issus d'une idée maîtresse mais d'inspirations diverses et dispersées. Et si l'on compare l'intrigue de ces trois contes, on peut constater la difficulté de trouver des filiations évidentes qui puissent les rassembler.

Tout d'abord, *El Verdugo* est une histoire sombre au temps de la guerre d'Espagne. Comme l'un des « souvenirs soldatesques » d'un officier français Victor Marchand, cette histoire raconte le destin tragique de la famille d'un grand d'Espagne. Dans la ville de Menda en Espagne, sous la surveillance de l'armée française, le soulèvement des habitants surgit brusquement pendant une nuit d'été, mais la révolte est immédiatement réprimée par les troupes. En tant que seigneur de la ville, le marquis de Léganès est arrêté dans son château et accusé du massacre des soldats français. Suite à cet événement, deux cents espagnols révoltés sont exécutés sur-le-champ, et tous les membres de la famille du marquis sont condamnés à mort et pendus. Avant l'exécution, Victor Marchand transmet au général la dernière supplication du marquis, qui, en échange de toute fortune de la famille, demande au général de gracier son jeune fils et de le faire décapiter, lui, ainsi que le reste de sa famille, au lieu de les faire pendre. À ces demandes, en attendant l'arrivée du bourreau, le cruel général français répond sèchement par ces mots : « Je laisse sa fortune et la vie à celui de ses fils qui remplira l'office de bourreau<sup>56</sup> ». Le marquis accepte ce marché atroce qui cependant peut sauver l'honneur et le nom de sa famille. Il laisse comme héritier son fils aîné Juanito en lui ordonnant de décapiter sa famille. À la fin du récit, le lecteur apprend que « el verdugo » est le titre donné par le roi d'Espagne à Juanito, et que ce mot espagnol veut dire en français le bourreau.

À l'inverse de la tonalité tragique de *El Verdugo*, *Étude de femme* est une histoire légère et comique qui commence par la moralité suivante : « On trouve toujours ce qu'on ne cherche pas<sup>57</sup> ». L'histoire se déroule autour d'une lettre d'amour destinée faussement à la comtesse de \*\*\*. Elle est « une de ces jeunes femmes élevées dans l'esprit de la restauration »,

---

composition en diptyque a presque toujours été conservée. Elle réapparaît sous les deux formes que nous avons décrites. Tantôt le récit est composé de deux parties qui s'opposent l'une à l'autre » (*ibid.*, p. 384-385). À la fin de cette réflexion, Maurice Bardèche conclut qu'« en somme, sous une forme peut-être plus concise, plus nerveuse, ce sont bien les procédés des *Scènes de la vie privée* qui ont été conservés dans les *Contes philosophiques* » (*ibid.*, p. 390).

<sup>56</sup> *El Verdugo*, CP, p. 109.

<sup>57</sup> *Étude de femme*, CP, p. 290.

### *Ouvrir les Contes philosophiques*

« toujours en règle avec l'église et avec le monde », « qui semble avoir pris le mot de *légalité* pour épigraphe »<sup>58</sup>, c'est-à-dire, une dame à la fois dévote et mondaine, charmante et vertueuse, il est donc difficile de deviner ce qu'elle ressent au fond de son cœur. C'est l'« auteur de la *Physiologie du mariage*<sup>59</sup> » qui fouille dans son cœur et révèle la vérité au lecteur. En effet, cette lettre qu'*on ne cherche pas* est envoyée par un jeune homme charmant mais étourdi, M. Ernest de M\*\*\*, qui a dansé et causé avec la comtesse pendant la soirée, une fois seulement mais joyeusement. Au lendemain de cette rencontre, Ernest écrit une lettre passionnée, mais il l'adresse à cause d'un quiproquo non pas à sa *bien-aimée* la vicomtesse de B\*\*\* mais à la comtesse de \*\*\*. Après l'avoir reçue, et lue avant de la brûler, comme une femme vertueuse, la comtesse décide de ne réagir que « pour accabler le jeune homme de sa froideur<sup>60</sup> ». Cependant, ne pouvant pas voir Ernest pendant quelques jours après avoir reçu cette lettre, elle commence étrangement à éprouver une certaine « cristallisation<sup>61</sup> » qu'elle *ne cherche pas*. Après cela, Ernest va visiter la comtesse pour justifier son erreur, honnêtement mais maladroitement. Enfin, écoutant ces mots de justification, la comtesse lui pardonne et peut dissiper le malentendu, mais elle ressent dans son cœur un peu de regret.

Ainsi, au niveau de l'intrigue déjà, *El Verdugo* et *Étude de femme* montrent une grande différence, que l'on pourrait analyser également d'un autre angle en se focalisant par exemple sur le thème, sur le style ou sur le ton. Autrement dit, on peut dire qu'il y a une belle opposition entre les deux contes ; entre une histoire sanglante et une histoire mondaine, entre le « soldatesque » et le « physiologique », entre le tragique et le banal.

Comme troisième exemple, prenons *Les Deux Rêves*, un conte original qui se compose lui-même d'éléments opposés ; le réel et l'onirique, l'historique et le fantastique. Fidèle à son titre, au centre de cette histoire se trouvent les deux rêves racontés par deux protagonistes inconnus et mystérieux, un « avocat » et un « chirurgien »<sup>62</sup>, dont les noms ne sont révélés que dans la dernière phrase du récit. En août 1786, par la bienveillance de Madame de Saint-Jame ces deux « nouveaux visages<sup>63</sup> » sont exceptionnellement invités à une soirée dans le magnifique hôtel d'un riche financier. C'est au milieu du « petit souper<sup>64</sup> » parmi des convives intimes qui, sauf le narrateur-protagoniste anonyme de ce récit, sont tous des

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>59</sup> Lors de la première publication (*La Mode*, 20 mars 1830), *Étude de femme* est signée par « L'Auteur de la *Physiologie du Mariage* ».

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> *Les Deux Rêves*, CP, p. 303.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>64</sup> C'est sous le titre du « Petit Souper. Conte fantastique », que ce conte paraît dans la *Revue des Deux Mondes* (peu avant le 15 mars 1831).

*La figure du conteur chez Balzac*

personnages célèbres et historiques de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle tels que M et Mme de Saint-Jame, M. de Calonne, Mme de G[enlis], Beaumarchais, et Lavoisier que ces deux inconnus rapportent chacun à son tour leur rêve bizarre et leurs visions fantasmagoriques. Tout d’abord, l’avocat décrit minutieusement sa rencontre avec Catherine de Médicis qui, dans leur conversation intime, justifie sa décision concernant le massacre de la Saint-Balthélemy. Dans ce rêve, affecté par « la puissante *hallucination*<sup>65</sup> » l’avocat est inspiré profondément des « doctrines atroces » de cette reine contre les opposants et de son « fanatisme » pour sa propre ambition<sup>66</sup>. À la suite de cela, le *chirurgien* raconte son rêve dans lequel, en pénétrant dans le corps d’un malade, il voit et écoute le gémissement du peuple. C’est tout à la fin du récit, lorsque Mme Saint-Jame prononce les noms de ces deux hommes, que le lecteur apprend qu’il s’agit en fait de Robespierre et de Marat, et que ses rêves surnaturels et fantastiques annoncent symboliquement les deux destins sanguinaires que la France va connaître ; la Révolution et la Terreur.

Nous pouvons continuer de la même manière à examiner l’intrigue de chaque conte l’un après l’autre, pour souligner leur originalité particulière qui se voit ainsi immédiatement, et pour accentuer les différences entre eux. Cependant, nous préférons nous arrêter ici, parce que nous pensons qu’il est déjà clair que ce n’est pas le « système balzacien » ni l’« idée maîtresse » qui dirigent l’ensemble des *Contes philosophiques*, mais au contraire, le manque de cohérence, ou le manque d’unité qui caractérisent ce recueil riche d’oppositions et de contrastes frappants. Ainsi, dans la partie suivante, pour mieux comprendre l’esprit des *Contes philosophiques*, nous poursuivons notre lecture sur cette perspective mais sous un angle différent.

*La scénographie spatio-temporelle des Contes philosophiques*

À partir d’ici, nous allons remettre en question le choix du cadre général du récit dans les *Contes philosophiques*, qui, à notre avis, est lié au concept essentiel mais aussi au plan général de ce recueil. Il est vrai que l’angle d’analyse que nous adoptons ici peut paraître banal. Mais il a au moins quelques mérites. D’abord, l’analyse du cadre spatio-temporel des *Contes philosophiques* nous permet de prendre en considération tous les contes les uns après les autres, de démontrer concrètement leur variété, et ainsi de mettre en relief les contours du recueil.

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 313.

### *Ouvrir les Contes philosophiques*

Pour chaque conte, Balzac définit sa propre géographie et sa propre historicité. Quant à la géographie, en général, elle est précisée tout simplement par les noms de lieux, surtout quand il s'agit de Paris, ou plus concrètement par la description topographique, surtout quand il s'agit d'une ville de province ou d'une ville étrangère. Quant au temps, il est défini par une mention directe, ou évoqué indirectement, par exemple, par l'apparition de personnages historiques.

#### — La Comédie du diable, *une exception*

Pour examiner la scénographie spatio-temporelle des *Contes philosophiques* en suivant l'ordre chronologique, tout d'abord il est nécessaire de mentionner *La Comédie du diable* comme la seule exception. Dans ce conte, puisqu'on se trouve en enfer, l'histoire se déroule dans un espace aussi imaginaire qu'atemporel. Curieusement, cet enfer n'est pas décrit comme un lieu sombre et misérable mais comme un lieu splendide et luxueux<sup>67</sup>. C'est Satan qui y règne en tant que roi des damnés. Dans ce non-lieu, le diable, ennuyé de sa vie éternelle, cherche à s'amuser<sup>68</sup>. Ainsi, la première partie de ce conte « L'Introït<sup>69</sup> » commence par une scène de discussion sur la construction d'un théâtre national de l'enfer, qui est suivie par la discussion *littéraire* sur le genre de pièces à y représenter<sup>70</sup>.

Quant au cadre temporel, naturellement ce conte n'obéit à aucun ordre. Cet aspect intemporel est mis en évidence surtout par la présence au même moment de figures historiques d'époques différentes. Par exemple, dans la deuxième partie de ce conte intitulée « Représentation éternelle<sup>71</sup> », on trouve dans le « cabinet » ministériel de l'enfer des « gens de talent » comme : Jeanne d'Arc, ministre de la guerre ; Samuel Bernard, aux finances ; la papesse Jeanne, aux cultes et à l'instruction publique ; Saint-Simon, à l'intérieur ; Socrate, à la justice ; P. Corneille, à la marine ; et Jules César, aux affaires étrangères<sup>72</sup>. Il en est de

---

<sup>67</sup> Par exemple, l'enfer est décoré d'« un diamant de très belle eau, et huit cents millions de fois plus gros que le *régent*, y tenu la place du soleil » (*La Comédie du diable*, CP, p. 61) et de plus, « la lune était comme une opale du dernier ordre ; et la terre, représentée par une escarboucle médiocrement luisante, aurait produit peu d'effet » (*ibid.*, p. 62).

<sup>68</sup> À propos de l'engouement pour le diable dans la littérature et dans les gravures à l'époque romantique depuis l'œuvre de Goethe dans la littérature panoramique, voir Joëlle Raineau, « Dans les griffes du diable Mode(s) et image(s) », *La Comédie du Diable*, éd. Roland Chollet, *op. cit.*, p. 127-163.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 60-78.

<sup>70</sup> Ce Satan s'intéresse bien à la littérature, il dit que : « je veux donc qu'on m'élève une salle de spectacle, qu'on me fasse des pièces, et qu'on joue la comédie chez moi... » (*ibid.*, p. 64) ; « Quel genre jouera-t-on sur mon théâtre ? » (*ibid.*, p. 69).

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 78-99.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 88.

*La figure du conteur chez Balzac*

même pour l'assemblée de l'enfer : « La capitale avait élu, pour la représenter, Mahomet, ancien prophète ; Platon en neuf volume in-8°, publié par M. Cousin, philosophe spéculatif ; Fénelon, archevêque philanthrope ; Numa-Pompilius, ancien rédacteur du Code civil ; Rabelais, écrivain (cette élection fut due en partie à l'influence des charcutiers et des marchands de liqueurs.); Tamerlan, général en retraite ; et Laurent Sterne, homme des lettres<sup>73</sup> ». Ainsi, *La Comédie du diable*, nous présente de manière ludique « une véritable pléthore de célébrités<sup>74</sup> » qui se trouve dans un pays des morts à la fois infernal et spectaculaire, et par cela, ce conte échappe à un cadre spatio-temporel normal.

— Les Proscrits, Jésus-Christ en Flandre, L'Élixir de longue vie

À part ce cas exceptionnel, les autres *Contes philosophiques* sont tous situés géographiquement dans telle ou telle région européenne, et temporellement dans telle ou telle époque historique entre le XIV<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle. Et si on tient compte du fait que les contes philosophiques du siècle précédent (ceux de Voltaire, de De Foe, de Swift par exemple) ont souvent pour cadre un lieu introuvable, isolé, imaginaire, ou idéal, qu'on peut appeler généralement les « îles philosophiques<sup>75</sup> », on peut considérer la précision de l'époque historique, et du lieu exact, comme une des originalités des *Contes philosophiques* balzaciens.

Poursuivons notre étude sur cet aspect original de ce recueil, en ouvrant *Les Proscrits*. Car, ce conte, dont la version pré-originale a pour sous-titre « esquisse historique », se situe dans le passé le plus lointain. L'*incipit* nous apprend que l'histoire va se dérouler à Paris au début du XIV<sup>e</sup> siècle : « En 1308, il n'existait encore que fort peu de maisons sur le terrain formé par les alluvions et par les sables de la Seine, en haut de la Cité, derrière l'église Notre-Dame<sup>76</sup> ». À cette date, comme un poète exilé, Dante séjourne incognito chez un sergent de la ville de Paris qui héberge dans sa maison quelques locataires. Accompagné d'un autre jeune *proscrit*, Godefroy, à l'insu de son hôte, ce mystérieux *étranger* patriote « en apparence surnaturel<sup>77</sup> » attend le jour où il pourra rentrer à Florence.

---

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> Andrew Oliver, « Notice », *op. cit.*, p. VI.

<sup>75</sup> L'expression est de Jean-Louis Tritten. En prenant comme exemple les *Contes philosophiques* de Voltaire entre autres, Jean-Louis Tritten explique les principales variations des « îles philosophiques » comme suivantes : « île mystérieuse », « île déserte », et « île utopique ». Voir Jean-Louis Tritten, *Le Conte philosophique*, Paris, Ellipses, « Thèmes et études », 2008. Voir surtout le deuxième chapitre : « Les îles philosophiques » (p. 31-57).

<sup>76</sup> *Les Proscrits*, CP, p. 201.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 209.



### *Ouvrir les Contes philosophiques*

Dans ce conte *historique*, une des scènes marquantes est celle de la rencontre des deux personnages à la fois historiques et légendaires : Dante et le Docteur Sigier. Selon l'auteur, en 1308 Sigier est « le plus fameux docteur en théologie mystique de l'Université de Paris<sup>78</sup> » et, par son discours, il fascine Dante, « héros d'une admirable thèse récemment soutenue à la Sorbonne<sup>79</sup> » et Godefroy, lui aussi grand admirateur de ce docteur. Toutefois il faut noter que, comme l'a remarqué René Guise, cette scène ainsi que quelques détails sur ces personnages principaux sont des inventions anachroniques de l'auteur<sup>80</sup>. Pourtant, il est également vrai que, par cette scénographie, et par ces détails pseudo-historiques, Balzac s'efforce de retranscrire une certaine atmosphère du XIV<sup>e</sup> siècle.

Penchons-nous à présent sur un autre vieux conte. Dans *Jésus-Christ en Flandre*, c'est aussi la première phrase qui nous informe succinctement sur le lieu et la temporalité du récit. Ce conte commence par cette phrase : « À une époque assez indéterminée de l'histoire brabançonne, les relations sociales qui pouvaient exister entre l'île de Cadzant et les côtes de la Flandre, n'étaient entretenues que par une seule barque destinée au passage des voyageurs<sup>81</sup> ». En présentant ainsi l'arrière plan historico-géographique du récit, l'auteur ne situe pas ce conte dans un temps historique précis. Et, sur ce point, c'est l'auteur lui-même qui se justifie dans la partie préfacielle de ce conte. Aux dires de l'auteur, c'est tout d'abord parce qu'il est inspiré de la tradition légendaire de Flandre<sup>82</sup>, selon laquelle, sur les côtes d'Ostende, une barque faillit être engloutie dans la tempête. Et, parmi les douze passagers naufragés — riches et pauvres, bons et méchants, croyants et incroyants etc. — ceux qui

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 216. Ce discours théologico-mystique est largement amplifié dans l'édition postérieure par le Balzac mystique. Voir Balzac, *Le Livre mystique*, t. I, Paris, Werdet, 1835.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>80</sup> Dans son introduction aux *Proscrits*, René Guise fait une remarque sur les détails historiques de ce conte : « On ne sait pas qui est exactement Sigier, mais aucun des deux Sigier — Siger plus exactement — dont l'histoire a gardé la trace, Sigier de Brabant et Siger de Courtrai, qui enseignèrent tous les deux en Sorbonne, ne pouvait donner son enseignement en 1308 » (René Guise, « Introduction », *Les Proscrits*, CH, t. X, p. 516-517). Parce que Sigier de Brabant est déjà mort en 1308, et ce n'est qu'à partir de 1310 que Siger de Courtrai commence à enseigner à la Sorbonne. Et à propos de Dante comme personnage historique, René Guise remarque de plus que : « Dante. S'il vint jamais à Paris, sa présence à cette date n'y est nullement attestée. À plus forte raison, rien n'indique qu'il y ait soutenu une thèse et qu'il ait été reçu par le Roi. Et en 1308, Dante avait quarante-trois ans ; même prématurément usé par ses voyages infernaux, on lui voit mal l'allure de vieillard qui lui prête Balzac » (*ibid.*, p. 517). Nous reviendrons après sur ce sujet.

<sup>81</sup> *Jésus-Christ en Flandre*, CP, p. 319

<sup>82</sup> Il nous semble que ce n'est pas par hasard, dans la même année 1831, que l'un des confrères proches du Balzac conteur, Samuel-Henry Berthoud, publie les *Chroniques et traditions surnaturelles de la Flandre* (chez M. Ch. Lemesle). Cet ouvrage est enregistré à la *Bibliographie de la France* le 21 mai 1831, donc, quatre mois avant la publication de *Jésus-Christ en Flandre*. Cela nous permet de supposer que, d'une manière ou d'une autre, l'œuvre de Berthoud a inspiré Balzac qui était en train de rédiger son conte flamand.

*La figure du conteur chez Balzac*

avaient la foi ont été sauvés par Jésus-Christ le « sauveur<sup>83</sup> » qui apparaît sous la forme d'un simple passager. Suivant cet homme mystérieux, les passagers croyants peuvent marcher sur les flots, et peuvent enfin atteindre la côte. De plus, parce que *Jésus-Christ en Flandre* est écrit dans l'esprit de cette « chronique, dite d'âge en âge, répétée de foyer en foyer, par les aïeules, par les conteurs de jour et de nuit », qui est inséparablement liée avec « du vague, de l'incertitude, du merveilleux »<sup>84</sup>. Autrement dit, en soulignant ainsi l'incertitude temporelle, l'auteur obéit aux conventions du conte traditionnel. En raison de cela, ce n'est que par la présence d'« un docteur à l'université de Louvain<sup>85</sup> », personnage secondaire mi-historique mi-fictif, que le lecteur peut situer vaguement le temps du récit entre le milieu du XV<sup>e</sup> et le début du XVI<sup>e</sup> siècle.

Quant au lieu, l'auteur essaie de définir précisément, mais avec erreur<sup>86</sup>, la topographie du récit, puisque l'action centrale de ce conte historico-légendaire est le passage par la barque de l'île de Cadzant (aux Pays-bas) à Ostende, et que l'histoire se déroule entièrement sur et autour de cette barque.

Passons maintenant de la Flandre brumeuse à des pays plus lumineux. Dans *L'Élixir de longue vie*, comme dans les autres contes, ce sont les premières lignes qui nous informent sur le lieu et le temps du récit : « Dans un des plus beaux palais de Ferrare, par une soirée d'hiver, don Juan Belvidéro régalaît un prince de la maison d'Este. À cette époque, une fête était un merveilleux spectacle que de royales richesses ou la puissance d'un seigneur pouvaient seules ordonner<sup>87</sup> ». Là encore, c'est la présence d'un personnage secondaire qui nous indique de manière indirecte le temps du récit. Alors que Don Juan Belvidéro, héros de cette version balzacienne de la légende de Don Juan, est un personnage purement fictif — satanique, irréligieux, il aime tous les plaisirs de la vie, et ambitionne de vivre une deuxième vie terrestre à l'aide de ce mystérieux élixir d'immortalité légué par son père —, ce « prince de la maison d'Este » est bel et bien un personnage historique. Alphonse d'Este est reconnu comme duc de

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>85</sup> Comme l'a précisé Madelaine Fargeaud, « le XV<sup>e</sup> siècle ou le début du XVI<sup>e</sup> siècle » est le temps du récit de ce conte, « puisque la date est nécessairement postérieure à 1426, année de la fondation de l'Université de Louvain, et antérieure aux persécutions religieuses qui firent de Middlebourg une ville importante du refuge protestant aux Pays-Bas » (Madelaine Fargeaud, « Introduction », *Jésus-Christ en Flandre*, CH, t. X, p. 1357-1358, n. 2). Nous reviendrons plus loin sur ce sujet.

<sup>86</sup> Selon Madelaine Fargeaud, « Balzac a commis des erreurs topographiques, confondu l'île de Cadzant et celle de Walcheren », « dont Middleburg est toujours la capitale » (*ibid.*, p. 304 et 1358).

<sup>87</sup> *L'Élixir de longue vie*, CP, p. 171.

*Ouvrir les Contes philosophiques*

Ferrare de 1505 jusqu'à sa mort en 1534, ce qui nous permet, par sa présence, de situer ce conte dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle.

Il nous faut également dire que *L'Élixir de longue vie* n'est pas uniquement un conte d'Italie, c'est en même temps un conte d'Espagne. Dans ce conte divisé en deux parties, la première partie « Festin<sup>88</sup> » met en scène Don Juan pendant sa jeunesse en Italie, et la deuxième partie « Fin<sup>89</sup> » raconte « ses vieux jours<sup>90</sup> » en Espagne. Comme les autres versions de la légende de Don Juan, la vie du héros se termine en ce pays catholique et dévot, mais de manière bien différente. À la fin du récit, après la mort de Don Juan, pendant la messe qui célèbre sa translation dans l'église mais aussi le miracle de son imparfaite résurrection, sa tête, ressuscitée par la magie de l'élixir, va se détacher de son corps expiré pour dévorer le crâne d'un abbé, soupçonné de relations avec Dona Elvire « une jeune et ravissante Andalouse<sup>91</sup> », et l'épouse de Don Juan.

— L'Enfant maudit, Le Chef-d'œuvre inconnu, Les Deux Rêves, Le Réquisitionnaire

Jusqu'ici, nous avons vu l'un après l'autre, le cadre spatio-temporel des trois contes, dont chacun est situé chronologiquement entre le XIV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle, et géographiquement dans différentes régions comme la France, la Flandre, l'Italie et l'Espagne. Ainsi, déjà, on compte quatre lieux qui se situent à la limite géographique des *Contes philosophiques*, et, comme on le sait, ce sont aussi des lieux de récit particulièrement importants dans la géographie littéraire de Balzac et de *La Comédie humaine*<sup>92</sup>. À la suite de ces contes qui nous démontrent ainsi une certaine préférence géographique chez Balzac, en suivant toujours l'ordre chronologique dans le récit, nous allons considérer ensuite, *L'Enfant maudit*, *Le*

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 171-185.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 186-198.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> À propos de la présence de chacun de ces lieux *littéraires* dans les œuvres de Balzac, on peut consulter des ouvrages suivants :

Sur la géographie littéraire de Balzac en général : Léon-François Hoffmann, *Répertoire géographique de La Comédie humaine : L'Étranger*, Paris, José Corti, 1965.

Sur la Flandre : Madelaine Ambière Fargeaud, *Balzac et La Recherche de l'absolu* [1968], Paris, PUF, 1999. Voir surtout le sixième chapitre : « La Flandre dans l'œuvre avant 1834 » (p. 240-248), et chapitre suivant « Balzac et la mode flamande, en peinture et en littérature » (p. 249-256).

Sur l'Italie : René Guise, « Balzac et l'Italie », *AB* 1962, p. 245-275 ; *Balzac et l'Italie*, sous la direction de Roland Chollet, Paris, Paris-Musées, Éditions des Cendres, 2003.

Sur l'Espagne : Léon-François Hoffmann, *Romantisme Espagne. L'Image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Paris, PUF, 1961.

*La figure du conteur chez Balzac*

*Chef-d'œuvre inconnu*, *Les Deux Rêves*, *Le Réquisitionnaire*, donc quatre contes qui se situent, cette fois-ci, tous en France, à Paris et dans des villes de province<sup>93</sup>, mais à des époques différentes entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle.

D'abord, prenons *L'Enfant maudit*. Ainsi que l'indique déjà le titre du premier chapitre « Une chambre à coucher du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>94</sup> », *L'Enfant maudit* se situe temporellement à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. L'histoire commence à la veille de l'accouchement de la comtesse d'Hérouville. Elle a à peine dix-huit ans, elle craint son mari, le comte d'Hérouville, âgé de cinquante ans, brutal, violent, cruel, laid et jaloux<sup>95</sup>, parce qu'elle va accoucher d'« un enfant maudit », qui va naître « sept mois après la première nuit de noce »<sup>96</sup>. Alors, le comte doute de la légitimité de son héritier et il soupçonne que le père de cet enfant n'est pas lui, mais l'amant de la comtesse. En expliquant ainsi la situation du récit, le narrateur précise que « cette scène nocturne avait lieu en 1593, époque à laquelle la guerre civile régnait en France<sup>97</sup> », et il présente le comte d'Hérouville comme un personnage fictif mais historique, qui serait l'un des seigneurs royaux dominant la partie ouest de la Normandie. En effet, toutes les drames autour de cet enfant maudit chétif et mélancolique, aimé profondément par sa mère, mais abandonné par son père, vont se dérouler dans ce domaine sombre et isolé qui donne sur la côte normande.

Ensuite, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, c'est encore une fois la première phrase du récit, qui nous informe sur son cadre spatio-temporel de manière précise : « Vers la fin de l'année 1612, par une froide matinée de décembre, un jeune homme, dont le vêtement était de très-mince apparence, se promenait devant la porte d'une maison située rue des Grands-Augustins, à Paris<sup>98</sup> ». En poursuivant la lecture, le lecteur apprend que ce « jeune homme » est en réalité le peintre Nicolas Poussin dans sa jeunesse<sup>99</sup>, et qu'il est en train de

---

<sup>93</sup> Sur Paris : Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Minuit, 1961.

Sur la ville de province : Nicole Mozet, *La Ville de province dans l'œuvre de Balzac. L'espace romanesque : fantasme et idéologie* [1982], Genève, Slatkine Reprints, 2000.

<sup>94</sup> *L'Enfant maudit*, CP, p. 117-132.

<sup>95</sup> Pour qualifier ce personnage qui est une contre-image de son épouse et de son enfant, tous les deux sont décrits comme des personnages angéliques, l'auteur utilise le mot bref et efficace d'« ogre » (*ibid.*, p. 123).

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>98</sup> *Le Chef-d'œuvre inconnu*, CP, p. 243.

<sup>99</sup> Selon Marc Eigeldinger, « 1612 est la date probable de l'arrivée de Poussin à Paris, encouragé par Varin pour y entreprendre des études de peinture » (*Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. Marc Eigeldinger, *op. cit.*, p. 242, n. 3).

*Ouvrir les Contes philosophiques*

rendre sa première visite à maître François Porbus, le fameux « peintre de Henri IV<sup>100</sup> ». Dans l'atelier de Porbus, Poussin rencontre par hasard un vieux peintre bizarre, fantastique, mais génial, maître Frenhofer, qui est le héros de ce conte d'artiste. Parmi ces trois peintres, ce « dieu de la peinture<sup>101</sup> » est le seul personnage imaginaire. Ici, nous n'avons pas le temps de détailler ce qu'il se passe dans l'atelier de Frenhofer dans la deuxième partie de ce conte qui raconte le mystère et le destin de ce chef-d'œuvre inconnu, « Catherine Lescault<sup>102</sup> », aimée et cachée comme une femme réelle. Nous nous contenterons donc de signaler que, à la grande différence de ses versions postérieures, la première partie de ce conte, dans l'édition originale de 1831, ne contient pas le long discours de Frenhofer sur le mystère de l'art, ni la scène fabuleuse et fantastique de la démonstration de son art<sup>103</sup>. Elle se compose principalement de la caractérisation de chaque personnage et de cette scène de la rencontre des trois peintres, dans un atelier d'artiste à Paris au début du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>104</sup>.

Dans *Les Deux Rêves*, c'est le narrateur à la première personne qui, au commencement du récit, précise le temps et le lieu du récit le plus exactement possible : « Un soir, c'était, je crois, le 2 août 1786<sup>105</sup> », et il précise qu'à cette date il se trouvait dans le salon de l'hôtel de Saint-Jame à Vendôme Paris. Comme nous l'avons vu, dans ce conte les « deux rêves » sont

---

<sup>100</sup> À propos de la biographie de François Porbus, et sur la source de documentation, Marc Eigeldinger précise : « François Porbus, dit le Jeune, peintre flamand, né en Anvers en 1570 et mort à Paris en 1622. [...] Pierre Laubriet a montré que Balzac a puisé sa documentation sur Porbus et Mabuse dans les ouvrages de J.-B. Descamps, *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, 4 vol., Paris, 1753-1763, et Gault de Saint-Germain, *Guide des amateurs de tableaux pour les écoles allemand, flamande et hollandaise*, 2 vol., Paris, 1818 » (*ibid.*, p. 242, n. 3).

<sup>101</sup> *Le Chef-d'œuvre inconnu*, CP, p. 249.

<sup>102</sup> Ce titre d'un tableau de femme est utilisé comme titre de la section deuxième de ce conte (*ibid.*, p. 256-265.)

<sup>103</sup> C'est-à-dire que, dans l'édition originale de ce conte, des phrases célèbres comme « La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer ! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète ! » (*Le Chef-d'œuvre inconnu*, CH, t. X, p. 418), ou « Qu'y manque-t-il ? Un rien, mais ce rien est tout » (*ibid.*, p. 419) n'apparaissent pas encore. En ce qui concerne les détails de l'historique de modification, surtout sur celle radicale faite en 1835, voir René Guise, « Histoire du texte », *Le Chef-d'œuvre inconnu*, CH, t. X, p. 1401-1409.

<sup>104</sup> À propos de la description de « l'atelier de maître Porbus », le narrateur explique son opinion en ces termes : « Ce serait chose assez importante, un détail artistement historique, que de dépeindre l'atelier de maître Porbus ; mais l'histoire nous prend tellement à la gorge ; les descriptions sont si cruellement difficiles à bien faire et plaisent si rarement aux lecteurs qui ont la prétention d'y suppléer, que vous perdrez, ma foi ! ce morceau par moi peint à huile, et peint sur place, et dans lequel les jours, les teintes, la poussière, les accessoires, les figures possédaient un certain mérite... » (*Le Chef-d'œuvre inconnu*, CP, p. 245). D'après la note de René Guise, « P[ierre]. Laubriet [auteur d'*Un catéchisme esthétique : Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac* (Didier, 1961) ] a longtemps commenté cette description de l'atelier de Porbus [...]. Il veut y voir l'« une des premières manifestations d'un thème littéraire qui s'épanouira à partir de ce moment » (René Guise, *op. cit.*, p. 1411, n. 3).

<sup>105</sup> *Les Deux Rêves*, CP, p. 301.

*La figure du conteur chez Balzac*

racontés pendant le « petit souper » auquel le je-narrateur assiste en tant que l'un des invités. Et c'est évidemment la présence de ses convives, figures historiques de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle tels que M et Mme de Saint-Jame, M. de Calonne, Mme de Genlis, Beaumarchais, Lavoisier, Robespierre et Marat, qui créent, malgré le message à la fois prophétique et fantastique des deux rêves, l'atmosphère historique de cette rencontre imaginaire située précisément la veille de la Révolution.

Alors que dans *Les Deux Rêves* l'auteur situe le temps du récit quelques années avant la Révolution, dans *Le Réquisitionnaire* il le situe quelques années après la Révolution, plus précisément à l'époque de la Terreur : « Par un soir du mois de novembre 1793, les principaux personnages de Carentan se trouvaient dans le salon de madame de Dey..., chez laquelle l'assemblée se tenait tous les jours<sup>106</sup> », ainsi commence ce conte. Et l'histoire va se passer dans cette ville relativement calme, parce que « la révolution exerça peu de ravage en Basse-Normandie<sup>107</sup> ». Cependant, comme le narrateur le dit, même dans cette ville : « Alors, la moindre démarche hasardée devenait presque toujours pour les nobles une question de vie ou de mort<sup>108</sup> ». C'est dans cette époque difficile et dangereuse « pour les nobles », que vit l'héroïne de ce conte, Madame de Dey..., héritière d'une riche famille, à laquelle ne manquent pas les qualités et la beauté aristocratiques.

Quand l'histoire commence, elle attend secrètement le retour de son fils bien aimé, un comte royaliste émigré en Angleterre. Deux jours avant, Madame de Dey... a reçu une lettre de son fils qui lui disait qu'il était sur le chemin de son retour à Carenton. Il lui promettait qu'il allait arriver chez eux dans trois jours, déguisé en citoyen-réquisitionnaire. Mais pour accomplir cette tâche difficile, il lui fallait d'abord s'évader de la prison où il était détenu, au risque d'être fusillé. Ce conte est un drame psychologique, bien inscrit dans le cadre spatio-temporel du récit, qui raconte ces trois jours d'inquiétude et d'extrême angoisse pour Madame de Dey...

— El Verdugo, Sarrasine, Étude de femme, L'Église

Jusqu'ici, nous avons examiné un conte atemporel et sept contes qui se situent tous dans un tel ou tel cadre historique. Restent quatre contes qui, en revanche, sont tous situés dans le XIX<sup>e</sup> siècle, mais chacun lié à une situation tout à fait différente : *El Verdugo*, *Sarrasine*,

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 269.

### *Ouvrir les Contes philosophiques*

*Étude de femme*, et *L'Église*. Pour ces quatre contes, comme cadre géographique Balzac prend de nouveau l'Espagne et l'Italie, Paris et une ville de province.

*El Verdugo* est installé incontestablement dans le cadre espagnol. L'histoire raconte le drame d'une famille espagnole qui se passe dans la ville de Menda à l'époque de la guerre d'Espagne, c'est-à-dire à l'époque de l'Empire napoléonien. Cependant, il nous faut tout de même dire que, comme l'ont remarqué Philippe Berthier et Patrick Berthier<sup>109</sup>, la description du climat, celle de la ville, mais aussi celle du personnage sont faites d'un grand nombre de clichés. Il est vrai que ces expressions descriptives nous paraissent utilisées justement pour faire ressentir au lecteur une certaine *couleur locale* de l'Espagne romantique. Par exemple, le ciel d'Espagne est bleu et clair, exactement comme on le voit dans un décor de théâtre : « Le beau ciel de l'Espagne étendait un dôme azur au dessus de sa tête<sup>110</sup> ». Et c'est dans ce décor artificiel, que l'héroïne espagnole de ce conte qui s'appelle Clara<sup>111</sup>, apparaît devant le héros comme le type même d'une jeune fille espagnole : « Il [Victor Marchand] admira sa [Clara] chevelure noire, sa taille souple ; car c'était une véritable Espagnole : elle avait le teint espagnol, un peu brun ; les yeux espagnols, de longs cils recourbés, et une prunelle plus noire que l'œil d'un corbeau<sup>112</sup> ».

Autrement dit, pour situer ce conte dans cette contrée particulièrement pittoresque qui attire tant d'écrivains mais aussi tant de lecteurs de la génération romantique, Balzac utilise et emprunte volontairement le décor et la scénographie espagnole, déjà plusieurs fois utilisés par ses contemporains<sup>113</sup>. Cela nous amène à penser que, chez Balzac, le cadre spatio-temporel peut être choisi ou créé, non pas d'un point de vue purement esthétique ou réaliste, mais, d'un point de vue stratégique.

De même que quelques autres contes repris dans ce recueil, comme *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *L'Élixir de longue vie*, ou *La Comédie du diable*, *Sarrasine* est un conte qui se

---

<sup>109</sup> Par exemple Philippe Berthier fait une remarque sévère : « L'Espagne de Balzac est ici purement littéraire et relève du cliché. Le décor, minimaliste, est en toile peinte, et ce ne sont pas quelques fragrances d'orangers, accessoire obligé (et réputé capiteux) des "chromos" du Midi, qui peuvent donner le change. L'Espagne n'est pas une réalité, c'est une certaine idée de l'Espagne. Les Espagnols y sont représentés comme une pure tautologie » (Philippe Berthier, *op. cit.*, p. 24-25). Voir aussi Patrick Berthier, « Préface », *El Verdugo*, *op. cit.*, p. 7-23.

<sup>110</sup> *El Verdugo*, CP, p. 103.

<sup>111</sup> Certainement, ce prénom évoque au lecteur de l'époque, le nom d'une fameuse femme-auteur espagnole inventée par Prosper Mérimée, Clara Gazul. Voir *Le Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole*, Paris, Satelet, 1825.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 109-110.

<sup>113</sup> À ce sujet, voir Patrick Berthier, « La présence de l'Espagne dans la presse française des années 1830. Autour de Balzac », *AB* 1996, p. 49-72.

*La figure du conteur chez Balzac*

compose de deux parties distinctes<sup>114</sup>. La première partie intitulée « Les Deux Portraits<sup>115</sup> » se déroule à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle, et la deuxième partie « Une passion d'artiste<sup>116</sup> », à Rome au XVIII<sup>e</sup> siècle.

La partie parisienne commence par une soirée à l'hôtel de Lanty situé près de l'Élysée-Bourbon. Cette partie n'est pas précisément datée, mais, comme l'a signalé Éric Bordas<sup>117</sup>, l'allusion au « *Tancrede*<sup>118</sup> » de Rossini (création à Venise en 1813, première représentation à Paris en 1822), ou à la fameuse « Malibran<sup>119</sup> » (1808-1836), nous apprend que l'histoire se déroule sans aucun doute sous la Restauration. Pendant la soirée chez cette « mystérieuse famille », qui intrigue « la gent curieuse qui, à Paris, s'occupe exclusivement des Pourquoi ? des Comment ? D'où vient-il ? Qui sont-ils ? Qu'y a-t-il ? Qu'a-t-elle fait ? »<sup>120</sup>, le récit se focalise sur une question fondamentale posée par la comtesse de F\*\*\* sur l'identité d'un vieillard qui apparaît comme un fantôme énigmatique. À la demande de cette dame, pour satisfaire sa curiosité mais aussi dans l'intention secrète de la *séduire* par son récit, le narrateur promet de lui offrir, dans une conversation intime, une « histoire assez commune en Italie<sup>121</sup> » qui peut révéler l'identité de ce vieillard mystérieux soigneusement protégé par la famille de Lanty.

C'est donc dans ce cadre que s'enclasse la deuxième partie italienne, comme un récit encadré. Cette partie intitulée « Une passion d'artiste<sup>122</sup> » raconte, cette fois-ci, l'histoire d'amour fou d'un jeune sculpteur français Sarrasine, passionné, génial, mais violent, qui « partit pour l'Italie en 1758<sup>123</sup> ». Dans cette « patrie des arts<sup>124</sup> », hanté par le désir de trouver la « beauté idéale<sup>125</sup> », Sarrasine rencontre dans un théâtre à Rome la Zambinella, la « prima donna<sup>126</sup> » idéale qui lui semble un « chef d'œuvre<sup>127</sup> ». L'artiste est si complètement ivre de son amour pour ce personnage mystérieux qu'il va jusqu'à dire : « être aimé d'elle ou —

---

<sup>114</sup> On peut considérer que cette structure du récit divisée en deux parties a un certain rapport avec la situation de la première publication. Ces contes ont été publiés dans les revues périodiques en livraisons successives.

<sup>115</sup> *Sarrasine*, CP, p. 19-34

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 35-58.

<sup>117</sup> Éric Bordas, « Introduction », *Sarrasine*, op. cit., p. 16.

<sup>118</sup> *Sarrasine*, CP, p. 27.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 35-58.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>124</sup> *Ibid.*

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 40.



*Ouvrir les Contes philosophiques*

mourir !<sup>128</sup> ». Cependant, en vérité, Zambinella est un *castrat* sous le patronage d'un cardinal puissant, et donc, ni physiquement, ni moralement, elle ne peut accepter l'amour ardent du sculpteur.

Ici, nous n'entrerons plus dans les détails de l'intrigue. Constatons simplement que, de cette manière, en utilisant la technique du récit-cadre, l'auteur combine, avec habileté, dans un conte parisien contemporain, un conte d'artiste d'un autre temps.

Parmi les douze *Contes philosophiques*, *Étude de femme* est un cas bien rare, dans la mesure où tous les éléments de ce conte se trouvent dans le monde parisien de l'époque contemporaine à celle de la publication, en mars 1830. D'abord, quant aux lieux, ce sont les adresses des deux femmes qu'Ernest de M\*\*\* confond involontairement (l'une « rue Saint-Dominique<sup>129</sup> », celle de la vicomtesse de B\*\*\*, l'autre « faubourg Saint-Honoré<sup>130</sup> », celle de la comtesse de \*\*\*), qui nous apprennent que l'histoire se passe au centre de Paris.

Certes, il n'y a pas d'indication sur le temps de la fiction<sup>131</sup>. De plus tous les personnages ne sont pas historiques mais fictifs et anonymes. Néanmoins, dans ce conte mondain, la simultanéité entre le temps du récit et le présent du lecteur de l'époque est indiquée par le sujet de conversation des deux protagonistes, le je-narrateur et son ami Ernest : « Nous mêmes à causer de l'expédition d'Alger dans laquelle je désirais être employé en qualité d'historiographe et rédacteur de bulletins militaires ; mais Ernest m'ayant fait observer que ma qualité de romancier jetterait de la défaveur sur le récit des opérations, nous parlâmes de choses indifférents. Je ne crois pas que l'on me sache mauvais gré de supprimer notre conversation<sup>132</sup> ». Du fait, ils parlent non seulement « de choses indifférentes » mais aussi d'une chose actuelle et grave qu'est « l'expédition d'Alger ». En lisant cette conversation entre les deux amis, le lecteur de l'époque, surtout celui de la version pré-originale publiée dans *La Mode* en mars 1830, peut trouver que ce conte s'inscrit dans l'actualité de l'époque. Parce qu'à ce moment précis, la France est sur le point d'effectuer son expédition d'Alger, qui aura lieu entre juin-juillet 1830. Ainsi, *Étude de femme* s'installe dans le cadre actuel du Paris de 1830.

---

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> *Étude de femme*, CP, p. 295.

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> Quand cette œuvre est reprise dans les *Contes philosophiques*, l'auteur ajoute la date du « février 1830 » au début du texte (*ibid.*, p. 289), qui peut être la date de rédaction de ce conte.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 293.

*La figure du conteur chez Balzac*

Considérons enfin *L'Église*, dernier conte que nous traitons dans cette partie. C'est un autre conte contemporain, mais l'actualité du récit est suggérée de manière plus indirecte et plus subtile que dans le cas précédent. Ce conte commence par un monologue du je-narrateur. Et c'est le ton désespérant de ce monologue qui suggère le temps du récit au lecteur : « J'étais fatigué de vivre, et, si vous m'eussiez demandé raison de mon désespoir, il m'aurait été presque impossible d'en trouver la cause, tant mon âme était devenue molle et fluide. / — Mourir aujourd'hui, — ou mourir demain !... il faudra toujours mourir... — Et, alors.../ J'errais en pensant à un avenir douteux, à mes espérances déçues. En proie à ces idées funèbres, j'entrai machinalement dans la sombre cathédrale de Saint-Gatien, dont les tours grises m'apparaissaient alors comme des fantômes à travers la brume<sup>133</sup> ». En lisant ce monologue-incipit qui ne donne pas d'indication sur le temps, le lecteur de l'époque peut néanmoins trouver, avec plus ou moins de sûreté, que, dans ces lignes, l'auteur décrit la mentalité du désenchantement qui envahit la société française après la révolution de Juillet<sup>134</sup>.

Pour comprendre pourquoi cette supposition est raisonnable, il est utile de rappeler que *L'Église* se compose en effet de deux parties dont l'une et l'autre sont publiées, en tant qu'*articles-fragments*, initialement dans la presse satirique, *La Silhouette* et *La Caricature*, quelques mois après Juillet<sup>135</sup>. Et comme nous le savons grâce aux caricatures de Daumier entre autres, ces deux revues s'emploient à évoquer la désespérance et la colère qu'éprouvent les Français, surtout le peuple et les jeunes, après les Trois Glorieuses. De fait, c'est Balzac lui-même qui, dans la version postérieure de ce conte inséré dans *Jésus-Christ en Flandre*, précise ainsi le temps du récit : « Ce fut là que, fatigué de vivre, je me trouvais quelque temps après la révolution de 1830. Si vous m'eussiez demandé la raison de mon désespoir [...]»<sup>136</sup>.

Quant au lieu, comme nous pouvons le voir dans les lignes citées, l'histoire se passe dans la cathédrale Saint-Gatien de Tours. Dans ce conte, le je-narrateur raconte son expérience de l'hallucination. Sous ses jambes, il sent l'église bouger comme si elle faisait la « danse des pierres », et ensuite, il imagine la fin et la renaissance de l'église catholique. Devant lui, elle

<sup>133</sup> *L'Église*, CP, p. 335.

<sup>134</sup> Il est vrai que, dans l'ensemble des *Contes philosophiques*, la plupart des contes se focalisent sur la « question de vie ou de mort » : *Jésus-Christ en Flandre*, *L'Élixir de longue vie*, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *L'Enfant maudit*, *Le Réquisitionnaire*, *El Verdugo*, *Sarrasine* et *L'Église*. Cependant, cela ne signifie pas nécessairement que ce recueil est préalablement orienté par cette « puissance destructive de la pensée » (Maurice Bardèche), ou par cette « pensée qui tue » (Pierre Citron). Parce que, comme nous l'avons vu, dans chaque conte cette question fondamentale est dramatisée de manière bien différente, et elle n'est pas toujours liée à une problématique philosophique ou spirituelle.

<sup>135</sup> « Zéro, conte fantastique », *La Silhouette*, 3 octobre 1830, NC, t. I, p. 602-604.

« Fantaisies : La Danse des pierres », *La Caricature*, 9 décembre 1830, NC, t. I, p. 694-696.

<sup>136</sup> Balzac, *Jésus-Christ en Flandre* [1845], CH, t. X, p. 321.

### *Ouvrir les Contes philosophiques*

apparaît d'abord sous les traits d'une prostituée épuisée et vieillie, et puis, après avoir été sévèrement insultée par le narrateur<sup>137</sup>, miraculeusement elle se métamorphose en une jeune fille blanche et vierge.

Même si cette histoire se présente comme une expérience d'hallucination, nous pouvons considérer *L'Église* comme un conte-document historique qui reflète de manière fantaisiste l'actualité politique et religieuse de l'époque, ainsi que la mentalité collective de désenchantement après Juillet. Il est à noter enfin que ces éléments sont dessinés du point de vue d'un auteur tourangeau, journaliste-conteur par excellence de 1830.

#### *L'originalité des Contes philosophiques*

Dans le but de mieux comprendre l'esprit des *Contes philosophiques*, nous avons examiné jusqu'ici leur diversité, en mettant accent sur la variété du cadre spatio-temporel. À une exception près, ces contes sont tous situés dans la vaste étendue temporelle qui va du Moyen Age jusqu'au temps contemporain. Et géographiquement, ce recueil couvre un vaste champ, qui contient la France, Paris et les villes de province, mais aussi d'autres pays européens<sup>138</sup>.

Quant aux lieux du récit, Paris fonctionne comme un lieu privilégié qui réapparaît dans cinq contes : *Les Proscrits*, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Les Deux Rêves*, *Sarrasine*, *Étude de Femme*. Cependant parmi ces cinq contes, il n'y a pas de cas où l'histoire se déroule dans la même situation le lieu de chaque conte est choisi tout d'abord selon la préférence de l'auteur, mais en même temps, ce choix est influencé par les préférences collectives de l'époque. Car, ce n'est pas uniquement l'auteur des *Proscrits* qui s'intéresse à décrire Paris au Moyen Age, mais aussi, dans une dimension plus large, Victor Hugo qui l'a déjà fait dans *Notre-Dame de Paris* (Gosselin, mars 1831). En ce qui concerne l'Espagne et l'Italie, la publication du premier recueil de poèmes d'Alfred de Musset, les *Contes d'Espagne et de l'Italie* (Levasseur et Urbain Canel, janvier 1830), précède d'un an et demi celle des *Contes*

---

<sup>137</sup> « Tu périras sans gloire, parce que tu as trompé, parce que tu as manqué à tes promesses de jeune fille. Au lieu d'être un ange au front de paix, et de semer la vie et le bonheur sur ton passage, tu as été une Messaline aimant le cirque et les débauches, abusant de ton pouvoir... Tu ne peux plus redevenir vierge, il te faudrait un maître... Ton temps arrive... Tu sens déjà la mort... Tes héritiers te croient riche ; ils te tueront et ne recueilleront rien. Essaie au moins de jeter tes hardes qui ne sont plus de mode, redeviens ce que tu étais jadis. Mais non ! tu t'es suicidée !... » (*L'Église*, CP, p. 341).

<sup>138</sup> En ce sens, les *Contes philosophiques* ne sont pas seulement un recueil de *contes de toutes les couleurs* (le sous-titre du *Salmigondis*), mais aussi, un recueil de *contes de tous les temps et de tous les pays* (sous-titre du *Conteur*).

*La figure du conteur chez Balzac*

*philosophiques*. Enfin, à propos des Flandres, comme nous l'avons déjà noté, Samuel-Henry Berthoud, né à Cambrai, commence à publier dans les revues parisiennes ses contes flamands en même temps que Balzac écrit *Jésus-Christ en Flandre*. Ainsi, en ce qui concerne ces lieux plus particulièrement, on peut dire que les *Contes philosophiques* partagent ou réutilisent des images littéraires qui sont en train de se répandre.

Également, à propos du temps du récit, nous pouvons remarquer que, parmi ces douze contes, les six derniers, que nous venons d'analyser, se situent dans le passé proche et dans le temps actuel, autrement dit, dans une période relativement courte de cinquante ans. L'histoire des *Deux Rêves* se passe en 1786 à la veille de Révolution, celle du *Réquisitionnaire* en 1793 à l'époque de la Terreur, celle de *El Verdugo* en 1809 à l'époque de l'Empire, celle de *Sarrasine* entre 1815 et 1830 pendant la Restauration, celle d'*Étude de femme* entre février et mars 1830, et donc avant Juillet, et celle de *L'Église* se passe « quelque temps après la Révolution de Juillet ». En constatant ainsi le temps précis du récit, nous pouvons admettre que Balzac a choisi soigneusement le temps historique des six contes de manière systématique. Même si ces six contes se situent dans une période limitée, il n'y a pas un seul conte qui se trouve dans le même cadre temporel. Et parce que l'atmosphère historique de chaque conte est liée habilement soit à la situation générale, soit à l'intrigue du récit, ou, au caractère des personnages, il nous paraît déjà évident que l'auteur ne s'efforce pas de mettre plusieurs contes dans la même boîte, sous le signe unique de la contemporanéité, mais au contraire d'accentuer la différence entre eux, pour qu'ils puissent refléter leur propre temporalité historique.

Pourtant, bien que nous puissions ainsi reconnaître que Balzac installe les cadres spatio-temporels du récit avec beaucoup de soin, en ce qui concerne l'exactitude des détails il nous faut émettre quelques réserves.

Dans les contes qui se déroulent dans des pays étrangers, qu'en réalité l'auteur n'a jamais visités, la description relève de temps en temps du cliché. Il nous semble qu'elle est utilisée dans le but de donner une image typique de la région. Par exemple, dans *L'Élixir de longue vie*, « le ciel de l'Espagne étant d'une admirable pureté, les orangers parfumant l'air, les étoiles distillant de vives et fraîches lumières<sup>139</sup> ». Et dans *Sarrasine*, l'Italie est décrite succinctement comme la « patrie des arts » semée de « monuments merveilleux », et sous le

---

<sup>139</sup> *L'Élixir de longue vie*, CP, p. 192.

### *Ouvrir les Contes philosophiques*

« ciel de cuivre » de l'Italie, le sculpteur français va visiter des « œuvres d'art qui abondent à Rome<sup>140</sup> ».

Dans un autre conte étranger, *Jésus-Christ en Flandre*, l'auteur a commis une erreur dans la description topographique. Alors que, dans ce conte l'action se passe exactement entre deux côtes, Balzac confond l'île de Cadzant avec une autre île hollandaise, Walcheren. Cette erreur est grave, car à cause de cela, le passage de la barque devient plus difficile.

Également, en ce qui concerne les personnages historiques, qui, dans plusieurs cas, nous aident à situer le conte dans un temps historique précis, l'auteur n'hésite pas à se livrer à l'invention. L'exemple le plus évident est sans doute celui de Dante dans *Les Proscrits*. C'est non seulement René Guise mais aussi Christian Bec qui fait une remarque juste sur l'apparition de Dante à Paris au début du XIV<sup>e</sup> siècle. Selon ce dantologue : « L'auteur de *La Comédie humaine* (dont le titre s'inspire de *La Divine Comédie*) imagine, entre légende et anachronisme, que Dante exilé séjourna à Paris en 1308, près de Notre-Dame, et qu'il écouta alors les leçons de Sigier de Barabant, philosophe averroïste (mort en réalité entre 1282 et 1284). Ainsi Balzac voulut-il rendre hommage à l'auteur de la *Comédie* en le poussant hâtivement au rang de "grand vieillard" (en 1308 Dante avait quarante-trois ans) et de héros romantique<sup>141</sup> ».

En considérant ces inexactitudes, nous pouvons conclure que, au moins pour quelques contes, les détails géographiques ou historiques sont peu documentés. Autrement dit, bien qu'il situe les *Contes philosophiques* dans un espace historique, l'auteur n'accorde néanmoins pas beaucoup d'importance à la réalité exacte, aux détails du temps, du lieu, mais aussi du personnage. Nous pouvons voir dans cette attitude à négliger l'exactitude des détails, une certaine volonté de Balzac. Au lieu de chercher la vérité, l'auteur des *Contes philosophiques* préfère produire une variété de cadres spatio-temporels en inventant l'atmosphère ou l'illusion nécessaire. De ce point de vue, nous pouvons dire que la variété de chaque conte philosophique est intentionnelle. Et nous pensons que c'est dans cette volonté que réside l'originalité des *Contes philosophiques* qui s'orientent ainsi nettement vers une variété artificielle.

---

<sup>140</sup> Sarrasine, CP, p. 38.

<sup>141</sup> Christian Bec, « Avant-propos », Dante, *Œuvres complètes*, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1996, p. 8.

*La figure du conteur chez Balzac**Les « contes » et les « scènes »*

Afin de mettre en relief cette originalité des *Contes philosophiques*, nous allons examiner le principe de composition de ce recueil en le comparant avec le principe adopté auparavant par Balzac. L'aspect disparate et varié des *Contes philosophiques* nous semble remarquable, d'autant plus qu'il présente un fort contraste avec l'esprit d'une de ses œuvres précédentes, publiée juste avant les *Contes philosophiques* en tant que le premier recueil de récits brefs de Balzac ; la première édition des *Scènes de la vie privée* publiée chez Mame et Delaunay-Vallée, Levavasseur, en avril 1830<sup>142</sup>.

À partir d'ici, d'un point de vue large, nous nous proposons de souligner la différence principale entre les *Contes philosophiques* et les *Scènes de la vie privée*. À première vue, surtout en ce qui concerne le processus de publication, ces deux recueils de récits brefs, publiés dans un court laps de temps d'un an et quelques mois, montrent plutôt une certaine ressemblance. En effet, de même que les *Contes philosophiques*, à deux exceptions près (*Gloire et Malheur* et *La Paix du ménage*), les œuvres contenues dans les *Scènes de la vie privée* sont parues dans des revues antérieurement à la publication en livre. Cependant, il faut préciser que, dans la plupart des cas, ces *scènes* ont été prépubliées dans de petites rubriques sous forme de fragments, et souvent, sous leur titre originel, donc différent du titre définitif<sup>143</sup>. En revanche, comme nous l'avons indiqué déjà plusieurs fois, la plupart des *contes* ont été prépubliés dans leur intégralité dans la rubrique spécialisée des revues littéraires.

De plus, comme l'a remarqué Isabelle Tournier<sup>144</sup>, dans les *Scènes de la vie privée*, c'est-à-dire, dans le livre publié en deux volumes, chaque *scène* est numérotée de I à VI. Ce détail, petit mais important, nous amène à supposer que ce recueil est conçu par l'auteur comme une série cohérente. En revanche, les douze *Contes philosophiques* ne sont pas numérotés. Ils sont présentés dans un ordre arbitraire, qui ne correspond pas du tout à l'ordre chronologique du récit, ni à celui de leur première publication.

---

<sup>142</sup> *Scènes de la vie privée*, publiées par M. Balzac, auteur du *Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800*, Mame et Delaunay-Vallée, Levavasseur, 2 vol. [BF : 10 avril 1830] Tome I : *La Vendetta*, *Les Dangers de l'inconduite* [le titre primitif de *Gobseck*], *Le Bal de Sceaux*. Tome II : *Gloire et malheur* [le titre primitif de *La Maison de chat qui pelote*], *La Femme vertueuse*, *La Paix du ménage*.

<sup>143</sup> Le fragment-extrait de *La Vendetta* est publié sous le titre de « L'atelier », signé de « l'auteur de la *Physiologie du mariage* » dans *La Silhouette* du 1<sup>er</sup> avril 1830 ; celui des *Dangers de l'inconduite*, « Mœurs parisiennes. L'Usurier », non signé, dans *La Mode* du 6 mars 1830 ; celui du *Bal de Sceaux*, « *Scène de la vie privée*. Extrait inédit », non signé, dans *Le Cabinet de lecture* du 4 janvier 1830 ; celui de *La Femme vertueuse*, « La Grisette parvenue. Extrait inédit des *Scènes de la vie privée* par M. de Balzac », dans *Le Voleur* du 5 avril 1830.

<sup>144</sup> Isabelle Tournier, « L'entrée en scènes », *NC*, t. I, p. 148-156.

### *Ouvrir les Contes philosophiques*

Outre ces différences formelles, ce qui distingue ces deux recueils, c'est le cadre spatio-temporel du récit. Dans les *Contes philosophiques*, les histoires se déroulent dans un espace et dans un temps vastes et variés. À l'inverse, dans les *Scènes de la vie privée*, la scénographie spatio-temporelle de chaque récit est proche. Toutes les scènes sont situées géographiquement au centre de Paris ou autour de Paris, et temporellement dans un passé relativement proche, depuis l'Empire jusqu'à la Restauration<sup>145</sup>. En tenant compte de cela, il nous paraît clair que, à la différence des *Contes philosophiques*, les *Scènes de la vie privée* ont pour principe de tendre à une unité de composition et à une cohérence d'ensemble.

L'une des caractéristiques fondamentales des *Scènes de la vie privée*, c'est que, dans ces cadres limités et étroits, toutes les scènes se déroulent autour d'un thème et de ses variations. Dans ce recueil contenant dans son titre le terme prosaïque de « vie privée », la totalité des récits ont naturellement pour thème commun la « vie privée », en particulier celle des femmes et des jeunes filles non mariées. Selon la préface originale des *Scènes de la vie privée*, dans l'ensemble de ce recueil Balzac a « essayé de peindre avec fidélité les événements dont un mariage est suivi ou précédé » ; en d'autres termes, l'objectif primordial de ce recueil est de présenter « le tableau vrai de mœurs que les familles ensevelissent aujourd'hui dans l'ombre et que l'observateur a quelquefois de la peine à deviner »<sup>146</sup>. En effet, la vie quotidienne du bourgeois de Paris (*La Femme vertueuse, La Paix de ménage*), l'amour et le mariage de jeunes gens (*Le Bal de Sceaux, Gloire et Malheur*), l'amour interdit et l'affrontement entre les générations (*La Vendetta*), et le secret familial (*Les Dangers de l'inconduite*) peuvent être tous considérés comme des variations du thème central qu'est la « vie privée ».

---

<sup>145</sup> Pour étudier ce sujet de manière plus concrète, il serait utile d'examiner l'*incipit* de chaque scène qui nous renseigne sur le temps et le lieu du récit. Citons deux exemples comme modèles : « Il existait encore, il y a peu de temps, au milieu de la rue Saint-Denis, et presque au coin de celle du Petit-Lion, une de ces maisons précieuses, qui donnent aux romanciers et aux antiquaires la facilité de reconstruire l'ancien Paris dans leurs ouvrages » (*Gloire et malheur, NC, t. I, p. 318*) ; « L'aventure retracée par cette scène eut lieu au moment où le fugitif empire de Napoléon atteignait à l'apogée de sa splendeur et de sa puissance. On était à la fin du mois de novembre 1809 » (*La Paix du ménage, ibid., p. 432*).

<sup>146</sup> Balzac, « Préface de la première édition 1830 », *Scènes de la vie privée, NC, t. I, p. 159*.

*La figure du conteur chez Balzac**Origine de la variété des Contes philosophiques*

Maintenant, on peut comprendre à quel point le plan général des *Contes philosophiques* et celui des *Scènes de la vie privée* s'opposent. Alors que les dates de publication de ces deux recueils sont proches, l'un s'attache à la variété artificielle des cadres, et l'autre à la vérité des détails qui doivent composer « le tableau vrai ». On peut comprendre aussi que, pour Balzac lui-même, la publication des *Contes philosophiques* est un nouveau *challenge*, plus précisément, la proposition d'une nouvelle esthétique qui diffère radicalement de l'esthétique réaliste des *Scènes de la vie privée*. Mais dès lors, on peut se demander pourquoi Balzac se lance ainsi résolument dans cette voie nouvelle. Sur cette question simple mais vaste, nous pensons qu'il est utile de se référer de nouveau à l'étude de Roland Chollet. Dans le dernier chapitre de *Balzac journaliste*, Roland Chollet examine l'esthétique générale qui caractérise les articles littéraires de Balzac publiés entre octobre 1830 et juin 1831 dans la *Revue de Paris* et dans la *Revue des Deux Mondes*, c'est-à-dire, les principales prépublications qui sont réunies en septembre 1831 dans les *Contes philosophiques*<sup>147</sup>.

D'après son étude, la raison majeure qui peut expliquer ce tournant de l'esthétique entre les deux Balzac, celui des *scènes* et celui des *contes*, se trouve dans le fait que, en tant que collaborateur à des revues, pour publier des œuvres romanesques, le *Balzac conteur* doit obéir aux exigences des revues. Et, ce n'est pas uniquement la contrainte formelle qui lui est imposée, mais en même temps, il doit faire face à la contrainte qui demande aux collaborateurs, avant toute chose, une variété de création à plusieurs niveaux. En examinant le rapport entre Balzac et les directeurs de la *Revue de Paris*, qui était pour Balzac, depuis octobre 1830 et pendant quelque temps, le principal support de publication, Roland Chollet démontre comment la revue essaie d'orienter la création de son collaborateur.

Tout d'abord, c'est le fondateur même de la *Revue de Paris*, Louis Véron, qui, dans ses *Mémoires*, précise clairement que, au moment où il fonda sa revue, il voulait s'assurer de la variété du contenu. Ce qu'il attendait de ses collaborateurs, c'étaient exactement des « œuvres rapides et d'un agrément varié et accessible », parce que, explique-t-il, lorsqu'il entreprit la *Revue de Paris*, « il n'existait alors aucun recueil littéraire périodique qui unît la variété, l'agrément au sérieux et à l'importance »<sup>148</sup>. Et c'est avec cet objectif primordial que Véron demande à Balzac une variété de création. Par exemple, dans une lettre de février 1831, en refusant la publication de la première version du premier conte drolatique *La Belle Impéria*,

<sup>147</sup> Roland Chollet, *Balzac journaliste*, *op. cit.* Voir la deuxième partie du dernier chapitre : « Pour un autre journaliste : la publication en revue » (p. 536-580).

<sup>148</sup> Le Docteur Louis Véron, *op. cit.*, p. 44 et 46.



*Ouvrir les Contes philosophiques*

— parce que, ce conte contient la scène des « orgies religieuses » dont le « style donne des érections » au lecteur — Louis Véron adresse ces mots à son « cher et spirituel collaborateur » :

Mais, je n’y veux rien perdre. Je veux de votre obligeance, de votre dévouement, à la revue, une nouvelle que je donnerais la semaine prochaine. Ainsi, *il nous faut*, vous entendez, *il nous faut* de l’esprit, de l’intérêt, du style, de la poésie, il nous faut votre copie enfin pour lundi ou mardi. J’y compte n’est-ce pas ? et vous ne m’abandonnez pas. Vous êtes très demandé. Seulement, si c’est possible, soyez chaste, ne fut-ce que pour montrer toute la variété de votre talent<sup>149</sup>.

De fait, comme nous le montre cette lettre, Balzac est déjà « très demandé ». Ce que le directeur de la revue lui demande, ce n’est pas seulement une « nouvelle » qui puisse remplacer un conte licencieux<sup>150</sup>, mais aussi et avant toute chose, l’« obligeance » et le « dévouement » à sa revue. En plus, il exige de Balzac de l’« esprit », de l’« intérêt », du « style », et de la « poésie », et enfin, de « montrer toute la variété » de son talent.

Quelque mois après, en tant que deuxième directeur de la *Revue de Paris*, Charles Rabou sollicite Balzac de montrer encore une fois la variété de son talent. En attendant le retour de son « très Honoré collaborateur », qui est absent de Paris pour quelques mois afin de se consacrer à la rédaction de *La Peau de chagrin*, il lui adresse alors, en réalité dans le but de le presser à accomplir son *devoir* à la revue, ces mots de compliment :

Revenez bientôt bardé de volumes, de nouvelles, de contes, de fantasmagorie, de fantasquerie, de Danterie, de Balzaquerie. Vous serez toujours reçu à bras ouverts ès-*Revue de Paris* qui finira par vous faire dresser une colonne et une statue sur la place de l’Observatoire au bout du Luxembourg<sup>151</sup>.

Ainsi, pendant que Balzac collaborait à la *Revue de Paris*, il devait écouter ces *voix* impératives ou suppliantes des directeurs. À ces exigences, Balzac réussit à répondre, en publiant ponctuellement des « œuvres rapides et d’un agrément varié et accessible » avec une habileté artisanale. Selon Roland Chollet, pour cet auteur déjà très *demandé* « il ne s’agit plus, comme dans les *Scènes de la vie privée*, de faire longuement dialoguer les personnages avec le décor de leur vie », ni de reprendre une esthétique caractérisée par « l’art de détail » et par

<sup>149</sup> Le Docteur Véron à Balzac, 18 février 1831, *Corr.*, t. I, p. 334. C’est l’auteur lui-même qui souligne.

<sup>150</sup> Comme l’a précisé Roger Pierrot dans sa note sur cette correspondance, « Balzac déféra aux instances de son directeur et *Le Réquisitionnaire* fut inséré dans la livraison de la *Revue de Paris* du dimanche 27 février 1831 » (*Corr.*, t. I, p. 1282-1283, n. 1).

<sup>151</sup> Charles Rabou à Balzac, 21 mai 1831, *Corr.*, t. I, p. 364.

*La figure du conteur chez Balzac*

les « longues préparations », parce que, à l'inverse de ce style minutieux et prolixe, la *Revue de Paris* cherche et attend des « effets simples, intenses, et variés »<sup>152</sup>.

On peut donc penser que les caractéristiques générales des *Contes philosophiques* viennent directement de ce changement esthétique et stratégique de Balzac en tant que collaborateur à des revues. En effet, en ce qui concerne la variété du cadre spatio-temporel des *Contes philosophiques*, on peut y apercevoir un certain souci éditorial de l'auteur à l'égard de la prise de position apolitique des deux revues spécifiquement littéraires, la *Revue de Paris* et la *Revue des Deux Mondes*. C'est probablement pour se soumettre au moins en apparence à la volonté de la revue, qui, par « une censure tacite », « interdit [à Balzac] d'aborder en toute liberté les sujets modernes »<sup>153</sup> ainsi que les sujets politiques, qu'il se sert de l'« alibi *exotique*<sup>154</sup> » au sens géographique et temporel de l'expression. Et, ce n'est pas par hasard que, dans un conte évidemment politique comme *Les Deux Rêves*, et dans un conte à tonalité anticléricale comme *L'Église*, l'histoire se déroule, ou se raconte, dans le rêve et dans l'hallucination du personnage. Dans ces deux cas, le *rêve* et l'*hallucination* paraissent être utilisés par l'auteur comme un alibi qui lui permet d'aborder des sujets modernes et politiques de manière habile.

De même, en ce qui concerne les autres caractéristiques des *Contes philosophiques*, l'influence de la ligne de la revue est perceptible. C'est ce qu'affirme Roland Chollet, selon qui « la plupart des articles de Balzac dans la *Revue de Paris* pourraient se rattacher, de près ou de loin, à l'un ou l'autre des genres, thèmes ou styles, mis à la mode par les revues littéraires » surtout « par la publication des *Contes fantastiques* d'Hoffmann dans la traduction de Loève-Veimars »<sup>155</sup>. En effet, ce ne sont pas seulement les « thèmes historiques et archéologiques<sup>156</sup> », mais aussi et surtout les autres thèmes à la mode, que Balzac aborde les uns après les autres dans ses douze contes variés, à savoir, les thèmes artistiques, fantastiques et surnaturels, spirituels et mystiques<sup>157</sup>. Toujours aux dires de Roland Chollet,

<sup>152</sup> Roland Chollet, *op. cit.*, p. 574 et 572.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 586.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 568.

<sup>155</sup> *Ibid.* À propos de la publication du « Chef-d'œuvre inconnu » dans *L'Artiste*, René Guise fait une remarque semblable : « *Le Chef-d'œuvre inconnu, conte fantastique* — tel est alors son sous-titre —, paru dans *L'Artiste* les 31 juillet et 4 [sic] août 1831, est, à l'origine, la besogne d'un écrivain impécunieux, hâtivement fournie à une revue en quête d'un récit qui parle d'art et qui ait une tonalité fantastique » (René Guise, « Introduction », *Le Chef-d'œuvre inconnu*, CH, t, X, p. 401).

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> Bien sur, on peut aussi trouver dans les *Contes philosophiques* des thèmes divers, celui de l'amour maternel, de l'héritage, du parricide, etc. (voir par exemple *L'Enfant Maudit*, *Les Proscrits*, *L'Élixir de longue vie*). Mais, il faut dire que ce sont plutôt des thèmes personnels, intimes, et récurrents dans les œuvres de Balzac en général, donc, ce ne sont pas des thèmes que l'on trouve spécifiquement dans les *Contes philosophiques*.

### *Ouvrir les Contes philosophiques*

cet « Honoré collaborateur » ne se plie pas facilement aux « conditions particulières de la publication en revue » ; au contraire, « ces contraintes de communication, loin d'imposer [à Balzac] une solution esthétique uniforme, ont suscité autant de formules que de talents »<sup>158</sup>. Ainsi, en ce sens particulièrement, on peut dire que la variété du cadre et du thème des *Contes philosophiques* mais aussi le changement d'esthétique sont des conséquences nécessaires des travaux de Balzac en tant que « providence des revues ». En 1846, au moment de la publication de l'édition Furne de *La Comédie humaine*, Balzac qualifie *L'Élixir de longue vie* d'« ouvrage où il tâche de représenter toutes les formes littéraires<sup>159</sup> ». Cette petite remarque rétrospective de l'auteur sur l'un de ses premiers contes, qui marque le commencement de sa collaboration à la *Revue de Paris* en octobre 1830, nous semble applicable à l'ensemble de l'édition originale des *Contes philosophiques*.

### *Conclusion*

À l'opposé du point de vue de Maurice Bardèche, de Pierre-Georges Castex, ou encore, de Félix Davin et de Balzac lui-même en tant qu'auteur des *Études philosophiques*, qui veut souligner la cohérence systématique de ses *Contes philosophiques*, nous avons essayé de redéfinir la caractéristique fondamentale des *Contes philosophiques*. Nous avons pris en considération leur première publication dans les revues, l'originalité de chaque œuvre au niveau de l'intrigue, le cadre spatio-temporel du récit, la différence de concept entre ce recueil et les *Scènes de la vie privée*, enfin les contraintes éditoriales imposées à l'auteur au cours de la rédaction. Et, nous avons vu que l'édition originale des *Contes philosophiques* se fonde, stratégiquement, sur le principe de la variation.

Faut-il conclure que ce recueil n'est autre qu'un ensemble disparate de compositions diverses, ou une pure œuvre de circonstance ? Dans ce recueil, il nous semble qu'un élément qui peut réunir toutes les œuvres de façon simple et claire. C'est le titre général de *Contes philosophiques* qui, en couvrant l'ensemble des contenus, donne à ce recueil une certaine unité. Même si ce titre n'apparaît que tardivement<sup>160</sup>, c'est-à-dire lorsque Balzac commence à effectuer l'opération d'unification des articles littéraires prépubliés dans les revues pour qu'ils

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 575.

<sup>159</sup> Balzac, *L'Élixir de longue vie*, CH, t. XI, p. 474.

<sup>160</sup> Ce n'est qu'en août 1831, juste un mois avant la publication des *Romans et contes philosophiques*, que le titre de *Contes philosophiques* apparaît dans la correspondance de Balzac. Voir le Traité avec Charles Gosselin, 22 août 1831, *Corr.*, t. I, p. 387-389.

*La figure du conteur chez Balzac*

puissent composer *une œuvre unie*, il est certain que c'est sous ce titre général imprimé sur la couverture du livre que ce recueil peut obtenir enfin une identité solide et unique.

Toutefois, on pourrait dire que, cette fonction d'unification peut être une des fonctions inhérentes du titre du recueil en général<sup>161</sup>. Ce qui nous intéresse particulièrement à propos du titre général du recueil, c'est qu'en utilisant ce titre unitaire qui porte l'indication générique de *conte*, Balzac démontre, de manière indirecte mais significative, la liberté et l'élasticité du genre conte. En d'autres termes, en mettant cette *étiquette* de *Contes philosophiques* aux douze œuvres variées, dont l'inspiration, l'origine, l'intrigue, le thème, la catégorisation générique, et le cadre spatio-temporel différent, Balzac établit un lien interactif entre le titre (l'unité) et le contenu (la variété), par lequel la nature composite et variée du contenu peut affecter le sens du mot *conte* dans le titre. Et par cela, au moins pour le lecteur de ce recueil, le *conte* peut se présenter comme un genre multiforme et variable qui peut résister ou se conformer à toutes les tentatives de catégorisation. Il est utile de rappeler que, avant d'être rassemblé sous le titre général de *Contes philosophiques*, plus de la moitié des œuvres sont prépubliées dans les revues avec des sous-titres divers : « satire ménipée » et « comédie » (*La Comédie du diable*), « esquisse historique » (*Les Proscrits*), « souvenirs soldatesques » (*El Verdugo*), « mœurs parisiennes » et *étude* (*Étude de Femme*), « conte fantastique » (*Le Chef-d'œuvre inconnu* et *Les Deux Rêves*), « conte philosophique » (*Les Deux Rêves*), et « fantaisie » (*L'Église*).

De plus, cet acte d'intituler le recueil permet à Balzac de présenter au lecteur une image non seulement souple, mais aussi novatrice et personnalisée du genre conte, qui est pour lui un genre tout à fait exceptionnel. *Novatrice*, parce que, bien que l'auteur se nourrisse de la tradition des contes, « ces contes de nuances diverses, de formes variées<sup>162</sup> » (Chasles-Balzac) n'appartiennent plus au genre conventionnel ou démodé représenté par le *conte de fées* ou même le *conte philosophique* des siècles précédents, et par les contes didactiques pour les jeunes gens<sup>163</sup>, mais résolument au genre contemporain dans le sens où ils reflètent bien la situation de la littérature, de l'édition, et de la lecture de l'époque. *Personnalisée*, parce que les *Contes philosophiques* peuvent être considérés comme une sorte d'incarnation de la notion originale du conte chez Balzac que nous avons déjà étudiée dans le chapitre précédent. Sans

---

<sup>161</sup> À ce sujet, voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 1987. Voir surtout le troisième chapitre : « Les titres » (p. 59-106).

<sup>162</sup> Philarète Chasles, « Introduction aux *Romans et contes philosophiques* », *CP*, p. 5.

<sup>163</sup> Selon l'analyse de Tim Farrant, ce sont plutôt les *Scènes de la vie privée* qui sont écrites comme une contre-version des *contes moraux* de Marmontel, de Montolieu, de Mme de Genlis, de Bouilly etc. Voir Tim Farrant, *Balzac's Shorter Fictions. Genesis and Genre*, Oxford, Oxford University Press, 2002. Voir surtout le troisième chapitre : « The First *Scènes de la vie privée*, 1829-1830 » (p. 47-65).

*Ouvrir les Contes philosophiques*

revenir sur l'attachement profond de Balzac au genre conte depuis les années 1820, contentons-nous ici de rappeler que c'est justement à l'occasion de la publication des *Romans et contes philosophiques* à l'automne 1831 que Balzac lance la campagne de presse, au cours de laquelle il s'efforce de valoriser le genre conte comme un *archi-genre* qui peut englober tous les autres genres, mais aussi, diffuser la figure du conteur qui est susceptible de renouveler son image d'écrivain jusqu'alors incertaine. Dès lors, il est naturel de penser que, en proposant douze récits brefs, et en les intitulant « contes », le *Balzac conteur* essaie de révolutionner le sens même de ce mot et, en même temps, de remodeler et de renouveler la notion et l'image du conte. Pour leur auteur, les *Contes philosophiques* peuvent être une œuvre conceptuelle qui incarne, incomplètement mais clairement, son idée du conte. Nous pensons que, c'est exactement en ce sens qu'il faut comprendre la *prétendue unité* des œuvres de Balzac. Dans un compte rendu des *Romans et contes philosophiques*, c'est en effet l'auteur lui-même qui déclare que « les œuvres de Balzac forment à présent un seul et même tout » et que « *La Peau de chagrin* et les contes, c'est même chose »<sup>164</sup>. Ainsi, si l'on peut admettre que les *Romans et contes philosophiques* sont réunis par une *idée maîtresse*, il faut préciser que ce n'est pas véritablement par une *idée philosophique* mais par cette idée du *conte* qui est dominante chez Balzac à ce moment crucial.

---

<sup>164</sup> Anonyme [Balzac], « *Romans et contes philosophiques*, par M. de Balzac », *L'Artiste*, 2 octobre 1831, *OD*, t. II, p. 1194.



## Chapitre 11

### Pour la conversation conteuse : les *Contes bruns* et les *Nouveaux Contes philosophiques* (1832)

#### *Les contes publiés en 1832*

En 1832, outre le *Premier Dixain des Contes drolatiques*<sup>1</sup>, Balzac publie deux recueils de contes. L'un est les *Contes bruns*<sup>2</sup>, recueil collectif publié avec la collaboration de Charles Rabou et Philarète Chasles, pour lequel Balzac écrit deux contes : *Une conversation entre onze heures et minuit* et *Le Grand d'Espagne*. L'autre est les *Nouveaux Contes philosophiques*<sup>3</sup> contenant quatre contes : *Maître Cornélius*, *Madame Firmiani*, *L'Auberge rouge* et la *Notice biographique sur Louis Lambert*.

À première vue, par leur titre même, ces deux recueils de *nouveaux* contes publiés en 1832, conçus et rédigés entre 1831 et 1832, nous paraissent comme un prolongement des *Romans et contes philosophiques* publiés en septembre 1831. En effet, le projet des *Contes bruns* se met en place entre Balzac et Charles Rabou depuis déjà octobre 1831<sup>4</sup>, juste un mois après la publication des *Romans et contes philosophiques* qui connaissent alors un succès fulgurant. Et comme nous l'avons vu, Philarète Chasles, l'un des deux co-auteurs des *Contes* n'est d'autre que le préfacier des *Romans et contes philosophiques*. De plus, avant d'intituler son recueil *Nouveaux Contes philosophiques*, Balzac l'a désigné en tant

---

<sup>1</sup> *Les Cent Contes drolatiques, colligés des abbayes de Touraine, et mis en lumière par le sieur de Balzac, pour l'esbattement des pantagruelistes et non autres. Premier Dixain*, Paris, Charles Gosselin, 1832. [BF : 14 avril 1832]

<sup>2</sup> [Balzac, Philarète Chasles et Charles Rabou] *Contes bruns*, par une..., Paris, Urbain Canel et Adolphe Guyot, 1832. [BF : 11 février 1832]

<sup>3</sup> Balzac, *Nouveaux Contes philosophiques*, Paris, Charles Gosselin, 1832. [BF : 20 octobre 1832]

<sup>4</sup> Charles Rabou à Balzac, le 26 octobre 1831, *Corr.*, t. I, p. 418.

*La figure du conteur chez Balzac*

que « IV<sup>e</sup> volume des *Contes* », c'est-à-dire le volume qui suit directement les trois volumes des *Romans et contes philosophiques*<sup>5</sup>. Il est intéressant de remarquer que, même après la publication des *Nouveaux Contes philosophiques* en octobre 1832, Balzac préfère continuer à appeler ce recueil sous le nom de « IV<sup>e</sup> volume<sup>6</sup> ». Ainsi, la filiation chronologique et généalogique de ses trois recueils de contes *philosophiques*, *bruns* et *nouveaux*, tous parus entre 1831 et 1832, donc pendant la mode du conte, nous semble indéniable.

Cependant, jusqu'à aujourd'hui, il existe peu d'études qui s'intéressent à ce rapport externe mais étroit entre ces trois recueils, et peu d'études aussi qui essaient de traiter des contes publiés en 1832 par rapport à l'idée des *Romans et contes philosophiques* que nous avons examinée dans les deux chapitres précédents<sup>7</sup>. Certes, parmi ces contes publiés en 1832, on trouve au moins deux contes *exceptionnels* dans la mesure où ils se différencient largement de cette idée du conte. Premièrement, *Maître Cornélius*, dont l'histoire se déroule à Tours, sous le règne de Louis XI, se rapproche plutôt de l'univers des *Contes drolatiques*<sup>8</sup>. Deuxièmement, la *Notice biographique sur Louis Lambert*, le seul inédit des quatre contes des *Nouveaux Contes philosophiques*, est le seul conte « véritablement philosophique » dans lequel se déploie la pensée métaphysique du protagoniste éponyme<sup>9</sup>. En effet, peu de temps après la publication dans le recueil, la *Notice biographique sur Louis Lambert* va s'engager dans une voie solitaire qui la conduira finalement dans le domaine à la fois philosophique et spiritualiste du *Livre mystique*, aux côtés de *Séraphita* et des *Proscrits*<sup>10</sup>. Pour cette raison, comme corpus, nous extrayons de ces deux recueils, *bruns* et

<sup>5</sup> Lettre à Madame B.-F. Balzac, 10 juin 1832, *Corr.*, t. I, p. 539-541.

<sup>6</sup> Lettre à Charles Gosselin, 26 novembre 1832, *Corr.*, t. I, p. 683-685.

<sup>7</sup> Par exemple, dans *Balzac, romancier* (Plon, 1940 / Slatkine, 1967), Maurice Bardèche ne consacre pas une ligne à l'analyse des deux contes recueillis dans les *Contes bruns*, alors qu'il a pour but une étude exhaustive des œuvres balzaciennes publiées jusqu'à 1835.

<sup>8</sup> En effet, avec Louis XI, Maître Cornélius reparait dans *Les Joyeusetez du Roy Loys le unziesme*, un conte drolatique contemporain de *Maître Cornélius*. À ce sujet, voir René Guise, « Introduction », *Maître Cornélius*, *CH*, t. XI, p. 3-13.

<sup>9</sup> À ce sujet, Andrew Oliver, dans la « Notice » de son édition des *Nouveaux Contes philosophiques* (Les Éditions de l'originale, 2010), fait une remarque suggestive : « À vrai dire, même s'il existe une certaine parenté de ton, de style et de thème entre les trois premiers contes du recueil [*Maître Cornélius*, *L'Auberge rouge*, *Madame Firmiani*], la *Notice biographique sur Louis Lambert* constitue une rupture brutale avec ces compositions. C'est comme si l'auteur avait voulu démontrer à son lecteur qu'il était capable de concevoir une œuvre véritablement philosophique où l'exploration de la métaphysique et de la pensée humaine constituerait à elle seule la trame du récit » (Andrew Oliver, « Notice », *NCP*, p. IX).

<sup>10</sup> Balzac, *Histoire intellectuelle de Louis Lambert, fragment extrait des Romans et contes philosophiques*, Paris, Charles Gosselin, 1833 [BF : 9 février 1833] ; Balzac, *Le Livre mystique*, Paris, Werdet, 1835, 2 vol. [BF : 12 décembre 1835]



*Pour la conversation conteuse*

*philosophiques*, les quatre contes : *Une conversation entre onze heures et minuit*, *Le Grand d'Espagne*, *Madame Firmiani*, et *L'Auberge rouge*.

Dans ce chapitre, dans un premier temps, à partir de l'analyse d'*Une conversation entre onze heures et minuit*, nous examinerons d'abord comment Balzac conçoit ce conte brun dans la prolongation des *Contes philosophiques*. Puis, pour montrer l'originalité d'*Une conversation entre onze heures et minuit*, à travers l'analyse de son prologue, nous prendrons en considération l'esthétique et la rhétorique de la conversation conteuse qui sous-tendent la création du Balzac conteur en 1832. En deuxième temps, nous traiterons des *Nouveaux Contes philosophiques*, et préciserons de quelle manière Balzac déploie son art du conte dans les deux textes liés par une thématique commune, *Madame Firmiani* et *L'Auberge rouge*.

*Des Contes philosophiques aux Contes bruns*

Les *Contes bruns* sont l'un de ces recueils collectifs de contes qui se multiplient sur le terrain éditorial surtout depuis l'automne 1832. Probablement, dans le but de susciter l'intérêt du public, ce recueil collectif est publié anonymement par trois conteurs influents de l'époque qui, chacun à sa manière, s'affairent autour des revues littéraires ; Balzac qui est surnommé la « providence des revues », Charles Rabou, rédacteur en chef de la *Revue de Paris* depuis mars jusqu'à octobre 1831, et Philarète Chasles, collaborateur actif et érudit aux principales revues littéraires, mais aussi, collaborateur *numéro un* du *Balzac conteur*. Dans ce recueil, composé de dix contes, les deux contes de Balzac, *Une conversation entre onze heures et minuit* et *Le Grand d'Espagne*, occupent respectivement la première et la dernière place, une position *honorée* qui représente implicitement la hiérarchie indéniable entre ces trois auteurs<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Nous n'entrerons pas dans le détail de l'histoire du projet, de la stratégie de publicité de ce recueil, et de la relation entre les trois auteurs. À ce sujet voir la longue et riche introduction de l'édition critique des *Contes bruns* : Marie-Christine Natta, « Introduction », *Contes bruns*, Jaignes, La Chasse au Snark, 2002, p. 7-43.

À propos de huit contes par ces deux conteurs moins connus, Mireille Labouret donne une explication concise : « Entre les deux [contes de Balzac], Philarète Chasles et Charles Rabou donnent huit contes d'un folklore fantastique largement européen : l'*Œil sans paupière* emprunté à la magie des spunkies qui hantent les nuits d'Halloween, *Sara la danseuse*, situé dans le Berlin d'Hoffmann, *Une bonne fortune*, conte anglais, *Tobias Guarnerius*, histoire allemande d'une âme insufflée dans un violon, la *Fosse de l'avare*, dialogue espagnol, les *Trois Sœurs*, mélancolie anglaise, les *Regrets* et le *Ministère public*, macabres satires français » (Mireille Labouret, « Le Rouge et le Brun : Ricochets de conversation balzacienne entre onze heures et

*La figure du conteur chez Balzac**La similarité de composition*

Tout d'abord, entre les *Contes philosophiques* et *Une conversation*<sup>12</sup>, alors qu'il y a une différence de statut — l'une est publiée comme un recueil de contes, et l'autre comme un conte dans un recueil collectif — nous pouvons remarquer un point commun essentiel. Nous nous intéressons à la composition même des deux œuvres toutes deux composées de douze contes.

Comme nous l'avons vu, les *Contes philosophiques* se composent de douze contes différents de longueur disparate. Quant à *Une conversation*, ce conte relativement long de 96 pages dans l'édition originale comporte aussi, mais intérieurement, douze contes distincts de quelques pages qu'on peut qualifier de « micronouvelles<sup>13</sup> » ou de mini-contes. À quelques exceptions près, chacun de ces douze mini-contes n'est pas intitulé par l'auteur lui-même. Mais, pour les désigner de manière pratique, les chercheurs balzaciens utilisent conventionnellement les titres suivants<sup>14</sup>.

Balzac, <i>Une conversation entre onze heures et minuit</i> , dans les <i>Contes bruns</i> , Paris, Canel et Guyot, 1832, p. 1-96.		
1	« L'histoire du capitaine Bianchi »	p. 9-15.
*2	« L'histoire du chevalier de Beauvoir »	p. 17-28.
3	« L'avortement »	p. 30-39.
*4	« La maîtresse de notre colonel »	p. 39-52.
*5	« <i>Ecce homo</i> »	p. 54-57.
6	« Le tic du mort »	p. 59-61.
7	« Le père du réfractaire »	p. 62-66.
8	« Le gilet rouge »	p. 62-66.
9	« Le président Vigneron »	p. 71-72.
10	« La mort de la femme du médecin »	p. 72-74.

---

minuit », in *Balzac et la nouvelle (I), L'École des lettres, second cycle*, Paris, L'École des loisirs, mai 1999, p. 30).

<sup>12</sup> Désormais, pour désigner cette œuvre, nous utiliserons le titre abrégé d'*Une conversation*.

<sup>13</sup> Isabelle Tournier, « Notice à *Une conversation entre onze heures et minuit* », *NC*, t. I, 2005, p. 1109. C'est notre édition de référence pour *Une conversation entre onze heures et minuit* et pour *Le Grand d'Espagne*.

<sup>14</sup> Les douze titres sont utilisés d'abord par Marcel Bouteron dans son édition des *Contes bruns* (A. Delpeuch, 1927), et ils sont repris jusque dans l'édition la plus récente d'Isabelle Tournier (Gallimard, 2005).

*Pour la conversation conteuse*

11	« Le bol de punch »	p. 74-80.
12	« Le général Rusca »	p. 81-95.

\*Titre original créé par Balzac lui-même

Ainsi, par hasard ou avec intention, de même que les *Contes philosophiques*, sous le titre général d'*Une conversation* les douze contes sont réunis dans une œuvre composite. Cependant, même s'il y a entre les deux œuvres cette ressemblance de composition, il est vrai que, à la différence des *Contes philosophiques* dans lesquels nous avons reconnu une vaste étendue temporelle et géographique, la plupart de ces mini-contes composant *Une conversation* se trouvent dans un cadre historique étroit. Ils sont tous situés dans un passé relativement proche, depuis la Révolution jusqu'à l'époque contemporaine, en passant par l'époque napoléonienne. De plus, le cadre géographique de chaque mini-contes varie peu par rapport à celui des *Contes philosophiques*. En raison de cela, dans les douze mini-contes, la Révolution, la Terreur, les guerres civiles de Vendée, et la guerre d'Espagne, servent de cadre fondamental. Ce sont ces éléments historiques qui déterminent, de manière implicite mais claire, la *couleur* de chaque mini-contes. Et puisque ces douze mini-contes sont préalablement présentés comme *bruns*, mélange de *rouge* et de *noir* selon l'interprétation de Marie-Christine Natta<sup>15</sup>, sauf un mini-contes exceptionnel « *Ecce homo* », raconté par « un homme gros et gras, homme de beaucoup d'esprit » dans le but de « dissiper les impressions » que laissent ces histoires « épouvantables »<sup>16</sup>, tous les autres mini-contes se situent sans exception entre les deux pôles thématiques de l'acte sanglant (rouge) et de la mort (noir).

*Les mini-contes bruns entre rouge et noir*

Pour constater comment ces deux grandes thématiques de la violence et de la mort apparaissent dans *Une conversation*, intéressons-nous aux trois premiers mini-contes. Tout d'abord, dans « L'histoire du capitaine Bianchi », il s'agit du caractère fort violent d'un soldat italien de l'armée napoléonienne<sup>17</sup>. Dans un campement en Espagne, quelques

---

<sup>15</sup> « Mais le brun n'est pas seulement l'atténuation du noir, c'est aussi le résultat de son association avec le rouge. Un symbolisme simple associe le rouge au sang et à la passion, et le noir à l'angoisse et à la mort. Or ces deux couleurs se juxtaposent dans les *Contes bruns* et entretiennent des relations étroites. En effet, ici, la passion, quelle qu'elle soit, est liée à la mort » (Marie-Christine Natta, *op. cit.*, p. 24).

<sup>16</sup> *Une conversation*, NC, p. 1130. Ce narrateur d'« *Ecce homo* », « qui devait partir pour l'Italie, où l'appelaient des fonctions diplomatiques », nous rappelle forcément la figure de Stendhal.

<sup>17</sup> Dans *Une conversation*, il y a une autre histoire d'un soldat appartenant à cette fameuse *légion*

*La figure du conteur chez Balzac*

soldats se réunissent autour d'une marmite. Le capitaine Bianchi suggère à ses camarades de faire un pari. Mais, parce qu'il n'a pas d'argent, il leur propose de jouer « ses oreilles pour mille écus<sup>18</sup> ». Pour tenir sa parole qui est en jeu<sup>19</sup>, il sort du campement, tue une sentinelle espagnole et lui arrache le cœur. Puis, revenant au campement, devant ses adversaires, il fait cuire ce cœur dans la marmite et le mange avec sang froid. Il gagne ainsi mille écus à offrir à sa « petite vivandière parisienne<sup>20</sup> ».

Dans « L'histoire du chevalier de Beauvoir », se déroule l'aventure d'un jeune chef des chouans de Bretagne<sup>21</sup>. Pour se rendre à Saumur, ce chevalier se déguise en un certain citoyen, Lebrun. Mais dès qu'il arrive à Saumur, il est arrêté par la police, et emprisonné dans un donjon « assis sur des rochers d'une grande élévation<sup>22</sup> ». Dans cette situation après plusieurs jours de méditations solitaires le chevalier décide de fuir de sa cellule au péril de sa vie. C'est le gardien du cachot qui le convainc de s'évader par une ouverture étroite et lui donne une petite lime et une corde à nœuds. Cependant, en réalité, ce gardien jaloux tente de tromper ce jeune homme noble, déguisé en citoyen. S'apercevant qu'il est piégé, le chevalier de Beauvoir va exercer sa vengeance contre ce « perfide guichetier<sup>23</sup> ». La scène de la fuite est ainsi décrite : « Beauvoir lui [guichetier] asséna sur le crâne un si furieux coup de barre que le traître tomba comme une masse, sans jeter un cri », « la barre avait brisé la tête »<sup>24</sup>. À la fin, le chevalier réussit à s'évader du donjon en prenant les habits de ce guichetier tué brutalement.

Enfin, « L'avortement » n'est pas une histoire d'opération réussie, mais d'une opération ratée<sup>25</sup>. Pour sauver l'honneur de sa famille, une femme de dix-huit ans, mariée depuis trois mois à « un homme violent et d'une jalousie de tigre<sup>26</sup> », cherche un docteur

---

*italienne* connue surtout pour sa brutalité : « La maîtresse de notre colonel » racontée par « un colonel d'artillerie ». En plus, « Le général Rusca » raconté par « un officier » est un autre *souvenir soldatesque* du temps des guerres napoléoniennes.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 1112.

<sup>19</sup> Pour gagner mille écus, le capitaine Bianchi promet ainsi : « [...] je vais à cette sentinelle, j'en apporte le cœur, je le fais cuire et le mange ? » (*ibid.*, p. 1113).

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 1113.

<sup>21</sup> En tant que *souvenirs de la Révolution*, « L'histoire du chevalier de Beauvoir » et « Le président Vignerons », sont deux mini-contes certainement inspirés de l'ouvrage de Charles Nodier, lequel est présenté comme le narrateur de « L'histoire du chevalier de Beauvoir » à titre du « meilleur de nos philologues et le plus aimable des bibliophiles ».

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 1117.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 1120.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Dans les *Contes bruns*, *Le Grand d'Espagne* est une autre histoire d'avortement raconté par le « chirurgien ».

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 1122.

*Pour la conversation conteuse*

qui puisse pratiquer un avortement, interdit par le Code. Elle est enceinte depuis déjà six mois, et le père de son enfant n'est pas son mari mais son cousin bien-aimé. Ne pouvant trouver que « le chirurgien malhabile d'une maison de prostitution<sup>27</sup> », cette misérable jeune femme avorte de son « malheureux enfant<sup>28</sup> », et par cette opération clandestine perd sa propre vie : « Une hémorragie affreuse a été la suite de cet acte de désespoir<sup>29</sup> ».

Il est vrai que, dans *Une conversation*, l'acte de violence et la misère humaine qui aboutissent très souvent à la mort ou à l'homicide, sont un thème commun. Cependant, il faut préciser que si la plupart des douze mini-contes partagent la même tonalité sombre, parce que ces *histoires sanglantes* sont racontées dans une conversation par les différents personnages, elles se différencient au niveau du style. Par exemple, les trois premiers contes ici mentionnés sont racontés chacun par la voix du « général », du « meilleur de nos philologues et le plus aimable des bibliophiles », et du « docteur »<sup>30</sup>. Et même si quelques uns de ces personnages appartiennent à des professions similaires — le « docteur », le « chirurgien », le « médecin », et le « soldat », l'« officier » et le « général »<sup>31</sup> — parce que leur point de vue ainsi que leur manière de raconter diffèrent, on peut apprécier la variété impressionnante des douze voix. Et, pour assurer une variété de voix *littéraire*, Balzac fait référence à la voix de deux écrivains contemporains, Charles Nodier et Stendhal. C'est-à-dire que, si *Une conversation* est certainement dominée par la couleur du sang et de la mort, on peut y discerner aussi des nuances claires. C'est en ce sens que nous pensons qu'il est possible de caractériser *Une conversation* comme un résumé, ou une sorte de maquette des *Contes philosophiques*, dans lesquels se juxtaposent douze contes variés. En d'autres termes, dans *Une conversation*, l'esthétique des *Contes philosophiques* marquée par la brièveté, par la variété, et par l'intensité, est reprise en réduction.

*L'originalité d'Une conversation entre onze heure et minuit*

Ainsi, au niveau de la composition et du concept général, entre les *Contes philosophiques* et *Une conversation* nous pouvons remarquer une certaine similarité, et donc situer *Une conversation* dans le prolongement des *Contes philosophiques*. Cependant,

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 1124.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 1123.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 1124.

<sup>30</sup> Voir respectivement *ibid.*, p. 1112, 1116 et 1121.

<sup>31</sup> Voir respectivement *ibid.*, p. 1112, 1121, 1124, 1138, 1140 et 1142.

*La figure du conteur chez Balzac*

derrière cette filiation, il y a aussi une différence évidente, au niveau de la structure de l'œuvre, et qui les distingue de manière décisive.

Alors que dans les *Contes philosophiques*, les douze contes sont juxtaposés sans liaison apparente, dans *Une conversation*, du fait que les douze mini-contes sont racontés pendant la même soirée par les protagonistes-narrateurs anonymes — dont chacun est identifié non pas par son nom, mais par le nom de sa profession — ils sont incorporés, en tant que *récits au deuxième degré*, dans un *récit au premier degré*, qui constitue le cadre général d'*Une conversation*<sup>32</sup>. En ce qui concerne l'originalité d'*Une conversation*, cette structure, ainsi que la présence de ce récit-cadre attirent particulièrement notre attention. D'abord parce que, comme nous allons le voir, dans *Une conversation*, Balzac s'intéresse non seulement à faire raconter par les personnages les douze mini-contes qui constituent une conversation, mais aussi présenter ce récit-cadre. C'est celui-ci, que l'on peut appeler *prologue*, qui inaugure une conversation dans laquelle s'intègrent douze mini-contes, et qui dessine la scène de cette conversation nocturne dans un salon parisien. Ensuite parce que, d'après les correspondances entre Balzac et ses co-auteurs, on sait aujourd'hui que malgré l'opposition des deux autres co-auteurs, Charles Rabou et Philarète Chasles, qui n'ont compris ni l'intérêt, ni l'importance de ce prologue — Balzac s'attache résolument à le garder<sup>33</sup>. Ainsi, il sera d'autant plus intéressant d'examiner dans quel but Balzac le compose.

*La fonction du prologue*

Pour traiter du prologue d'*Une conversation* de plus près, nous en citons ci-dessous la partie principale.

Je fréquentais l'hiver dernier une maison, la seule peut-être où maintenant, le soir, la conversation échappe à la politique et aux niaiseries de salon. Là viennent des artistes, des poètes, des hommes d'état, des savants, des jeunes gens occupés de chasse, de

---

<sup>32</sup> À propos des détails de la structure du récit et de la technique narrative dans *Une conversation*, ainsi que de l'influence sur la création aurevillienne, voir Mireille Labouret, *op. cit.*

<sup>33</sup> Dans une lettre écrite en septembre 1831, Charles Rabou conseille à Balzac de retirer ce prologue : « Permettez. Quel nom de Dieu de Préambule sur le Verbe et le déculottage de la pensée avez-vous mis en tête de votre *Conversation*. Parole de citoyen français je n'y ai rien compris et Chasles non plus. [...] Chasles a trouvé que le commencement ayant quelque chose d'un peu embêtant ne devait pas commencer le volume. On mettra donc la *Femme sans paupière* [de Chasles] en tête et vous ensuite. Ceci vous apprendra, mon bougre, à être conteur comme la nature vous a fait, et non embêtant comme elle a fait Victor Cousin » (Charles Rabou à Balzac, novembre 1831, *Corr.*, t. I, p. 423).

*Pour la conversation conteuse*

chevaux, de femmes, de jeu, ailleurs, de toilette, mais qui, dans cette réunion, prennent sur eux de dépenser leur esprit, comme ils prodiguent ailleurs leur argent ou leur fatuités.

Ce salon est le dernier asile où se soit réfugié l'esprit français d'autrefois, avec sa profondeur cachée, ses mille détours, sa politesse exquise. Là vous trouverez encore quelque spontanéité dans les cœurs, de l'abandon, de la générosité dans les idées. Nul ne pense à garder sa pensée pour un drame, ne voit des livres dans un récit. Personne ne vous apporte le hideux squelette de la littérature, à propos d'une saillie heureuse ou d'un sujet intéressant.

Pendant la soirée que je vais raconter, le hasard, ou plutôt l'habitude, avait réuni plusieurs personnes auxquelles d'incontestables mérites ont valu des réputations européennes. [...] / Jamais le phénomène oral qui, bien étudié, bien manié, fait la puissance de l'acteur et du conteur, ne m'avait si complètement ensorcelé ; je ne fus pas seul soumis à ces doux prestiges ; nous passâmes tous une soirée délicieuse.

Entre onze heures et minuit, la conversation, jusque-là brillante, antithétique, devient conteuse, elle entraîna dans son cours précipité de curieuses confidences, plusieurs portraits, mille folies<sup>34</sup>.

Ce prologue nous explique, de manière minutieuse, le lieu où se déroule l'histoire et la situation dans laquelle se trouve le narrateur. En s'adressant au lecteur, ce narrateur à la première personne, que l'on peut identifier aisément comme un double de l'auteur<sup>35</sup>, souligne le privilège de ce salon à la fois aristocratique et artistique, l'élégance et l'esprit des gens qui s'y réunissent, mais aussi l'ambiance douce et intime de cette « soirée délicieuse » animée par le « phénomène oral » et par la « conversation » qui devient « conteuse ».

Ensuite, après avoir exprimé longuement ses observations sur ce « phénomène » et sur « cette profusion de pensée, de formules, de contes, de documents historiques<sup>36</sup> », pour conclure ce prologue le narrateur s'adresse de nouveau au lecteur, et l'aide à imaginer l'ambiance de cette soirée spéciale.

Donc, représentez-vous assises autour d'une cheminée, dans un salon élégant, une douzaine de personnes dont toutes les physionomies, plus ou moins tourmentées, plus ou moins belles, expriment des passions ou des pensées. Trois femmes aimables, bien mises,

---

<sup>34</sup> *Une conversation, NC*, t. I, p. 1109-1111.

<sup>35</sup> À ce sujet, voir une explication de Marie-Christine Natta : « “J'étais près de Saint-Germain-des-Prés et je demeure à l'Observatoire” dit le narrateur au moment de partir. C'est une manière de nommer le salon Gérard qui se tenait effectivement au numéro 6 de la place Saint-Germain-des-Prés, à l'angle de l'actuelle rue Bonaparte. C'est aussi une manière de nommer : Balzac habitait effectivement à cette époque près de l'Observatoire, rue Cassini. Rabou lui rapproche d'ailleurs cette phrase qui est une façon de “donner son adresse” et, ce faisant, de circonvenir les règles d'anonymat, de se séparer de ses collaborateurs » (Marie-Christine Natta, *op. cit.*, p. 40).

<sup>36</sup> *Une conversation, NC*, t. I, p. 1110.

### *La figure du conteur chez Balzac*

gracieuses, dont la voix était douce, présidaient cette scène, à laquelle aucune séduction ne manqua, pour moi, du moins. À la lueur des lampes, quelques artistes dessinaient en écoutant, et souvent je vis la sépia se sécher dans leurs pinceaux oisifs. Le salon était déjà par lui-même un tableau tout fait, et plus d'un peintre se trouvait là, capable de le bien exécuter. / Nous fûmes redevables à un vieux militaire de la tournure que prit la conversation [...]<sup>37</sup>.

C'est après ce prologue que commence la conversation contenant les douze mini-contes. En d'autres termes, c'est dans le cadre d'un « salon élégant » que ces mini-contes vont être racontés l'un après l'autre par « une douzaine de personnes » qui vont jouer dans la conversation le rôle de narrateurs de récit au deuxième degré.

En lisant ce prologue, nous pouvons nous apercevoir que la description du lieu du récit y est faite dans un objectif double : non seulement être le cadre du récit, mais aussi être « par lui-même un tableau ». La fonction que l'auteur attribue à ce prologue est d'encadrer plusieurs récits au deuxième degré, racontés par les voix des personnages. Par cela, dans *Une conversation*, récit-cadre et récits encadrés peuvent se combiner de manière à former un ensemble cohérent. D'un autre point de vue, on peut remarquer que, en utilisant ce procédé d'encadrement Balzac s'oriente nettement vers la tradition du genre. En effet, c'est une technique de narration conventionnelle utilisée dans les œuvres classiques du genre, le *Décameron*, les *Mille et Une Nuits*, *Héptameron* pour ne citer que quelques exemples<sup>38</sup>. Il est clair que, en adoptant cette structure de récit, Balzac rend hommage aux œuvres qu'il admire mais aussi au genre qu'il pratique<sup>39</sup>. D'autre part, comme il utilise les termes de « scène » et de « tableau », il est aussi évident qu'il a l'intention de présenter ce prologue comme une sorte de scène théâtrale, et à la fois comme une image picturale et pittoresque. En effet, Balzac n'oublie pas de mettre en scène *le décor* : l'« élégant salon », *les personnages* : « une douzaine de personnes », *l'éclairage* : le feu de la « cheminée » et

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 1111.

<sup>38</sup> Voir par exemple Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, « Poétique », 1971. Voir surtout le sixième chapitre : « Les hommes-récits » (p. 78-91).

<sup>39</sup> Par exemple, dans les *Pensées, sujets, fragments*, Balzac ainsi rend hommage aux auteurs des œuvres classiques du genre : « Ceux qui ont conté sont rares, bien conté, on les compte, et ce sont des hommes de génie — Lucien — Pétrone — les fabliaux (*autores incertos*) — Rabelais — Verville — Boccace — l'Arioste — La Fontaine — Voltaire — Walter Scott — [Marmontel pour mémoire rayé]. Et la reine de Navarre ! ... Hamilton — Sterne — Cervantes — et Le Sage donc [...] — Boccace 1318 - à Paris en 1335-41 y a pris ses contes [...] » (Balzac, *Pensées, sujets, fragments* (Lov. A 182, f° 11), cité par Roland Chollet, « Introduction », *Les Cent Contes drolatiques*, Paris, Les Bibliophiles de l'Originale, t. XX, 1969, p. XXI).

À ce sujet, voir aussi Gisèle Mathieu-Castellani, *La Conversation conteuse, Les Nouvelles de Marguerite de Navarre*, Paris, PUF, « Écrivains », 1992. Voir surtout le premier chapitre : « La beauté de la rhétorique, la vérité de l'histoire » (p. 7-22).



*Pour la conversation conteuse*

« la lueur des lampes », *l'atmosphère particulière* : une « soirée délicieuse » « entre onze heures et minuit » présidée par « trois femmes aimables », mais aussi un « peintre ».

En ce qui concerne ce souci de *mettre en scène*, en nous référant à l'article intitulé « Récit(s) dans le récit : l'échange du récit chez Balzac » de Léo Mazet<sup>40</sup>, nous pouvons remarquer que cet « élégant salon » décrit au début d'*Une conversation* a toutes les caractéristiques des lieux du récit balzaciens où s'effectue « l'échange du récit » entre les personnages.

En se penchant sur le « rituel de l'échange du récit » pratiqué par exemple dans *La Grande Bretèche* (1837), dans *l'Autre étude de femme* (1842), ou dans *La Muse du département* (1843), et sur sa « scénographie » spécifique, Léo Mazet explique que « l'échange du récit, chez Balzac comme ailleurs, est une cérémonie rituelle soumise à un certain décorum et scrupuleusement mise en scène par son narrateur. Elle a son autel, sa congrégation, sa temporalité, son protocole propres, lesquels peuvent se résumer en quatre mots : “Paris”, “le souper”, “le petit salon”, “le feu”<sup>41</sup> », c'est-à-dire que, chez Balzac, comme une cérémonie rituelle, « le récit s'échange dans un salon parisien, décrit comme “petit”, entre gens de bonne compagnie, après dîner ou souper, autour d'une table, au coin du feu<sup>42</sup> ». Dans *Une conversation*, « l'échange du récit » s'effectue sous des conditions pareilles. En réalité, si l'on considère la chronologie, tout en admettant la justesse de la remarque de Léo Mazet il nous faut préciser que c'est cette scène rituelle décrite dans *Une conversation* qui, en tant que formule originelle, sera recyclée dans ses œuvres postérieures par l'auteur de *La Comédie humaine*<sup>43</sup>. Déjà dans les *Contes bruns*, Balzac réutilise cette

<sup>40</sup> Léo Mazet, « Récit(s) dans le récit : l'échange du récit chez Balzac », *AB* 1976, p. 129-161.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>43</sup> Notamment, dans *l'Autre étude de femme* (1842), qui reprend mot à mot, les deux mini-contes d'*Une conversation* : « La maîtresse de notre colonel » et « La mort de la femme du médecin », et dans *l'Échantillon de causerie française* (1844-1845), qui est « une reprise corrigée, et allégée [...] d'*Une conversation entre onze heures et minuit* de 1832 » (Roger Pierrot, *CH*, t. XII, p. 1016), l'histoire se déroule dans à peu près la même scénographie et dans la même atmosphère rituelle. Et, comme l'a remarqué Marie-Christine Natta, cette scénographie balzacienne donne de l'inspiration aux auteurs contemporains. À ce sujet, Marie-Christine Natta précise : « Le titre et la forme du conte de Balzac, *Une conversation entre onze heures et minuit*, inspirent deux auteurs productifs et célèbres à l'époque : Émile Marco de Saint-Hilaire et Alphonse Brot. Tous deux publient en 1833, un an après les *Contes bruns*, un recueil intitulé précisément *Entre onze heures et minuit* en deux tomes [Souverain, 1833]. Le premier signé de Saint-Hilaire, est sous-titré *Devant la cheminée*, et le second, de Brot, *Un coin du salon*. Ils retiennent de Balzac le cadre narratif de la conversation dans son aspect intime (la cheminée) et mondain (le salon) » (Marie-Christine Natta, *op. cit.*, p. 17).

*La figure du conteur chez Balzac*

scène au moins deux fois en en modifiant les détails ; dans « *Ecce homo* » on trouve une version plus féminine<sup>44</sup>, et dans *Le Grand d'Espagne* une version provinciale<sup>45</sup>.

*La conversation conteuse entre « la parole et l'écrit »*

Nous pouvons maintenant affirmer que, dans *Une conversation*, Balzac vise à proposer un prologue original qui puisse être à la fois un récit-cadre et un récit-tableau, et on peut penser que, c'est avec cet objectif qu'il s'attache à y représenter une scène rituelle de conversation. Il est donc bien naturel que Balzac n'ait pas prêté attention aux conseils des co-auteurs des *Contes bruns* qui ne comprenaient pas l'importance de ce prologue.

À travers la voix du narrateur à la première personne, qui est un double transparent de l'auteur, Balzac veut y mettre au premier plan sa réflexion sur l'esthétique et la rhétorique de la conversation-narration tout en valorisant l'oralité spontanée.

Tout d'abord, dans ce « dernier asile » à la fois aristocratique et artistique, il n'y a pas de place pour des « livres » ni pour la « littérature »<sup>46</sup>. Essentiellement parce que l'acte de raconter consiste à échanger un récit gratuitement entre les convives, et non pas à le publier ou à le vendre, la publication pouvant être jugée comme un acte mercantile. S'opposant à la mesquinerie bourgeoise, ce sont l'esprit de générosité, de dépense, et de prodigalité qui sont appréciés et qui y règnent, et qui peuvent engendrer une « profusion de pensée, de formules, de contes, de documents historiques », des « causeries légères et profondes », ainsi qu'une

---

<sup>44</sup> « *Ecce homo* » est précédé par un préambule que voici : « Un soir, par un de ces hasards dont il est difficile de rendre compte, sept ou huit des dames qui habitaient le château se trouvèrent seules, sur les onze heures du soir, devant un de ces feux qui ne sont ni pétillants ni éteints, mais dont la chaleur moite dispose peut-être à une causerie plus intime, en communiquant aux fibres une sorte d'épanouissement qui les béatifie. / J'étais resté coi en entendant ces dames raconter, *sotto voce*, des histoires auxquelles je ne comprenais rien ; mais les rires de bon aloi qui terminaient chaque narration avaient piqué ma curiosité d'enfant » (*Une conversation*, NC, t. I, p. 1130-1131).

<sup>45</sup> Dans *Le Grand d'Espagne*, le narrateur commence par décrire la scène de « conversation » en lui ajoutant une *couleur locale* : « Lors de l'expédition entreprise en 1823-4, par le roi Louis XVIII, pour sauver Ferdinand VII du régime constitutionnel, je me trouvais, par hasard, à Tours, sur la route d'Espagne. / La veille de mon départ, j'allai au bal chez une des plus aimables femmes de cette ville où l'on sait s'amuser mieux que dans aucune autre capitale de province ; et, peu de temps avant le souper, car on soupe encore à Tours, je me joignis à un groupe de causeurs au milieu duquel un monsieur qui m'était inconnu racontait une aventure. / L'orateur, venu fort tard au bal, avait, je crois, dîné chez le receveur général. [...] pour se consoler, il avait pris part à une conversation sur l'Espagne, sujet habituel de mille dissertations inutiles. / Pendant le récit, j'examinais avec un intérêt involontaire la figure et la personne du narrateur. C'était un de ces êtres à mille faces qui ont des ressemblances avant tant de types que l'observateur reste indécis, et ne sait s'il faut les classer parmi les gens de génie obscures ou parmi les intrigants subalternes » (*Le Grand d'Espagne*, NC, t. I, p. 1149-1150).

<sup>46</sup> *Une conversation*, NC, t. I, p. 1110.

*Pour la conversation conteuse*

abondance de « récits pressés »<sup>47</sup>. Intensément fasciné par la « verve » ensorcelante et par le « phénomène oral », « bien étudié, bien manié »<sup>48</sup>, le « je » narrateur explique le motif de la rédaction de l'œuvre en ces termes :

Entre onze heures et minuit, la conversation, jusque-là brillante, antithétique, devient conteuse, elle entraîna dans son cours précipité de curieuses confidences, plusieurs portraits, mille folies. / Un savant, avec lequel je fis de conserve la route de la rue Saint-Germain-des-Prés à l'Observatoire royal, regarda cette ravissante improvisation comme intraduisible ; mais, dans ma témérité de disputeur, je m'engageai presque à reproduire les plaisirs de cette soirée, moins pour soutenir mon opinion que pour donner à mes émotions la vie factice du souvenir, la distance qui se trouve entre la parole et l'écrit. Mais en voulant tâcher de laisser à ses choses leur verdeur, leur abrupt naturel, leurs fallacieuses sinuosités, j'ai pris la conversation à l'heure où chaque récit nous attachait vivement<sup>49</sup>.

De fait, cette entreprise nous paraît plus téméraire qu'ambitieuse. Car, d'une part, le narrateur reconnaît la supériorité de la parole à l'égard de l'écrit, et il prend suffisamment conscience de « la distance qui se trouve entre la parole et l'écrit ». Par rapport à la parole vive et bienveillante, ce qui est écrit ne peut être que son fantôme décharné. Mais d'autre part, en qualité d'écrivain-disputeur, il ne peut s'empêcher d'essayer de reproduire par l'« écrit » cette improvisation de la « parole » considérée comme « intraduisible ». En d'autres termes, il vise à imiter l'oralité par son art du conte. Et par cela, comme l'a remarqué Marc Fumaroli dans son étude sur la « rhétorique de la conversation », l'auteur d'*Une conversation* tente de « faire partager au lecteur l'expérience fictive d'un intense bonheur de conversation<sup>50</sup> », et « le lecteur entend comme s'il était convié à un intense entretien oral<sup>51</sup> ». Ainsi, c'est le narrateur lui-même qui ne respecte pas la règle implicite de cette soirée spéciale, en mettant sous les yeux du lecteur la version écrite de cette conversation privée qui a eu lieu dans un salon d'élite fermé au public.

À propos de cette entreprise littéraire, dans les dernières lignes de l'épilogue d'*Une conversation* c'est encore le narrateur (auteur) qui reprend la parole, et évoque de nouveau la complexité de l'enjeu esthétique qui s'y joue, en clarifiant la problématique dans laquelle

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 1110.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 1111.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 1111-1112.

<sup>50</sup> Marc Fumaroli, « La Conversation », *Les Trois Institutions littéraires*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 183.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 132.

*La figure du conteur chez Balzac*

s'inscrit *Une conversation*, qui est, selon lui, une transcription fidèle d'« une aventure ou l'art essaie de jouer le naturel »<sup>52</sup>.

Ce fragment de conversation est sincère et véritable. Je puis affirmer que, sauf de légères inexactitudes, bien pardonnables, et qui n'ont adultéré ni le sens ni la pensée, tout ceci a été dit par des hommes d'un haut mérite. N'est-ce pas un problème intéressant à résoudre pour l'art en lui-même, que de savoir si la nature, textuellement copiée, est belle en elle-même ? Nous avons tous été fortement émus, un lecteur le sera-t-il ? ... Nous allons voir la Marguerite de Scheffer ; et nous ne faisons pas attention à des créatures qui fourmillent dans les rues de Paris, bien autrement poétiques, belles de misère, belles d'expression, sublimes créations, mais en guenilles... Aujourd'hui nous hésitons entre l'idéalisation et la traduction littérale des faits, des hommes, des événements. Choisissez... Voici une aventure où l'art essaie de jouer le naturel<sup>53</sup>.

Après le prologue, et après les douze mini-contes, c'est par ces lignes que Balzac conclut *Une conversation* dans l'épilogue. Et, comme il y est écrit clairement, *Une conversation* est forcément située entre deux notions qui ne se combinent pas facilement : entre l'art et le naturel, l'écrit et la parole, la fiction et le réel, donc entre deux pôles opposés qui peuvent se résumer dans l'opposition entre « l'idéalisation et la traduction littérale ».

Ainsi, du début jusqu'à la fin, *Une conversation* se structure autour de cette problématique fondamentale de la narration. Et c'est pour accomplir cette entreprise — essayer « de jouer le naturel » par son art du conte en refusant toutes les idéalizations artificielles — que la technique de narration devient plus complexe. Dans cette entreprise, l'auteur ne peut se concentrer uniquement sur l'acte de raconter tout simplement des récits, mais il doit aussi tâcher d'assurer l'authenticité de la parole, souligner la véracité du récit, soigner les détails, bref, utiliser avec habileté diverses techniques narratives, naturellement artificielles et littéraires, pour produire un *effet de réel*. Il doit aussi se représenter l'acte même de raconter et d'écouter. En ce sens, *Une conversation* peut se présenter comme un bel échantillon de l'art de la narration du Balzac conteur qui, à la différence de l'auteur des *Contes philosophiques*, dispose d'un regard auto-réflexif sur son propre art.

---

<sup>52</sup> À la différence d'*Une conversation*, dans *Le Grand d'Espagne* le narrateur prend la voie inverse. Au début de ce conte, à travers la voix du narrateur, l'auteur précise son attitude à l'égard de la manière de raconter : « Pour vous sauver l'ennui des digressions, je me permets de traduire son histoire en style de conteur, et d'y donner cette façon didactique nécessaire aux récits qui, de la causerie familière, passent à l'état typographique » (*Le Grand d'Espagne*, NC, t. I, p. 1150).

<sup>53</sup> *Une conversation*, NC, t. I, p. 1148.

*Pour la conversation conteuse*

Ainsi, dans les pages qui suivent, nous allons passer des *Contes bruns* aux *Nouveaux Contes philosophiques*, en établissant d'abord la filiation entre les deux contes recueillis dans les *Nouveaux Contes philosophiques* : *Madame Firmiani* et *L'Auberge rouge*. Nous allons ensuite tenter de comprendre comment ces deux contes sont liés à la problématique que Balzac a posée dans *Une conversation*.

## Madame Firmiani et L'Auberge rouge : deux contes « philosophiques » ?

Conçu comme quatrième volume des *Romans et contes philosophiques*, publié en octobre 1832 chez Gosselin, les *Nouveaux Contes philosophiques* se composent de quatre contes dont trois sont initialement publiés dans la même revue, la *Revue de Paris* entre août 1831 et février 1832<sup>54</sup>. En tenant compte de la situation de la (première) publication, on pourrait imaginer que ces quatre contes appartiennent naturellement à une série d'œuvres *philosophiques*. En effet, dans le catalogue définitif de *La Comédie humaine* (1845-1846), sauf *Madame Firmiani* — conçue d'abord comme l'une des *Scènes de la vie privée* et classée dans les *Études de mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle* — *Maître Cornélius*, *L'Auberge rouge*, et *Louis Lambert* — titre définitif de la *Notice biographique sur Louis Lambert* — sont placés par l'auteur dans la catégorie des *Études philosophiques*<sup>55</sup>. Cependant, sauf pour un conte exceptionnel, la *Notice biographique sur Louis Lambert*, le contenu *philosophique* des trois autres contes n'est pas évident. À ce sujet, dans son édition des *Nouveaux Contes philosophiques*, Andrew Oliver remarque à juste titre que « les trois contes de *Nouveaux Contes philosophiques* sont choisis parmi les trente-six restants [publiés dans des revues littéraires pendant la même période], ce qui laisse supposer que c'est le côté "philosophique" qui prime aux yeux de leur auteur, et pourtant il n'est pas toujours facile de détecter une telle dimension<sup>56</sup> ». Ainsi, Andrew Oliver ne peut s'empêcher de mettre en doute le concept fondamental de ce recueil mis en relief dans le titre général de l'œuvre. De plus, à propos du titre général des *Nouveaux Contes philosophiques*, à l'occasion de la parution de ce recueil en octobre 1832 le chroniqueur du *Revenant* marque une réaction négative :

<sup>54</sup> Balzac, « Maître Cornélius », *Revue de Paris*, 18 et 25 décembre 1831, t. XXXIII, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> livr., p. 157-195 ; 235-258 ; « Madame Firmiani », *Revue de Paris*, 19 février 1832, t. XXXV, 3<sup>e</sup> livr., p. 143-164 ; « L'Auberge rouge », *Revue de Paris*, 21 et 28 août 1831, t. XXIX, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> livr., p. 165-183 ; 241-267.

<sup>55</sup> Balzac, « Catalogue des ouvrages que contiendra *La Comédie humaine* ordre adopté en 1845 pour une édition complète en 26 tomes » [1846], *CH*, t. I, p. CXXV.

<sup>56</sup> Andrew Oliver, *op. cit.*, p. v-vi. Cette édition, qui est notre édition de référence pour *Madame Firmiani* et pour *L'Auberge rouge*, est une réédition de l'édition originale publiée chez Gosselin en octobre 1832.

*La figure du conteur chez Balzac*

Y a-t-il une grande philosophie dans les contes philosophiques de M. Balzac ? Autant que du fantastique dans certains contes que nous voyons affichés aux carreaux de tous les libraires. Trompeuse affiche, enseigne de mauvaise foi ! Pourquoi ne pas dire tout simplement : Cher lecteur, ce que vous allez lire s'appellera comme il vous plaira de l'appeler. J'aurais pu mettre un titre ambitieux, effronté, provocateur eh bien ! Mieux vaut pour moi que vous fassiez vous-même ce titre. Je mettrai donc en tête de mon livre : *Historiettes, Nouvelles, Causeries*, que sais-je ? / À quoi bon des contes fantastiques, drolatiques ou philosophiques ?<sup>57</sup>

Il faut admettre que, dans ce recueil, sous cette « trompeuse affiche » des *Nouveaux Contes philosophiques*, sont réunis quatre contes dissemblables dont la dimension philosophique n'est pas toujours facile à détecter. Il n'est donc pas facile de les situer dans une même perspective conceptuelle. Toutefois, malgré ce manque d'« une grande philosophie » ou d'une cohérence apparente dans les *Nouveaux Contes philosophiques*, comme nous allons le voir, entre *Madame Firmiani* et *L'Auberge rouge* au moins, on trouve une certaine parenté au niveau du thème et également au niveau de l'esthétique. Et nous pensons que cette filiation intérieure est plus importante et significative que celle établie artificiellement ou postérieurement par le titre ou par la catégorisation, surtout dans la mesure où elle nous permet de comprendre ces deux contes dans le contexte de l'époque, mais aussi, par rapport à l'art du conte que Balzac déploie dans les *Contes bruns*.

*Le thème de fortune*

Tout d'abord, à propos de la parenté du thème entre les deux contes, dans l'introduction de son édition des *Nouvelles* de Balzac Philippe Berthier souligne que c'est « la thématique d'une fortune obtenue par des moyens déshonnêtes<sup>58</sup> » qui les réunit étroitement. En effet, *Madame Firmiani* et *L'Auberge rouge* sont deux récits d'enquête sur la fortune familiale : le premier se déroule autour de la perte et l'acquisition de la fortune, et le deuxième s'interroge sur l'origine mystérieuse d'une fortune. Nous allons voir brièvement de quelle manière ce thème apparaît dans ces deux contes.

Dans *Madame Firmiani*, un homme de province, « gentilhomme très honorable » M. de Valesnes vient à Paris pour vérifier la cause de la ruine de son neveu, son « seul et

<sup>57</sup> Anonyme, « *Contes philosophiques*, par M. de Balzac », *Le Revenant*, 29 octobre 1832, p. 1.

<sup>58</sup> Philippe Berthier, « Introduction », *Madame Firmiani*, Balzac, *Nouvelles*, Paris, Flammarion, « GF », 2005, p. 227.

*Pour la conversation conteuse*

unique héritier », Jules de Camps<sup>59</sup>. En Touraine, M. de Valesnes a entendu une rumeur déshonorante selon laquelle « M. Jules de Camps, après avoir dissipé sa fortune pour une madame Firmiani, s'était vu réduit à se faire répétiteur de mathématiques, en attendant l'héritage de son oncle<sup>60</sup> ». Au dire de ceux qui connaissent plus ou moins Madame Firmiani, elle est « la femme la plus aristocratiquement belle de tout Paris<sup>61</sup> », charmante et gracieuse femme du monde, mais en même temps, « dangereuse<sup>62</sup> », « coquette<sup>63</sup> », « une femme toute mystérieuse<sup>64</sup> », dont le véritable portrait demeure inconnu de la plupart des gens. Elle aime Jules en secret, et pour se marier légalement avec lui, elle attend l'acte de décès de son mari qui « ne lui avait offert que son nom et sa fortune<sup>65</sup> ».

Après avoir interrogé plusieurs personnes, mais sans obtenir le résultat qu'il désirait, M. de Valesnes apprend enfin la vérité sur la fortune de Jules de sa propre bouche. Dans son grenier, Jules confesse à son oncle qu'il abandonne volontairement sa fortune, parce que c'est une fortune que son père a dérobée à une famille honnête. Et à cause de cette action honteuse du père de Jules, cette famille « dépouillée, malheureuse, privée de tout<sup>66</sup> » mène une triste vie. Conseillé par Madame Firmiani, Jules décide de solder la somme en faveur de cette famille en leur offrant sa fortune. C'est donc, pour répondre sincèrement à l'amour de Madame Firmiani, qui est pour Jules l'image même de la « conscience<sup>67</sup> » et de la « probité<sup>68</sup> », qu'il a donné *raisonnablement* toute sa fortune. À la fin du conte, comme dans la fable, en récompense de cet acte honorable Jules peut recevoir l'amour de Madame Firmiani mais aussi l'énorme fortune qu'elle vient d'hériter.

Dans *L'Auberge rouge*, il s'agit de l'origine criminelle de la fortune de l'« ancien fournisseur des armées impériales<sup>69</sup> », Frédéric Mauricey, qui est le père d'une fille innocente et charmante « retirée depuis peu du couvent<sup>70</sup> » dont le « je » tombe amoureux<sup>71</sup>. C'est un récit raconté par un allemand, Hermann, dans une soirée intime, autour des

---

<sup>59</sup> *Madame Firmiani*, NCP, p. 84.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>69</sup> *L'Auberge rouge*, NCP, p. 106.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>71</sup> Dans une version postérieure de ce conte, Balzac rebaptise ce fournisseur Jean-Frédéric Taillefer et sa fille Victorine.

*La figure du conteur chez Balzac*

convives — parmi lesquels se comptent entre autres le « je », le fournisseur et sa fille — qui révèle, de manière détournée mais effective, le secret de l'origine de la fortune de ce fournisseur.

Le récit d'Hermann se focalise sur le meurtre commis dans l'auberge rouge. En 1799, quand la France déclare la guerre à l'Autriche, en tant que chirurgiens militaires les deux jeunes français entrent en Allemagne. Ils se dirigent vers la ville d'Andernach située près du Rhin. L'un s'appelle Prosper Magnan, et le nom de l'autre échappe à la mémoire d'Hermann, mais juste avant de terminer son récit, il se rappelle que son nom est Frédéric.

À la fin d'un long chemin, les deux Français arrivent à une auberge « entièrement peinte en rouge<sup>72</sup> », et dans cette auberge isolée, faute de provision suffisante, mais aussi de chambre disponible, ils sont obligés de partager leur repas et leur chambre avec un Allemand inconnu qui « avait pris le nom de Walhenfer, et possédait aux environs de Neuwied une manufacture d'épingles assez considérable<sup>73</sup> ». Avant de se coucher, ce négociant confesse imprudemment aux deux jeunes Français qu'il a « cent mille francs en or et en diamans » dans sa valise<sup>74</sup>. Après cela, pendant toute la nuit, Magnan « ne songea plus qu'aux cent mille francs sur lesquels dormait le négociant<sup>75</sup> ». Il est « fasciné par cette masse d'or » et « il s'enivra moralement par des raisonnemens assassins »<sup>76</sup>, il a failli commettre un meurtre, mais au dernier moment, il a réussi à réprimer sa passion criminelle. Mais le lendemain matin, au réveil, Magnan découvre dans sa chambre une mare de sang et le cadavre de ce négociant dont la tête a été coupée par « son instrument de chirurgie<sup>77</sup> ». Suspecté du meurtre, Magnan est immédiatement arrêté par l'armée française.

C'est dans la prison de l'armée française que Hermann, alors jeune patriote militant, rencontre Magnan qui attend le jour de son exécution. Désespéré de sa situation, Magnan « se croyait tout à la fois innocent et coupable » et il « craignait d'avoir accompli, pendant son sommeil et dans un accès de somnambulisme, le crime qu'il rêvait, éveillé »<sup>78</sup>. Cependant, même si Magnan n'est pas sûr de son innocence, Hermann est persuadé que le véritable criminel n'est d'autre que Frédéric, ami d'enfance de Magnan. Selon lui, c'est Frédéric qui a tué le négociant, volé sa valise pleine d'argent, et fui, laissant derrière lui son ami Prosper, lequel est condamné à mort, et fusillé à sa place.

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 129.



*Pour la conversation conteuse*

L'impact de ce récit est tellement fort qu'en l'écoutant, Frédéric Mauricey est tourmenté et perd son calme. Plongé dans une angoisse profonde, il souffre d'« une espèce de goutte à la tête<sup>79</sup> », et enfin il expire après une horrible agonie. Le récit d'Hermann tourmente aussi, mais de façon différente, le « je » narrateur. Après avoir écouté ce récit, il commence à se demander s'il peut se marier avec Mademoiselle Mauricey tout en sachant qu'elle est l'« héritière du crime<sup>80</sup> ». Faut-il abandonner une femme que l'on aime pour ne pas avoir à toucher sa fortune tachée de sang ? Face à « ce problème de haute morale et de philosophie<sup>81</sup> », il n'arrive pas à trouver la bonne solution. *L'Auberge rouge* se termine par une scène de discussion sur ce « cas de conscience »<sup>82</sup>.

Ainsi, il est clair que dans ces deux contes qui ne se ressemblent pas du tout au niveau de l'intrigue « la thématique d'une fortune obtenue par des moyens déshonnêtes » se trouve au centre de l'œuvre : dans *Madame Firmiani*, qu'on peut qualifier d'un *conte mondain*, cette thématique s'inscrit dans une histoire d'amour qui se termine par un *happy end*, tandis que dans *L'Auberge rouge*, véritable *conte brun*, cette même thématique s'inscrit dans une histoire de meurtre et de trahison qui entraîne finalement la mort du criminel. Comme l'a bien remarqué Thong Vuong-Riddick, cette thématique d'une fortune tachée de sang reparaît dans d'autres œuvres de Balzac, telles que *Sarrasine*, *l'Élixir de longue vie*, et *Le Père Goriot* etc.<sup>83</sup>, et occupe donc une place particulièrement importante chez Balzac. Pourtant, cela peut signifier en même temps que, chez Balzac, cette thématique ne prend pas toujours dans la forme du conte. Il est alors difficile d'établir une relation directe entre cette thématique et la forme du conte. C'est pour cette raison que nous essayons de souligner la filiation essentielle que l'on trouve au niveau de la narration. Dans les deux contes, en traitant cette thématique commune Balzac vise à mettre en scène le processus même de la narration ainsi que l'acte même de raconter. Et, comme nous allons le voir, dans *Madame Firmiani* et *L'Auberge rouge*, l'auteur déploie le principe de la conversation conteuse que nous venons de voir à l'œuvre dans *Une conversation*.

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 143-149.

<sup>83</sup> À propos de cette thématique, Thong Vuong-Riddick remarque que « tous les arrivistes balzaciens, à un moment donné de leur carrière, ont rencontré la tentation de la riche héritière » (Thuong Vuong-Riddick, « La Main blanche et *L'Auberge rouge* : le processus narratif dans *L'Auberge rouge* », *AB* 1978, p. 134).

*La figure du conteur chez Balzac**Pour la conversation conteuse*

Tout d'abord, dans *L'Auberge rouge*, l'auteur recourt de nouveau à la technique narrative du récit-cadre. Raconté par un personnage-narrateur, le récit du meurtre dans l'auberge rouge est encadré, en tant que récit au deuxième degré, dans le récit-cadre qui, à première vue, n'a rien à voir avec le contenu du récit encadré<sup>84</sup>. La frontière entre le récit-cadre et le récit encadré est marquée clairement par deux paroles d'un personnage. Ce sont les paroles d'« une jeune personne pâle et blonde qui, sans doute, avait lu les contes d'Hoffmann et les romans de Walter Scott<sup>85</sup> » qui introduisent le récit de Hermann. Elle lui demande de raconter un récit en disant qu'« avant de nous quitter, M. Hermann va nous raconter encore, je l'espère, une histoire allemande qui nous fasse bien peur...<sup>86</sup> ». À cette demande, Hermann répond avec générosité, et il commence ainsi à raconter son récit sur l'origine criminelle de la fortune du fournisseur, tout en ignorant que ce Frédéric est installé devant lui comme l'un des auditeurs. Cependant, avant que Hermann ne finisse son récit, sa narration est brusquement interrompue par l'intervention de cette même jeune personne<sup>87</sup>. Ne pouvant pas accepter ni entendre la mort de l'innocent, elle ne veut pas savoir la fin du récit. Ainsi, dans *L'Auberge rouge*, en utilisant la technique narrative du récit-cadre, l'auteur met clairement en relief l'acte de raconter et d'écouter, de façon simple mais efficace.

Il est intéressant de remarquer que comme dans *Une conversation*, c'est une scène de soirée qui constitue le récit-cadre de *L'Auberge rouge*. Tout au début de cette œuvre, dans une partie intitulée « Introduction<sup>88</sup> », à travers le point de vue du narrateur à la première personne l'auteur décrit l'ambiance agréable de cette « réunion joyeuse<sup>89</sup> ». On est invité chez « un banquier de Paris<sup>90</sup> » pour le dîner. Chez lui, se réunissent « quelques amis intimes » du banquier, « capitaliste » et « commerçant », mais aussi « des femmes

---

<sup>84</sup> À propos du processus d'infiltration entre le récit-cadre et le récit encadré dans *L'Auberge rouge*, voir, Thuong Vuong-Riddick, *op. cit.*

<sup>85</sup> *L'Auberge rouge*, NCP, p. 104.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>87</sup> « — Oh ! n'achevez pas ! s'écria la jeune personne qui avait demandé cette histoire, et qui interrompit alors brusquement le Nurembergeois ; je veux demeurer dans l'incertitude et croire qu'il a été sauvé. Si j'apprenais aujourd'hui qu'il a été fusillé, je ne dormirais pas cette nuit. Demain vous me direz le reste... » (*ibid.*, p. 136).

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 103-106.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 103.

*Pour la conversation conteuse*

aimables »<sup>91</sup>: cette soirée bourgeoise peut se définir comme la version inverse de la soirée aristocratique et artistique d'*Une conversation*. C'est pendant « quelques heures douces<sup>92</sup> » après le repas qu'Hermann conte son récit devant ses auditeurs. C'est-à-dire que, dans *L'Auberge rouge*, de la même manière que dans *Une conversation*, « le récit s'échange dans un salon parisien, décrit comme "petit", entre gens de bonne compagnie, après dîner ou souper, autour d'une table, au coin du feu<sup>93</sup> ». Le narrateur sagace de *L'Auberge rouge*, qui se présente lui-même comme un « chercheur de tableaux », n'oublie pas de signaler que déjà à cette heure « les valets avaient disparu »<sup>94</sup>.

Après avoir ainsi présenté les éléments essentiels qui composent une scène rituelle de conversation conteuse typiquement balzacienne, le narrateur nous explique les « heures douces » de cette soirée délicieuse, « pendant la digestion d'un bon dîner »<sup>95</sup>.

En ce moment les convives se trouvaient dans cette heureuse disposition de paresse et de silence où nous met un repas exquis, quand nous avons un peu trop présumé de notre puissance digestive. Chaque convive avait le dos appuyé sur sa chaise, le poignet légèrement soutenu par le bord de la table, et les doigts indolemment occupés à jouer avec la lame dorée d'un couteau [...]. Ce sont de petites félicités gastronomiques dont Brillat-Savarin, auteur si complet d'ailleurs, n'a pas tenu compte dans son livre. [...] / Aussi les convives se tournèrent-ils spontanément vers le bon Allemand, enchantés tous d'avoir une ballade à écouter, fût-elle même sans intérêt ; car, pendant cette benoîte pause, la voix d'un conteur semble toujours délicieuse à nos sens engourdis dont elle favorise le bonheur négatif<sup>96</sup>.

Après « un repas exquis », les convives partagent un bon moment « de petites félicités gastronomiques » ; ensuite, séduits par « la voix d'un conteur » elle-même délicieuse, ils s'abandonnent volontairement au plaisir d'écouter un récit. De cette manière, dans *L'Auberge rouge*, du repas au récit, la transition s'effectue très doucement. À part le personnage qui est en cause, tous les convives, ainsi que le lecteur de cette œuvre, savourent le récit d'Hermann<sup>97</sup>. En d'autres termes, dans *L'Auberge rouge* « la voix d'un

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 103-104.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>93</sup> Léo Mazet, *op. cit.*, p. 131.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 104-105.

<sup>97</sup> Il est intéressant de remarquer que, dans *L'Auberge rouge*, celui qui raconte le récit encadré est présenté comme quelqu'un qui est très gourmand : « L'étranger [Hermann] [...] buvait remarquablement bien [...] mangeait avec ce tudesque appétit si célèbre en Europe » (*ibid.*, p. 103).

En ce qui concerne ce parallélisme entre *lecture* et *digestion*, dans le « Prologue » du premier dixain des

*La figure du conteur chez Balzac*

conteur » et son récit sont présentés aux convives comme une sorte de repas, autrement dit comme une parole à goûter et à digérer sur place et à chaud. Bien sûr, le récit après « un repas exquis » ne se digère plus physiquement, mais il peut se digérer moralement ou philosophiquement. Ainsi le récit d'Hermann va entraîner une réaction immédiate des auditeurs, en provoquant une grave indigestion, d'abord et surtout chez Frédéric, puis chez la jeune fille, enfin chez le « je » narrateur.

Par rapport au narrateur téméraire d'*Une conversation*, qui, dans le but de reproduire le plus fidèlement la parole vive, s'engage profondément dans « une aventure où l'art essaie de jouer le naturel<sup>98</sup> », l'ambition esthétique du narrateur de *L'Auberge rouge* reste plus modeste ; elle nous rappelle plutôt l'attitude du narrateur du *Grand d'Espagne* qui, dans le but de transcrire le récit raconté, adopte un « style de conteur<sup>99</sup> ». Mais lui aussi, en partageant la même problématique pour transcrire le récit oral, plus précisément pour conserver la vivacité de la parole vive dans l'écrit, essaie de diminuer « la distance qui se trouve entre la parole et l'écrit » à sa guise. Juste avant de passer la parole au « bon Allemand », le « je » narrateur conclut cette « Introduction » programmatique par ses mots.

Pendant que je faisais des observations en pure perte, le bon Allemand s'était lesté le nez d'une prise de tabac, et commençait son histoire. / Il me serait assez difficile de la reproduire dans les mêmes termes, avec ses interruptions fréquentes et ses digressions verbeuses ; aussi l'ai-je écrite à ma guise, laissant les fautes au Nurembergeois ; et m'emparant de ce qu'elle peut avoir de poétique et d'intéressant, avec la candeur des écrivains qui oublient de mettre au titre de leurs livres : *traduit de l'allemand*<sup>100</sup>.

Ainsi, dans *L'Auberge rouge*, à travers la voix du narrateur, Balzac mentionne cette « distance qui se trouve entre la parole et l'écrit ». Et c'est cette attitude auto-référentielle à l'égard de son art de la narration qui se manifeste aussi dans *Madame Firmiani*.

Au début de *Madame Firmiani*, en tant qu'« auteur », Balzac évoque la difficulté de sa narration. Tout d'abord, il remarque que « beaucoup de récits, riches de situations ou rendus dramatiques par les innombrables jets du hasard, emportent avec eux leurs propres artifices, et peuvent être racontés simplement ou artistement par toutes les lèvres sans que le

---

*Contes drolatiques*, l'auteur écrit ces mots : « Ceci est un livre de haute digestion, plein de déduits de grant goust, épicez pour ces goutteux très-illustre et buveurs très-prétieux auxquels s'dressoyt nostre digne compatriote, esternel honneur de Tourayne, Françoÿ Rabelays » (Balzac, « Prologue » [1832], *Les Cent Contes drolatiques*, OD, t. I, p. 7).

<sup>98</sup> *Une conversation*, NC, t. I, p. 1148.

<sup>99</sup> *Le Grand d'Espagne*, NC, t. I, p. 1150.

<sup>100</sup> *L'Auberge rouge*, NCP, p. 106.

*Pour la conversation conteuse*

sujet perde même la plus légère de ses beautés<sup>101</sup> ». Puis, il donne son propre avis sur ce sujet, en précisant qu'« il est quelques aventures de la vie humaine auxquelles les accents du cœur seuls rendent la vie<sup>102</sup> ». Parce qu'« il y a de ces choses que nous ne savons dire ou faire sans je ne sais quelles harmonies inconnues, et auxquelles il faut un jour, une heure, une conjonction heureuse dans les signes célestes, ou de secrètes prédispositions morales<sup>103</sup> ».

Ce qui intéresse l'auteur de *Madame Firmiani*, malgré la difficulté, c'est de dire ces « choses que nous ne savons dire » et les écrire dans une fiction romanesque. Pour présenter au lecteur « cette histoire simple » et « vraie »<sup>104</sup>, il se refuse à utiliser des mensonges qui puissent « embellir sa narration<sup>105</sup> ». Ainsi, de même que dans *Une conversation* et dans *L'Auberge rouge*, l'auteur de *Madame Firmiani* se lance dans cette « aventure où l'art essaie de jouer le naturel ».

Dans *Madame Firmiani*, à la différence des deux contes mentionnés, ce n'est ni la conversation, ni la transcription du récit oral qui se situent au centre de l'œuvre, mais le dialogue entre les personnages qui occupe une place majeure et primordiale<sup>106</sup>. La première partie de *Madame Firmiani* — dans laquelle M. Valesnes visite le salon parisien pour connaître le véritable *visage* de Madame Firmiani avant d'enquêter sur la situation de la fortune de Jules — est constituée essentiellement par le dialogue, plus précisément par les *voix* de plusieurs personnages. Interrogé par M. Valesnes, chacun d'eux répond à sa manière, à une même question : « Connaissez-vous *madame Firmiani* ?<sup>107</sup> » Alors, dans ce « parler balzacien<sup>108</sup> » résonnent plusieurs voix dont chacune appartient à différents « genre[s] » ou « classes »<sup>109</sup>. Et l'auteur, qui prend intérêt à « écouter les différentes

---

<sup>101</sup> *Madame Firmiani*, NCP, p. 77.

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> *Madame Firmiani*, NCP, p. 78.

<sup>106</sup> À ce sujet, voir Mireille Labouret, « *Madame Firmiani* ou “peindre par le dialogue” », *AB* 1999 (I), p. 255-278.

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> Cette formule est de Juliette Frølich, « *Madame Firmiani*, ou le “parloir” balzacien », in *Balzac et la nouvelle (II), L'École des lettres, second cycle*, Paris, L'École des loisirs, janvier 2001, p. 35-43.

<sup>109</sup> Dans *Madame Firmiani*, ce sont des voix des personnages appartenant aux genres et aux classes suivants qui importent le plus : « genre des *positifs* » (p. 78), « genre des *flâneurs* » (p. 79), « genre *lycéen* » (p. 80), « genre *fat* » (p. 80), « genre *amateur* » (p. 80), « genre des *tracassiers* » (p. 81), « genre *distingué* » (p. 81), « genre des *ducs* » (p. 81), « genre *niais* » (p. 82) « genre des *observateurs* » (p. 82), « genre des *envieux* » (p. 84), en plus, « classe des *attachés* » (p. 81), « classe des *contradicteurs* » (p. 83), et « classe des *planteurs* » (p. 84).

*La figure du conteur chez Balzac*

versions données sur une même chose<sup>110</sup> », nous présente au total plus d'une douzaine de voix qui donnent leur version de « la Firmiani du monde<sup>111</sup> » parce qu'« il y avait autant de madame Firmiani que de *classes* dans la société, que de sectes dans le catholicisme<sup>112</sup> ». L'une des originalités de cette « histoire vraie » consiste paradoxalement en cette abondance excessive de la parole qui peut cacher une vérité simple et unique. Ainsi surgit enfin « une série de microportraits en apparence contradictoires<sup>113</sup> » qui se trouve justement entre « l'idéalisation et la traduction littérale des faits<sup>114</sup> ». En ce sens, dans *Madame Firmiani* Balzac reprend et exploite la même problématique qu'il envisage dans *Une conversation*, de manière différente que dans *L'Auberge rouge*. Ainsi, si chacun de ces contes publiés en 1832 s'inscrit dans sa propre intrigue, ils sont inspirés par la même idée générale.

*Conclusion*

Certes, d'un point de vue large, les *Contes bruns* et les *Nouveaux Contes philosophiques* nous semblent se situer dans la prolongation des *Contes philosophiques* : aux *Contes philosophiques*, les *Contes bruns* se rattachent par la composition générale de l'œuvre et par le principe de variation, et les *Nouveaux Contes philosophiques*, par le titre et par l'absence d'une philosophie générale. Cependant, les quatre contes que nous avons étudiés dans ce chapitre se distinguent nettement des *Contes philosophiques* par les points suivants. Malgré leur différence thématique, c'est la scène rituelle de la conversation conteuse, le processus même de la narration décrite et mise en scène par le narrateur-protagoniste, c'est-à-dire par le double de l'auteur, la communication entre les personnages qui s'échangent le récit, la vivacité de la parole qui, à l'opposé de l'écrit, sont valorisées comme le moteur indispensable du récit. En un mot, c'est le retour à la qualité originale du genre conte, qui réapparaît dans les contes balzaciens publiés en 1832. Et, c'est la « distance qui se trouve entre la parole et écrit » et l'« aventure où l'art essaie de jouer le naturel » qui intéressent le Balzac conteur en 1832. Même si, paradoxalement, après cette année, Balzac n'aborde plus ce sujet dans le conte — puisqu'il commence déjà à s'écarter de la publication de contes pour des revues avant la publication des *Nouveaux Contes*

---

<sup>110</sup> *Madame Firmiani*, NCP, p. 78.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>113</sup> Juliette Frølich, *op. cit.*, p. 38.

<sup>114</sup> *Une conversation*, NC, t. I, p. 1148.

*Pour la conversation conteuse*

*philosophiques* en octobre 1832 — après 1833, comme on le sait, à la place du *Balzac conteur* c'est le *Balzac historien-romancier* qui entre en scène. En ce sens, les *Contes bruns* et les *Nouveaux Contes philosophiques* ne sont pas seulement liés à la mode éphémère du conte et au cycle conteur chez Balzac, mais aussi, à la recherche esthétique de Balzac qui va durer plusieurs années.





## Chapitre 12

### La *Théorie du conte*, de Balzac à Balzac

Parmi les textes esthétiques de Balzac, la *Théorie du conte*<sup>1</sup> occupe une place importante mais instable. Importante, parce que ce texte s'attache dès son titre à la production du conte, et à l'activité de Balzac comme conteur au début des années 1830. Instable, parce que l'auteur l'a laissée inédite, et de ce fait, jusqu'à aujourd'hui il est délicat de situer ce texte dans la chronologie. Dans ce chapitre, nous examinerons la situation de la *Théorie du conte* dans la chronologie balzacienne de l'époque. Il s'agira d'abord de montrer l'originalité de ce texte. Puis, en envisageant le problème de sa datation, nous le replacerons dans le contexte stratégique et thématique du Balzac conteur. Dans la dernière partie, nous dirons notre hypothèse sur la situation chronologique de la *Théorie du conte*.

#### *Balzac et ses doubles*

La *Théorie du conte* est l'une des pseudos-théories balzaciennes conçues et rédigées probablement entre 1830 et 1833<sup>2</sup>. On ne connaît pas exactement sa datation, puisque ce texte manuscrit n'est pas daté et n'a pas paru du vivant de l'auteur. Comme nous allons le voir, c'est un texte à la fois critique et narratif, sérieux et fantastique, un texte ambivalent,

---

<sup>1</sup> Balzac, *Les Cent Contes. Théorie du conte*, NC, t. I, p. 1607-1609. Dans ce chapitre, pour désigner la *Théorie du conte*, nous utiliserons occasionnellement le titre abrégé de *Théorie*.

<sup>2</sup> Sur les autres théories balzaciennes de la même époque, voir par exemple « Nouvelle théorie du déjeuner », *La Mode*, 29 mai 1830 ; « Théorie de la démarche », *L'Europe littéraire*, 15, 18, 25 août et 5 septembre 1833.

*La figure du conteur chez Balzac*

au niveau de la forme et du contenu. Malgré ce titre ambitieux, la *Théorie du conte* n'a pas pour objectif de réfléchir sur la poétique du conte en général. À propos de cette *Théorie*, il faut noter de plus qu'elle a pour surtitre « les cent contes ». C'est un autre signe d'ambivalence de ce texte, et cela explique en partie pourquoi la *Théorie du conte* a été habituellement traitée comme un appendice des *Cent Contes drolatiques* dans les principales éditions critiques<sup>3</sup>.

La *Théorie du conte* commence par une scène onirique de rencontre entre un « moi » anonyme mais identifiable et d'autres « moi » infiniment multipliés :

Hier en rentrant chez moi, je vis un nombre incommensurable d'exemplaires de ma propre personne, tous pressés les uns contre les autres à l'instar des harengs au fond d'une tonne. Ils répercutaient dans un lointain magique ma propre figure, comme, lorsque deux glaces se répondent, la lueur d'une lampe posée au milieu d'un salon est répétée à l'infini dans l'espace sans bornes contenu entre la surface du verre et son tain.

Pour un bourgeois de la rue Saint-Denis, c'eût été un effrayant spectacle ; pour moi, ce n'était rien. Il n'y avait rien d'extraordinaire à ce que le fantastique fût venu frapper à la porte d'un pauvre homme qui vit de fantaisie<sup>4</sup>.

En lisant cet *incipit*, on comprend tout de suite que c'est Balzac lui-même qui parle comme narrateur à la première personne. En tant qu'auteur de *Gloire et Malheur* (dans les *Scènes de la vie privée*, avril 1830) et de l'article critique intitulé « Des artistes » (février-avril 1830), dès 1830, Balzac a mentionné ce fameux désaccord entre l'artiste et le bourgeois-philistin de Paris.

Puis, dans cette vision kaléidoscopique, le Balzac narrateur reconnaît parmi ses « sosies » « le premier moi-même » qui est un autre Balzac, un « homme du monde » habillé comme un « dandy »<sup>5</sup>. Et c'est ce double de Balzac qui commence à donner un conseil au Balzac « pauvre homme » ; plutôt une leçon qu'un conseil, sur la vie littéraire, plus précisément, sur la façon d'être, de se comporter comme un écrivain-conteur. Alors, le premier Balzac mondain instruit le *Balzac zéro* pour qu'il ne devienne pas un « contier », un pauvre spécialiste de conte :

— Mon cher, ne fais plus de contes ; le conte est fourbu, rendu, couronné, a le sabot

<sup>3</sup> Voir Balzac, *Les Cent Contes drolatiques, Œuvres complètes*, t. XXII, éd. Raymond Massant, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1961, p. 689-691 ; Balzac, *Les Cent Contes drolatiques, Œuvres complètes*, t. XX, éd. Roland Chollet, Paris, Les Bibliophiles de l'Originale, 1969, p. 549-551 ; Balzac, *Les Cent Contes drolatiques, OD*, t. I, p. 517-518.

<sup>4</sup> *Théorie du conte, NC*, t. I, p. 1607.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 1608.

*La Théorie du conte, de Balzac à Balzac*

fendu, les flancs rentrés comme ceux de ton cheval. Si tu veux te rendre original, prends le conte, casse-lui les reins comme on brise la carcasse d'un poulet découpé, puis, laisse-le là, cassé, brisé. Sans cela, tu n'es qu'un *contier*, un homme spécial. Ou il faut montrer que le conte est la plus haute expression de la littérature, que ce titre est un mot vide de sens, et qu'en toute espèce d'œuvre il n'existe que des détails et une exécution plus ou moins habile. Tâche d'arriver à cette déduction, et tu auras soufflé sur une foule de capucins de cartes qui sont en route pour envahir la voie du conte et la gâter<sup>6</sup>.

Nous reviendrons sur l'intention de ce message. Pour l'instant, bornons-nous à signaler que l'un des intérêts primordiaux de la *Théorie du conte* réside dans cet aspect auto-réflexif et auto-critique qui a recours au « procédé de dédoublement<sup>7</sup> ». De cette manière, après le premier double de Balzac, surgit successivement un autre Balzac. Mais, cette fois-ci, c'est une contre-image du Balzac mondain :

Un second moi-même se dressa tout à coup. Celui-là était en robe de chambre violette, il avait le front ridé, les lèvres jaunes de café, la barbe longue, les yeux brillants et calmes, le teint rouge [...]. Celui-là était l'homme aux conceptions, l'homme qui ne dort plus, l'homme dont le regard va loin, l'homme de courage, l'homme affaissé sous le poids de la pensée<sup>8</sup>.

L'ambiance sérieuse de ce deuxième Balzac fait un grand contraste avec celle du premier Balzac « fashionable ». Quoique ce double ait déjà cinquante ans, son caractère prophétique et méditatif nous évoque la personnalité de Daniel d'Arthez ou de Louis Lambert, *chercheurs de l'absolu* dans *La Comédie humaine*, mais aussi cette fameuse image de Balzac buveur de café. Curieusement en effet, ce deuxième Balzac lui aussi fait au *Balzac zéro* une leçon sur la production du conte :

— Écoute, la face incomplète sous laquelle le monde te voit a dit vrai !

Soient donnés un mari, sa femme et un amant, déduisez cent contes dont aucun ne ressemble à l'autre.

De même que le cuisinier fait cent plats avec la substance essentiellement culiniforme nommé *l'œuf* [...]<sup>9</sup>.

De même que le premier Balzac compare la situation du genre conte avec des animaux exténués, le deuxième Balzac compare ici la production du conte avec de multiples

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 1608.

<sup>7</sup> L'expression est de José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2007, p. 495.

<sup>8</sup> Balzac, *op. cit.*, p. 1608.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 1608-1609.

*La figure du conteur chez Balzac*

variations de la cuisine de « l'œuf ». Et c'est dans cette deuxième leçon qu'on trouve le surtitre de cette *Théorie*, « cent contes », qui était aussi le titre initial des *Cent Contes drolatiques* vers la fin de l'année 1831.

Après avoir entendu paisiblement ces deux leçons, pour échapper à ses doubles, le *Balzac zéro* leur évoque à son tour des noms de ses camarades littéraires tels que Charles Nodier, Étienne Béquet et Eugène Sue, qui deviennent d'autres cibles. Mais en vain, car si ce deuxième double de Balzac se retire, il laisse derrière lui les autres « cent moi-même<sup>10</sup> ». Ensuite, la *Théorie du conte*, qui se compose en réalité de ces deux leçons sur le conte, se termine par une vision aussi fantasmagorique que la précédente, comme si l'on se trouvait dans un « gouffre circulaire<sup>11</sup> ». Il semble que cette *Théorie* peut se répéter continuellement. En effet, selon Roland Chollet, dans le manuscrit de la *Théorie*, Balzac a laissé l'indication « § 1 » à la fin du texte<sup>12</sup>. Cette indication nous permet de supposer que cette petite *Théorie* aurait pu être une sorte d'introduction à une vraie *Théorie*, qui aurait pu être plus longue et plus riche. Mais il s'agit là d'un autre sujet, différent de celui qui nous intéresse ici, et qui concerne plutôt la position que cette *Théorie* peut occuper dans l'activité réelle du Balzac conteur. Aussi, dans la partie suivante, nous allons nous interroger sur la situation de ce texte dans la chronologie balzacienne.

*Les datations du texte*

Sur la datation flottante de la *Théorie du conte*, afin de considérer la problématique dans une perspective globale, nous avons établi un tableau chronologique du Balzac conteur entre 1830 et 1832 (voir le tableau à la fin de ce chapitre). Dans la partie supérieure de ce tableau, au-dessous des indications des mois et des années est précisée l'« activité générale du Balzac conteur », et dans la partie inférieure les « dates supposées de la rédaction de la *Théorie du conte* ». Cette formulation de *Balzac conteur* désigne ici Balzac comme auteur de fictions brèves pour des revues périodiques, mais aussi comme auteur de recueils individuels et collectifs, tous intitulés *contes*, et publiés les uns après les autres dans cette période délimitée ; les *Romans et contes philosophiques* (septembre 1831), les *Contes bruns*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 1609.

<sup>11</sup> *Ibid.* « [...] mon [second] moi-même qui ne rit jamais, sourit me montra les cent expressions de la formule algébrique représentées par les cent moi-même, qui paraissaient vouloir sortir de leur prison, et venir un à un me conter leur formule, dont aucune ne devait ressembler aux précédentes. / Je m'étendis nonchalamment sur mon divan, et je me dis : — Allez !... » (*ibid.*).

<sup>12</sup> Voir Roland Chollet, *Les Cent Contes drolatiques, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 677-678.

*La Théorie du conte, de Balzac à Balzac*

(février 1832), les *Premier et Second Dixains des Cent Contes drolatiques* (avril 1832 et juillet 1833), et les *Nouveaux Contes philosophiques* (octobre 1832).

Avant de nous pencher sur la problématique de la datation, expliquons d'abord la composition de ce tableau. Dans la partie supérieure, les marques sur la ligne chronologique correspondent aux dates où commencent ou s'achèvent des activités et des travaux essentiels du Balzac conteur (projets et publications en livre, articles en revues, correspondance, etc.). Dans la partie inférieure sont indiquées sous forme de graphique les datations hypothétiques de la période de rédaction de la *Théorie du conte*. Nous avons divisé cette partie en sept blocs, pour que chacune des rubriques grisées, foncées ou claires, montre la datation plus sûre ou moins sûre. L'objectif est de faire remarquer les résultats des recherches des balzaciens sur cette question, mais aussi de démontrer la possible simultanéité de rédaction de la *Théorie* et d'autres textes de Balzac.

Depuis le travail de Maurice Bardèche, qui a publié partiellement cette *Théorie* dans *Balzac, romancier* en 1940<sup>13</sup>, jusqu'à l'essai de synthèse un peu trop globalisante d'Isabelle Tournier dans son édition des *Nouvelles et contes* de Balzac parus en 2005<sup>14</sup>, plusieurs hypothèses ont ainsi été proposées. Entre les deux, nous avons montré les résultats des enquêtes faites par les éditeurs des *Cent Contes drolatiques* que sont Raymond Massant de la collection du Club de l'Honnête Homme en 1961<sup>15</sup>, Roland Chollet dans les *Bibliophiles de l'Originale* en 1969<sup>16</sup>, Roland Chollet de nouveau, mais cette fois avec Nicole Mozet, dans la « Bibliothèque de la Pléiade » en 1990<sup>17</sup>. De plus, nous avons ajouté deux datations hypothétiques proposées par Stéphane Vachon dans les deux ouvrages suivants : *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac* publié en 1992<sup>18</sup>, et une anthologie des textes théoriques de Balzac intitulée *Écrits sur le roman* publiée en 2000<sup>19</sup>.

Pourquoi les spécialistes de Balzac ne sont-ils pas d'accord sur la datation ? À l'évidence, parce que chacun interprète la *Théorie du conte* à sa manière. Cependant, quand on révise les analyses de textes et les essais de datation de nos prédécesseurs, on s'aperçoit qu'il existe deux angles d'interprétation distincts. Et la différence entre eux repose sur leur préférence à propos des deux indices dans la *Théorie*, c'est-à-dire, les deux leçons sur le conte lancées à Balzac par les doubles de Balzac. Puisque ces deux indices sont doublement

<sup>13</sup> Maurice Bardèche, *Balzac, romancier*, op. cit., p. 432-433.

<sup>14</sup> Isabelle Tournier, *NC*, op. cit., p. 1752-1753.

<sup>15</sup> Raymond Massant, *Les Cent Contes drolatiques, Œuvres complètes*, op. cit., p. 51-61.

<sup>16</sup> Roland Chollet, op. cit.

<sup>17</sup> Roland Chollet et Nicole Mozet, *Les Cent Contes drolatiques*, op. cit., p. 517-518.

<sup>18</sup> Stéphane Vachon, *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac*, op. cit., p. 129.

<sup>19</sup> Balzac, *Écrits sur le roman*, op. cit., p. 76-80.

### *La figure du conteur chez Balzac*

remarquables, du point de vue de la datation ainsi que de l'interprétation, avant discuter les études rappelées, nous souhaitons essayer d'éclaircir ce que signifient ces deux leçons en accentuant leur rapport avec l'activité du Balzac conteur.

#### *Les deux leçons*

Examinons de nouveau la première leçon. Elle nous renvoie à la situation du genre conte à l'époque. On peut se demander pourquoi le premier double de Balzac commence par dire : « Mon cher, ne fais plus de conte ; le conte est fourbu ». Pourquoi faudrait-il renoncer au conte ou le rénover ? Et pourquoi cette mission serait-elle confiée à Balzac ?

En fait, après avoir obtenu un immense succès au début des années 1830, le conte entre soudainement en crise. Comme l'a démontré René Guise, après « la folie du conte » « la querelle de la littérature facile » et « la crise de production » se succèdent déjà dès 1833<sup>20</sup>. De plus, cette leçon renseigne sur la stratégie de Balzac lui-même face à la situation du conte. On sait que, depuis ses œuvres de jeunesse, *La Dernière Fée* en particulier, Balzac accorde toujours un privilège au conte, soit comme genre conventionnel (représenté par l'œuvre de Boccace, des *Contes de fées*, de Perrault, de La Fontaine, de Verville, etc.), soit comme genre modernisé par la vogue du conte fantastique hoffmannien (notamment pratiqué par Nodier, Janin, Borel et Balzac lui-même). Et, c'est en tant que conteur, c'est-à-dire auteur des *Romans et contes philosophiques* et de fictions brèves dans des revues, et en partie grâce à la vogue exceptionnelle du conte, que Balzac a d'abord pu acquérir une réputation digne de son talent. D'autre part, à partir de 1833 au plus tard, Balzac, prévoyant la crise du conte à venir, renonce à la production de fictions brèves pour les revues. En même temps, il commence à rejeter sa propre figure de conteur, qu'il a inventée et diffusée à l'occasion de la campagne de publication des *Romans et contes philosophiques* entre août et octobre 1831. À cette nouvelle période, c'est-à-dire entre 1831 et 1833, bien qu'il soit reconnu par le public comme un conteur, la « providence des revues<sup>21</sup> » ou comme « le roi de la *nouvelle*<sup>22</sup> » Balzac ne veut plus être enfermé dans un rôle de « *contier* », qui n'est qu'une figure dégradée de celle de conteur. On peut donc dire que cette première leçon reflète le point de vue critique du Balzac conteur face à la réalité

<sup>20</sup> René Guise, *Le Phénomène du roman-feuilleton 1830-1848. La crise de croissance du roman*, Thèse de lettres soutenue à l'Université Nancy II en 1975, 16 vol. Voir surtout la première partie « La Presse et la littérature facile (1828-1835) ».

<sup>21</sup> Selon Balzac, cette formule lui est attribuée par les rédacteurs de la *Revue de Paris*. Voir Balzac, « Historique du procès auquel a donné lieu *Le Lys dans la vallée* » [1836], *CH*, t. IX, p. 944.

<sup>22</sup> Sophie Gay à Balzac, 1<sup>er</sup> janvier 1832, *Corr.*, t. I, p. 447.

*La Théorie du conte, de Balzac à Balzac*

du genre conte, qui est à la fois un genre distingué comme « la plus haute expression de la littérature », et un « titre » insignifiant et « vide de sens » parce qu'il est simplement une « expression à la mode<sup>23</sup> ».

Par ailleurs la deuxième leçon nous renvoie à la conception des *Cent Contes drolatiques*, par cette phrase significative : « Soient données un mari, sa femme et un amant, déduisez cent contes dont aucun ne ressemble à l'autre ». Bien sûr, cette phrase pourrait évoquer en premier lieu le principe d'*anecdotalisation* des affaires nuptiales, conjugales, et adultères de la *Physiologie du mariage*<sup>24</sup>. Cependant, on sait que la conception de la première version de la *Physiologie du mariage* date au plus tard de 1826. Il semble donc plus raisonnable d'approcher cette deuxième leçon du principe de variation et de rénovation des vieux thèmes des *Contes drolatiques*. De plus, la comparaison entre la littérature et la cuisine se retrouve précisément dans le « Prologue » du *Premier Dixain des Contes drolatiques* publié en avril 1832, où Balzac utilise des termes gastronomiques pour expliquer la composition *goûteuse* de son œuvre<sup>25</sup>.

*Les deux points de vue*

Il est ainsi possible de comprendre ce que veulent dire ces deux leçons par rapport aux deux activités apparemment différentes du Balzac conteur. Tandis que la première leçon est destinée au Balzac des *Romans et contes philosophiques*, la deuxième l'est à celui des *Contes drolatiques*. Et, à notre avis, c'est à cause de cette dualité de la *Théorie du conte* et du Balzac conteur qu'il existe jusqu'à aujourd'hui plusieurs hypothèses sur sa datation.

Ainsi, ceux qui accordent le plus d'importance à la parenté plus ou moins évidente entre la *Théorie* et *Les Cent Contes drolatiques* supposent tout naturellement que la rédaction des deux textes a été effectuée durant la même période. Par conséquent, ils soutiennent que la rédaction de la *Théorie* ne peut être antérieure à décembre 1831 (voir les lignes « Chollet, 1969 » et « Chollet et Mozet, 1990 » dans le tableau) ; parce que le titre des *Cent Contes* n'apparaît qu'en décembre 1831 dans une lettre de Balzac à Charles Gosselin, éditeur des deux premiers *Dixains des Contes drolatiques*<sup>26</sup>. Voilà pourquoi, dans

---

<sup>23</sup> Balzac, « Note placée à la suite de *Melmoth réconcilié* dans le *Livre des conteurs* » [1835], *CH*, t. X, p. 389.

<sup>24</sup> Balzac, *Physiologie du mariage* [1829], *CH*, t. XI, p. 903-912.

<sup>25</sup> « Cecy est ung livre de haulte digestion, plein de deuicts de grant goust, espicez pour ces goutteulx trez-illustres et beuveurs trez-prétieulx auxquels s'adressoyt nostre digne compatriote, esterne honneur de Tourayne, François Rabelays » (Balzac, « Prologue » [1832], *Les Cent Contes drolatiques*, *OD*, t. I, p. 7).

<sup>26</sup> « Mon cher Gosselin, je vous envoie presque tout le volume [1<sup>er</sup> volume des *Cent Contes drolatiques*]

*La figure du conteur chez Balzac*

son édition des *Contes drolatiques* publiée en 1969, Roland Chollet a conclu que la rédaction de la *Théorie* doit être comprise entre décembre 1831 et décembre 1832, qui est la date où s'achève la rédaction du *Second Dixain* des *Contes drolatiques* (voir « Chollet, 1969 » et « Vachon, 1992 » dans le tableau). Puis, en 1990, Roland Chollet et Nicole Mozet ont avancé cette deuxième date jusqu'au début de 1832 (voir « Chollet et Mozet, 1990 » dans le tableau) pour que cette date ne dépasse pas la date de l'impression du *Premier Dixain* en mars 1832. Selon eux, Balzac a « renoncé [à la *Théorie du conte*] quand *Les Cent Contes* furent devenus *Les Cent Contes drolatiques*<sup>27</sup> ». Ainsi, pour eux, si la date supposée de rédaction est changée, la liaison entre la *Théorie* et les *Contes drolatiques* reste toujours solide.

Quant à ceux qui accordent plus d'importance aux dires du Balzac « fashionable » qu'aux dires du Balzac « homme aux conceptions », Maurice Bardèche par exemple, ils considèrent la *Théorie du conte* comme un acte de réaction contre la mode excessive du conte que les presses parisiennes commencent à dénoncer depuis le milieu de 1832<sup>28</sup>. Ils mettent en particulier l'accent sur la relation assez remarquable entre la *Théorie* et une lettre de Balzac du début de décembre 1832 destinée à Amédée Pichot, directeur de la *Revue de Paris* depuis octobre 1831, qui traite toujours Balzac comme un fournisseur réputé de contes<sup>29</sup>. Dans cette lettre, rédigée après avoir conclu un contrat avec cette *Revue* en septembre 1832 qui exige de Balzac une collaboration quasi exclusive pendant un an<sup>30</sup>, Balzac exprime ainsi la gêne et la difficulté d'être « *contier* », de la même manière que le Balzac « fashionable » l'a fait dans la *Théorie*, tout en valorisant le statut du genre :

Quant à ne faire que des contes, quoi que ce soit à mon avis, autre hérésie peut-être, l'expression la plus rare de la littérature, je ne veux pas être exclusivement un *contier*. Autre est ma destinée<sup>31</sup>.

Si la manière d'énoncer est différente, l'objectif des deux textes semble quasiment identique. Et c'est pour cette raison que, dans son édition des *Cent Contes drolatiques*, en admettant cette concordance thématique, Raymond Massant a choisi décembre 1832

---

[...] / Le titre des *Cent Contes* est le vrai [...] » (Lettre à Charles Gosselin, fin décembre 1831, *Corr.*, t. I, p. 443).

<sup>27</sup> Roland Chollet et Nicole Mozet, *op. cit.*, p. 1379.

<sup>28</sup> Maurice Bardèche, *op. cit.*, p. 433.

<sup>29</sup> Amédée Pichot à Balzac, 23 novembre 1832, *Corr.*, t. I, p. 680-681 ; Lettre à Amédée Pichot, 3 ? décembre 1832 », *ibid.*, p. 689-691.

<sup>30</sup> Traité avec Amédée Pichot, 1<sup>er</sup> septembre 1832, *ibid.*, p. 627-628.

<sup>31</sup> Lettre à Amédée Pichot, 3 ? décembre 1832, *ibid.*, p. 690. Dans cette lettre le mot « conte » désigne globalement un article littéraire dans les revues.



*La Théorie du conte, de Balzac à Balzac*

comme date doublement raisonnable de la rédaction de la *Théorie*, qui est en même temps la date où s'achève la rédaction du *Second Dixain des Contes drolatiques*<sup>32</sup>.

Certes, comme on l'a vu, le sens de la *Théorie* ainsi que sa datation peuvent varier selon le point de vue de chacun. Toutefois, si l'on accorde une plus grande importance soit à la parenté possible entre la *Théorie* et la conception des *Contes drolatiques*, soit à sa liaison avec la réaction de Balzac face à la situation du genre conte, ces deux rapports intertextuels peuvent limiter la période de datation de la *Théorie* à la seconde moitié de l'année 1832.

*Le troisième angle d'interprétation*

Or, ce qui est curieux mais embarrassant dans ce problème de datation, c'est qu'il existe un troisième angle d'interprétation, qui dévoile encore une fois la richesse intertextuelle de cette brève *Théorie*. L'hypothèse a d'abord été posée discrètement par Roland Chollet en 1969, puis reprise, avec une réserve prudente, par Roland Chollet lui-même et Nicole Mozet (voir « Chollet et Mozet, 1990 », « Vachon, 2000 » et « Tournier, 2005 » dans le tableau).

Selon cette hypothèse, « il se pourrait [...] que la *Théorie du conte* ait été rédigée dès 1830, que Balzac l'ait ressortie de ses cartons pour en faire la préface des *Cent Contes* (fin 1831) », parce que, « la *Théorie du conte* est une physiologie du conte, et pas seulement du conte drolatique, un chapitre de cette “espèce de *Cuisinière bourgeoise*” de la littérature moderne que Balzac annonçait le 29 mai 1830, dans *La Mode* »<sup>33</sup>. Mais, on sait d'autre part qu'en 1830, bien que Balzac ait déjà commencé de publier des fictions brèves dans les revues<sup>34</sup>, il ne publie pas de livre intitulé *conte*. De plus, cette même année, la mode du conte était à peine à son point de départ<sup>35</sup>. Et la presse parisienne n'était pas encore « inondée des contes » comme le signale Balzac lui-même dans sa lettre à Émile Deschamps de mai 1833<sup>36</sup>.

Nous pouvons donc affirmer que, même si cette hypothèse est assez séduisante, aucune

<sup>32</sup> Raymond Massant, *op. cit.*, p. 57.

<sup>33</sup> Roland Chollet et Nicole Mozet, *op. cit.*, p. 1379.

<sup>34</sup> Par exemple, depuis janvier 1830, Balzac publie dans *La Mode* des articles suivants : « Souvenirs soldatesques. El Verdugo. Guerre d'Espagne (1809) » (30 janvier, 5<sup>e</sup> livr., p. 97-107) ; « Mœurs parisiennes : Étude de femme » (20 mars 1830, 12<sup>e</sup> livr., p. 311-319) ; « Les Deux Rêves » (8 mai 1830, 6<sup>e</sup> livr., p. 137-148).

<sup>35</sup> Par exemple, la publication des premiers volumes des *Contes fantastiques* d'Hoffmann (chez Eugène Renduel) ne commence qu'à la fin de l'année 1829.

<sup>36</sup> Lettre à Émile Deschamps, 22 mai 1833, *Corr.*, t. I, p. 796.

*La figure du conteur chez Balzac*

possibilité ne permet de supposer que la rédaction de la *Théorie du conte* ait commencé dès 1830.

*Notre hypothèse sur la datation*

Jusqu'ici, nous avons replacé la *Théorie du conte* dans le contexte thématique et chronologique du Balzac conteur. Pour cela, nous avons traité du problème de la datation de ce texte en adoptant un point de vue synthétique. Nous allons maintenant présenter notre propre hypothèse sur la datation de la *Théorie*, qui permet de voir ce texte sous un autre angle.

Tout d'abord, nous supposons que la rédaction de la *Théorie du conte* a été faite entre septembre et décembre de l'année 1832. Une telle hypothèse implique que nous consentions presque totalement, aux datations de Maurice Bardèche et Raymond Massant, et partiellement à celles de Roland Chollet. Cependant, nous croyons qu'il est encore possible de réviser la datation, si l'on examine de près le rapport entre la *Théorie* et un article critique de Balzac, la « Lettre à M. Ch. Nodier<sup>37</sup> ». Cet article, qui est à la fois un compte rendu d'un article de Nodier et une sorte de correspondance amicale et littéraire, a été rédigé en septembre 1832, puis publié dans la *Revue de Paris* au mois d'octobre suivant. À notre avis, il est concevable que la rédaction de ces deux textes ait été faite durant la même période. En effet, plusieurs indices nous permettent de souligner une cohérence entre la *Théorie* et la « Lettre ». Nous allons énumérer ci-dessous quelques indices importants.

Premièrement, on peut remarquer que cette « Lettre » est destinée précisément à Charles Nodier qui est, comme nous l'avons déjà vu, un des trois camarades littéraires de Balzac évoqués dans la *Théorie*. Ainsi, au premier regard, le lien entre ces deux textes est perceptible. Cependant, il est clair que l'amitié entre Nodier et Balzac date déjà de 1830<sup>38</sup>. Cette coïncidence n'appuie donc pas beaucoup notre hypothèse sur la datation. Sur ce point, ce qui attire notre attention, c'est plutôt qu'il se trouve, dans la « Lettre » mais aussi dans la *Théorie*, une allusion brève mais non négligeable à un autre ami de Balzac, un peintre qui s'appelle Jean-Victor Schnetz<sup>39</sup>. Non négligeable, parce que, comme l'a remarqué

<sup>37</sup> Balzac, « Lettre à M. Ch. Nodier sur son article intitulé "De la palingénésie humaine et de la résurrection" », *Revue de Paris*, 21 octobre 1832, *OD*, t. II, p. 1203-1216. Pour désigner cet article, nous utiliserons occasionnellement le titre abrégé de « Lettre ».

<sup>38</sup> Voir Pierre-Georges Castex, « Balzac et Charles Nodier », *AB* 1962, p. 197-212.

<sup>39</sup> « En voyant un crétin, un épicier, un journaliste, Schnetz, Lord Byron et Cuvier, six types entre lesquels peut se caser l'e, pace humaine, nous interrogerons Dieu sur notre destinée, sans songer que les

*La Théorie du conte, de Balzac à Balzac*

Raymond Massant, la relation entre ce peintre et Balzac date exactement de cet automne, entre septembre et novembre de l'année 1832, quand Schnetz et Ary Scheffer ont demandé l'accord de Balzac pour faire son portrait, mais en vain ; parce que Balzac a refusé leur proposition<sup>40</sup>. Cet épisode, qui peut confirmer notre hypothèse sur la datation, peut expliquer en même temps pourquoi, dans sa *Théorie*, Balzac appelle en riant Schnetz et Scheffer pour leur demander de faire un portrait de cet impressionnant double du Balzac sérieux.

Deuxièmement, dans cette « Lettre », Balzac adopte son propre point de vue critique sur l'état de la littérature ainsi que sur son image d'écrivain<sup>41</sup>, qui est à peu près le même point de vue que nous avons mis en relief en analysant la *Théorie du conte*. Dans la « Lettre », Balzac déplore la situation dégradée, non pas du conte en particulier, mais de l'état de la littérature en général, qui « courtise les masses » au lieu de lui « inspire[r] du respect »<sup>42</sup>. Et, même si Balzac admet son image d'écrivain comme « frivole conteur, *un amuseur de gens* », il sent en même temps l'incommodité d'être reconnu comme un spécialiste de contes par les contemporains qui « parquent un écrivain dans une spécialité »<sup>43</sup>. Jusqu'ici, nous avons souligné que Balzac a déclaré deux fois la difficulté d'être conteur/contier, dans la *Théorie* et dans une lettre à Amédée Pichot, écrite deux mois après la publication de cette « Lettre à M. Ch. Nodier ». Cette concordance nous permet de supposer, encore une fois, que la *Théorie* a été rédigée entre septembre et décembre 1832, c'est-à-dire, durant la même période que la rédaction de ces deux *lettres*.

Troisièmement, dans cette « Lettre », Balzac exprime sa réflexion sur la problématique

---

mêmes variations se retrouvent dans la nature inférieure [...] » (Balzac, « Lettre à M. Ch. Nodier [...] », *op. cit.*, p. 1215) ; « Oh ! où étaient Scheffer, Schnetz ?... Celui-là était l'homme aux conceptions, l'homme qui ne dort plus, l'homme dont le regard va loin, l'homme de courage, l'homme affaissé sous le poids de la pensée » (*Théorie du conte*, NC, t. I, p. 1608).

<sup>40</sup> Raymond Massant, *op. cit.*, p. 55-56. En mars 1833, Balzac explique ce sujet à Madame Hanska en ces termes : « Voici huit mois que je résiste aux prières de Schnetz et de Scheffer, l'auteur de Faust, qui veulent absolument faire mon portrait » (Balzac, *LH*, t. I, p. 31). Selon cette lettre « le début de ses relations avec les deux artistes daterait donc de fin juillet-début août 1832 » (Raymond Massant, *op. cit.*, p. 55). Mais en 1832, Balzac voyage depuis le 10 juin et rentre à Paris le 29 novembre. Pour cette raison, Raymond Massant suppose que le début de ses relations daterait de la fin novembre 1832.

<sup>41</sup> « Aussi, mon cher Nodier, ai-je pris votre article gravement, quoique ma tête soit déplorablement ronde, et que je passe pour être un frivole conteur, *un amuseur de gens*, a dit notre savant collaborateur [à la *Revue de Paris*] Ph. Chasles, lequel conseillait d'ennuyer un peu notre public pour lui inspirer du respect, l'ennui étant une puissance. / Mais, *in petto*, vous m'acquitterez, je l'espère, de cet arrêt. Vous avez éprouvé mieux encore que je ne l'éprouve, moi, jeune, la pédantesque infirmité des jugements par lesquels les contemporains parquent un écrivain dans une spécialité [...] » (Balzac, « Lettre à M. Ch. Nodier [...] », *op. cit.*, p. 1204).

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*

*La figure du conteur chez Balzac*

du « double »<sup>44</sup>, plus précisément, sur la dichotomie de la nature humaine, qui est, comme nous l'avons démontré, l'idée clef de la *Théorie du conte*. Dans la « Lettre », Balzac se réfère à une conception de Buffon, celle d'« *homo duplex* », qui porte sur la duplicité de l'homme intérieur, « composé de deux principes, différents par leur nature » qui sont « le principe spirituel et le principe animal »<sup>45</sup> ; mais, selon Balzac, il existe une duplicité et une discordance entre l'homme intérieur-spirituel et l'homme extérieur-matériel<sup>46</sup>. De cette manière, Balzac analyse plus ou moins scientifiquement « la superstition du *double* » comme « la désunion de nos deux *natures* », c'est-à-dire « la séparation possible des deux natures, des deux actions, du verbe et du fait, de l'homme intérieur et de l'homme extérieur, sans cesse accouplés, séparés sans cesse en nous »<sup>47</sup>. Si cette réflexion apporte peu de chose à notre hypothèse sur la datation, on peut attester, au moins, que ce passage est une belle explication du procédé de dédoublement effectué par Balzac dans la *Théorie du conte*.

---

<sup>44</sup> « Sans doute la superstition du *double*, je puis en parler à vous qui avez réhabilité les paroles gelées de Rabelais, et retrouvé par fragments l'ancien bon sens des nations disparues, dans vos pages sur les superstitions si naïvement nommées paradoxales, en haine de votre supériorité peut-être ; donc alors *le double* de l'Allemagne deviendra l'un des faits les plus vulgaires de notre nature mieux connue, un fait aussi vrai, mais aussi incompréhensible que les phénomènes de pensée, de songer à leur profondeur sans fond. Alors l'*homo duplex* de Buffon sera le point de départ ou le but commun de mille observations relatives à la séparation possible des deux natures, des deux actions, du verbe et du fait, de l'homme intérieur et de l'homme extérieur, sans cesse accouplés, séparés sans cesse en nous » (*ibid.*, p. 1214-1215).

<sup>45</sup> « L'homme intérieur est double, il est composé de deux principes, différents par leur nature, et contraires par leur action. L'âme, ce principe spirituel, ce principe de toute connaissance, est toujours en opposition avec cet autre principe animal et purement matériel : le premier est une lumière pure qu'accompagnent le calme et la sérénité, une source salubre dont émanent la science, la raison, la sagesse ; l'autre est une fausse lueur qui ne brille que par la tempête et dans l'obscurité, un torrent impétueux qui roule et entraîne à sa suite les passions et les erreurs » (Buffon, « *Homo duplex* » [1753], *Discours sur la nature des animaux*, *Œuvres*, éd. Stéphane Schmitt et Cédric Crémière, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 471).

<sup>46</sup> Le jeune Balzac explique ainsi cette notion : « Buffon a vu en nous deux êtres : l'homme extérieur et l'homme intérieur (*homo duplex*) ; telle est donc, mademoiselle, l'histoire de ma vie extérieure, voilà tout ce qui intéresse la plupart des hommes ; mais ma vie intérieure, cette succession de sentiments orageux dans un cœur tranquille en apparence, forme une histoire bien autrement importante » (Balzac, *Wann-Chlore* [1822-1825], *PR*, t. I, p. 810).

<sup>47</sup> Balzac, « Lettre à M. Ch. Nodier [...] », *op. cit.*, p. 1215.

*La Théorie du conte, de Balzac à Balzac**La thématique du double*

En ce qui concerne la datation de la *Théorie*, ce qui attire notre attention, c'est que Balzac développe sa propre réflexion sur la duplicité de l'homme, dans son œuvre romanesque : c'est-à-dire, dans les deux premières versions de *Louis Lambert*, auxquelles il a consacré une grande partie de son énergie précisément pendant la seconde moitié de l'année 1832<sup>48</sup>. Il nous semble que ce sujet, intéressant mais vaste, mériterait une étude approfondie. Rappelons simplement deux points importants.

Dans *Louis Lambert*, on voit d'abord les deux collégiens de Vendôme, Louis Lambert et le narrateur du récit, le « Poète et Pythagore », dont l'un est le double spirituel de l'autre, et comme on le sait, chacun des deux est le double plus ou moins fidèle de Balzac lui-même<sup>49</sup>. De plus, la réflexion de Louis Lambert sur la doctrine de Swedenborg, et sur les anges, qui l'entraîne à la rédaction du *Traité de la Volonté*, est apparemment inspirée de la conception buffonienne, ensuite *balzacisée*, de l'« *homo duplex* »<sup>50</sup>. En effet, dans une version postérieure de *Louis Lambert* publiée en 1835, Balzac ajoute une phrase qui démontre la parenté évidente entre la réflexion de Louis Lambert et la conception de Buffon<sup>51</sup>.

Cette coïncidence thématique, entre la *Théorie du conte*, la « Lettre à M. Ch. Nodier », et *Louis Lambert*, nous conduit à supposer que la rédaction de ces trois textes est faite parallèlement durant la même période. Et en tenant compte des autres indices pour la datation, que nous avons révisés jusqu'ici, nous supposons que, avec la rédaction de la « Lettre à M. Ch. Nodier » (en septembre), et de la deuxième version de *Louis Lambert* : *Histoire intellectuelle de Louis Lambert* (entre novembre et décembre), la rédaction de la

---

<sup>48</sup> *Notice biographique sur Louis Lambert* rédigée entre juin et août 1832, et publié chez Gosselin en octobre 1832 dans les *Nouveaux Contes philosophiques*. Sa deuxième version, *Histoire intellectuelle de Louis Lambert*, est rédigée entre novembre et décembre 1832. Cette deuxième version, révisée et augmentée, est publiée individuellement, toujours chez Gosselin, en janvier 1833.

<sup>49</sup> Voir Balzac, *Notice biographique sur Louis Lambert* [1832], *NCP*, p. 169, 172 et 188.

<sup>50</sup> Voir par exemple les citations suivantes : « Si j'étais ici pendant que je dormais dans mon alcôve, ce fait ne constitue-t-il pas une séparation complète entre mon corps et mon être intérieur ? » (*ibid.*, p. 183) ; « J'ai donc enfin trouvé un témoignage de la supériorité qui distingue nos sens intérieurs de nos sens apparents !... » (*ibid.*, p. 184) ; « [...] l'être actionnel ou intérieur ne connaît ni le temps ni l'espace qui arrête l'être extérieur et visible sur lequel réagit la volonté du premier » (*ibid.*, p. 187) ; « [...] la pensée était le mouvement de l'être intérieur ; et les idées composaient les actes de sa vie, comme les actions, ceux de l'être extérieur » (*ibid.*, p. 188).

<sup>51</sup> « J'ai [Louis Lambert] donc enfin trouvé un témoignage de la supériorité qui distingue nos sens latents de nos sens apparents ! *homo duplex* ! » (Balzac, *Louis Lambert, Le Livre mystique*, t. I, Paris, Werdet, 1835, p. 178).

### *La figure du conteur chez Balzac*

*Théorie* a été effectuée entre septembre et décembre 1832. Il ne s'agit que d'une hypothèse, mais à travers la lecture de la « Lettre à M. Ch. Nodier » et de *Louis Lambert*, on peut mieux comprendre pourquoi, dans la *Théorie*, Balzac a mis en scène ses deux doubles qui représentent « la désunion de nos deux *natures* ». Dès lors, on peut considérer le premier double de Balzac, l'« homme du monde » « fashionable » comme un « homme extérieur », et le deuxième Balzac, « l'homme aux conceptions », « en robe de chambre », comme un « homme intérieur ». Sinon, ces deux doubles doivent être deux hommes intérieurs « séparés sans cesse en nous » qui se trouvent dans le Balzac de cette période. En effet, il est alors en pleine transfiguration, passant de la *littérature facile* à la littérature, pas toujours sérieuse, mais cependant *difficile*<sup>52</sup>.

### *Conclusion*

La *Théorie du conte* est l'un des rares textes qui marquent la fin du cycle conteur chez Balzac, et qui annoncent en même temps le changement de registre d'un Balzac à l'autre. Lire cette *Théorie*, c'est donc pénétrer dans un lieu où Balzac fonctionne au pluriel. On y trouve non seulement un Balzac auteur de deux types de conte : *philosophique* et *drolatique*, mais aussi un Balzac auteur de revues et de correspondances. C'est le Balzac théoricien du conte et conteur, théoricien du double et de soi-même, qui organise cette rencontre imaginaire et symbolique de plusieurs Balzac. À la lumière de la chronologie, cette brève *Théorie* inédite commence à révéler sa véritable dimension, son importance, et son sens riche et multiple.

---

<sup>52</sup> Sur cette transfiguration balzacienne de *facile* à *difficile*, voir par exemple le témoignage de Jules Janin : « Depuis quelque temps M. de Balzac a renoncé à la *littérature facile*, il ne fait plus de contes, il ne fait plus que des romans, et quels romans ! des romans d'économie politique ! Il met en romans les chapitres de La Bruyère et de Mercier ; il fait de la littérature difficile en un mot. Le public ne le reconnaît plus, il lui crie en vain d'un ton dolent : *Monsieur de Balzac, faites-vous donc un de ces beaux contes que vous faisiez si bien, s'il vous plaît !* » (Jules Janin, « Manifeste de la jeune littérature. Réponse à M. Nisard », *Revue de Paris*, 5 janvier 1834, t. I, p. 14).

*La Théorie du conte, de Balzac à Balzac*

*Chronologie de Balzac 1830-1832*

« Activité générale du Balzac conteur »

Année	1830												1831												1832											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Mois																																				
I. Contes-Recueils																																				
II. Contes drolatiques																																				
III. Autres livres																																				
IV. Articles en revues																																				
V. Correspondance																																				

« Dates supposées de la rédaction de la *Théorie du conte* »

Année	1830												1831												1832											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Mois																																				
Bardèche, 1940																																				
Massant, 1961																																				
Chollet, 1969																																				
Chollet et Mozet, 1990																																				
Vachon, 1992																																				
Vachon, 2000																																				
Tournier, 2005																																				

## *La figure du conteur chez Balzac*

### *Liste des sigles utilisés dans le tableau*

« Activité générale du Balzac conteur »

#### I. Contes-recueils

*a* : septembre 1831 : publication des *Romans et contes philosophiques*.

*b* : février 1832 : publication des *Contes bruns*.

*c* : octobre 1832 : publication des *Nouveaux Contes philosophiques*.

#### II. Contes drolatiques

*d* : mars 1831 : commencement de la rédaction du *Premier Dixain*.

*e* : décembre 1831 : achèvement de la rédaction du *Premier Dixain*.

*f* : mars 1832 : impression du *Premier Dixain*.

*g* : avril 1832 : publication du *Premier Dixain*.

*h* : juillet 1832 : commencement de la rédaction du *Second Dixain*.

*i* : décembre 1832 : achèvement de la rédaction du *Second Dixain*.

#### III. Autres livres

*j* : avril 1830 : publication des *Scènes de la vie privée*.

*k* : juin 1832 : rédaction de la *Notice biographique sur Louis Lambert*.

*l* : août 1832 : achèvement de la rédaction de la *Notice biographique sur Louis Lambert*.

*m* : novembre 1832 : rédaction de l'*Histoire intellectuelle de Louis Lambert*.

*n* : décembre 1832 : achèvement de la rédaction de l'*Histoire intellectuelle de Louis Lambert*.

#### IV. Articles en revues

*o* : janvier 1830 : commencement de la collaboration à *La Mode*.

*p* : février-avril 1830 : publication « Des Artistes »,

### *La Silhouette.*

*q* : octobre 1830 : commencement de la collaboration à la *Revue de Paris*.

*r* : septembre 1832 : rédaction de la « Lettre à M. Ch. Nodier ».

*s* : octobre 1832 : publication de la « Lettre à M. Ch. Nodier », *Revue de Paris*.

#### V. Correspondance

*t* : décembre 1831 : lettre à Charles Gosselin, éditeur des *Contes drolatiques*.

*u* : décembre 1832 : lettre à Amédée Pichot, directeur de la *Revue de Paris*.

« Dates supposées de la rédaction de  
la *Théorie du conte* »

Bardèche, 1940 : Maurice Bardèche, *Balzac, romancier* [1940], Slatkine Reprints, 1967.

Massant, 1961 : Raymond Massant [éd], Balzac, *Les Cent Contes drolatiques, Œuvres complètes*, t. XXII, Club de l'Honnête Homme, 1961.

Chollet, 1969 : Roland Chollet [éd], Balzac, *Les Cent Contes drolatiques, Œuvres complètes*, t. XX, Les Bibliophiles de l'Originale, 1969.

Chollet et Mozet, 1990 : Roland Chollet et Nicole Mozet [éd], Balzac, *Les Cent Contes drolatiques, Œuvres diverses*, t. I, Gallimard, « Pléiade », 1990.

Vachon, 1992 : Stéphane Vachon, *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac*, PUV, CNRS, PUM, 1992.

Vachon, 2000 : Stéphane Vachon [éd], Balzac, *Écrits sur le roman*, Livre de poche, 2000.

Tournier, 2005 : Isabelle Tournier [éd], Balzac, *Nouvelles et contes*, t. I, Gallimard, « Quarto », 2005.



## Conclusion

Comme ces pauvres parents ignorent éternellement ce que leur fils vient apprendre à grand-peine à Paris, à savoir :

Qu'il est difficile d'être écrivain et de connaître la langue française avant une douzaine d'années de travaux herculéens ;

Qu'il faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier, vu que le roman est l'histoire privée des nations ;

Que les grands conteurs (Ésope, Lucien, Boccace, Rabelais, Cervantes, Swift, La Fontaine, Lesage, Sterne, Voltaire, Walter Scott, les Arabes inconnus des *Mille et Une Nuits*) sont tous des hommes de génie autant que des colosses d'érudition<sup>1</sup>.

Dans ce qui précède, nous avons suivi la création et le parcours littéraire de Balzac depuis les années 1820 jusqu'au début des années 1830, par rapport au genre du conte, en l'examinant sous ses différents aspects. Parallèlement, nous avons étudié les caractéristiques du genre conte dans ces années cruciales. Nous avons tenté de saisir ce genre protéiforme non pas seulement comme un genre ou une forme littéraire de longue tradition, mais surtout comme une « boîte » dans laquelle chacun peut mettre sa propre création, ou alors comme une étiquette sous laquelle se rassemblent des produits variés de qualité diverse<sup>2</sup>. Ainsi, nous avons essayé de restituer à Balzac l'une de ses identités toute différente de celle de l'auteur de « la grrrrrande Comédie<sup>3</sup> », et de celle du « célèbre romancier<sup>4</sup> ».

Pour aborder ce qui se trouve au cœur de cet écrivain-artichaut qu'est Balzac, nous avons pensé qu'il est nécessaire d'entreprendre un travail de démythification de sa figure auctoriale ainsi que de ses œuvres. Puisque Balzac est de ces écrivains qui comprennent l'importance de l'auto-représentation, et qui s'intéressent à créer et à manipuler leur image d'écrivain, mais

---

<sup>1</sup> Balzac, *Petites misères de la vie conjugale* [1830-1846], *CH*, t. XII, p. 107-108.

<sup>2</sup> Selon Balzac en 1835, le conte est « l'expression à la mode et sous laquelle on confond tous les travaux de l'auteur, de quelque nature qu'ils puissent être » (« Note placée à la suite de *Melmoth réconcilié* dans le *Livre des conteurs* » [1835], *CH*, t. X, p. 389).

<sup>3</sup> Lettre à Madame Hanska, 20 novembre 1842, *LH*, t. I, p. 617.

<sup>4</sup> Article « Balzac », *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle de Pierre Larousse* [1866-1879], Genève, Slatkine Reprints, 1982, t. II, p. 136, col. 2.

*La figure du conteur chez Balzac*

aussi le statut de leur œuvre. D'un moment à l'autre, en établissant un nouveau système d'exploitation pour lui-même et pour ses œuvres, Balzac change, rénove, améliore sa façon de présenter son œuvre et de se présenter devant le public. Le Balzac conteur, c'est l'un de ces fantômes que le grand auteur de *La Comédie humaine* a laissés volontairement derrière lui.

Un autre enjeu de notre étude est de remettre le Balzac conteur et le genre du conte dans leur propre milieu, et de les comprendre dans leur perspective historique. Pour accomplir cette tâche, nous avons commencé par situer l'activité de Balzac au début des années 1830 par rapport à l'activité d'autres écrivains-journalistes — Charles Nodier, Jules Janin, Samuel-Henry Berthoud, Philarète Chasles, Amédée Pichot, Loève-Weimars par exemple — qui se trouvaient dans le même milieu littéraire et qui tentaient de réaliser chacun à sa manière le mythe de *vivre de sa plume*. Ensuite, pour examiner la situation littéraire et sociale de l'époque qui conditionnaient la manière de vivre de l'écrivain et la manière d'être du genre, dans la limite de notre étude, nous avons essayé de détailler le changement que subit la *littérature* vers 1830 en France, c'est-à-dire le changement causé par la rénovation des revues littéraires, et par la publication abondante des recueils collectifs. À l'époque où les libraires étaient en pleine crise financière, les revues et les recueils collectifs ont joué un rôle décisif pour l'essor et la valorisation du genre du conte qui est devenu un temps le genre vedette de la « littérature périodique ».

Schématiquement, le rapport entre Balzac et le conte depuis des années 1820 jusqu'au début des années 1830 peut se résumer de la manière suivante. Puisque Balzac s'est attaché au conte depuis toute sa jeunesse, il admirait son passé, et, à plusieurs reprises, il a rendu hommage à la tradition et au génie du genre : dans *La Dernière Fée*, la « Bibliothèque des conteurs », « La Fleur des contes », etc. Il s'est engagé surtout activement dans le présent du genre. Il a tenté de le remodeler, et de le revitaliser par sa création : *La Peau de chagrin*, les *Contes philosophiques*, les *Contes bruns*, et les *Nouveaux Contes philosophiques*. En plus, il a tenté de le valoriser, et de l'incarner, soit par le discours préfaciel, soit par le discours critique : « Introduction par Philarète Chasles aux *Romans et contes philosophiques* », l'article intitulé « *Romans et contes philosophiques*, par M. de Balzac », etc. Mais, à l'égard de l'avenir du genre, d'un point de vue critique, il a fini par ne pas pouvoir s'empêcher d'exprimer une attitude plutôt négative : dans la *Théorie du conte*.

Avant de terminer cette conclusion, il nous convient d'exprimer notre respect et gratitude pour les travaux de nos prédécesseurs<sup>5</sup>. Parmi les nombreux travaux, anciens et récents, des

---

<sup>5</sup> Pour les détails bibliographiques des éditions de Balzac et des ouvrages d'études cités dans cette

### *Conclusion*

études balzaciennes et des études générales, nous voulons mentionner tout d'abord la publication de l'édition des textes originaux de Balzac. Depuis les années 1990, nous pouvons tenir dans nos mains des œuvres de jeunesse (éditées et présentées par André Lorant), des articles journalistiques (édités par Roland Chollet et René Guise, puis par Marie-Ève Thérénty), des textes théoriques et critiques (édités par Stéphane Vachon), des articles littéraires publiés dans des revues et des journaux (édités par Isabelle Tournier), et en plus, la réédition des éditions originales des œuvres publiées au début des années 1830 (édités par Marie-Christine Natta, et par Andrew Oliver). L'ensemble de ces éditions nous incite à découvrir par nous-mêmes « un *autre* Balzac<sup>6</sup> ».

Le chemin de notre recherche a été éclairé par des ouvrages phares. Plus particulièrement, nous devons beaucoup à la biographie minutieuse de Roger Pierrot, à la chronologie de la création balzacienne établie par Stéphane Vachon, ainsi qu'aux études qui tentent de saisir Balzac dans sa pluralité et dans sa discontinuité fondamentale, celle de Nicole Mozet, et plus récemment celle de José-Luis Diaz.

Outre ces éditions et ces ouvrages de spécialistes, nous disposons aujourd'hui d'un énorme volume de documents historiques du XIX<sup>e</sup> siècle numérisés notamment par la Bibliothèque nationale de France et présentés sur son site internet Gallica. Ces milliers de documents en ligne nous permettent d'avoir une idée précise de l'histoire littéraire et éditoriale de l'époque. Sans ces documents, nous ne pourrions avoir qu'une image floue des contes balzaciens et du Balzac conteur.

Enfin, au lieu d'énumérer les manques, admettons simplement que, concernant notre sujet, il reste plusieurs pistes à explorer. Il serait intéressant de voir en détail comment Balzac agit pour finir son cycle de conteur en faisant face au public. Il serait également intéressant d'examiner le changement que la fin de la mode du conte fait subir à ce genre. Si nous n'avons pu mentionner que brièvement le processus de la désincarnation de la figure du conteur chez Balzac, nous pourrions continuer à nous intéresser à la survivance, malgré tout, de cette figure dans ses années de maturité. Il serait curieux de voir comment l'auteur de *La Comédie humaine* exploite son art du conte dans ses *romans*. Mais ceci n'étant pas l'objet de notre étude, maintenant, concluons en disant brièvement que, avec le *Balzac conteur*, nous sommes arrivés au point de départ d'un long chemin qui aboutira un jour à la création de *La Comédie humaine* : les « *Mille et Une Nuits de l'Occident*<sup>7</sup> ».

---

conclusion voir notre *Bibliographie*.

<sup>6</sup> La formule est de Stéphane Vachon, « Y a-t-il un “autre” Balzac ? », *Romantisme*, n° 96, 1997, p. 83-94.

<sup>7</sup> Lettre à Madame Hanska, 22 octobre 1834, *LH*, t. I, p. 204.



## Bibliographie

### Sommaire

- I. Œuvres de Balzac
- II. Œuvres d'autres écrivains
- III. Revues périodiques
- IV. Recueils collectifs
- V. Études balzaciennes : livres et articles
- VI. Études générales : livres et articles
- VII. Ouvrages de référence

Les listes bibliographiques annexées aux troisième et quatrième chapitres (p. 72-91 ; 121-133) ne sont pas reprises ici.

### I. Œuvres de Balzac

Éditions originales (listées dans l'ordre chronologique)

1. *La Dernière Fée, ou la Nouvelle Lampe merveilleuse par M. Horace de Saint-Aubin*, Paris, Barba, Hubert, Mondor et Borbée, mai 1823, 2 vol.
2. *La Dernière Fée, ou la Nouvelle Lampe merveilleuse*, seconde édition revue, corrigée et considérablement augmentée, Paris, Delongchamps, 1825 [octobre 1824], 3 vol.
3. *Le Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800 par M. Honoré Balzac*, Paris, Urbain Canel, mars 1829, 4 vol.
4. *Physiologie du mariage ou Méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal, publiées par un jeune célibataire*, Paris, Levavasseur, Urbain Canel, décembre 1829, 2 vol.
5. *Scènes de la vie privée, publiées par M. Balzac, auteur du Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800*, Paris, Mame et Delaunay-Vallée, Levavasseur, avril 1830, 2 vol.
6. *La Peau de chagrin, Roman philosophique*, Paris, Charles Gosselin et Urbain Canel, août

*La figure du conteur chez Balzac*

1831, 2 vol.

7. *Romans et contes philosophiques*, Paris, Charles Gosselin, septembre 1831, 3 vol.
8. *Les Cent Contes drolatiques, colligés des abbayes de Touraine, et mis en lumière par le sieur de Balzac, pour l'esbattement des pantagruelistes et non aultres. Premier Dixain*, Paris, Charles Gosselin, avril 1832 ; *Second Dixain*, Paris, Charles Gosselin, juillet 1833 ; *Troisième Dixain*, Paris, Werdet, décembre 1837.
9. *Contes philosophiques*, Paris, Charles Gosselin, juin 1832, 2 vol.
10. *Scènes de la vie privée, seconde édition*, Mame et Delaunay-Vallée, mai 1832, 4 vol.
11. *Nouveaux Contes philosophiques*, Paris, Charles Gosselin, octobre 1832.
12. *Histoire intellectuelle de Louis Lambert, fragment extrait des Romans et contes philosophiques*, Paris, Charles Gosselin, février 1833.
13. *Le Médecin de campagne*, Paris, Mame et Delaunay-Vallée, septembre 1833, 2 vol.
14. *Eugénie Grandet, Études de mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle*, 1<sup>re</sup> livraison, *Scènes de la vie de province*, Paris, Mme Charles-Béchet, décembre 1833.
15. *Études philosophiques*, Paris, Werdet, puis Delloye et Lecou, puis Souverain, 1834-1840, 20 vol.
16. *Le Livre mystique*, Paris, Werdet, décembre 1835, 2 vol.
17. *Œuvres complètes d'Horace de Saint-Aubin*, Paris, Souverain, 1836, 2 vol.
18. *La Peau de chagrin, Études sociales*, Paris, Delloye et Lecou, 1838.
19. *La Comédie humaine. Œuvres complètes de M. de Balzac*, Paris, Dubouché, Furne et Hetzel, 1842-1848, 17 vol ; Paris, Houssiaux, 1853-55, 3 vol.
20. *Monographie de la presse parisienne*, in *La Grande Ville : nouveau tableau de Paris*, Paris, Au Bureau Central des Publications Nouvelles, t. II, 1843.
21. *Œuvres complètes de H. de Balzac*, Paris, Michel Lévy frères, 1869-1876, 24 vol.

## Éditions critiques

22. *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 vol.
23. *Nouvelles et contes*, édition établie, présentée et annotée par Isabelle Tournier, Paris, Gallimard, « Quarto », 2005-2006, 2 vol.
24. *Œuvres diverses*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, avec la collaboration de Roland Chollet, René Guise et Nicole Mozet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1990 ; avec la collaboration de Roland Chollet, Christiane Guise et René Guise, t. II, 1996.
25. *Premiers Romans 1822-1825*, édition établie par André Lorant, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999, 2 vol.

## Bibliographie

## Autres éditions

26. *Balzac journaliste, articles et chroniques*, éd. Marie-Ève Thérénty, Paris, Flammarion, « GF », 2014.
27. *Les Cent Contes drolatiques*, éd. Raymond Massant, *Œuvres complètes*, t. XXII, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1961.
28. *Les Cent Contes drolatiques*, éd. Roland Chollet, *Œuvres complètes*, t. XX, Paris, Les Bibliophiles de l'Originale, 1969.
29. *Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambarà, Massimilla Doni*, éd. Marc Eigeldinger et Max Milner, Paris, Flammarion, « GF », 1981.
30. *Le Colonel Chabert*, éd. Stéphane Vachon, Paris, Le Livre de poche, « Classiques », 1994.
31. *La Comédie du Diable*, préface et notes de Roland Chollet, postface de Joëlle Raineau, Saint-Épain, Lume, 2005.
32. *Contes bruns*, éd. Marie-Christine Natta, Jaignes, La Chasse au Snark, 2002.
33. *La Dernière Fée*, éd. Roland Chollet, *Œuvres complètes. Romans de jeunesse*, Genève, Éditions Rencontre, 1968.
34. *Écrits sur le roman, Anthologie*, éd. Stéphane Vachon, Paris, Le Livre de poche, « Références », 2000.
35. *L'Église*, éd. Jean Pommier, Genève, Droz, 1947.
36. *L'Élixir de longue vie*, précédé de *El Verdugo*, éd. Patrick Berthier, Paris, Le Livre de poche, « Libretti », 2003.
37. *L'Enfant maudit*, éd. François Germain, Paris, Les Belles lettres, 1965.
38. *Le Médecin de campagne*, éd. Pierre Barbéris, Paris, Le Livre de poche, « Classiques », 1999.
39. *Nouveaux Contes philosophiques*, éd. Andrew Oliver, Toronto, Éditions de l'originale, « Les Romans de Balzac », 2010.
40. *Nouvelles*, éd. Philippe Berthier, Paris, Flammarion, « GF », 2005.
41. *La Peau de chagrin*, éd. Pierre Barbéris, Paris, Le Livre de poche, 1972.
42. *La Peau de chagrin*, éd. Andrew Oliver, Toronto, Éditions de l'originale, « Les Romans de Balzac », 2007.
43. *Romans et contes philosophiques*, éd. Andrew Oliver, Toronto, Éditions de l'originale, « Les Romans de Balzac », 2007.
44. *Sarrasine*, éd. Éric Bordas, Paris, Le Livre de poche, « Libretti », 2001.
45. *Une conversation entre onze heures et minuit*, éd. Pierre Bangin, Paris, Ombres, 2001.

*La figure du conteur chez Balzac*

## Correspondance

46. *Correspondance*, textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot, Paris, Garnier Frères, « Classiques Garnier », 1960-1969, 5 vol.
47. *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par Roger Pierrot et Hervé Yon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006-2011, 2 vol.
48. *Lettres à Madame Hanska*, textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1990, 2 vol.

## Articles, introductions, préfaces etc. (listés dans l'ordre chronologique)

49. « Notice sur la vie de La Fontaine » [1826], *OD*, t. II, p. 141-146.
50. « Préface », *L'Album historique et anecdotique* [1827], *OD*, t. II, p. 295-298.
51. « Introduction », *Physiologie du mariage* [1829], *CH*, t. XI, p. 911-912.
52. « Des artistes » [février-avril 1830], *OD*, t. II, p. 707-720.
53. « De l'état actuel de la librairie » [mars 1830], *OD*, t. II, p. 662-670.
54. « Préface de la première édition », « Note de la première édition », *Scènes de la vie privée* [avril 1830], *CH*, t. I, p. 1172-1175.
55. « Portrait de P.-L. Jacob bibliophile » [mai 1830], *OD*, t. II, p. 654-656.
56. « De la mode en littérature. Première lettre à Madame la comtesse d'O...t », [mai 1830], *OD*, t. II, p. 755-762.
57. « Nouvelle théorie du déjeuner » [mai 1830], *OD*, t. II, p. 762-768.
58. « Lettres sur Paris » [septembre 1830 - mars 1831], *OD*, t. II, p. 867-981.
59. « Acte préliminaire exposant les bases, le but et les moyens de l'entreprise dite la Société d'abonnement général » [octobre-novembre 1830], *OD*, t. II, p. 853-863.
60. « Les litanies romantiques » [décembre 1830], *OD*, t. II, p. 822-827.
61. « Préface de la première édition », *La Peau de chagrin* [août 1831], *CH*, t. X, p. 47-55.
62. « *La Peau de chagrin, roman philosophique*, par M. de Balzac » [août 1831], *OD*, t. II, p. 849-850.
63. « Introduction par Philarète Chasles aux *Romans et contes philosophiques* » [septembre 1831], *CH*, t. X, p. 1185-1197.
64. « *Romans et contes philosophiques*, par M. de Balzac » [octobre 1831], *OD*, t. II, p. 1193-1195.
65. « *Les Cent Contes drolatiques*, Avertissement du libraire » [avril 1832], *OD*, t. I, p. 5-6.
66. « Prologue », *Les Cent Contes drolatiques* [avril 1832], *OD*, t. I, p. 7.
67. « Avis du libraire-éditeur sur les *Contes philosophiques* » [juin 1832], *CH*, t. X, p. 1198.
68. « Lettre à M. Ch. Nodier : sur son article intitulé "De la palingénésie humaine et de la résurrection" » [octobre 1832], *OD*, t. II, p. 1203-1216.
69. « Bibliothèque des conteurs », « Mémento pour les *Cent Contes drolatiques* » [1832-1838], *OD*, t. I, p. 1374.



## Bibliographie

70. « [De l'état actuel de la littérature] *Biographie Michaud. Partie mythologique*. Tomes LIII et LIV par M. Parisot. Michaud, éditeur » [août 1833], *OD*, t. II, p. 1221-1233.
71. « Théorie de la démarche » [août-septembre 1833], *CH*, t. XII, 259-302.
72. « La Fleur des contes » [1833-1837?], *OD*, t. I, p. 1154-1156.
73. « Lettre adressée aux écrivains français du XIX<sup>e</sup> siècle » [novembre 1834], *OD*, t. II, p. 1235-1253.
74. « Introduction par Félix Davin aux *Études philosophiques* » [décembre 1834], *CH*, t. X, p. 1200-1218.
75. « Note de l'éditeur pour l'édition des *Études philosophiques* » [décembre 1834], *CH*, t. X, p. 1219-1220.
76. « Introduction par Félix Davin aux *Études de mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle* » [avril 1835], *CH*, t. I, p. 1145-1172.
77. « Note placée à la suite de *Melmoth réconcilié* dans *Le Livre des conteurs* » [juin 1835], *CH*, t. X, p. 389.
78. « Historique du procès auquel a donné lieu *Le Lys dans la vallée* » [juin 1836], *CH*, t. IX, p. 917-966.
79. « La préface de la première édition », *Une fille d'Ève* [août 1839], *CH*, t. II, p. 261-272.
80. « Lettre sur la littérature, le théâtre et les arts, III », *Revue parisienne*, 25 septembre 1840, p. 364.
81. « Avant-propos », *La Comédie humaine* [juillet 1842], *CH*, t. I, p. 7-20.
82. « Catalogue des ouvrages que contiendra *La Comédie humaine* ordre adopté en 1845 » [1846], *CH*, t. I, p. CXXIII-CXXV.

## II. Œuvres d'autres écrivains

83. BAUDELAIRE (Charles), « Théophile Gautier [I] » [1859], *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 103-128.
84. BERTHOUD (Samuel-Henry), *Contes misanthropiques*, Paris, Werdet et Béchet, 1831.
85. —, *Chroniques et traditions surnaturelles de la Flandre*, Paris, Werdet et Béchet, 1831, 2 vol.
86. BOREL (Pétrus), *Champavert. Contes immoraux, par Pétrus Borel le lycanthrope*, Paris, Renduel, 1833.
87. —, *Champavert : Contes immoraux*, texte établi d'après l'édition originale présenté et annoté par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Phébus, 2002.
88. BROT (Alphonse) et SAINT-HILAIRE (Émile Marco de), *Entre onze heures et minuit*, Paris, H. Souverain, 1833.

*La figure du conteur chez Balzac*

89. BUFFON, *Œuvres*, édition de Stéphane Schmitt avec la collaboration de Cédric Crémière, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.
90. CHARPENTIER (Gervais), « Préface », *Le Conteur, recueil de contes de tous les pays et de tous les temps*, t. I, Paris, Charpentier, avril 1833, p. 7-16.
91. CHASLES (Philarète), *Caractères et paysages*, Paris, Mame et Delaunay, 1833.
92. —, « *La Peau de chagrin* », *Le Messager des chambres*, 6 août 1831, repris dans *Balzac. Mémoire de la critique*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 61-63.
93. D'AULNOY (Mme), *Contes des fées* [1698], édition critique établie par Nadine Jasmin, Paris, Honoré Champion, « Champion classiques », 2008.
94. —, *Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode* [1697 et 1698], édition critique établie par Nadine Jasmin, avec une introduction de Raymonde Robert, Paris, Honoré Champion, 2004.
95. DESCHAMPS (Émile), « M. de Balzac », *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> novembre 1831, p. 313-322.
96. —, « René-Paul et Paul-René, conte physiologique », in *Le Livre des conteurs*, Paris, Allardin, 1833, t. III, p. 3-79.
97. DES ESSARTS (Alfred des), « Jenny la laide, Conte », *L'Artiste*, t. III, 17<sup>e</sup>, 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> livr., mai 27 - 10 juin 1832, p. 189-192 ; 201-205 ; 212-215.
98. —, « Contes », *La France littéraire*, décembre 1832, t. IV, p. 675-676.
99. DUMAS (Alexandre), *Nouvelles contemporaines*, Paris, Sanson, 1826.
100. HOFFMANN (E. T. A.), *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann*, traduits de l'allemand par M. Loève-Veimars, et précédés d'une Notice sur Hoffmann par Walter Scott, Paris, Renduel, 1829, 20 vol.
101. —, *Œuvres complètes de E. T. A. Hoffmann*, traduites de l'allemand par M. Théodore Toussenel et par le traducteur des romans de Veit-Weber, Paris, Lefebvre, 1830, 8 vol.
102. —, *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffman*, Paris, Renduel, 1831, 4 vol.
103. —, *Contes fantastiques*, traduction de Loève-Veimars, chronologie, introduction, notice et notes par José Lambert, Paris, Flammarion, « GF », 1979-1982, 3 vol.
104. HUGO (Victor), *Notre-Dame de Paris*, Paris, Charles Gosselin, 1831, 2 vol.
105. —, « La Préface de *Cromwell* » [1827], *Œuvres complètes : Critique*, notice et notes d'Anne Ubersfeld, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2002, p. 3-44.
106. JACOB (Paul Lacroix Le Bibliophile), *Contes du Bibliophile Jacob à ses petits-enfants*, Paris, Louis Janet, 1831, 2 vol.
107. —, *Convalescence du vieux conteur*, Paris, Louis Janet, 1832.
108. —, *Les Vieux Conteurs français, revus et corrigés sur les éditions originales, accompagnés de notes et précédés de notices historiques, critiques et bibliographiques*, par Paul L. Jacob, bibliophile, Paris, Société du Panthéon littéraire, 1841.

## Bibliographie

109. —, « Physionomie des vieux conteurs français. I », *Revue de Paris*, 30 mars 1834, nouvelle série, t. III, p. 301.
110. JANIN (Jules), *Contes fantastiques et contes littéraires*, Paris, Levavasseur et Mesnier, 1832, 4 vol.
111. —, *Contes nouveaux*, Paris, Mesnier et Levavasseur, 1833, 4 vol.
112. —, *Contes fantastiques et contes littéraires*, présentation de Jean Decottignies, Genève, Slatkine reprints, 1979.
113. —, « La mode », *La Mode*, 24 octobre 1829, t. I, p. 81-83.
114. —, « Être Artiste ! », *L'Artiste*, 6 février 1831, t. I, p. 9-12.
115. —, « *La Peau de chagrin*, par M. de Balzac », *L'Artiste*, 14 août 1831, t. II, p. 18-21.
116. —, « La Cent millième et une et dernière nouvelle nouvelle », *Revue de Paris*, 1<sup>er</sup> septembre 1833, t. LIV, p. 24.
117. —, « Manifeste de la jeune littérature », *Revue de Paris*, janvier 1834, repris dans Désiré Nisard, Jules Janin, *Contre la littérature facile*, notes et postface de Francesco Viriat, Paris, Mille et Une Nuits, 2003, p. 42-92.
118. KLEIST (Heinrich Von), *Michel Kohlhaas le marchand de chevaux et autres contes d'Henry de Kleist*, traduit de l'allemand, et précédés d'une notice sur la vie et les écrits de l'auteur par A. I. et J. Cherbuliez, Paris, Cherbuliez, 1830, 3 vol.
119. —, *Soirées allemandes*, première série, *Contes de Henry de Kleist*, traduits de l'allemand par A. I. et J. Cherbuliez, Paris, Cherbuliez, 1832, 3 vol.
120. LA FONTAINE (Jean de), *Œuvres complètes de La Fontaine*, ornées de trente vignettes dessinées par Devéria et gravées par Thompson, Paris, A. Sautet et C<sup>ie</sup>, 1826.
121. —, *Œuvres complètes, Fables et contes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.
122. LOÈVE-VEIMARS (Adolphe), *Le Népentès, Contes, critiques et nouvelles*, Paris, Ladvocat, 1833, 2 vol.
123. MATURIN (Charles Robert), *L'Homme du mystère ou Histoire de Melmoth le voyageur* [1820], Paris, Librairie française et étrangère, 1821.
124. MÉRIMÉE (Prosper), *Mosaïques, recueil de contes et nouvelles*, par l'auteur du *Théâtre de Clara Gazul*, Paris, Fournier jeune, 1833.
125. —, *Théâtre, Romans, Nouvelles*, édition établie par Jean Mallion et Pierre Salomon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.
126. *Les Mille et Une Nuits, contes arabes, traduits en français par Galland. Nouvelle édition [...] précédée d'une notice historique sur Galland, par M. Charles Nodier*, Paris, Gaillot, 1822-1825, 5 vol.
127. *Les Mille et Une Nuits*, traduction d'Antoine Galland, éd. Jean-Paul Sermain, Paris, Flammarion, « GF », 2004.
128. *Les Mille et Un Jours, contes orientaux traduits du turc, du persan et de l'arabe. Par*

*La figure du conteur chez Balzac*

- Petit de la Croix, Galland, Cardonne, Chawis et Cazotte, avec une notice par M. Collin de Plancy*, Paris, Rapilly, 1826, 5 vol.
129. *Les Mille et Un Jours, Contes persans*, édition critique par Christelle Bahier-Porte et Pierre Brunel, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2011.
130. MOLIÈRE, *Œuvres complètes de Molière*, avec des notes extraites de meilleurs commentateurs, par M. J. Simonnin, et ornées de beau portrait, Paris, Mame, Delauney-Vallee, et Gosselin, 1825.
131. —, *Œuvres complètes de Molière*, ornées de trente vignettes dessinées par Devéria et gravées par Thompson, Paris, Urbain Canel, Baudouin frères, et Delongchamps, 1826.
132. MONNAIS (Édouard), *Revue et gazette musicale de Paris*, 17<sup>e</sup> année, n° 35, dimanche 1<sup>er</sup> septembre 1850, repris dans Stéphane Vachon, *1850. Tombeau d'Honoré de Balzac*, Paris et Montréal, PUV, XYZ, « Documents », 2007, p. 331-332.
133. MUSSET (Alfred de), *Contes d'Espagne et d'Italie*, Paris, Levavasseur, 1830.
134. —, *Contes*, présentation par Sylvain Ledda, Paris, Flammarion, « GF », 2010.
135. —, *Nouvelles*, présentation par Sylvain Ledda, Paris, Flammarion, « GF », 2010.
136. NISARD (Désiré), « D'un commencement de réaction contre la littérature facile à l'occasion de la *Bibliothèque latine-française* de M. Panchoucke », *Revue de Paris*, décembre 1833, repris dans Désiré Nisard, Jules Janin, *Contre la littérature facile*, Paris, Mille et Une Nuits, 2003, p. 7-39.
137. NODIER (Charles), *Œuvres de Charles Nodier, Romans, Contes et Nouvelles*, Paris, Renduel, t. III, 1832.
138. —, *Contes*, édition de Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier Frères, « Classiques Garnier », 1961.
139. —, *La Fée aux Miettes*, précédé de *Smarra*, et de *Trilby*, édition présentée, établie et annotée par Patrick Berthier, Paris, Gallimard, « Folio », 1982.
140. —, « Du fantastique en littérature », *Revue de Paris*, 28 novembre 1830, t. XX, p. 205-226.
141. PICHOT (Amédée), *Le Perroquet de Walter Scott, Esquisses de voyages, Légendes, Romans, Contes biographiques et littéraires*, Paris, Auguste Boucheron, 1834, 2 vol.
142. PYAT (Félix), « Le Secret de Dominique », *L'Artiste*, t. IV, 5 août, 1<sup>re</sup> livr., 1832, p. 5-7.
143. RAYMOND (Michel), *Daniel le lapidaire ou les contes de l'atelier*, Paris, Levavasseur, 1832, 2 vol.
144. SAINTINE (X. B.), *Jonathan le visionnaire, contes philosophiques et moraux*, Paris, Baudouin frères, 1825, 2 vol.
145. —, « La Pléiade des conteurs », in *Le Livre des conteurs*, 1832, t. I, p. V-XVI.
146. SAINTE-BEUVE, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> septembre 1839, 4<sup>e</sup> série, t. XIX, p. 675-691.
147. —, *Pour la critique*, édité par Annie Prassolof et José-Luis Diaz, Paris, Gallimard,

*Bibliographie*

- « Folio », 1992.
148. SAND (George), *Indiana*, Paris, Roret, 1832.
149. —, *Valentine*, Paris, Dupuy, 1832.
150. —, *Contes d'une grande mère*, Paris, Michel Lévy, 1873-1876, 2 vol.
151. SANDEAU (Jules), « Vie et malheurs de Horace de Saint-Aubin », *La Dernière Fée*, Souverain, 1836, repris dans Balzac, *PR*, t. I, p. 1059-1115.
152. SCOTT (Walter), *Contes de mon hôte, recueillis et mis au jour par Jedediah Cleisbotham*, traduits par Amédée Pichot, A.-J.-B. Defauconpret etc., Paris, Charles Gosselin, 1823.
153. —, *Waverley et autres romans*, édition établie sous la direction de Sylvère Monod et Jean-Yves Tadié, avec la collaboration d'Alain Jumeau et Henri Suhamy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.
154. —, « Du merveilleux dans le roman », *Revue de Paris*, 5 avril 1829, t. I, p. 25-33.
155. STENDHAL, *Œuvres romanesques complètes*, édition établie par Yves Ansel et Philippe Berthier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005.
156. —, « Le Coffre et le Revenant, aventure espagnole », *Revue de Paris*, 9 mai 1830, t. XIV, p. 80-104.
157. —, « Le Philtre, imité de l'italien de Silvia Valaperta », *Revue de Paris*, 6 juin 1830, t. XV, p. 24-40.
158. STERNE (Laurence), *Vie et opinions de Tristram Shandy [1759-1767]*, *Œuvres complètes de L. Sterne*, traduites de l'anglais, Paris, Ledoux et Tenré, t. II, 1818.
159. TIECK (Ludwig), *Œuvres complètes de Ludwig Tieck. Contes d'artistes*, première livraison *Shakespeare et ses contemporains*, Paris, Vimont, 1832.
160. —, *Œuvres complètes de Ludwig Tieck, Contes lunatiques*, seconde livraison, Paris, Vimont, 1834, 2 vol.
161. TOBIN (John), *La Lune de miel, comédie en cinq actes [1805]*, Paris, Ladvocat, 1822.
162. VÉRON (Louis), *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Librairie nouvelle, 1856, 5 vol.

## III. Revues périodiques

163. *L'Artiste, journal de la littérature et des beaux-arts*, 1<sup>re</sup> série : 1831-1838, Genève, Slatkine Reprints, 1972-1978, t. I-XV.
164. *La Caricature, morale, religieuse, littéraire et scénique*, 1830-1835, Tokyo, Hon-no-tomosha, 2000-2001, 10 vol.
165. *L'Europe littéraire*, Paris, 1833-1834.
166. *La France littéraire*, Paris, 1832-1835.

*La figure du conteur chez Balzac*

167. *Le Mercure de France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1823-1832.
168. *La Mode, Revue des modes. - Galerie de mœurs. - Album des salons*, 1<sup>re</sup> série, Paris, 1829-1831.
169. *Revue de Paris*, Paris, 1<sup>re</sup> série : 1829-33, Genève, Slatkine Reprints, 1971-1972.
170. *Revue des Deux Mondes*, Paris, 1<sup>re</sup> série, 1829-1831 ; 2<sup>e</sup> série : 1831-1835.
171. *La Silhouette, Journal des caricatures, Beaux-Arts, dessins, Mœurs, théâtres, etc.*, Paris, 1829-1830.

## IV. Recueils collectifs

172. *L'Album historique et anecdotique*, Paris, Imprimerie de Balzac, 1827, 4 vol.
173. *Les Cent et Une Nouvelles nouvelles des cent-et-un ornées de cent-et-une vignettes dessinées et gravées par cent-et-un artistes*, Paris, Ladvocat, 1833, 2 vol.
174. *Choix d'anecdotes, de contes, d'historiettes, d'épigrammes et de bons mots, tant en prose qu'en vers*, Paris, La librairie ancienne et moderne, 1827, 2 vol.
175. [Balzac, Philarète Chasles et Charles Rabou] *Contes bruns, par une...*, Paris, Urbain Canel et Adolphe Guyot, 1832.
176. *Contes bruns*, édition de Marcel Bouteron, Paris, A. Delpeuch, 1927.
177. *Contes bruns*, édition de Max Milner, Marseille, Laffitte Reprints, 1979.
178. *Le Conteur, recueil de contes de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Charpentier, 1833, 3 vol.
179. *Le Conteur de société, ou, Les trésors de la mémoire : choix d'anecdotes nouvelles, peu ou point connues, par Jean Gabriel Dentu*, Paris, Dentu, 1808.
180. *Heures de soir*, Paris, Urbain Canel et Adolphe Guyot, 1833, 6 vol.
181. *Les Cent-et-une nouvelles nouvelles des cent-et-un*, Paris, Ladvocat, 1833, 2 vol.
182. *Le Livre des conteurs*, Paris, Allardin-Lequien, 1833-1835, 6 vol.
183. *Paris, ou le Livre des cent-et-un*, Paris, Ladvocat, 1831-1834, 15 vol.
184. *Le Sachet, Nouvelles*, Paris, Poulton, 1835, 6 vol.
185. *Salmigondis. Contes de toutes les couleurs*, Paris, Fournier, 1832-1833, 11 vol.

## V. Études balzaciennes

186. AMOSSY (Ruth) « La "confession" de Raphaël : contradictions et interférences », in *Balzac et La Peau de chagrin*, Paris, SEDES, CDU, 1979, p. 43-59.
187. *L'Année balzacienne*, Paris, Garnier frères, 1960-1979 ; nouvelle série, Paris, PUF, 1980-1999 ; troisième série, Paris, PUF, 2000-.

## Bibliographie

188. BALDENSPERGER (Fernand), *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, Paris, Honoré Champion, 1927.
189. *Balzac avant Balzac*, sous la direction de Claire Barel-Moisan et José-Luis Diaz, Paris, Christian Pirot, « Balzac », 2006.
190. *Balzac et La Peau de chagrin*, textes réunis par Claude Duchet, Paris, SEDES, CDU, 1979.
191. *Balzac et la nouvelle*, sous la direction de Anne-Marie Baron, *L'École des lettres, second cycle*, Paris, L'École des lettres, 1999-2003, 3 vol.
192. *Balzac imprimeur et défenseur du livre*, catalogue de l'exposition, Paris, Éditions des musées de la Ville de Paris, Éditions des Cendres, 1995.
193. *Balzac, Œuvres complètes. Le Moment de La Comédie humaine*, réunis et édités par Claude Duchet et Isabelle Tournier, Groupe international de recherches balzaciennes, Paris, PUV, « L'imaginaire du texte », 1993.
194. *Balzac ou la tentation de l'impossible*, études réunies et présentées par Raymond Mahieu et Franck Schuerewegen, Paris, SEDES, 1998.
195. *Balzac. Une poétique du roman*, sous la direction de Stéphane Vachon, Paris et Montréal, PUV, XYZ, 1996.
196. *Balzac. Mémoire de la critique*, préface et notice de textes choisis et présentés par Stéphane Vachon, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.
197. BARBÉRIS (Pierre), *Aux sources de Balzac. Les Romans de jeunesse* [1965], Genève, Slatkine Reprints, 1985.
198. —, *Balzac et le mal du siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1970, 2 vol.
199. —, « Les adieux du bachelier Horace de Saint-Aubin : Autour d'une page inédite », *AB* 1963, p. 7-30.
200. —, « Les mystères de *La Dernière Fée* », *AB* 1964, p. 139-180.
201. —, « L'accueil de la critique aux premières grandes œuvres de Balzac (1829-1830) », *AB* 1967, p. 51-72.
202. —, « L'accueil de la critique aux premières grandes œuvres de Balzac (1831-1832)(2) », *AB* 1968, p. 165-195.
203. —, « L'autobiographie : pourquoi ? comment ? », in *Balzac et La Peau de chagrin*, Paris, SEDES, CDU, 1979, p. 25-42.
204. BARDÈCHE (Maurice), *Balzac, romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot* [1940], Genève, Slatkine Reprints, 1967.
205. —, « Autour des *Études philosophiques* », *AB* 1960, p. 109-124.
206. BARON (Anne-Marie), « Roman de jeunesse, genèse du roman : *La Dernière Fée*, roman originel », *AB* 1997, p. 361-374.

*La figure du conteur chez Balzac*

207. « Avant-propos », *Balzac et la nouvelle (I)*, *L'École des lettres, second cycle*, Paris, L'École des loisirs, mai 1999, p. 3-17.
208. BARTHES (Roland), *S/Z*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 1970.
209. BÉRARD (Suzanne), « Une énigme balzacienne : la “spécialité” », *AB* 1965, p. 61-82.
210. BERTHIER (Patrick), « L'Espagne dans la presse des années 1830 », *AB* 1996, p. 49-72.
211. BONANNI (Veronica), « Boccace dans les *Contes drolatiques* », in *Balzac et la nouvelle (III)*, *L'École des lettres, second cycle*, Paris, L'École des loisirs, juillet 2003, p. 153-163.
212. —, « *Les Mille et une nuits de l'Occident*, Balzac et le conte oriental », *AB* 2010, p. 225-247.
213. BRUNEL (Pierre), « Orientations européennes dans *Sarrasine* », *AB* 1992, p. 73-85.
214. —, « Variations balzaciennes sur Don Juan », *AB* 1996, p. 73-94.
215. BUTOR (Michel), *Improvisations sur Balzac*, Paris, Différence, « Les Essais », 1998, 3 vol.
216. CASTEX (Pierre-Georges), *Nouvelles et contes de Balzac “Études philosophiques” : Les Deux Rêves, L'Élixir de longue vie, Jésus-Christ en Flandre, Les Proscrits, Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni, Melmoth réconcilié*, Paris, CDU, « Les cours de Sorbonne : Littérature française », 1963.
217. —, « Balzac et Nodier », *AB* 1962, p. 197-212.
218. CHOLLET (Roland), *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983.
219. —, « Un épisode inconnu de l'histoire de la librairie : la Société d'abonnement général », *Revue des sciences humaines*, janvier-mars 1971, p. 55-109.
220. —, « Balzac et sa “Grande affaire de librairie”. L'acte de société de 1833 », *AB* 1975, p. 145-175.
221. —, « Balzac et le *Feuilleton littéraire* », *AB* 1984, p. 71-106.
222. —, « Du premier Balzac à la mort de Saint-Aubin : Quelques remarques sur un lecteur introuvable », *AB* 1987, p. 7-20.
223. —, « Trophée de têtes chez Balzac », *AB* 1990, p. 257-272.
224. —, « La jouvence de l'archaïsme. Libre causerie en Indre-et-Loire », *AB* 1995, p. 135-150.
225. CITRON (Pierre), *Dans Balzac*, Paris, Seuil, 1986.
226. —, « Un article sur la mort de Balzac », *AB* 1977, p. 179-192.
227. CURTIUS (Ernst Robert), *Balzac* [1923], trad. par Michel Beretti, Paris, Des Syrtes, 1999.
228. DIAZ (José-Luis), *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2001.
229. —, *Devenir Balzac. L'invention de l'écrivain par lui-même*, Paris, Christian Pirot, « Balzac », 2007.
230. —, « Esthétique balzacienne : l'économie, la dépense et l'oxymore », in *Balzac et La*



## Bibliographie

- Peau de chagrin*, Paris, SEDES, CDU, 1979, p. 161-178.
231. —, « Balzac et ses mythologies d'écrivain », in *Mythologies du romantisme*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, Poitiers, La Licorne, 1990, p. 75-85.
232. —, « De l'artiste à l'écrivain ou comment devenir l'auteur de *La Comédie humaine* ? », in *Balzac, Œuvres complètes. Le moment de La Comédie humaine*, Paris, PUV, 1993, p. 113-135.
233. —, « Devenir Balzac », in *Balzac avant Balzac*, Paris, Christian Pirot, « Balzac », 2006, p. 7-19.
234. —, « Ce que Balzac fait au fantastique », *AB* 2012, p. 61-83.
235. ERRE (Michel), « Du discours féérique au langage du réel : Études sur les formes de discours dans *La Dernière Fée* », *AB* 1975, p. 57-79.
236. —, « *Le Centenaire* : Un anti-roman noir », *AB* 1978, p. 105-121.
237. FALCONER (Graham), « Le travail de style dans les révisions de *La Peau de chagrin* », *AB* 1969, p. 71-106.
238. FARGEAUD (Madelaine), *Balzac et La Recherche de l'absolu* [1968], Paris, PUF, 1999.
239. FARRANT (Tim), *Balzac's Shorter Fictions. Genesis and Genre*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
240. —, « Balzac et le mélange des genres », *AB* 2000, p. 109-118.
241. —, « Balzac : du pittoresque au pictural », *AB* 2004, p. 113-135.
242. FELKAY (Nicole), *Balzac et ses éditeurs 1822-1837. Essai sur la librairie romantique*, Paris, Promodis, « Histoire du livre », 1987.
243. FRØLICH (Juliette), « “Le phénomène oral” : l'impact du conte dans le récit bref de Balzac », *AB* 1985, p. 175-189.
244. —, « *Madame Firmiani*, ou le “parloir” balzacien », in *Balzac et la nouvelle (II)*, *L'École des lettres, second cycle*, Paris, L'École des loisirs, janvier 2001, p. 35-43.
245. GAILLARD (Françoise), « Aux limites du genre, *Melmoth réconcilié* », in *Balzac ou la tentation de l'impossible*, Paris, SEDES, 1998, p. 121-132.
246. GLAUDES (Pierre), *La Peau de chagrin d'Honoré de Balzac*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2003.
247. GLEIZE (Joëlle), « Balzac pseudonyme, lecteur anonyme », in *Balzac. Une poétique du roman*, Paris et Montréal, PUV, XYZ, 1996, p. 77-87.
248. —, « Rythmes et supports de l'écriture romanesque de Balzac (1831-1836) », *Lieux littéraires/La Revue*, Université Paul Valéry, n° 2, décembre 2000, p. 245-259.
249. —, « Horace de Saint-Aubin, “Triste héros de préface” », in *Balzac avant Balzac*, Paris, Christian Pirot, « Balzac », 2006, p. 79-93.
250. GUICHARDET (Jeannine), *Balzac-Mosaïque*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Cahiers Romantiques », 2007.

*La figure du conteur chez Balzac*

251. GUISE (René), « Balzac et l'Italie », *AB* 1962, p. 245-275.
252. —, « Balzac, lecteur des *Élixirs du diable* », *AB* 1970, p. 57-67.
253. —, « Balzac et la presse de son temps », *AB* 1981, p. 7-35.
254. GUYON (Bernard), « Le “Don Juan” de Balzac », *AB* 1977, p. 9-28.
255. HAMMOUTI (Abdellah), « La moralité dans les *Contes drolatiques* de Balzac », *AB* 1995, p. 165-178.
256. HOFFMANN (Léon-François), *Répertoire géographique de La Comédie humaine : L'Étranger*, Paris, José Corti, 1965.
257. JACQUES (Georges), « À la limite du roman et de la nouvelle. Le problème du genre », in *Balzac ou la tentation de l'impossible*, Paris, SEDES, 1998, p. 89-96.
258. LASTINGER (Michael), « Narration et point de vue dans deux romans de Balzac : *La Peau de chagrin* et *Le Lys dans la vallée* », *AB* 1988, p. 271-290.
259. LABOURET (Mireille), « Le Rouge et le Brun : Ricochets de conversation balzacienne entre onze heures et minuit », in *Balzac et la nouvelle (I), L'École des lettres, second cycle*, Paris, L'École des loisirs, mai 1999, p. 29-47.
260. —, « *Madame Firmiani* ou “peindre par le dialogue” », *AB* 1999 (I), p. 255-278.
261. LAUBRIET (Pierre), *Un catéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris, Didier, 1961.
262. LEE (Scott), *Traces de l'excès. Essai sur la nouvelle philosophique de Balzac*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2002.
263. LORANT (André), « Un jeune européen romantique : H. de Balzac », *AB* 1992, p. 7-20.
264. —, « Sources iconographiques des romans de jeunesse de Balzac », *AB* 1998, p. 67-79.
265. —, « Aspects romantiques des “Premiers romans” d'Honoré de Balzac », *AB* 2000, p. 185-204.
266. MAZET (Léo), « Récit(s) dans le récit : l'échange du récit chez Balzac », *AB* 1976, p. 129-161.
267. MORIZOT (Jean-Claude), « Roman-théâtre, roman-musée », in *Balzac. Une poétique du roman*, Paris et Montréal, PUV, XYZ, 1996, p. 133-142.
268. MOZET (Nicole), *La Ville de province dans l'œuvre de Balzac. L'espace romanesque : fantasme et idéologie* [1982], Genève, Slatkine Reprints, 2000.
269. —, *Balzac au pluriel*, Paris, PUF, « Écrivains », 1990.
270. NYKROG (Per), « Peau de chagrin - Peau d'âne », *AB* 1993, p. 77-89.
271. PIERROT (Roger), *Honoré de Balzac*, Paris, Fayard, 1994.
272. PUGH (Anthony R.), « Interpretation of the *contes philosophiques* », in *Balzac and the nineteenth century : studies in French literature presented to Herbert J. Hunt by pupils, colleagues, and friends*, edited by D. G. Charlton, J. Gaudon and Anthony R. Pugh, Leicester, Leicester University Press, 1972, p. 47-56.

## Bibliographie

273. RAULET-MARCEL (Caroline), « Les romans de jeunesse de Balzac : une représentation problématique de l'auctorialité ou le jeu de piste avec le lecteur », in *Balzac avant Balzac*, Paris, Christian Pirot, « Balzac », 2006, p. 63-78.
274. SCHAFFNER (Alain), *Honoré de Balzac. La Peau de chagrin*, Paris, PUF, « Études littéraires », 1996.
275. SERRES (Michel), *L'Hermaphrodite. Sarrasine sculpteur*, Paris, Flammarion, « GF », 1987.
276. TANIMOTO (Michiaki), *La Figure du conteur chez Balzac au début des années 1830*, Mémoire de Master 2 soutenu à l'Université Paris 7, 2007.
277. —, « Pour un genre impur : La figure du conteur chez Balzac », in *Résonances*, n° 4, Tokyo, Université de Tokyo, 2007, p. 67-74. [article en japonais]
278. —, « Du récit encadré à *La Comédie humaine* : Procédé du récit-cadre chez Balzac », in *Language and Information Sciences*, n° 8, Université de Tokyo, 2010, p. 281-297. [article en japonais]
279. —, « La *Théorie du conte*, de Balzac à Balzac », *Bulletin annuel de la faculté de musique*, n° 42, Université de Tokyo des arts, 2016, p. 61-78.
280. TOLLEY (Bruce), « Balzac et *La Caricature* », *R. H. L. F.*, janvier-mars 1961, p. 23-35.
281. —, « The source of Balzac's *Élixir de longue vie* », *Revue de littérature comparée*, t. XXXVII, 1963, p. 91-97.
282. —, « Les œuvres diverses de Balzac (1824-1831) : Essai d'inventaire critique », *AB* 1963, p. 31-64.
283. —, « Balzac et les romans de Villereglé : Un problème de paternité littéraire », *AB* 1964, p. 111-137.
284. —, « Balzac anecdotier : De *L'Album historique et anecdotique* (1827) à *La Comédie humaine* », *AB* 1967, p. 37-50.
285. TOURNIER (Isabelle), « Les mille et un contes du feuilleton : portrait de Balzac en Shéhérazade », in *Balzac, Œuvres complètes. Le Moment de La Comédie humaine*, Paris, PUF, 1993, p. 77-109.
286. TRANCHIDA (Robert), « Inventaire des impressions balzaciennes », *AB* 1995, p. 193-239.
287. VACHON (Stéphane), *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac. Chronologie de la création balzacienne*, Paris, CNRS, PUF, PUM, 1992.
288. —, *1850. Tombeau d'Honoré de Balzac*, Paris et Montréal, PUF, XYZ, « Documents », 2007.
289. —, « Balzac en feuilletons et en livres. Quantification d'une production romanesque », in *Mesure(s) du livre*, Paris, Bibliothèque nationale, 1992, p. 257-287.
290. —, « Balzac dans quelques "journaux reproducteurs" : répertoire des spoliations (I) », *AB* 1993, p. 361-403.

*La figure du conteur chez Balzac*

291. —, « Balzac dans quelques “journaux reproducteurs” : répertoire des spoliations (II) », *AB* 1994, p. 309-337.
292. —, « L’œuvre au comptoir : la moitié de *La Comédie humaine* a paru en feuillets », *AB* 1995, p. 349-361.
293. —, « Y a-t-il un “autre” Balzac ? », *Romantisme*, n° 96, 1997, p. 83-94.
294. —, « Du nouveau sur Balzac : l’écho des romans de jeunesse », *AB* 1998, p. 121-154.
295. —, « Balzac nouvellier », in *Balzac et la nouvelle (I), L’École des lettres, second cycle*, Paris, L’École des loisirs, mai 1999, p. 19-28.
296. VERCOLLIER (Claudine), « Le lieu du récit dans les nouvelles encadrées de Balzac », *AB* 1981, p. 225-234.
297. VUONG-RIDDICK (Thuong), « La Main blanche et *L’Auberge rouge* : le processus narratif dans *L’Auberge rouge* », *AB* 1978, p. 123-135.

## VI. Études générales

298. ARON (Paul), *Histoire du pastiche*, Paris, PUF, « Les Littéraires », 2008.
299. AUBRIT (Jean-Pierre), *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, « Coursus », 1997.
300. BAILBÉ (Joseph-Marc), *Jules Janin (1804-1874). Une sensibilité littéraire et artistique*, Paris, Lettres modernes, 1974.
301. BAKHTINE (Mikhaïl), *La Poétique de Dostoïevski* [1963], trad. par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970.
302. BELMONT (Nicole), *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999.
303. BÉNICHOU (Paul), *Le Sacre de l’écrivain* [1973]. *Romantisme français I*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004.
304. —, *L’École du désenchantement* [1992]. *Romantisme français II*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004.
305. —, « Le romantisme “Bousingot” » [1971], *Variétés critiques*, Paris, José Corti, 1996, p. 79-109.
306. BERTHIER (Patrick), *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet (1830-1836)*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, 4 vol.
307. —, « Miroirs des littératures du monde : les revues parisiennes (1830-1835) », *Romantisme*, n° 89, 1995, p. 7-27.
308. —, « Les revues et la presse littéraire », in *Histoire de la France littéraire*, t. III, « Modernités XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle », Paris, Quadrige, PUF, 2006, p. 709-722.
309. BERTHIER (Patrick) et JARRETY (Michel), (volume dirigé par), *Histoire de la France*

## Bibliographie

- littéraire*, t. III, « Modernités XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle », Paris, Quadrige, PUF, 2006.
310. BONY (Jacques), *Le Récit nervalien. Une recherche des formes*, Paris, José Corti, 1990.
311. BOURDIEU (Pierre), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, « Points-Essais », 1998.
312. BOWMAN (Frank Paul), « La nouvelle en 1832 : La société, la misère, la mort et les mots », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 27, mai 1975, p. 189-208.
313. BRAYANT (David), « Stendhal et la tentation de la "littérature facile" : être lu en 1830 », in *Stendhal Club*, n° 107, avril 1985, p. 264-275.
314. BRIX (Michel), *Nerval journaliste (1826-1851) : problématique, méthodes d'attribution*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 1989.
315. CASSAGNE (Albert), *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes* [1906], Genève, Slatkine Reprints, 1979.
316. CASTEX (Pierre-Georges), *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* [1951], Paris, José Corti, 1987.
317. CITRON (Pierre), *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Minuit, 1961.
318. CHARLE (Christophe), *Histoire de la presse (1830-1939)*, Paris, Seuil, « L'Univers historique », 2004.
319. CHARTIER (Roger), MARTIN (Henri-Jean), (sous la direction de), *Histoire de l'édition française. Le Livre triomphant, 1660-1830* [1984], Paris, Fayard, Promodis, t. II, 1990.
320. —, *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs du romantisme à la Belle Époque* [1985], Paris, Fayard, Promodis, t. III, 1990.
321. COMBE (Dominique), *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1992.
322. DIAZ (José-Luis), *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique (1770-1850)*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2007.
323. —, *L'Homme et l'œuvre*, Paris, PUF, « Les Littéraires », 2011.
324. —, « Conquêtes du roman (1800-1850) », « Sociologies du roman (1830-1860) », *Romantisme*, n° 160, 2013, p. 3-10 ; 79-97.
325. DIDIER (Béatrice), « Le statut de la nouvelle chez Stendhal », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 27, mai 1975, p. 209-221.
326. EDWARDS (Peter J.), « La revue *L'Artiste* (1831-1904), Notice bibliographique », *Romantisme*, n° 67, 1990, p. 111-118.
327. FIERRO (Alfred), « Les *keepsakes* », in *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard, Promodis, t. III, 1990, p. 507-508.
328. FRØLICH (Juliette), *Au parloir du roman de Balzac à Flaubert*, Paris, Didier, 1991.

*La figure du conteur chez Balzac*

329. FUMAROLI (Marc), *Les Trois Institutions littéraires*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994.
330. FURMAN (Nelly), *La Revue des Deux Mondes et le romantisme (1831-1848)*, Genève, Droz, 1975.
331. GENETTE (Gérard), *Figures III. Discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.
332. —, *Seuils*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 1987
333. GENETTE (Gérard) *et al.*, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, « Points », 1986.
334. GLEIZE (Joëlle), *Le Double Miroir. Le Livre dans les livres de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette, 1992.
335. GLINOER (Anthony), *La Littérature frénétique*, Paris, PUF, « Les Littéraires », 2009.
336. GREIMAS (Algirdas Julien), *La Mode en 1830* [1948], éd. Thomas F. Broden et Françoise Ravaux-Kirkpatrick, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 2000.
337. GODENNE (René), *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 1995.
338. —, « Un premier inventaire de la nouvelle française au XIX<sup>e</sup> siècle : D'*Eulalie de Rochester, vicomtesse de \*\*\**, nouvelle vendéen (1800) de Mme de la Serrier aux *Contes de l'épée* (1897) de H. de Brisay, dans *La Nouvelle hier et aujourd'hui*, sous la direction de Johnnie Gratton et Jean-Philippe Imbert, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 323-373.
339. —, « Un nouvel inventaire de la nouvelle française au XIX<sup>e</sup> siècle, D'*Atala* (1801) au *Livre des nouvelles* (1899) », *Histoires littéraires*, n° 10, 2002.
340. GUISE (René), *Le Phénomène du roman-feuilleton 1830-1848. La crise de croissance du roman*, Thèse de lettres soutenue à l'Université Nancy II en 1975, 16 vol. [*Le Roman-feuilleton 1830-1848. La naissance d'un genre*, Lille, A. N. R. T., 1985.]
341. HOFFMANN (Léon-François), *Romantisme Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Paris, PUF, 1961.
342. IKNAYAN (Marguerite), *The Idea of the Novel in France, The Critical Reaction, 1815-1848*, Genève, Droz, et Paris, Minard, 1961.
343. JEUNE (Simon), « Les revues littéraires », in *Histoire de l'édition française* [1985], Paris, Fayard, Promodis, 1990, t. III, p. 455-460.
344. JOLLES (André), *Formes simples* [1930], trad. par Antoine-Marie Buguet, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.
345. LACOUE-LABARTHE (Philippe), NANCY (Jean-Luc) avec la collaboration de LANG (Anne-Marie), *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978.
346. LAMBERT (José), *Ludwig Tieck dans les lettres françaises. Aspects d'une résistance au romantisme allemand*, Paris, Didier, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, « Études de Littérature étrangère et comparée 73 », 1976.
347. LANDRIN (Jacques), *Jules Janin conteur et romancier*, Dijon, Publication de l'Université de Dijon, 1978.
348. LYONS (Martyn), *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la*

## Bibliographie

- France du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Promodis, Cercle de la librairie, « Histoire du livre », 1987.
349. —, « Les nouveaux lecteurs au XIX<sup>e</sup> siècle, Femmes, enfants, ouvriers », in Guglielmo Cavallo et Roger Cahrtier (sous la direction de), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, « Points-Histoire », 2001, p. 393-430.
350. MAIGRON (Louis), *Le Roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*, Paris, Honoré Champion, 1912.
351. MASSOL (Chantal) et al., *Figures paradoxales de l'Auteur (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Grenoble, ELLUG, « Recherches et Travaux », 2004.
352. MATHIEU-CASTELLANI (Gisèle), *La Conversation conteuse, Les Nouvelles de Marguerite de Navarre*, Paris, PUF, « Écrivains », 1992.
353. *Mesure(s) du livre*, texte réunis et présentés par Alain Vaillant, Paris, Bibliothèque nationale, 1992.
354. MILLET (Claude), *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postévolutionnaire*, Paris, Le Livre de Poche, « Références », 2007.
355. MILNER (Max), *Le Romantisme I : 1820-1843*, Paris, Arthaud, « Littérature française », 1973.
356. MILNER (Max) et PICHOS (Claude), *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Baudelaire*, Paris, Flammarion, « GF », 1996.
357. MIZUNO (Hisashi), *Les Tables des matières de la Revue des Deux Mondes (1831-1855)*, Kobe, La Société des Études du Romantisme au Japon, Saint-Genouph, Nizet, 2000.
358. MOLLIER (Jean-Yves), « Les relais de l'écrivain au XIX<sup>e</sup> siècle : L'édition », in *Histoire de la France littéraire*, t. III, « Modernités XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle », Paris, Quadrige, PUF, 2006, p. 697-709.
359. PARENT-LARDUR (Françoise), *Lire à Paris au temps de Balzac. Les cabinets de lecture à Paris 1815-1830*, Paris, Éditions de L'EHÉSS, 1981.
360. PICHOS (Claude), *L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, José Corti, 1963.
361. —, *Philarète Chasles et la vie littéraire au temps du romantisme*, Paris, José Corti, 1965, 2 vol.
362. —, « Pour une sociologie des faits littéraires. Les cabinets de lecture à Paris durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 14<sup>e</sup> année, n° 3, 1959, p. 521-534.
363. PRAZ (Mario), *La Chair, la mort et le diable : dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, le romantisme noir* [1930], trad. par Constance Thompson Pasquali, Paris, Gallimard, « Tel », 1998.
364. PROPP (Vladimir), *Morphologie du conte* [1928], traduction de Marguerite Derrida, Paris, Seuil, « Points-Essais », 1970.
365. ROBERT (Marthe), *Roman des origines et origines du roman* [1972], Paris, Gallimard,

*La figure du conteur chez Balzac*

- « Tel », 1977.
366. ROBERT (Raymonde), *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1982.
367. SANGSUE (Daniel), *Parodie*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1994.
368. —, *Stendhal et l'empire du récit*, Paris, SEDES, « Questions de littérature », 2002.
369. —, « Le conte et la nouvelle au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Histoire de la France littéraire*, t. III, « Modernités XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle », Paris, Quadrige, PUF, 2006, p. 90-112.
370. SCHAFFER (Jean-Marie), *La Naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1983.
371. —, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989.
372. STAROBINSKI (Jean), *Action et réaction. Vie et Aventures d'un couple*, Paris, Seuil, « La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 1999.
373. STEINMETZ (Jean-Luc) (choix de textes, réunis et présentés par), *La France frénétique de 1830*, Paris, Phébus, 1978.
374. TANIMOTO (Michiaki), « Qu'est-ce que le conte des années 1820 ? : Ouvrir la *Bibliographie de la France* », in *Kantoshibu-Ronshu*, n° 19, Tokyo, Société japonaise de langue et littérature françaises, 2010, p. 171-181.
375. TEICHMANN (Elisabeth), *La Fortune d'Hoffmann en France*, Genève, Droz, 1961.
376. THÉRENTY (Marie-Ève), *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2003.
377. TODOROV (Tzvetan), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 1970.
378. —, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, « Poétique », 1971.
379. TRITTER (Jean-Louis), *Le Conte philosophique*, Paris, Ellipses, « Thèmes et études », 2008.
380. VAILLANT (Alain), *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2005.

## VII. Ouvrages de référence

381. *Bibliographie de la France ou Journal de l'imprimerie et de la librairie*, Paris, Pillet aîné, 1811-1856.
382. *La Bibliographie des traductions françaises (1810-1840), répertoire par disciplines*, sous la direction de Katrin Van Bragt, Lieven D'hulst et José Lambert, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1995.
383. *Bibliographie sommaire des keepsakes et autres recueils collectifs de la périodique romantique 1823-1848 [1929]*, par Frédéric Lachèvre, Genève, Slatkine Reprints, 1973,



*Bibliographie*

- 2 vol.
384. *Dictionnaire critique de la langue française*, par Jean-François Féraud, Marseille, Jean Mossy père et fils, 1787-1788.
385. *Dictionnaire de l'Académie française*, I<sup>re</sup> édition, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694.
386. *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, sous la direction de William Duckett, Paris, Belin-Mandar, 1832-1851, 34 vol.
387. *Dictionnaire des termes littéraires*, sous la direction de Hendrik van Gorp *et al.*, Paris, Honoré Champion, « Champion classiques : Références et Dictionnaires », 2005.
388. *Dictionnaire de la langue française*, par Émile Littré, seconde édition, Paris, Hachette, 1873-1877.
389. *Encyclopédie des gens du monde, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts*, par une société de savants, de littérateurs et d'artistes, français et étrangers, Paris, Treuttel et Würtz, 1833-1844.
390. *Encyclopédie moderne*, sous la direction de Eustache Marie Pierre Marc Antoine Courtin, Paris, Bureau de l'Encyclopédie, 1824-1832, 26 vol.
391. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson *et al.*, 1751-1777.
392. *Grand Dictionnaire des littératures*, sous la direction de Jacques Demougin, Paris, Larousse, 1989, 2 vol.
393. *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle de Pierre Larousse [1866-1879]*, Genève, Slatkine Reprints, 1982, 17 vol.
394. *Lexique des termes littéraires*, sous la direction de Michel Jarrety, Paris, Le Livre de poche, 2001.
395. *Précis de Littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Madeleine Ambrière, Paris, PUF, 1990.
396. *Vocabulaire de Balzac*, par Kazuo Kiriū disponible sur <http://www.v2asp.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/kiriu/concordance.htm> (Consulté en juin 2016)



## Index des œuvres de Balzac

## A

*Adieu* : 161, 221-223, 290  
*Annette et le criminel* : 24, 44  
*Archevêque (L')* : 227, 273  
*Auberge rouge (L')* : 17, 19, 217, 232, 233, 253, 323-325, 337-346  
*Autre étude de femme* : 333  
*Avant-propos de La Comédie humaine* : 23  
*Avertissement du libraire, Les Cent Contes drolatiques* : 51  
*Avis du libraire-éditeur sur les Contes philosophiques* : 243, 250

## B

*Bal de Sceaux (Le)* : 314, 315  
*Belle Impéria (La)* : 219, 232-234, 255, 317  
*Bibliothèque de conteurs* : 13, 196, 366  
*Biographie universelle. Partie mythologique [...]* : 96

## C

*Catalogue des ouvrages que contiendra La Comédie humaine [...]* : 222, 337  
*Cent Contes drolatiques (Les)* : 11, 51, 100, 196, 217, 219, 233, 253-261, 323, 324,

344, 350-357

*Centenaire ou les deux Beringheld (Le)* : 44  
*Charlatan (Le)* : 224, 225  
*Chef-d'œuvre inconnu (Le)* : 155, 156, 217, 231, 238-240, 253, 261, 283, 289, 295, 303-308, 310, 312, 318, 320  
*Clotilde de Lusignan ou le Beau Juif* : 44  
*Colique (La)* : 227  
*Colonel Chabert (Le)* ; *Le Comte Chabert* ; *La Transaction* : 172, 174, 178, 190, 251, 252, 257  
*Comédie du diable (La)* ; *Fragment d'une nouvelle satire ménipée* : 161, 217, 221, 227-230, 254, 279, 283, 294, 299, 300, 308, 320  
*Comédie humaine (La)* : 12, 18, 23, 222, 264, 284, 285, 337, 366, 367  
*Consultation (La)* : 227  
*Contes bruns* : 11, 16, 17, 19, 100, 102, 113, 179, 182, 183, 186, 187, 217, 232, 253, 256, 261, 323-347, 353, 366  
*Contes philosophiques* : 17-19, 100, 219, 229, 234-238, 243-249, 254, 261, 263, 283-321, 325-330, 336, 346, 366

*La figure du conteur chez Balzac*

## D

- De la mode en littérature* : 95, 159, 215  
*De l'état actuel de la librairie* : 16, 199, 201, 202, 207, 210, 211  
*Dernier Chouan (Le)* : 100, 200, 206, 241, 244  
*Dernier Napoléon (Le)* : 227, 272  
*Dernière Fée (La)* : 13, 23-45, 47, 52, 60, 99, 196, 268, 271, 354, 366  
*Dernière revue de Napoléon (La)* : 227  
*Des artistes* : 200, 215, 350  
*Deux Amis (Les)* : 229  
*Deux Rêves (Les)* : 151, 161, 217, 221-223, 229, 236, 238, 283, 289, 294, 296, 297, 303, 304, 306, 312, 318, 320, 357

## E

- Église (L')* ; *La Danse des pierres* : 217, 226-229, 283, 294, 295, 307, 310-312, 318, 320  
*El Verdugo* : 160, 215, 217, 218, 221-223, 229, 283, 287, 290, 294, 296, 297, 307, 310, 312, 320, 357  
*Élixir de longue vie (L')* : 217, 231-233, 283, 287, 289, 290, 294, 300, 302, 303, 308, 310, 313, 319, 341  
*Enfant maudit (L')* : 152, 154, 161, 217, 219, 235-237, 240, 283, 293-295, 303, 304, 310, 318  
*Épicier (L')* : 224, 225, 273  
*Étude de femme* : 160, 217, 221-223, 229, 283, 294, 296, 297, 307, 309, 310, 312, 320, 357  
*Études de mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle* : 253, 255, 260, 284  
*Études philosophiques* : 233, 254, 255, 284, 285, 287-291, 319, 337  
*Eugénie Grandet* : 259, 260

## F

- Femme abandonnée (La)* : 252, 253  
*Femme de trente ans (La)* : 233, 252, 253  
*Femme vertueuse (La)* : 223, 314, 315  
*Fleur des contes (La)* : 13, 101-104, 196, 269, 366

## G

- Gobseck* ; *Les Dangers de l'inconduite* ; *L'Usurier* : 221-223, 274, 314, 315  
*Grand d'Espagne (Le)* : 17, 19, 100, 217, 253, 323, 325, 326, 328, 334, 336, 344  
*Grande Bretèche (La)* : 333  
*Grenadière (La)* : 252, 253  
*Grisette parvenue (La)* : 314

## H

- Héritière de Birague (L')* : 44  
*Historique du procès auquel a donné lieu Le Lys dans la vallée* : 214, 231, 232, 354

## J

- Jean-Louis ou la Fille trouvée* : 44  
*Jésus-Christ en Flandre* : 217, 283, 289, 293, 300-302, 310-313

## L

- La Peau de chagrin, roman philosophique, par M. de Balzac* : 243, 269, 279, 280  
*Lettre à M. Ch. Nodier [...]* : 101, 102, 233, 257, 358-362  
*Lettre adressée aux écrivains français du XIX<sup>e</sup> siècle* : 16, 200, 205, 211  
*Lettre sur la littérature* : 197  
*Lettres sur Paris* : 103, 104, 207, 208, 215, 234  
*Litanies romantiques (Les)* : 12, 100, 243, 266

*Index des œuvres de Balzac*

*Livre mystique (Le)* : 254, 301, 324, 361  
*Louis Lambert ; Histoire intellectuelle de Louis Lambert ; Notice biographique sur Louis Lambert* : 217, 253, 254, 323, 324, 337, 361, 362

## M

*Madame Firmiani* : 17, 19, 158, 217, 251, 253, 256, 323-325, 337-339, 341, 344-346  
*Maison du chat-qui-pelote (La) ; Gloire et malheur* : 223, 314, 315  
*Maître Cornélius* : 217, 251, 253, 255, 323, 324, 337  
*Marana (Les)* : 252, 253  
*Marquis de Carabas (Le)* : 259, 264  
*Médecin de campagne (Le)* : 259, 260, 289  
*Message (Le)* : 154, 251, 253, 256  
*Ministre (Le)* : 227  
*Mort de ma tante (La)* : 227  
*Muse du département (La)* : 333

## N

*Note de l'éditeur pour l'édition des Études philosophiques* : 285  
*Note placée à la suite de Melmoth réconcilié [...]* : 355  
*Notice sur la vie de La Fontaine* : 48  
*Nouveaux Contes philosophiques* : 13, 17, 19, 100, 102, 217, 218, 233, 249, 252-254, 261, 323-347, 353, 361, 366  
*Nouvelle théorie du déjeuner* : 349

## O

*Opium (L')* : 227

## P

*Paix du ménage (La)* : 223, 314

*Peau de chagrin (La) ; Une débauche ; Le Suicide d'un poète* : 12, 17, 18, 100, 103, 152, 154, 213, 217, 219, 220, 227, 230-251, 254, 261, 263-282, 283-292, 295, 317, 321, 366  
*Pensées, sujets, fragments* : 196, 249, 266, 279, 332  
*Père Goriot (Le)* : 258, 341  
*Petit Mercier (Le)* : 227  
*Petit Souper (Le)* : 151, 235, 236, 238, 294, 298  
*Physiologie du mariage* : 51, 100, 166, 206, 209, 220, 241, 244, 246, 275, 314, 355  
*Portrait de P.-L. Jacob bibliophile* : 168, 273  
*Privilège (Le)* : 259  
*Proscrits (Les)* : 217, 219, 232, 233, 240, 254, 283, 289, 293, 294, 300, 301, 312, 313, 318, 320, 324

## R

*Reconnaissance du gamin (La)* : 227  
*Rendez-vous (Le)* : 153, 154, 251, 253  
*Réquisitionnaire (Le)* : 217, 232, 233, 283, 287, 290, 294, 303, 304, 306, 310, 312, 317  
*Romans et contes philosophiques* : 11-13, 17, 18, 100, 102, 116, 213, 216-219, 221, 223, 226, 228-231, 233, 235-237, 239-242, 244-252, 254, 261, 263-276, 283-321, 323, 324, 337, 353-355  
*Romans et contes philosophiques, par M. de Balzac* : 101, 245, 247, 264, 269, 321, 366

## S

*Sarrasine* : 162, 217, 230, 232, 233, 240, 254, 283, 284, 293, 294, 307, 308, 310,

*La figure du conteur chez Balzac*

- 312, 313, 341
- Scènes de la vie privée* : 19, 100, 206, 217, 219, 223, 225, 241, 244, 253, 256, 260, 271, 272, 296, 314-317, 319, 320, 337, 350
- Séraphîta* : 254, 258, 324
- Si j'étais riche !!!* : 227
- Société d'abonnement général [...]* : 16, 202, 204, 205, 209-211
- Sur la destruction projetée du monument élevé au duc de Berry* : 215
- T
- Tableau historique de Paris au commencement du XV<sup>e</sup> siècle* : 259
- Théorie de la démarche* : 349
- Théorie du conte* : 13, 19, 101, 349-364
- Tout* : 224-226
- U
- Une conversation entre onze heures et minuit* : 17, 19, 105, 156, 179, 323-347
- Une vue du grand monde* : 227
- V
- Vendetta (La)* : 223, 271, 272, 314, 315
- Vicaire des Ardennes (Le)* : 23, 24, 44
- Voisins (Les)* : 227
- W
- Wann-Chlore* : 44, 360
- Z
- Zéro* : 224-226

## Index des noms cités

Cet index ne contient que des noms cités dans le texte et dans les notes.

- |  |   |
|--|---|
| <p style="text-align: center;">A</p> <p>ALLART (Mme Hortence) : 172</p> <p>AMOSSY (Ruth) : 277</p> <p>ANCELOT : 176</p> <p>ARAGO (Jacques) : 176</p> <p>ARISTARQUE : 276</p> <p>AUBERT : 60</p> <p>AUBRIT (Jean-Pierre) : 99, 103, 139</p> <p>AUDIBERT (Auguste) : 149</p> <p>AUDIFFERET (H.) : 53</p> <p>AUGER (Hippolyte) : 160</p>  | <p>264, 268, 272, 275, 277, 284, 286, 292</p> <p>BARDÈCHE (Maurice) : 24, 44, 268, 271, 287-289, 291, 293, 295, 310, 319, 324, 353, 356, 358</p> <p>BARON (Anne-Marie) : 11, 27, 42, 265, 266</p> <p>BAUDELAIRE (Charles) : 12</p> <p>BAWR (Mme de) : 172, 190</p> <p>BAZOT (Étienne-François) : 60, 62, 63, 65</p> <p>BEAUMONT (Mme Leprince de) : 59</p> <p>BEC (Christian) : 313</p> <p>BÉLISLE (Comte A. de) : 160</p> <p>BÉNICHOU (Paul) : 106, 142</p> <p>BÉQUET (Étienne) : 352</p> <p>BERRY (Duchesse de) : 224</p> <p>BERTHIER (Patrick) : 15, 98, 142, 143, 146, 207, 214, 307, 308</p> <p>BERTHIER (Philippe) : 307, 338</p> <p>BERTHOUD (Samuel-Henry) : 15, 105, 107, 117, 152, 161, 165-167, 312, 366</p> <p>BERTIN (Théodore) : 56, 59, 67</p> <p>BIRNARR (Rose de) : 182, 186</p> <p>BLANCHARD (Pierre) : 59</p> <p>BOCCACE : 13, 48, 51, 249, 279, 332, 354, 365</p> <p>BODIN (Félix) : 143, 155</p> |
| <p style="text-align: center;">B</p> <p>BALDENSBERGER (Fernand) : 42, 68</p> <p>BALZAC, sous les pseudonymes de</p> <p>— Alfred Coudreux : 100, 227, 243, 253, 256, 266</p> <p>— Eugène Morisseau : 227, 229, 230</p> <p>— Henri B : 227, 229, 230, 272</p> <p>— Horace de Saint-Aubin : 13, 23, 24, 43, 45, 60, 99, 264, 268</p> <p>— Le comte Alexandre de B*** : 227, 243, 269, 279, 280</p> <p>— Lord R'hoone : 13, 23</p> <p>BARBÉRIS (Pierre) : 17, 18, 23, 24, 27, 28, 38, 40, 43, 213, 241, 242, 260, 263,</p> |   |

*La figure du conteur chez Balzac*

- BONANNI (Veronica) : 278  
 BONNELIER (Hyppolyte) : 118  
 BONY (Jacques) : 12, 61, 189  
 BORDAS (Éric) : 308  
 BOREL (Pétrus) : 105-107, 166, 167, 354  
 BOUETERON (Marcel) : 326  
 BOUILLY (Jean-Nicolas) : 59, 320  
 BOWMAN (Frank Paul) : 113, 189  
 BRADY (comtesse de) : 172  
 BRAGT (Katrin Van) : 66  
 BRILLAT-SAVARIN : 268, 343  
 BRINDEAU (Achille) : 258  
 BRIX (Michel) : 143  
 BROT (Alphonse) : 172, 178, 190, 333  
 BRUCKER (Raymond) : 114, 150, 164, 188  
 BRYANT (David) : 105  
 BUFFON : 360, 361  
 BULOZ (François) : 143, 151-153, 236, 237, 256, 258, 294  
 BUSONI ou BUZONI (Philippe) : 156, 157, 172, 190  
 BYRON : 61, 158, 268, 275, 290, 359
- C
- CANEL (Urbain) : 182  
 CARRAUD (Zulma) : 219, 230, 259  
 CASTEX (Pierre-Georges) : 102, 107, 109, 225, 285, 287-289, 291, 293, 319, 358  
 CERVANTES : 249, 279, 332, 365  
 CHAALONS D'ARGE (A. P.) : 59  
 CHARLE (Christophe) : 144  
 CHARPENTIER (Gervais) : 176, 190, 191  
 CHARRIN (P.-J.) : 64, 65  
 CHASLES (Philarète) : 100, 113, 156-158, 172, 179, 180, 186, 197, 242-246, 249, 253, 257, 268, 275, 276, 281, 290, 292, 320, 323, 325, 330, 359, 366
- CHATEAUBRIAND (François-René de) : 102, 138  
 CHERBULIEZ (Joël) : 109-111  
 CHOLLET (Roland) : 16, 25, 48, 51, 102, 136, 137, 140, 141, 144, 146, 166, 167, 196, 205-207, 210-222, 224-226, 229, 231, 234, 235, 237-239, 245, 249, 263, 279, 316-318, 332, 352, 353, 356-358, 367  
 CITRON (Pierre) : 266, 285, 292, 304, 310  
 COLLIN DE PLANCY : 62, 65, 66  
 CORBIÈRE (Édouard) : 118  
 COTTIN (Mme) : 117  
 COUSIN (Victor) : 330  
 CUVIER (Georges) : 359
- D
- D'ABRANTES (Mme la duchesse) : 173  
 D'AULNOY (Mme) : 28, 41, 64  
 D'HULST (Lieven) : 66  
 DANTE : 301, 313  
 DAVIN (Félix) : 288-292, 319  
 DE FOE (Daniel) : 300  
 DE FONGERAY : 155  
 DELEYRE (Mlle) : 63  
 DES ESSARTS (Alfred) : 113, 118, 119, 166, 167  
 DESCHAMPS (Émile) : 95, 96, 116, 117, 119, 154, 187, 242, 358  
 DESNOYERS (Louis) : 186  
 DIAZ (José-Luis) : 11, 12, 25, 242, 246, 249, 259, 280, 351, 367  
 DIDEROT (Denis) : 102  
 DIDIER (Béatrice) : 104  
 DISAUT (Édouard) : 172, 190  
 DROUINEAU (Gustave) : 156, 178  
 DUFRESNE (Abel) : 59  
 DUJARD : 61



*Index des noms cités*

DUMAS (Alexandre) : 61, 143, 153, 173,  
174, 186, 188

## E

EDGEWORTH (Miss) : 44, 60  
EDWARDS (Peter J.) : 154  
EIGELDINGER (Marc) : 305  
ERRE (Michel) : 27, 32, 33, 38, 271  
ÉSOPE : 249, 279, 365  
ÉTIENNE (Charles Guillaume) : 143

## F

FALCONER (Graham) : 265, 284  
FARGEAUD (Madelaine) : 226, 302, 304  
FARRANT (Tim) : 320  
FELKAY (Nicole) : 47, 48  
FÉNELON : 64  
FÉRAUD (Jean-François) : 53  
FIERRO (Alfred) : 137  
FLESSELLES (Mme de) : 59  
FLEURY (Cuvillier) : 149  
FLORIAN : 56, 60, 63  
FONTANEY (Antoine) : 200, 209  
FOUCHER (Paul) : 118, 156  
FOURNIER (Hyppolyte) : 257  
FRØLICH (Juliette) : 345, 346  
FUMAROLI (Marc) : 335  
FURMAN (Nelly) : 152, 153, 157

## G

GALLAND (Antoine) : 66  
GAUTIER (Théophile) : 106, 109, 138  
GENETTE (Gérard) : 12, 264, 276, 320  
GENLIS (Mme de) : 60, 320  
GÉRARD (François) : 331  
GERMAIN (François) : 236  
GIRARDIN (Émile de) : 105, 143, 159,  
160, 161, 167, 238, 294

GLEIZE (Joëlle) : 24, 216, 217, 255, 259  
GODENNE (René) : 99, 103  
GODWIN (William) : 290  
GORP (Hendrick van) : 277  
GOSSELIN (Charles) : 209, 219, 231, 237,  
240, 242, 243, 245, 259, 263, 264, 293,  
319, 324, 356  
GOZLAN (Léon) : 114, 138, 149, 150, 155,  
156, 172, 178, 186  
GREIMAS (Algirdas Julien) : 95  
GUICHARDET (Jeannine) : 42, 281  
GUISE (René) : 13, 14, 25, 55, 114, 115,  
214, 239, 240, 295, 301, 304-306, 313,  
318, 324, 354, 367  
GUIZOT (Mme) : 59  
GUYOT (Adolphe) : 182

## H

HAMILTON : 41, 64, 249, 279, 332  
HANSKA (Mme) : 12, 201, 259, 264, 265,  
268, 291, 359, 365, 367  
HAUF (William) : 172  
HOFFMANN (E. T. A.) : 12, 67, 68, 104,  
105, 107-112, 114, 116, 147, 149, 150,  
155, 157, 160, 161, 165, 173, 268, 318,  
325, 342, 357  
HOFFMANN (Léon-François) : 303, 304  
HUGO (Abel) : 176, 191  
HUGO (Eugène) : 176  
HUGO (Victor) : 116, 138, 144, 198, 201,  
312

## I

IRVING (Washington) : 67, 155

## J

JACOB (J.-R.) : 176  
JAL (Alphonse) : 114, 118, 176, 186

*La figure du conteur chez Balzac*

- JANET (Louis) : 138  
 JANIN (Jules) : 12, 15, 54, 61, 96, 97, 100, 102, 103, 107, 109, 116, 118, 119, 139, 140, 149, 150, 153-157, 159-162, 164, 166, 167, 172, 176, 177, 185, 189, 190, 222, 243-245, 280, 354, 362, 366  
 JASMIN (Nadine) : 27  
 JAY (Antoine) : 143  
 JEAN-PAUL : 110, 149, 150  
 JOHHANOT (Tony) : 273, 274, 282
- K
- KIRIU (Kazuo) : 12  
 KLEIST (Heinrich Von) : 110, 112, 149  
 KOCK (Paul de) : 65
- L
- L'ARIOSTE : 48, 51, 249, 279, 332  
 LA FONTAINE (Jean de) : 13, 14, 47-52, 60, 63, 64, 196, 248, 249, 279, 332, 354, 365  
 LA HARPE (Jean-françois de) : 248  
 LABOURET (Mireille) : 325, 330, 345  
 LACHÈVRE (Frédéric) : 138, 171, 172  
 LACROIX (Paul), Le Bibliophile Jacob : 96, 97, 114, 116, 158, 164, 166, 168, 187  
 LADVOCAT (Pierre-François) : 188  
 LAFONTAINE (August) : 56, 67  
 LAMARTINE (Alphonse de) : 201  
 LAMBERT (José) : 66, 108-111  
 LANDRIN (Jacques) : 102, 140  
 LANGLÉ (Ferdinand) : 187  
 LATOUCHE (Henri de) : 143, 206  
 LAUBRIET (Pierre) : 305  
 LAUTOUR-MEZERAY : 159  
 LECLERCQ (Théodore) : 155, 178  
 LEFEBVRE (Jules) : 108
- LEMAIRE (M. H.) : 63  
 LEPOITEVIN (Auguste), A. de Viellerglé : 23  
 LESAGE (Alain-René) : 249, 279, 332, 365  
 LESOURD (A.) : 149  
 LEWIS (Matthew Gregory) : 104  
 LITTRÉ (Emile) : 54  
 LOÈVE-VEIMARS (Adolphe) : 47, 67, 108, 109, 111, 114, 149, 150, 155, 157, 158, 167, 264, 318, 366  
 LORANT (André) : 23, 24, 26, 35, 39, 52, 367  
 LUCIEN : 249, 279, 332, 365  
 LURINE (Louis) : 176  
 LYONS (Martyn) : 110, 198, 199, 205
- M
- MACNISH (Robert) : 165  
 MAIGRON (Louis) : 68  
 MANUEL (J.) : 176  
 MARMIER (Xavier) : 166, 167  
 MARMONTEL (Jean-François) : 63, 64, 106, 249, 279, 320, 332  
 MARTIN (Henry) : 114, 157, 178  
 MASSANT (Raymond) : 353, 357-359  
 MASSON (Michel) : 114, 150, 164, 187  
 MASSON (Michel) et BRUCKER (Raymond), Michel Raymond, Aloysius Block : 114, 150, 155, 164, 167, 186-188  
 MATHIEU-CASTELLANI (Gisèle) : 332  
 MATURIN (Charles Robert) : 43, 44  
 MAUPASSANT (Guy de) : 103  
 MAZET (Léo) : 333, 343  
 MENNECHET (Édouard) : 64, 97  
 MERCŒUR (Élisa) : 176  
 MÉRIMÉE (Prosper) : 103, 105, 107, 109,

*Index des noms cités*

- 116, 138, 149, 150, 186, 307  
MÉRY (Aldéric de) : 155, 156  
MILLET (Claude) : 68, 109  
MILNER (Max) : 183, 184, 197-199, 201, 206  
MIZUNO (Hisashi) : 144  
MOLIÈRE : 50  
MOLLIER (Jean-Yves) : 140, 201  
MONNAIS (Édouard) : 291  
MONTOLIEU (Isabelle de) : 320  
MORTERMART-BOISSE (Baron de) : 151  
MOZET (Nicole) : 51, 102, 196, 253, 256, 284, 304, 353, 356, 357, 367  
MURAT (Mme) : 41  
MURET (Théodore) : 156, 157  
MUSSET (Alfred de) : 153, 277, 312
- N
- NATTA (Marie-Christine) : 18, 253, 325, 327, 331, 333, 367  
NAVARRE (Marguerite de) : 51, 249, 279, 332  
NERVAL (Gérard de) : 106, 138  
NISARD (Désiré) : 115, 116, 119, 150  
NODIER (Charles) : 12, 15, 54, 61, 66, 97, 101, 102, 107, 109, 111, 144, 150, 158, 160-162, 165, 166, 173, 176, 187, 188, 233, 280, 328, 329, 352, 354, 358, 366  
NORMANBY (Lord) : 173  
NORTON (Mistress) : 172  
NYKROG (Per) : 268
- O
- OLIVER (Andrew) : 17, 18, 216, 217, 286, 295, 300, 324, 337, 367
- P
- PARENT-LARDEUR (Françoise) : 204  
PAUL (Jean) : 173  
PAULIN : 186  
PERENOU (L. M.) : 63  
PERRAULT (Charles) : 28, 41, 60, 63, 64, 268, 269, 354  
PETRARQUE : 268  
PETRONE : 249, 279, 332  
PHILIPON (Charles) : 224, 226  
PICHOS (Claude) : 110, 113, 157, 184, 197-199, 201, 204, 206  
PICHOT (Amédée) : 114, 150, 157-159, 164, 166, 168, 197, 218, 232, 242, 255-258, 356, 359, 366  
PIERROT (Roger) : 25, 42, 200, 206, 207, 209, 242, 244, 256, 317, 333, 367  
PIGAULT-LEBRUN : 44  
PLANCHE (Gustave) : 153, 244, 256  
POUGENS (Charles) : 104  
PRADEL (Eugène de) : 64, 65, 176  
PROPP (Vladimir) : 28, 29  
PRY (Paul) : 165  
PUGH (Anthony R.) : 291  
PYAT (Félix) : 114, 155, 157, 173, 178, 188
- Q
- QUERELLES (Alexandre de) : 61
- R
- RABELAIS (François) : 13, 18, 51, 249, 268, 276, 279-281, 332, 365  
RABOU (Charles) : 100, 113, 150, 172, 177, 179, 180, 190, 232, 253, 317, 323, 325, 330, 331  
RACINE (Jean) : 147  
RADCLIFFE (Ann) : 44, 245  
RAINEAU (Joëlle) : 299  
RATIER (Victor) : 224  
RENDUEL (Eugène) : 108, 111

*La figure du conteur chez Balzac*

- RENNEVILLE (Mme de) : 56, 59  
 RICARD (Auguste) : 61  
 RICHARD (R. A.) : 108  
 RICOURT (Achille) : 154, 239, 244, 257  
 RITCHIE (Leith) : 173  
 ROBERT (Raymonde) : 27-30, 33, 41, 44  
 ROUCHER (J. F.) : 62  
 ROUSSEAU (Jean-Jacques) : 41, 277
- S
- SAINTE-BEUVE : 115, 153  
 SAINT-HILAIRE (Émile Marco de) : 333  
 SAINTINE (X. B.) : 114, 118, 149, 163,  
 167, 176, 177, 185, 186, 195  
 SAINT-SPÉRAT (Mme de) : 59  
 SAND (George) : 104, 107, 138, 150, 153,  
 171, 172, 190, 198  
 SANDEAU (Jules) : 24, 45  
 SANGSUE (Daniel) : 105  
 SCHAFFNER (Alain) : 268, 269, 272, 277,  
 280  
 SCHEFFER (Ary) : 336, 359  
 SCHELLY (Mistress) : 173  
 SCHLEGEL : 156  
 SCHMID (Christoph von) : 67  
 SCHNETZ (Jean-Victor) : 359  
 SCHREIBER (Aloys) : 149  
 SCOTT (Walter) : 12, 44, 61, 67, 68,  
 110-112, 117, 249, 264, 279, 332, 342,  
 365  
 SÉDILLOT (Charles) : 141, 202, 206, 207  
 SEDWICK (Miss) : 172, 190  
 SOULIÉ (Frédéric) : 114, 187, 221  
 SOUVESTRE (É.) : 138  
 STAËL (Mme de) : 44  
 STAROBINSKI (Jean) : 288  
 STENDHAL : 104, 105, 107, 116, 149,  
 150, 327, 329
- T
- TASTU (Amable) : 187  
 TEICHMANN (Elisabeth) : 12, 68, 107, 108  
 TERCY (Mme) : 59  
 THÉRENTY (Marie-Ève) : 15, 98, 112,  
 145, 157, 163, 173, 177, 184, 201, 202,  
 205, 220, 367  
 TIECK (Ludwig) : 110, 112  
 TISSOT (Pierre-François) : 53, 143  
 TOBIN (John) : 43  
 TODOROV (Tvetan) : 270, 271, 278, 332  
 TOLLEY (Bruce) : 49, 51, 228, 229, 295  
 TOURNIER (Isabelle) : 17, 18, 197, 208,  
 214-217, 219, 220, 230, 234, 236, 252,  
 255, 257, 284, 286, 314, 326, 353, 367  
 TOUSSENEL (Théodore) : 108  
 TRANCHIDA (Robert) : 13, 47-49  
 TRITTER (Jean-Louis) : 300  
 TROLLOPE (Mistress) : 173
- V
- VACHON (Stéphane) : 17, 25, 214, 215,  
 254, 256, 259, 291, 353, 367  
 VAILLANT (Alain) : 55, 56, 57, 202  
 VAN DER VELDE : 67, 110  
 VÉRON (Louis) : 136, 137, 143, 145-148,  
 150-152, 157, 163, 166, 167, 232, 255,  
 293, 294, 316, 317  
 VERVILLE (François Béroald de) : 13, 51,

*Index des noms cités*

249, 279, 332, 354  
VIELCASTEL (Comte Horace de) : 178  
VOLTAIRE : 13, 64, 119, 249, 268, 274,  
279, 300, 332, 365  
VUONG-RIDDICK (Thong) : 341, 342

W

WAILLY (Léon de) : 153  
WAILLY (Natalis de) : 178, 179

Z

ZIEGLER : 156  
ZSCHOKKE (Henri) : 67, 110