

Honoré de Balzac : une autre image

Nicolas Derville



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/193>
ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 1999
ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Nicolas Derville, « Honoré de Balzac : une autre image », *Études photographiques* [En ligne], 6 | Mai 1999, mis en ligne le , consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/193>

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Propriété intellectuelle

Honoré de Balzac : une autre image

Nicolas Derville

- 1 "Quels qu'ils soient, privés ou publics, confidentiels ou officiels, rares sont les portraits de Balzac qui ne recèlent pas une énigme. Comme s'il avait organisé le mystère autour d'eux, comme s'il n'avait cessé de fomenter un complot propre à nous perdre dans le labyrinthe de ses "cent moi-même"¹." Le portrait présumé de Balzac que nous publions ici (fig. 1. P.-A. Richebourg, portrait présumé d'Honoré de Balzac, papier salé d'après négatif verre au collodion, 197 x 148 mm, v. 1853, copyright AKG Paris/N. Derville) n'échappe pas à ce constat.
- 2 Il s'agit d'un portrait photographique d'homme, assis légèrement de trois quarts à droite (profil gauche) par Richebourg, qui l'a signé d'un tampon sur le support de montage, au bas duquel, à droite, une main anonyme a inscrit au crayon "H. de Balzac".
- 3 Un premier examen de cette photographie, ovale de 197 x 148 mm, révèle qu'il s'agit d'une épreuve positive par le procédé au papier salé, réalisée d'après un négatif sur verre au collodion ou à l'albumine. D'après le procédé, l'aspect et la facture assez primitive, on peut la dater du début des années 1850. Elle provient d'une vente aux enchères de photographies anciennes et d'archives, en 1992, à Vendôme.
- 4 Au contact de cette image, l'évidence du portrait et la présence du sujet cèdent immédiatement le pas à une double énigme. Ce portrait est totalement inconnu à ce jour, et de plus assez différent du seul portrait photographique connu de Balzac: le daguerréotype de 1842, dit "portrait à la bretelle" (fig. 2. L.-A. Bisson, portrait de Balzac, daguerréotype, 6,7 x 8,3 cm, mai 1842). D'autre part, l'invention du procédé négatif sur verre, par lequel cette épreuve a été obtenue, est postérieure à la mort de l'écrivain, le 18 août 1850.
- 5 Une abondante littérature biographique nous dépeint un Balzac homme de son temps, lié aux journaux et aux illustrateurs, habitué des boulevards, amateur de magie et curieux de tout.
- 6 À l'époque qui nous intéresse, il connaissait Daguerre depuis longtemps puisqu'il écrivait en 1822 à sa soeur Laure, au sujet du Diorama: "C'est la merveille du siècle, une conquête

de l'homme à laquelle je ne m'attendais nullement. Ce polisson de Daguerre a fait une libertine d'invention qui va lui donner une partie de l'argent de ces lurons de Parisiens²."

- 7 De son propre aveu, Balzac a posé à deux reprises chez le "daguerrotypiste", à douze jours d'intervalle; il revendique même une part de l'invention. À Ève Hanska, le 2 mai 1842, il écrit: "Si vous voulez avoir le portrait de votre serviteur au daguerrotypiste, vous n'avez qu'à dire un mot, vous le recevrez dans une lettre à Pétersb[ourg]. Je reviens de chez le daguerrotypiste, et je suis ébaubi de la performance avec laquelle agit la lumière. Vous souvenez-vous qu'en 1835, cinq ans avant cette invention, je publiais à la fin de *Louis Lambert* dans ses dernières pensées, les phrases qui la contiennent? Geoffroy-S[ain]t-Hilaire l'avait aussi pressentie. Ce qui est admirable, c'est la vérité, la précision!" Puis le 15 mai: "Je suis allé hier me faire daguerrotypiser *encore*, il faisait très beau, j'ai pensé qu'en été, à S[ain]t-Pétersbourg, on doit user du daguerrotypiste!" [p. 144]
- 8 De ces deux séances, il ne subsiste de nos jours qu'un seul et même portrait, en double et en sens latéral inversé, sur deux plaques daguerriennes conservées, l'une, à la Maison de Balzac (fig. 2), l'autre, à la bibliothèque de l'Institut de France (l'épopée de ce petit portrait d'après nature, de ses reproductions et de ses dérivés est retracée dans le tableau ci-après, voir double page suivante). Quelques remarques: le daguerrotypiste original (A), vraisemblablement resté en mains privées au XIXe siècle, ne fait sa première apparition publique qu'en 1910, dans l'inventaire Baudier de Royaumont, origine de sa destination finale (Maison de Balzac). Vers 1900, le vicomte de Spoelberch de Lovenjoul, érudit balzacien et collectionneur très averti, semble ignorer cet original, image inverse de celle qu'il possédait alors (B), et, en tout cas, n'en fait pas mention dans ses publications sur le sujet³.
- 9 Seules des copies de ce daguerrotypiste par le même procédé (B et C) ont été connues, transmises et reproduites au XIXe siècle par d'autres procédés, photographiques ou non. De ce fait, l'image fondatrice de l'iconographie du romancier est "à l'envers", présentant Balzac gaucher; cette inversion est attestée par la "bague d'Ève" qu'il portait au petit doigt de la main droite, celle qui a écrit *La Comédie humaine*⁴. L'image du Balzac "à la bretelle" a connu jusqu'à nos jours une carrière d'autant plus brillante qu'elle était seule à affirmer. "C'est la vérité, la précision", écrivait Balzac, le plus souvent déçu par ses portraits. Et Rodin d'ajouter quelque soixante ans plus tard, pour sa statue: "J'ai vu, consulté tous les portraits possibles de l'auteur de *La Comédie humaine*; après un laborieux examen je me suis décidé à m'inspirer d'une plaque de daguerrotypiste de Balzac, exécutée en 1842; selon moi c'est la seule effigie fidèle et vraiment ressemblante de l'illustre écrivain. Cette plaque est la propriété de Nadar, il en a fait une photographie; longuement j'ai étudié ce document, aujourd'hui je le tiens, je connais Balzac, comme si j'avais vécu des années avec lui⁵."
- 10 Pourtant, les supports photographiques qui ont assuré sa diffusion sont aujourd'hui, et étaient déjà au XIXe siècle extrêmement rares; la plupart ont disparu, et les copies daguerriennes, négatifs, épreuves positives d'époque, ou même des contretypes plus tardifs, ne subsistent de nos jours qu'en très petit nombre⁶.
- 11 L'historique de cette arborescence de copies, reproductions, tirages multiples, contretypes et retouches, miniatures et agrandissements nous laisse deviner deux logiques différentes et dissociées. [p. 146]
- 12 Une *logique de duplication* d'un portrait-icône: Balzac, de son vivant, a fait don de son portrait à des personnes très proches (sa soeur, sa gouvernante, son ami Gavarni), qui

elles-mêmes l'ont transmis comme un trésor à qui s'en montrait digne (Silvy, Nadar, Yriarte, Lovenjoul). Il suffit de voir la plaque daguerrienne conservée à l'Institut, littéralement enchâssée dans une moule en bronze doré, faite sur mesure et précieusement gravée au dos, elle-même serrée dans un petit coffret tapissé de velours et de soie, pour se convaincre que ces objets photographiques étaient précieux. De plus ils étaient uniques, et, dès que ce fut possible, les photographes (Le Gray, Silvy) en firent des reproductions, en nombre limité, sans doute destinées à l'entourage intime du romancier⁷

- .
- 13 Une *logique de diffusion* de l'effigie de Balzac: curieusement, la diffusion du portrait par le médium photographique s'est avérée moins étendue, plus tardive et beaucoup moins efficace que par les autres procédés d'illustration. Qui de nos jours connaît le portrait carte-de-visite de Balzac, vendu par le photographe Pierre Petit à la fin du siècle dernier? Ou celui au format carte-album, diffusé par Otto à la même époque? Ce ne sont d'ailleurs que de médiocres contretypes. Qui, en revanche, ne connaissait, au début de ce siècle, le Balzac en redingote illustrant l'article du *Larousse universel*, issu de la même matrice originelle? Il faut y voir le rôle de l'édition dans la diffusion d'une image conformiste du romancier; mais ceci est une autre histoire.
 - 14 Enfin, l'étude attentive de la genèse des portraits de Balzac nous laisse deviner les excellentes raisons qu'il pouvait avoir de poser devant le daguerréotype: le gain de temps surtout, par rapport aux longues séances de pose qu'il lui était extrêmement pénible d'accorder au peintre et au sculpteur, et qui lui firent tourner le dos à de nombreux solliciteurs; mais aussi la totale maîtrise de la diffusion de son portrait et l'assurance de son adéquation à l'image qu'il voulait donner de lui.
 - 15 Ainsi mise en perspective, la publication de cet autre portrait accompagne le début d'une recherche qui vise à l'authentifier, à partir de deux champs d'investigation: la ressemblance du sujet et l'expertise de l'objet.
 - 16 Sur le plan de la ressemblance, la présentation de la photographie de Richebourg suscite, au fil des consultations, une forte résistance. Face au référent unique et absolu que constitue le "portrait à la bretelle", image vraie, incontestée et incontestable du romancier, que l'on rattache traditionnellement (mais, notons-le, sans aucune preuve formelle) à la séance du 2 mai 1842, le surgissement soudain d'une "autre" image (au demeurant fort différente) a de quoi surprendre.
 - 17 De lui-même, le portrait présumé ne nous livre que peu d'éléments, dont certains accessoires: le temps qu'il faisait (rai de soleil); l'allure générale physique (corpulence) ou vestimentaire (tenue de ville, plutôt d'été, usagée et un rien négligée); la présence symbolique de livres, d'ailleurs assez courante dans le portrait photographique; la conformation des mains et du visage; une coiffure à boucles épaisses, typique [p. 147] de l'époque; quelques détails vestimentaires enfin (cravate nouée, présence d'une chaîne de lorgnon, absence de bague à la main droite et, ceci expliquant cela, boutonage à l'envers). Au total donc, une nouvelle image inversée, pas d'éléments décisifs et de nouveaux points d'interrogation. Il faut donc recourir à la comparaison avec le daguerréotype "à la bretelle"⁸.
 - 18 Une superposition des visages, par transparence, ne révèle *a priori* rien de décisif ni de rédhitoire, la principale pierre d'achoppement étant la coiffure. Le regard, la main, la morphologie du visage (arcades sourcilières, commissures des joues et du nez), le nez (ce "monde" disait Balzac, en le recommandant à David d'Angers), l'implantation de la

chevelure et de la moustache, le cou, la lèvre inférieure présentent beaucoup de similitudes.

- 19 En revanche, la coiffure, l'épaisseur de la chevelure (selon l'époque où l'on situe le portrait), la fossette du menton et le lorgnon (ou le monocle) que l'on ne connaissait pas à Balzac posent problème. Assez subjective, la balance entre le "pour" et le "contre" semble relever en dernier ressort de la conviction intime.
- 20 La comparaison soulève également la question de l'âge. Il paraît probable que le "Balzac présumé" était plus âgé que celui de 1842; on le situerait plutôt vers 1845; son aspect physique très différent rend douteuse l'hypothèse, pourtant tentante, que l'on ait retrouvé là trace du deuxième daguerréotype, celui de l'autre séance de pose de mai 1842. À douze jours de distance, il aurait forcément donné un portrait différent, mais certainement pas aussi dissemblable.
- 21 Si le portrait en soi garde pour l'instant une part de mystère, il est au moins un pan de l'énigme de départ que l'expertise technique de la photographie permet de dévoiler. Car il ne fait aucun doute pour nous que ce papier salé est une reproduction, postérieure de cinq à dix ans, d'un portrait original au daguerréotype. Curieusement, cette quasi-certitude nous est fournie par les défauts et les altérations de l'épreuve, plus que par ses qualités. Un examen minutieux, notamment à la loupe binoculaire, permet de déceler quatre indices convergents: d'abord, le halo pâle transversal en bas d'image. Dû à une mauvaise répartition de l'éclairage sur l'original (et/ou sur un hypothétique verre de protection), il semble fixer un reflet. Puis, deux longues et fines rayures blanches sur la manche gauche. En lumière rasante, la loupe ne révèle à cet endroit aucun manque de matière dans la texture du papier. Dans le négatif, un défaut de matière aurait laissé une trace noire au tirage de l'épreuve. Il faut donc conclure à une rayure de l'original reproduit; la finesse et la netteté de ces rayures confirment qu'il s'agit d'accrocs dans le plaqué d'argent d'un daguerréotype. De légères griffures verticales au sommet de l'image sont presque certainement le signe d'un polissage de la plaque daguerrienne. Effectuées dans le sens vertical du sujet, elles sont par ailleurs la marque d'un opérateur avisé. Enfin, et surtout, la présence de nombreuses petites taches blanches, diffuses, parfois centrées sur un minuscule point noir, et sans manque de matière dans l'épreuve, sont le signe de points de sulfure d'argent sur le daguerréotype, dus à des traces résiduelles de soude [p. 150] provenant du fixage (et/ou du virage) de la plaque daguerrienne.
- 22 Avec un peu plus de recul, l'image nous permet ensuite de faire un certain nombre de constats d'évidence et d'hypothèses de travail sur la prise de vue. L'absence de profondeur de champ (l'épaule droite en léger retrait, un peu floue) et le léger écrasement du relief signalent une grande ouverture de l'objectif. L'aisance du modèle et l'acuité de son regard militent pour une certaine rapidité de la pose. Décelable par le boutonage à l'envers, l'inversion de l'image provient soit du non-redressement du daguerréotype à la prise de vue, soit d'une inversion du négatif, par une improbable erreur, au tirage. Le découpage en ovale de l'épreuve permet à la fois de focaliser le regard sur la partie utile du portrait (pour un frontispice d'édition, par exemple) et d'éliminer d'éventuelles parties indésirables (contours flous de la reproduction). La composition, assez rudimentaire, dénote cependant une certaine mise en scène et une intention sous-jacente, sans doute liée à sa destination. Son absence totale de diffusion peut être le signe d'un rejet par Balzac lui-même de cet essai de portrait. Un mot sur le montage: l'identification manuscrite, anonyme et sans doute très postérieure au tirage,

ne prouve rien; mais le tampon humide du photographe est lui parfaitement authentique⁹

- 23 Richebourg est-il l'auteur du daguerréotype dont nous avons la copie? C'est tout à fait possible, mais peu probable de la part d'un opticien chevronné. Mais qui alors en est l'auteur? Qui en était le possesseur après la mort de Balzac? Et pour quelle raison l'aurait-on fait reproduire par Richebourg? Si nous pensons en avoir fourni le cadre, le puzzle est loin d'être reconstitué.
- 24 *Pour leurs travaux, leur accueil ou leur avis, l'auteur est tout à fait redevable et tient à remercier ici: Judith Meyer-Petit, Martine Contensou, Yves Gagneux (Maison de Balzac); Annie Chassagne (bibliothèque de l'Institut de France); Paul Metadier (musée Balzac de Saché); Sylvie Aubenas et Bernard Marbot (Bibliothèque nationale de France); Hélène Pinet (musée Rodin); Mme Vitu (musée Galliera); Françoise Reynaud (musée Carnavalet); Jacques Garreau (Médiathèque de l'architecture et du patrimoine); ainsi que Jacques Roquencourt (université Paris X), Patrick Lamotte (atelier de restauration, BnF) pour leur précieuse collaboration scientifique. [p. 151]*

NOTES

1. Martine Contensou, "Remarques sur les portraits de Balzac", 1898, *Le Balzac de Rodin*, Paris, Musée Rodin, 1998, p. 120.
2. Une tradition situe même Balzac au premier plan de la caricature de Maurisset "La Daguerréotypomanie" (1839), avec canne et chapeau, une chambre daguerrienne sous le bras. Cf. Christian Galantaris, *Les Portraits de Balzac connus et inconnus*, Paris, Maison de Balzac, 1971, n. p.
3. Vicomte Charles de Spoelberch de Lovenjoul, *Études balzaciennes. Autour de Honoré de Balzac*, Paris, Calmann-Levy, 1897 et "À propos d'un portrait de Honoré de Balzac", *Revue de Fribourg*, janvier-février 1903, p. 20. On notera au passage qu'il aura fallu 150 ans pour attribuer de manière certaine ce daguerréotype à Bisson, à la faveur d'une restauration récente qui a permis de découvrir, sous le montage de protection, le minuscule cachet circulaire des initiales "L. A. B." (Louis-Auguste Bisson); une reconstitution du texte illisible de l'étiquette du dos a d'ailleurs confirmé cette paternité. Cf. Loïc Chotard, *Nadar, Caricatures, Photographies*, Paris, Maison de Balzac, 1990, p. 118.
4. L'opération de copie d'un daguerréotype par le même procédé est assez mal documentée. Dans ce cas précis, elle est attestée par l'existence d'une deuxième plaque (B), de qualité très inférieure à l'original. Un examen minutieux nous permet de faire l'hypothèse qu'elle a été obtenue par des moyens optiques (à travers l'objectif) plutôt que par la galvanoplastie (par électrolyse).
5. Cité par Hélène Pinet in 1898, *Le Balzac de Rodin*, op. cit., p. 268.
6. On honorera ici la mémoire du vicomte de Lovenjoul, car c'est à lui que l'on doit d'avoir conservé beaucoup de ces précieux objets, mais aussi de pouvoir, dans ses grandes lignes, en retracer l'histoire telle qu'elle apparaît dans notre état des lieux.
7. Notons que le photographe Camille Silvy, partant d'une copie daguerrienne assez imparfaite, dut déployer ou employer un talent de retouche du négatif tel que l'on peut

raisonnablement douter de l'authenticité photographique des épreuves aujourd'hui conservées.

8. La question des sosies de Balzac mérite d'être évoquée. On nous a souvent opposé la personne de Léo Lespès, *alias* Timothée Trimm. La comparaison du portrait de Richebourg avec un portrait exécuté vers 1855 par Nadar et des portraits carte-de-visite par Braquehais permet d'écarter catégoriquement cette hypothèse.

9. Pierre-Ambroise Richebourg (1810-v. 1875) fait partie de la poignée de daguerréotypistes qui accompagnent la naissance de la photographie en France. Pionnier, il est un des tout premiers à ouvrir un atelier professionnel où il pratique, améliore et enseigne les nouveaux procédés, sur lesquels il publie des traités: l'un sur le daguerréotype, l'autre sur le collodion (Pierre-Ambroise Richebourg, *Nouveau Manuel complémentaire pour l'usage pratique du daguerréotype*, Paris, Pollet, 1843, et *Nouveau Manuel de photographie sur collodion*, Paris, Chez l'auteur, 1853; cf. Elisabeth Anne McCauley, *Industrial Madness, Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven & London, Yale University Press, 1994, p. 265 sq). Dès l'invention du procédé négatif, il semble en comprendre l'intérêt pour la diffusion des oeuvres de la décennie précédente et passe pour avoir reproduit ses propres daguerréotypes. Par la suite, à la recherche de la reconnaissance officielle et du succès commercial, il se fera même une spécialité de la photographie des oeuvres d'art. En 1859, il accompagne Théophile Gautier en Russie pour illustrer les "Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne". C'est là le seul point de tangence que nous ayons trouvé, pour le moment, avec le monde de Balzac, et il est de près de dix ans postérieur à sa mort.