



N°3 L'image dans le récit II/II

- **Patricia Gouritin**

Portée sémiologique de l'enseigne et de son tableau dans *la Maison du chat qui pelote* de Balzac

Texte descriptif témoignant de la maîtrise du romancier à faire surgir le réel, élément pittoresque participant à une poétique du quotidien propre au roman réaliste balzacien..., l'enseigne du Chat-qui-pelote, simple *ekphrasis*, s'inscrit dans le récit tout entier et non seulement en exergue comme sa position pourrait l'indiquer. Les critiques contemporains sont nombreux à s'être intéressés à ce court roman : Pierre-Georges Castex, Anne-Marie Meininger, Muriel Amar, Max Andréoli, Alex Lascar, entre autres, ont cherché à éclairer la lecture de cet ouvrage en s'arrêtant de manière significative sur son incipit. A l'instar de Max Andréoli qui voit dans la maison de draperies le personnage principal de ce récit et non la jeune Augustine¹, il nous semble que la maison du Chat-qui-pelote surplombe ses habitants. Ainsi envisagée l'histoire d'Augustine devient prétexte, la fabuleuse maison tient le haut du roman, il n'en était pourtant rien dans la première ébauche.

Image dans le récit, ce tableau d'enseigne représentant un chat qui joue à la paume avec un gentilhomme en habits brodés n'apparaît que dans la dernière

¹ « Le sujet, ce n'est pas la fille d'un drapier qui est amoureuse, c'est la maison, la rue d'un drapier, dans laquelle il se trouve, entre autres choses et entre autres êtres, une jeune fille amoureuse » (M. Andréoli, « Une nouvelle de BALZAC : "La maison du chat-qui-pelote" », *L'Année balzacienne*, 1972, p. 77).

version de *La Maison du Chat-qui-pelote*. Et, si l'auteur semble expliciter le sens de ce tableau d'enseigne en l'accrochant au musée des tableaux vivants médiévaux, nous verrons que celui-ci, placé sur le fronton de cette boutique « qui pose plus d'un problème à résoudre »², doit être envisagé au-delà du simple « effet de réel » barthésien ou de sa fonction testimoniale. L'image ne vient illustrer aucune scène du récit, elle accompagne celui-ci, l'explique, l'annonce et s'inscrit ainsi dans l'économie générale du roman. D'après Roland Barthes, « le sens n'est pas "au bout" du récit, il le traverse »³, il s'agira de souligner que cela est plus que jamais le cas ici.

Du lisible au visible : représentation verbale de l'enseigne du Chat-qui-pelote

Surgissement du tableau d'enseigne dans la dernière version du récit

Deux articles d'Alex Lascar, parus dans *L'Année Balzacienne*, présentent une étude méthodique des trois débuts cancellés déchiffrés par Anne-Marie Meininger au dos du manuscrit de *Gloire et Malheur*, qui deviendra *La Maison du Chat-qui-pelote* en juin 1842. La première ébauche qui, ainsi que l'indique Alex Lascar, nous permet « d'avoir sous les yeux le premier germe d'une pensée qui va s'épanouir, s'enrichir, s'organiser dans les mois suivants »⁴, ne fait aucune allusion à une illustration d'enseigne, ce n'est que lors de la deuxième ébauche qu'apparaît celle-ci dont voici la retranscription :

Au milieu de la large poutre était accroché un antique tableau représentant un chat qui pelotait. A droite du tableau et sur le champ d'azur vieilli qui déguisait impar<faitement> la pourriture du bois, on lisait Guillaume et à gauche successeur de Chevrel en belles lettres dorées dont le tems avait rongé une partie de l'or moulu parcimonieusement répandu sur cette antique enseigne dont les U étaient des V et les V des U selon les lois d'une orthographe immémoriale⁵.

² Balzac, *La Maison du Chat-qui-pelote*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, éd. Patrick Berthier, p. 14 (sauf précision, c'est à cette édition que renverra la plupart des citations de cet ouvrage).

³ R. Barthes, *L'Aventure sémiologique*, « L'Analyse structurale des récits », Paris, Seuil, 1985, p. 174.

⁴ A. Lascar, « La première ébauche de *La Maison du chat-qui-pelote* », *L'Année balzacienne*, 1988, p. 103.

⁵ A.-M. Meininger, Notes de *La Maison du Chat-qui-pelote*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 1182.

Avant d'étudier les relations de cette deuxième ébauche avec l'édition définitive, il paraît nécessaire de présenter le passage définitif :

Une formidable pièce de bois, horizontalement appuyée sur quatre piliers qui paraissaient courbés par le poids de cette maison décrépète, avait été rechapée d'autant de couches de diverses peintures que la joue d'une vieille duchesse en a reçu de rouge. Au milieu de cette large poutre mignardement sculptée se trouvait un antique tableau représentant un chat qui pelotait. Cette toile causait la gaieté du jeune homme. Mais il faut dire que le plus spirituel des peintres modernes n'inventerait pas de charge si comique. L'animal tenait dans une de ses pattes de devant une raquette aussi grande que lui, et se dressait sur ses pattes de derrière pour mirer une énorme balle que lui renvoyait un gentilhomme en habit brodé. Dessin, couleurs, accessoires, tout était traité de manière à faire croire que l'artiste avait voulu se moquer du marchand et des passants. En altérant cette peinture naïve, le temps l'avait rendue encore plus grotesque par quelques incertitudes qui devaient inquiéter de consciencieux flâneurs. Ainsi la queue mouchetée du chat était découpée de telle sorte qu'on pouvait la prendre pour un spectateur, tant la queue des chats de nos ancêtres était grosse, haute et fournie. A droite du tableau, sur un champ d'azur qui déguisait imparfaitement la pourriture du bois, les passants lisaient GUILLAUME ; et à gauche, SUCESSEUR DU SIEUR CHEVREL. Le soleil et la pluie avaient rongé la plus grande partie de l'or moulu parcimonieusement appliqué sur les lettres de cette inscription, dans laquelle les U remplaçaient les V et réciproquement, selon les lois de notre ancienne orthographe⁶.

La version précédente mettait l'accent sur les panneaux indiquant le nom du prédécesseur, la raison sociale et le nom du commerçant (à gauche, au centre puis à droite), ce n'est que dans la version finale qu'apparaît ce mystérieux tableau d'enseigne, *ekphrasis* où rien ne fait défaut – ou presque : un chat à queue disproportionnée, un gentilhomme en habits brodés, une balle énorme, une raquette tout aussi démesurée... Seules quelques rares informations manquent pour réaliser une gravure du tableau d'enseigne : faute d'indication spécifique, nous ne savons s'il faut positionner le chat à droite ou à gauche du tableau, ni même quelle est la couleur de la robe de ce dernier ou des habits du gentilhomme.

En plus de cet ajout par Balzac d'un tableau d'enseigne à l'incipit, le romancier effectue aussi une modification quant à la nature de la focalisation du passage. Tandis qu'un narrateur omniscient présentait l'enseigne dans la seconde ébauche, il emploie dans le texte définitif un individu faisant office de porte-regard : l'enseigne et son tableau sont présentés par l'intermédiaire du regard d'un

⁶ Balzac, *La Maison du Chat-qui-pelote*, pp. 15-16.

jeune homme, Théodore de Sommervieux, personnage qui devient ainsi embrayeur de description et ce, avant que nous n'apprenions son identité ou même s'il sera amené à jouer un rôle dans la suite du récit. Dans ses travaux sur Balzac et le cinéma, Anne-Marie Baron souligne ce point important de la technique d'écriture balzacienne : le romancier prend « soin de placer un peu partout des observateurs, destinés à servir de relais entre le regard du narrateur et le nôtre »⁷. Ce « jeune homme soigneusement enveloppé dans son manteau »⁸ sous l'auvent de la boutique d'en face que nous présente Balzac devient un outil descriptif et offre à l'auteur une éventuelle excuse quant à la longueur du passage à suivre : de la sorte ce n'est pas le romancier qui se perd en tergiversations sur cette enseigne et son tableau mais le jeune inconnu qui examine cette boutique « avec un enthousiasme d'archéologue ». Balzac a pour habitude de motiver (de cette manière ou par la présence de divers commentaires justificatifs) la plupart de ces passages descriptifs. Anne-Marie Baron voit dans de tels « personnages-truchements » la volonté de l'auteur d'« orient[er] notre vision et [de] dirig[er] notre attention sur les points qui vont s'avérer importants pour l'intrigue »⁹.

L'enseigne du Chat-qui-pelote, simple tableau mort d'un vivant tableau ?

Toute description fait tableau en soi puisque, selon Bernard Vouilloux, « les objets sont choisis – élus, lus –, "encadrés" »¹⁰, c'est donc ici le tableau d'un tableau que Balzac dresse ; il s'agit bien évidemment de la « représentation d'une représentation »¹¹, de la représentation scripturale d'une représentation picturale (imaginaire sans doute, nous le verrons par la suite). Plus qu'une simple description au premier degré, la description de cette enseigne devient description au deuxième degré, entendons par-là ce que Philippe Hamon désigne comme étant

⁷ A.-M. Baron, *Balzac cinéaste*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 13.

⁸ Balzac, *La Maison du chat qui pelote*, p. 14.

⁹ A.-M. Baron, *Op. cit.*, p. 13.

¹⁰ B. Vouilloux, *La Peinture dans le texte, XVIIIe-XXe siècles*, Paris, CNRS Ed., 2005, p. 52.

¹¹ *Ibid.*, p. 53.

« déjà composition et reconstruction du réel (un texte, une image, une affiche, un film, un tableau...) »¹². Puisque le tableau d'enseigne décrit n'est pas reproduit sur une vignette hors-texte ou intégré au roman à la manière des deux prospectus publicitaires insérés dans le texte de *César Birotteau* en guise de « pièces justificatives »¹³, enseigne et tableau d'enseigne restent ici de simples objets de papier. Balzac compose ce tableau avec pour simple outil, aussi imparfait soit-il, les mots.

A la différence de la description du store de la charcuterie des Quenu-Gradelle dans *Le Ventre de Paris* de Zola¹⁴ qui évoque le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet ou celui de Monet, l'enseigne du Chat-qui-pelote ne renvoie à aucune œuvre célèbre. Elle donne pourtant lieu à une véritable *ekphrasis* : le jeune artiste-peintre réalise une description complète de cette « toile »¹⁵, œuvre imaginaire qui, si elle ne relève pas de l'art au sens noble du terme, appartient aux arts décoratifs et pourrait avoir sa place au Musée Carnavalet auprès des quelques enseignes parisiennes du XIX^e qui s'y trouvent. Les diverses recherches que nous avons menées ne nous ont guère permis de mettre au jour l'existence d'un tel tableau dans les rues de Paris. Menant son enquête sans doute du côté de chez Edouard Fournier, Pierre Georges Castex nous apprend que « rue Vauvilliers, se rencontrait un authentique Chat-qui-pelote »¹⁶ et affirme que « Balzac dut voir cette enseigne au cours de ses flâneries et en retenir la pittoresque légende ». L'auteur a cependant choisi d'occulter le véritable tableau d'enseigne qui présentait un chat s'amusant « avec des pelotes de fil ou de coton » pour lui préférer un chat qui joue à la longue paume avec un gentilhomme.

Après avoir présenté la façade entière de cette boutique, Balzac reprend la parole qu'il avait déléguée au jeune artiste peintre le temps de la présentation de la façade. Conscient du profond hermétisme d'une telle enseigne, qui « semble bizarre à plus

¹² Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 185.

¹³ Balzac, *César Birotteau*, Paris, Pocket, 1994, p.156.

¹⁴ « Le store de la vitrine (...) représentait, au milieu d'une clairière, un déjeuner de chasse, avec des messieurs en habit noir et des dames décolletées, qui mangeaient, sur l'herbe jaune, un pâté rouge aussi grand qu'eux » (E. Zola, *Le Ventre de Paris*, « Le Livre de Poche », 1997, p. 294).

¹⁵ Balzac, *La Maison du Chat-qui-pelote*, p. 15.

¹⁶ Balzac, *La Maison du Chat qui pelote*, éd. P.-G. Castex, Introduction, pp. 5-6.

d'un négociant parisien »¹⁷ et l'est sans doute aussi aux yeux du lecteur, le narrateur explique qu'elle appartient à ces « tableaux morts de vivants tableaux à l'aide desquels nos espiègles ancêtres avaient réussi à amener les chalands dans leurs maisons ». Afin d'illustrer son propos, il ajoute que des enseignes comme la Truie-qui-file ou le Singe-Vert « furent des animaux en cage dont l'adresse émerveillait les passants, et dont l'éducation prouvait la patience de l'industriel au quinzième siècle »¹⁸. Il est effectivement fondé de faire allusion à certains animaux placés sur le perron des boutiques pour faciliter l'entrée du chaland ; arrêté pour contempler les numéros de jonglage d'un animal dressé, le badaud pouvait ensuite passer son chemin ou jeter son dévolu sur les produits présentés en devanture ou sur le trottoir au plus grand bonheur du marchand. L'historien de l'art, John Grand-Carteret insiste sur le fait qu'une telle mise en scène des animaux n'est guère l'apanage des industriels en plein vent comme on serait tenté de le supposer et que certains marchands en boutiques « avaient imaginé de faire concurrence aux ambulants, bohèmes, montreurs d'ours et autres bêtes curieuses »¹⁹ et présentaient devant leurs boutiques certains animaux « savants ». En ce qui concerne les Truies-qui-filent ou les Singes-Verts, Édouard Fournier émet toutefois quelques réserves et annonce simplement qu'il « y eut de tout temps des enseignes bizarres, extravagantes, saugrenues (...) comme celle de la Truie-qui-file » qui « eurent une popularité extraordinaire et furent reproduites dans toutes les villes de France, au moyen âge, sans qu'on puisse bien se rendre compte de ce que signifiaient ces figures caricaturales et sans doute satiriques »²⁰. Truie qui file, âne qui vielle ou chèvre qui harpe étaient, en effet, des motifs de décoration servant à l'ornement de certains poteaux corniers médiévaux²¹.

Dans la deuxième ébauche du préambule déchiffrée par A.-M. Meininger ainsi que dans l'édition définitive, le romancier maintient que « ces enseignes (...)

¹⁷ Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote*, p. 16.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ J. Grand-Carteret, *Op. cit.*, p. XX.

²⁰ É. Fournier, *Histoire des enseignes de Paris*, Paris, Dentu, 1884, pp. 288-289.

²¹ La cathédrale Notre-Dame de Chartres arbore aujourd'hui encore deux statues représentant un âne qui vielle et, à ses côtés, une truie qui file sur le contrefort médian du clocher.

étaient le tableau mort d'un ancien tableau vivant »²², mais, juste après, une variante entre la deuxième version et la version définitive attire l'attention :

Ainsi la truie qui filait, le chat qui pelote, étaient des animaux vivans qui émerveillaient les passans et prouvaient la patience et l'industrie du 15^e siècle (Deuxième ébauche).

Ainsi la Truie-qui-file, le Singe-vert, etc., furent des animaux en cage dont l'adresse émerveillait les passans, et dont l'éducation prouvait la patience de l'industriel au quinzième siècle²³ (Édition définitive).

Le Chat qui pelote présent au nombre de ces bêtes curieuses dans la deuxième ébauche est retiré de l'édition définitive et remplacé par un singe vert. Or, nous savons grâce à Edouard Fournier que ces singes verts ne se rencontraient guère dans les rues de Paris comme le prétend Balzac. Ce n'est qu'au retour de voyageurs qui « se vantaient d'avoir rencontré en Afrique »²⁴ ces Singes Verts²⁵ que l'on entendit en parler, il ne s'en « vit jamais que sur les enseignes et sur quelques écussons d'armoiries tout à fait réfractaires aux lois du blason ». Sur ce point, Nicole Mozet assure que « du témoignage à l'invention, il y a un saut qualitatif »²⁶ et Balzac, romancier avant d'être historien ne doit pas être lu armé de ses bésicles et d'une encyclopédie. Il n'était pas scientifique et déclarait lui-même dans son Avant-propos de 1842 à *La Comédie Humaine* :

J'ai mieux fait que l'historien, je suis plus libre.

Cette explication de l'« étymologie » de l'enseigne ne peut-elle être une manière pour Balzac de nous éloigner de la véritable signification de cet objet ? Il semble ainsi offrir une réponse rapide et sensée à cette antique et grotesque enseigne, la balayer d'un geste de la main, laissant à son lecteur le soin de tourner les pages du roman. Cependant, cette enseigne n'en demeure pas moins étrange... et le lecteur contemporain de Balzac ne peut qu'être frappé d'apprendre cette

²² A.-M Meininger, Notes de *La Maison du Chat-qui-pelote*, *Op. cit.*, p. 1182.

²³ Balzac, *La Maison du Chat-qui-pelote*, p. 16.

²⁴ É. Fournier, *Op. cit.*, p. 261.

²⁵ Voir l'illustration de l'enseigne des Singes-Verts dans É. Fournier, *Op. cit.*, p. 209 : « Il y a eu au XVIII^e siècle, par exemple, quinze ou vingt enseignes sur lesquelles le singe vert était représenté ; aujourd'hui [dans les années 1860] nous ne connaissons qu'une seule enseigne, *aux Singes verts*, dans le passage Choiseul ».

²⁶ N. Mozet, *Balzac au pluriel*, Paris, PUF, 1990, p. 60.

histoire d'un chat pelotant avec un gentilhomme alors qu'il a vu dans les rues de la capitale des enseignes du même nom mais dont le tableau diffère. A la recherche du Chat-qui-pelote, Edouard Fournier nous informe qu'en « plusieurs endroits, notamment rue Saint-Denis, rue des Deux-Ecus, et rue Vauvilliers »²⁷ se rencontrait encore à Paris dans les années 1860 « la fameuse enseigne du Chat qui pelote », cependant aucun de ces tableaux ne représentait un chat jouant à la pelote avec un gentilhomme mais « un chat qui jongle avec des pelotes de fil ou de coton »²⁸.

Dès le deuxième paragraphe du roman, l'auteur prend soin de prévenir son lecteur que « ce débris de la bourgeoisie du seizième siècle offrait à l'observateur plus d'un problème à résoudre »²⁹, attirant de la sorte l'attention sur ce passage. Dès lors on ne peut guère penser que l'auteur a pu donner la clef de lecture de cette enseigne aussi facilement. Et le fait qu'il modifie en 1842 le titre initial de son roman, *Gloire et malheur* pour lui préférer le titre actuel, *La Maison du Chat qui pelote*, vient focaliser l'attention sur la boutique éponyme présentée en ouverture du roman. Pour Umberto Eco, le titre « doit embrouiller les idées, non les embrigader »³⁰ et Balzac, particulièrement friand d'onomastique, portait un soin tout particulier aux titres de ses romans et avait sans doute pris conscience, en 1842 alors qu'il réfléchissait à sa fresque romanesque, du caractère trop explicite de *Gloire et Malheur*.

Le Chat qui pelote, vivant tableau ou enseigne-rébus ?

L'explication du nom de cette enseigne est balayée d'un revers de main par l'auteur, qui renvoie son lecteur aux tableaux morts de vivants tableaux. John Grand-Carteret explique que « certaines enseignes dont le sens nous échappe, dont la figuration, même, nous paraît absurde, dérivent ou de particularités locales disparues, ou, mieux, d'animaux savants en représentation »³¹. Cela pourrait accréditer la justification par Balzac du nom de la boutique qui reposerait sur un

²⁷ Édouard Fournier, *Op. cit.*, p. 275.

²⁸ Cf. Illustration In Edouard Fournier, *Op. cit.*, p. 275.

²⁹ Honoré de Balzac, *Op. cit.*, p. 14.

³⁰ Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 9.

³¹ John Grand-Carteret, *Op. cit.*, p. XXII.

de ces chats savants dressés pour quelque spectacle en plein air. Nous savons que le chat, pourtant souvent considéré comme un animal de mauvais augure « fait partie des animaux les plus affectionnés pour orner les enseignes – avec singe et cochon (...) Chat qui tourne, Chat qui dort, Chat qui vieille [sic], (...) Chats grignants... »³². Dans un article paru dans *L'Année balzacienne*, Muriel Amar explique que l'on retrouve fréquemment le chat comme motif sur « les enseignes de cabarets »³³ et elle renvoie à l'enseigne d'un marchand de vin conservée au musée Carnavalet « qui a pour nom "Au Chat-qui-dort" ». Il y a certes loin du marchand de vin au marchand de draps, mais ne peut-on voir dans ce Chat-qui-dort une forme de rébus ? Chat-qui-dort pouvant signifier que les clients avaient tendance à rester plus que de coutume en cet endroit ou s'endormir brutalement sur les tables de l'établissement, Chat-qui-dort ne peut-il signifier Chaque y dort ?

Cette tradition de l'enseigne-rébus ou de l'enseigne-calembourdière, que Grand-Carteret désigne entre autres comme relevant des « joyeusetés de l'enseigne »³⁴, remonte à l'époque médiévale, à laquelle Balzac ne cesse de renvoyer cette antique boutique. Ces enseignes-rébus visaient principalement « à attirer les chalands par une désignation amusante de la boutique »³⁵. Mais quelle pourrait être la motivation de l'inscription d'une telle forme d'enseigne en ouverture d'un roman ?

Les travaux de Jeanine Guichardet³⁶ ont permis de montrer le profond souci de Balzac pour ce qui a trait à l'archéologie. Balzac « archéologue » de Paris réalise dans *La Comédie Humaine* une conservation typographique de certains pans du vieux Paris sur le point de disparaître (ou déjà disparus comme les Galeries de Bois représentées dans *Illusions Perdues*). En 1845 dans son article intitulé « Ce qui disparaît de Paris » du *Diable à Paris*, Balzac soulignait non sans amertume : « le vieux Paris n'existera plus que dans les ouvrages des romanciers assez courageux pour décrire fidèlement les derniers vestiges de

³² *Ibid.*, p. 45.

³³ Muriel Amar, « Autour de « La Maison du chat-qui-pelote » : Essai de déchiffrement d'une enseigne », *L'Année balzacienne*, 1993, p. 143

³⁴ J. Grand-Carteret, *Op. cit.*, p. 87.

³⁵ M. Galliot, *Op. cit.*, p. 471.

³⁶ J. Guichardet, *Balzac « Archéologue » de Paris*, Paris, SEDES, 1986.

l'architecture de nos pères ; car, de ces choses, l'historien grave tient peu de compte »³⁷. L'auteur de *La Comédie humaine* est peut-être l'un de ces « romanciers assez courageux pour décrire fidèlement les derniers vestiges de l'architecture »³⁸ commerciale qui n'intéressait guère grand monde en leur temps. Dans *Les Petits Bourgeois*, Balzac s'exaspérait de ce que « Le Vieux Paris s'en [allait], suivant les rois qui s'en [étaient] allés »³⁹. Il faudra effectivement attendre la fin du XIX^e siècle, le 15 novembre 1897, pour que le conseiller municipal Alfred Lamouroux fasse « adopter par les autres élus la création de la Commission du Vieux Paris »⁴⁰. A la même époque, Alfred Franklin avouait regretter dans *La Vie privée d'autrefois* (1901) la disparition de cette forme d'enseigne plaisante :

L'originalité est devenue rare. (...) C'est à peine si l'on rencontre encore quelque jeu de mot tiré à grand'peine du nom du maître ou de celui de la rue⁴¹.

Partant du principe que cette enseigne serait une enseigne-rébus et non comme nous l'indiquait Balzac le simple « tableau mort d'un vivant tableau », puisque lui-même semble offrir un indice à son lecteur en faisant jouer son chat avec autre chose qu'une pelote de laine, que pourrait désigner ce Chat-qui-pelote ? Au XIX^e siècle, l'expression « faire sa pelote » signifiait, comme l'indique Alfred Delvau dans son *Dictionnaire de la langue verte*⁴² publié en 1883, « amasser de l'argent »⁴³. Par extension, le substantif « pelote » désignait un « gain plus ou moins licite, – dans l'argot du peuple ». Ce Chat-qui-pelote pourrait donc s'entendre « chaque y pelote », ce qui, dans une perspective socio-économique ne désignerait rien d'autre que le bonheur partagé d'un client et d'un négociant, chacun profitant de l'échange commercial.

Mais cette enseigne s'inscrit surtout dans l'histoire d'une famille. Il n'y a que peu de clients mis en scène dans ce roman car le sujet de ce récit n'est pas tant

³⁷ Balzac, « Ce qui disparaît de Paris », *Le Diable à Paris, Tome III*, Paris, Hetzel, 1868, p. 177.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Balzac, *Les Petits bourgeois*, Paris, Garnier Frères, [1^{ère} éd. : posth 1856] 1960, p. 15.

⁴⁰ A. Fierro, *Histoire et Dictionnaire de Paris*, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 793.

⁴¹ A. Franklin, *La Vie privée d'autrefois, Variétés parisiennes*, vol 25, Paris, Plon, 1901, p. 40.

⁴² A. Delvau, *Le Dictionnaire de la langue verte*, Paris, Marpon et Flammarion, 1883.

⁴³ *Ibid.*, p. 338.

la relation client/commerçant que celle négociant/artiste. Dire que « chaque y pelote » dans cette histoire reviendrait à souligner que chacun tire profit de la péripétie principale de ce roman : le mariage d'un jeune artiste à particule avec une jeune femme éduquée dans une maison de drapiers. Il s'agit de vérifier à présent la réalité de tels profits auprès des différents personnages : en dépit de la fin dramatique de ce récit, le père Guillaume marie au-delà de ses espérances sa fille cadette à un jeune noble, Augustine paraît ravie de quitter sa sphère sociale par amour ; sa sœur aînée Virginie épouse Joseph dont elle était éprise ; la mère marie ses deux filles relativement vite et voit dans son aînée l'héritière de sa place au comptoir du Chat-qui-pelote ; la carrière de l'artiste-peintre est lancée par la réalisation des deux tableaux inspirés par le Chat-qui-pelote... Joseph semble faire figure d'exception puisqu'il se voit contraint d'épouser la sœur aînée des filles Guillaume alors qu'il était épris de la cadette, mais le jeune Lebas obtient tout de même (pour ainsi dire en compensation) la boutique qui va de paire avec la fille aînée du négociant lors de son mariage. Même les deux jeunes commis de la boutique sortent gagnants de cette union puisqu'ils obtiennent, sous les Lebas, la permission de parler à table et de rester durant l'intégralité des repas. Envisagé de la sorte, à l'aune du récit tout entier, cette enseigne-rébus devient presque programmatique, comme nous le verrons par la suite, et non seulement prétexte à un jeu de mots comique.

L'enseigne du Chat-qui-pelote : du tableau d'enseigne aux armoiries bourgeoises

Un énigmatique et grotesque tableau d'enseigne

Un sourire vient se poser sur les lèvres du jeune observateur, cela n'est guère le fait de cette enseigne-rébus ni même un sourire de béatitude lié à l'espoir de voir apparaître la jeune demoiselle à l'une des fenêtres de la boutique qu'il contemple. Ce sourire est davantage lié à la tonalité grotesque que revêt le tableau

d'enseigne puisque le narrateur précise bien que c'est « cette toile [qui] causait la gaieté du jeune homme »⁴⁴.

Alors qu'il contemple le tableau installé en frontispice du Chat-qui-pelote, l'artiste souligne diverses incongruités : l'animal tient « dans une de ses pattes de devant une raquette », qui s'avère être « aussi grande que lui », et se tient debout « sur ses pattes de derrière », la queue du chat est elle aussi d'une excessive grandeur... ainsi que cette « énorme balle » que lui renvoie « un gentilhomme »... Tout paraît ridicule dans un premier temps et le jeune artiste semble se moquer de la piètre qualité de cette enseigne ; et l'auteur de préciser : « il faut dire que le plus spirituel des peintres modernes n'inventerait pas de charge si comique »⁴⁵.

Les tableaux d'enseignes ont des origines profondément variées et peuvent aussi bien être « le coup d'essai d'un jeune peintre »⁴⁶ que le fruit de « quelque apprenti peintre en bâtiment »⁴⁷, comme chez le ferrailleur Rémonencq dans *Le Cousin Pons*. De plus, c'est une profession particulièrement méprisée que celle de peintre d'enseignes et une insulte bien forte voire « la plus cruelle injure qu'on [puisse] adresser à un artiste », selon Fournier, que de « l'appeler peintre d'enseigne »⁴⁸. Mais ce n'est pas tant de l'artiste que se moque le jeune homme que du négociant qui a installé un tel ouvrage en frontispice de sa boutique puisque :

Dessin, couleurs, accessoires, tout était traité de manière à faire croire que l'artiste avait voulu se moquer du marchand et des passants⁴⁹.

Le sourire soulignerait donc de manière ironique non simplement les limites artistiques de ce peintre d'enseignes comme l'on serait tenté de le penser dans un premier temps mais le médiocre goût artistique du négociant, incapable de s'apercevoir que les perspectives, règles les plus élémentaires de l'art pictural,

⁴⁴ Balzac, *La Maison du chat qui pelote*, Op. cit., p. 15.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁶ É. Fournier, Op. cit., p. 408.

⁴⁷ Balzac, *Le Cousin Pons*, p. 130.

⁴⁸ É. Fournier, Op. cit., p. 398.

⁴⁹ Balzac, *La Maison du Chat-qui-pelote*, p. 23-24.

sont ici méprisées. La piètre facture du tableau mais aussi la scène qui y est représentée confinent au grotesque, terme employé par l'auteur qui ajoute :

En altérant cette peinture naïve, le temps l'avait rendue *encore plus grotesque* par quelques incertitudes qui devaient inquiéter de consciencieux flâneurs⁵⁰.

L'utilisation du terme « grotesque » met l'accent sur la part d'étrangeté de ce tableau. S'interrogeant sur les possibles significations de cette charge grotesque, Muriel Amar voit à travers ce tableau « un usage détourné et ludique du drap, alors que Guillaume apporte à ce commerce tout son sérieux et lui consacre sa vie » ; elle conclut que « le drapier s'est donc rendu propriétaire d'un tableau qui se moque de lui en tournant son métier en dérision » d'autant plus que « le marchand n'entend pas l'ironie du dessin »⁵¹. Chez les Guillaume, incontestablement, l'art ne fait guère partie des préoccupations familiales : il suffit de se souvenir des quiproquos entre le jeune artiste et les Lebas et Guillaume dans la suite du récit pour lesquels « les arts et la pensée » sont et seront toujours « condamnés (...) au tribunal du Négoce »⁵². Flaubert condense excellemment les pensées des drapiers dans son *Dictionnaire des idées reçues* : De l'art ? « A quoi ça sert, puisqu'on le remplace par la mécanique qui fait mieux et plus vite » et, puis de toute façon « ça mène à l'hôpital »⁵³. Et Guillaume de résumer le tout : « Il n'y a que le commerce ! Ceux qui se demandent quels plaisirs on y trouve sont des imbéciles »⁵⁴.

S'il avait fait l'effort de chercher les conséquences de ce mépris de l'art annoncé dès l'enseigne, le jeune amoureux transi aurait sans doute pris conscience de l'échec auquel était voué son mariage.

Tableau d'enseigne : armoiries d'une corporation boutiquière ?

De l'ébauche manuscrite à l'édition Furne, Balzac fait allusion à la présence d'hiéroglyphes sur la façade du Chat-qui-pelote, sans doute pour insister

⁵⁰ *Ibid.*, p. 16 [nous soulignons].

⁵¹ M. Amar, « « La Maison du chat-qui-pelote » : Essai de déchiffrement d'une enseigne », *L'Année balzacienne* 1993, p. 150.

⁵² Balzac, *La Maison du Chat-qui-pelote*, pp. 38-39.

⁵³ G. Flaubert, *Dictionnaire des Idées Reçues*, Paris, Mille et une nuits, 1994, p. 12.

⁵⁴ Balzac, *Op. cit.*, p. 58.

sur le caractère de vestige culturel et commercial de cette boutique mais aussi sur la valeur sémiologique de cette dernière. Quelques zones d'ombres demeurent quant à la nature de ce tableau d'enseigne : est restée en suspend notamment la question de savoir pourquoi Balzac avait délaissé les pelotes de laine (présentes sur l'enseigne des rues Saint-Denis, des Deux-Ecus et Vauvilliers) au profit de la représentation d'une balle et d'une raquette de jeu de paume. Cette modification, si elle n'empêche pas l'entendement de l'enseigne-rébus, ébranle quelque peu les certitudes du lecteur qui s'attendrait davantage à voir des pelotes de laine et ne peut que se sentir intrigué par ce tableau d'enseigne hors du commun.

Muriel Amar trouve dans la vie de l'auteur un argument permettant d'expliquer cette allusion au jeu de paume : après avoir rappelé qu'il fut « élevé au contact d'une famille de drapiers »⁵⁵, elle en déduit que « Balzac savait sans doute que les balles servant à la paume étaient faites en drap ». Il se peut effectivement que l'oncle Sallambier à l'enseigne de la Toison d'or lui ait appris que les balles de paume étaient composées de vieux draps. Muriel Amar ajoute qu'ainsi l'enseigne du chat-qui-pelote « devient (...) véritablement porteuse d'un pan de la draperie »⁵⁶. Pourquoi, dès lors, ne pas voir dans ce tableau une forme d'écu représentant les armoiries du marchand drapier de la rue Saint-Denis ? D'autant plus que ce chat sur l'enseigne nous fait songer aux chats effarouchés que l'on voyait sur certaines armoiries impériales dans la même attitude que les lions rampants (dressés sur leurs pattes arrière), dont le plus célèbre orne l'étendard royal d'Écosse. Certes, il y a loin du petit félin au roi des animaux (la maison de draperies des Guillaume est toutefois implantée « au milieu de la rue Saint-Denis, presque au coin de la rue du *Petit-Lion* »⁵⁷) mais, dans son *Traité d'héraldique*, Michel Pastoureau nous informe qu'à l'époque moderne et plus précisément durant la période romantique les dessins héraldiques deviennent mièvres et qu'en certaines occasions « les lions ont l'air de chiens savants, les

⁵⁵ M. Amar, Art. Cit., *L'Année balzacienne*, 1993, p. 144.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 145

⁵⁷ Balzac, *La Maison du Chat-qui-pelote*, p. 14. Nous soulignons.

aigles de poulets et les bars de vers de terre »⁵⁸. Ce chat pourrait-il être un lion dont le trait serait mal assuré ?

Au nombre des éléments orientant cette étude dans le sens d'un blason de l'ancien négoce, notons dans un premier temps que les enseignes n'avaient pas le monopole du rébus : à l'époque médiévale, il se voyait déjà des armoiries « parlantes » comme les qualifie Michel Pastoureau, « armoiries dans lesquelles le nom de certains éléments – le plus souvent le nom de la figure principale – form[ait] un jeu de mots ou établi[ssait] une relation de sonorité avec le nom du possesseur de l'armoirie »⁵⁹. Dans *Les Odeurs de Paris*, Louis Veuillot rapproche « les blasons sculptés sur les portes cochères » du faubourg Saint-Germain des « antiques enseignes des simples droguistes, épiciers, drapiers et autres vilains de l'ancienne rue des Lombards »⁶⁰. Les enseignes ne sont-elles pas après tout une forme d'armoiries du commerce ? En dépit de certaines idées reçues, le droit aux armoiries ne fut jamais limité à la seule noblesse, tel est ce que M. Pastoureau affirme en déclarant qu'« à aucun moment, dans aucun pays, le port d'armoiries n'a été l'apanage d'une classe sociale »⁶¹ :

Chaque individu, chaque famille, chaque groupe ou collectivité a toujours et partout été libre d'adopter les armoiries de son choix et d'en faire l'usage privé qu'il lui plaisait, à la seule condition de ne pas usurper celles d'autrui. Tel est le droit aux armoiries figurés dès le XIII^e siècle, tel il restera jusqu'à l'époque moderne⁶².

La proportion d'armoiries parlantes va grandissant « à la fin du Moyen Age lorsque beaucoup de roturiers et de communautés se dote d'armoiries »⁶³ ; prises au sérieux à l'époque médiévale ces armoiries « parlantes » font preuve d'un tel mauvais goût qu'elles sont progressivement déconsidérées. Voici l'exemple d'un Polonais d'origine nommé François Schutz qui s'est vu « octroyer en 1813 des armes parlantes ainsi blasonnées : d'or au chevron de gueules chargé du signe des chevaliers légionnaires, accompagné en chef de deux étoiles d'azur

⁵⁸ M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, Paris, Grands manuels Picard, 2003 [1^{ère} éd. 1993], p. 197.

⁵⁹ M. Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 229.

⁶⁰ L. Veuillot, *Les Odeurs de Paris*, Paris, Palmé, 1867, pp. 108-109.

⁶¹ M. Pastoureau, *Op. cit.*, p. 224.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

et en pointe d'une figure d'homme de sable debout et tenant l'index de sa main droite sur la bouche ! »⁶⁴. Après lecture d'un tel jeu de mots, il ne semble guère audacieux de vouloir rapprocher le tableau d'enseigne du Chat-qui-pelote d'un blason.

Dans une perspective historique, selon Michel Pastoureau, les armoiries eurent pour origine les « figures géométriques, animales ou florales » que prirent « l'habitude de faire peindre sur la grande surface plane de leurs boucliers » des combattants occidentaux « à partir des années 1080-1120 »⁶⁵. Ces derniers, « rendus à peu près méconnaissables par le capuchon du haubert (...) et par le nasal du casque » usèrent de ces figures comme « de signes de reconnaissance au cœur de la mêlée »⁶⁶. Telle est bien la fonction principale d'une enseigne commerciale : faire sortir son établissement de la mêlée des boutiques qui, après l'Empire, se multiplient dans les rues de Paris. A l'instar du fonctionnement des armoiries, le tableau d'enseigne ne changera pas lorsque les époux Lebas prendront la suite des Guillaume ; seuls les panneaux latéraux seront modifiés. D'ailleurs, les armoiries ne figuraient pas essentiellement sur des écus mais prenaient aussi place sur des bannières, des housses de chevaux, des vêtements d'armes, des sceaux, des monnaies... ou sur « de nombreux objets d'art ou de la vie quotidienne »⁶⁷ à laquelle appartient l'enseigne du marchand drapier. Il est loin d'être incongru d'y voir une forme de blason du négoce, d'autant plus que la « large poutre mignardement sculptée » où se trouve l'« antique tableau représentant un chat qui pelotait »⁶⁸ rappelle certaines plaques de cheminées blasonnées.

En outre, Balzac lui-même, roturier et peu soucieux d'exactitude en matière d'héraldique, n'avait pas hésité à faire installer le blason des Balzac d'Entraigues sur la calèche qui devait le mener en voyage à Vienne. Un tel procédé lui valut force quolibets comme le rapporte Stefan Zweig qui évoque

⁶⁴ M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, p. 80. Nous soulignons.

⁶⁵ M. Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, p. 214.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 214-215.

⁶⁷ M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, p. 97.

⁶⁸ Balzac, *La Maison du Chat-qui-pelote*, *Op. cit.*, p. 15.

quelques « railleries décochées dans les journaux à l'occasion de ce vaniteux anoblissement par des confrères malveillants »⁶⁹. A ces moqueries, Balzac, imperturbable, répliqua que « son père avait déjà établi cette origine aristocratique dans des documents officiels ». Pourtant, cette filiation nobiliaire s'avère peu probable : les Balzac étant issus d'une lignée de paysans répondant au patronyme de Balssa.

Couleurs et figures de ces armoiries bourgeoises

En esquissant à main levée la façade de la maison du Chat-qui-pelote, les couleurs de la robe du chat et de l'habit brodé du gentilhomme viennent à manquer, les seules couleurs précisées sont celles des panneaux latéraux où sont inscrites en lettres d'« or » « sur un champ d'azur » diverses indications évoquées ci-dessus. Par "azur" et "or", il faut évidemment entendre "bleu" et "jaune". Balzac suit ici (volontairement ou non) les règles élémentaires de l'héraldique⁷⁰ en n'associant pas deux couleurs interdites :

Le blason répartit les six couleurs en deux groupes : dans le premier, il place le blanc et le jaune ; dans le second, le rouge, le bleu et le vert. La règle fondamentale interdit de juxtaposer ou de superposer deux couleurs qui appartiennent au même groupe⁷¹.

Le romancier reprend en outre les préférences chromatiques héraldiques en vigueur sous l'Empire : tandis que l'héraldique classique préférerait l'association argent/gueules, une modification a lieu sur les armoiries impériales pour qui « l'or est plus honorifique que l'argent ; l'azur, que les gueules »⁷².

Les deux figures principales incrustées sur ce blason du négoce, un chat et un étrange gentilhomme en habit brodé, paraissent fort étranges. Le chat appartenait aux animaux à connotations négatives au même titre que singe, bouc, renard ou chouette et de ce fait, il était peu représenté sur les blasons⁷³.

⁶⁹ S. Zweig, *Balzac, le roman de sa vie*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 9.

⁷⁰ Voir M. Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, p. 225.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, p. 79.

⁷³ Certaines familles « dont le nom se prêterait facilement à l'emploi d'une figure héraldique "parlante" refusent d'introduire celle-ci dans l'écu lorsqu'il s'agit d'un animal dont la signification est péjorative » (M. Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, pp. 238-239).

Cependant, à l'époque moderne (du XVI^es à l'Empire), « le bestiaire s'enrichit dans des proportions considérables »⁷⁴ : à la trentaine d'espèces d'animaux du bestiaire médiéval, viennent se greffer diverses espèces d'animaux (des tortues ornent l'écu d'un marchand lyonnais et des limaçons d'or celui de Le Notre, architecte des jardins de Versailles). Pourquoi dès lors ne pas représenter un chat sur les armoiries d'un marchand drapier ? Peu importe si le chat avait vers la fin du Moyen Age la réputation de pouvoir « jeter des sorts (notamment dans le domaine de l'amour) et d'attirer le *malheur* sur une personne ou une maison »⁷⁵ (remarquons la coïncidence avec le titre initial du roman) !

La figure de l'animal pose en outre elle aussi plus d'un problème à résoudre : sa queue « mouchetée (...) était découpée de telle sorte qu'on pouvait la prendre pour un spectateur »⁷⁶. Puis Balzac ajoute cette explication quelque peu étrange : « tant la queue des chats de nos ancêtres était grosse, haute et fournie ». Ce n'est donc pas tant la nature ou la taille de la queue des chats qui semble avoir évolué mais davantage la représentation qui en fut faite au fil des siècles. Et effectivement, il suffit de regarder la représentation d'un lion sur un blason médiéval pour constater un dessin grossier, presque caricatural de ces figures qui sont avant tout faites pour être vues et lues de loin. Michel Pastoureau souligne cet aspect particulier de la figure héraldique où tout ce qui participe à l'identification « est souligné ou exagéré »⁷⁷ notamment les « lignes de contour des figures géométriques » s'attachant à « [la] tête, [les] pattes ou [la] queue des animaux ». En envisageant ce chat sur l'enseigne comme une figure héraldique quelque peu grossière, l'on comprend mieux les propos du narrateur selon qui : « un moment d'attention »⁷⁸ suffirait pour « graver dans la mémoire » ce chat. Le caractère grotesque de la queue disproportionnée et des accessoires énormes (raquette et balle) représentés sur le tableau d'enseigne trouve ici une explication liée au besoin pour ces figures d'être déchiffrées de loin. Ce chat est bien un

⁷⁴ M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, *Op. cit.*, p. 70.

⁷⁵ M. Pastoureau, *Les Animaux célèbres*, Paris, Bonneton, 2001, p. 174 (nous soulignons).

⁷⁶ Balzac, *La Maison du Chat-qui-pelote*, *Op. cit.*, p. 16.

⁷⁷ M. Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, p. 227.

⁷⁸ Balzac, *La Maison du Chat-qui-pelote*, *Op. cit.*, p. 17.

chat, rien qu'un chat et non un lion comme nous en avons émis l'hypothèse plus haut : Guillaume s'il peut évoquer le courage par son ardeur au travail, est loin d'être l'incarnation de la « générosité », l'une des trois attributs du lion dans le bestiaire médiéval.

Ce tableau d'enseigne peut dès lors être envisagé comme un bouclier que le père Guillaume agiterait sous le nez du jeune observateur, l'informant des dangers d'une alliance avec cette famille de boutiquiers sans qu'il ne le comprenne. Dans l'héraldique et d'après Alphonse O'Kelly de Galway dans son *Dictionnaire archéologique et explicatif de la science du blason* au début du XX^e siècle, le chat « vigilant, adroit, léger, souple et nerveux »⁷⁹ signale des « guerriers qui défendent si bien les places où ils commandent qu'il est impossible de les réduire sans courir de grands dangers » et il nous semble que c'est bien là ce que fait le chat-chevalier Guillaume en s'exposant de manière défensive devant ce gentilhomme en habit de soirée sur le perron de son négoce.

L'illustration réalisée pour l'édition Ollendorff – proche du texte original – présente d'ailleurs le vieux drapier dans la position d'un Cerbère gardant les portes de son antique négoce, debout sur le perron de sa boutique, la tête et le regard fixes. Ses mains nouées sur le ventre ne se reposent pas sur l'embrasure de la porte ou le mur de l'entrée, ses jambes sont légèrement écartées comme s'il allait devoir maintenir la pose. En revanche, de l'autre côté de la rue, Théodore adopte une attitude plus désinvolte, debout lui aussi, ses jambes sont croisées, tandis que son corps repose contre un mur... Le jeune artiste ne prend pas conscience de la frontière qui le sépare de la famille de drapiers ni même du "malheur" dans lequel il va se plonger en quête de « gloire ».

Le Chat-qui-pelote, de l'enseigne proleptique à l'emblème tripartite

Une enseigne proleptique ?

Plus qu'une simple enseigne vivante, qu'une enseigne-rébus, qu'un écu, ce tableau d'enseigne doit être envisagé dans la perspective plus large de l'économie

⁷⁹ A. O'Kelly de Galway, *Dictionnaire archéologique et explicatif de la science du blason : origine des emblèmes et des symboles héraldiques*, Bergerac, J. Castanet, 1901, p. 122.

générale du récit. La fin tragique de cette alliance improbable entre un artiste et une petite bourgeoise transparaît dès l'incipit de manière détournée par le biais du grotesque et antique tableau d'enseigne. Si le jeune amoureux transi avait cherché les conséquences de ce mépris de l'art annoncé en devanture, frappé d'un éclair de lucidité, il aurait sans doute pris conscience des difficultés auxquelles allait être confronté son couple. Mais pourquoi ne pas montrer plus directement ce que sous-entend cette enseigne ?

Balzac aime jouer avec les sens cachés, le folio 16 des *Pensées, sujets, fragments* où il prend note d'un ouvrage à réaliser en témoigne : ce projet devait s'intituler *Même histoire* et être « composé de fragments détachés sans queue ni tête en apparence » ; en apparence seulement, puisque le romancier ajuste son propos et ajoute que ces fragments auront en fait « un sens logique et secret »⁸⁰. L'énigme est au centre du processus de création balzacien ; sur ce point la critique est unanime⁸¹ : Balzac est un fervent épistémophile. Et pourtant, à l'issue du récit, le lecteur ne peut que constater une structure herméneutique déceptive où l'énigme initiale n'est pas directement explicitée, pas à proprement parler résolue. L'excipit éclaircit un peu le sens du roman ; il offre au lecteur quelques clefs d'interprétation mais le mot de la fin manque véritablement, le parcours du sens est achevé et pourtant demeure une impression d'in-fini. Et il nous semble de ce fait que ce n'est pas tant d'annonce dont il est question ici que d'amorce, au sens où Genette l'entend lorsqu'il distingue ces deux procédés d'anticipation. La description de la façade du Chat-qui-pelote renvoie davantage à une forme d'amorce narrative, "amorces" que Genette distingue clairement des "annonces" en raison du fait que là où ces dernières sont explicites, les premières sont posées comme de « simples pierres d'attente sans anticipation, même allusive, qui ne

⁸⁰ Balzac, *Pensées, sujets, fragments*, p. 670.

⁸¹ B. Lyon-Caen y voit « un moteur déterminant du roman balzacien » (dans *Balzac et la comédie des signes. Essai sur une expérience*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, « La philosophie hors de soi », 2006, p. 23) tout comme Ch. Massol-Bedoin qui souligne là « une caractéristique essentielle de la poétique de l'énigme chez Balzac. » (dans « *Le Mot de l'énigme* », *Balzac, une poétique du roman*, Montréal/Paris, XYZ/PUV, 1996, p. 190) ; A.-M. Baron signale que « tout un imaginaire scriptural affleure chez lui à tout propos, lié à l'idée d'une énigme à décrypter » (*Op. cit.*, p. 93).

trouveront leur signification que plus tard » et dont « la valeur de germe ne sera reconnue que plus tard, et de façon rétrospective »⁸² par le lecteur herméneute.

Le Chat-qui-pelote, du drame familial à l'apologue

Balzac puise parfois son inspiration dans sa vie personnelle et les femmes qui ont le plus compté à ses yeux trouvent tout naturellement place dans son univers de fiction. Les silhouettes de la duchesse d'Abrantès, Zulma Carraud, George Sand, Eve Hanska... apparaissent en filigrane dans son œuvre ; ici c'est le spectre de sa sœur cadette Laurence qui semble hanter le roman. Dans l'édition Garnier Frères de 1963, Pierre-Georges Castex voit dans *La Maison du chat-qui-pelote* le récit d'un drame familial mis en scène ; effectivement « il est permis de relever une analogie frappante entre les destins d'Augustine Guillaume et de Laurence Balzac » puisque « toutes deux ont été mariées avec un homme de noble naissance qui les a rendues malheureuses » et qu'en outre, « Laurence, comme Augustine, est morte jeune, misérablement »⁸³. A l'instar d'Augustine Guillaume, la cadette des sœurs Balzac, Laurence, avait épousé un jeune noble, Armand-Désiré Michaut de Saint-Pierre de Montzaigle ; cette union qui enchantait les Balzac dans un premier temps se révéla un véritable cauchemar, le gendre ayant oublié de mentionner la présence de dettes importantes. La jeune femme mourut après quatre années de mariage dans la plus grande solitude ; à la même époque, Balzac était tout à sa nouvelle liaison avec la duchesse d'Abrantès. L'indication finale du récit « Maffliers, octobre 1829 » renvoie d'ailleurs à un séjour du romancier chez les Talleyrand-Périgord en compagnie de la duchesse. Dans l'édition de La Pléiade de 1976, Anne-Marie Meininger reprend la thèse du drame familial de P.-G. Castex et voit dans *La Maison du chat qui pelote*, un roman expiatoire ; selon elle, « une sensibilité hors du commun ne permettait pas à Balzac de vivre avec des drames "ensevelis". Il devait s'en délivrer. Et, avec l'histoire qui forme la trame de *Gloire et Malheur*, il se délivre de l'histoire de

⁸² G. Genette, *Figures III*, « Discours du récit », Paris, Seuil, 1972, pp. 112 et 113.

⁸³ Balzac, *La Maison du Chat qui pelote*, éd. P.-G. Castex, Introduction, p. 11.

Laurence »⁸⁴. Elle va jusqu'à établir l'hypothèse selon laquelle *La Maison du Chat-qui-pelote* n'aurait jamais vu le jour sans ce drame familial.

La portée morale de ce court roman est indéniable, et si Balzac, qui se souvient sans aucun doute de la douloureuse expérience de sa sœur ne porte aucun jugement à l'encontre de son héroïne, ce récit ne manque pas de traits satiriques à l'égard de la famille de boutiquiers qui a élevé la jeune Augustine. Telle est bien l'une des grandes leçons de ce récit : le mariage est voué à l'échec, non parce que la demoiselle est incapable de s'adapter, mais parce qu'elle n'a même pas conscience de ses limites. Les parents Guillaume n'ont habitué leurs filles qu'à entendre « des raisonnements et des calculs tristement mercantiles ». Augustine et son aînée ont été « « élevées pour le commerce », leur esprit critique n'a guère été aiguisé, elles ne savaient l'une et l'autre que la manière de « tenir un ménage, elles connaissaient le prix des choses » et appréciaient particulièrement « les difficultés que l'on éprouve à amasser l'argent »⁸⁵... Ainsi éduquée, Augustine ne pouvait que difficilement s'intégrer à la nouvelle vie que lui proposait son mari artiste. Le roman se clôt par le décès de la jeune femme ; la présentation d'une inscription lapidaire fait écho à l'enseigne qui ouvrait le roman, celle d'une épitaphe, « inscription gravée sur un cippe du cimetière Montmartre » indiquant « que madame de Sommervieux était morte à vingt-sept ans ». C'est à un « poète, ami de cette timide créature » dont il n'a nullement été question dans le roman – et qui rappelle la silhouette d'Honoré, en frère brisé de chagrin – que l'on doit la leçon du récit :

– Les humbles et modestes fleurs, écloses dans les vallées, meurent peut-être (...) quand elles sont transplantées trop près des cieux, aux régions où se forment les orages, où le soleil est brûlant⁸⁶.

Dans un ouvrage plus tardif, bien loin de cette douceur romantique, ce sera Birotteau (en rien poète) qui énoncera cette terrible moralité :

Voilà ce que c'est que d'épouser des artistes⁸⁷.

⁸⁴ A.-M. Meininger, Introduction à *La Maison du Chat-qui-pelote*, *Op. cit.*, p. 38.

⁸⁵ Balzac, *La Maison du Chat qui pelote*, p. 28.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 86.

Enseigne, tableau d'enseigne et épitaphe à l'aune de l'emblème tripartite

La présence de l'épithaphe finale, de l'étrange tableau d'enseigne et du nom de la boutique n'est pas sans rappeler la structure de l'emblème tripartite, emblèmes dans la lignée des livres d'André Alciat ou des *Hiéroglyphes* d'Horapollon. Balzac était d'ailleurs féru d'hiéroglyphes puisqu'il les a maintenus sur la façade de sa boutique et ce, dans les trois débuts qu'il avait envisagés. Le fait de réaliser que Balzac nous proposait, à l'instar des emblèmes, de « faire résoudre par le texte l'énigme proposée par le symbole »⁸⁸ (qui serait ici le tableau d'enseigne) semble corroborer cette hypothèse. Devant cette façade, rien ne paraît signifiant en soi, seule la lecture de la nouvelle voire une retro lecture permet d'éclairer la compréhension du récit. Énigmatique, le tableau d'enseigne du Chat qui pelote évite toute tautologie et ne prend sens véritablement qu'uni à l'énoncé ; l'énoncé étant le texte lui-même et non une courte épigramme, le sens apparaît d'autant plus difficilement. *L'emblema triplex* se compose de trois éléments, tripartition que l'on retrouve dans ce roman. Là où l'emblème présente un titre bref, nous placerons l'enseigne-rébus « Au chat-qui-pelote » qui ferait office de *motto*, élément difficile à déchiffrer qui constitue l'« âme » de l'emblème. Le deuxième élément caractéristique de la composition de l'emblème est une image qui en forme le « corps » et a un rôle mnémotechnique ; telle est bien la fonction de la peinture présente sur le linteau au-dessus de la porte d'entrée puisque le narrateur précise en parlant du chat de ce tableau « qu'un moment d'attention suffi[t] à [le] graver dans la mémoire »⁸⁹.

La troisième composante de l'emblème est l'épigramme, un texte explicatif qui a pour objet de permettre d'élucider le sens caché de l'image et de la devise. Ce texte en vers la plupart du temps peut parfois être suivi d'une glose en prose. Ici la nouvelle entière, jusqu'à l'épithaphe finale, servirait d'épigramme descriptive de l'image et d'application morale de cette description. Dans cette

⁸⁷ Balzac, *César Birotteau*, p.163.

⁸⁸ Ch. Bouzy, « L'emblème au siècle d'or ou la métaphore oubliée au carrefour des codes iconique et rhétorique », *Peinture et écriture, vol 1*, Paris, La Différence & Unesco, 1996, p. 53.

⁸⁹ Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu*, p. 25.

perspective, l'emblème prend le sens d'une synthèse entre une image à clef inspirée des hiéroglyphes égyptiens et un adage moral emprunté aux philosophes ou aux sages de l'antiquité. A la manière d'Alciat, Balzac offre à son lecteur dans les dernières lignes de son ouvrage un court texte porteur d'une leçon morale. Par ailleurs, l'emblème, tout comme ce récit balzacien, veille à complexifier ce qui est simple, à solliciter la coopération du lecteur herméneute. N'est-ce pas là ce que Balzac réalise dans ce court récit en apparence sans grande ambition ? Cette banale histoire de mariage entre personnes issues de deux mondes différents n'a en elle-même que peu de charmes, tandis qu'envisagée sous le spectre de l'enseigne de la boutique à l'incipit, elle revêt une tonalité particulière, d'autant plus frappante à la lecture des deux ébauches d'incipit d'où le tableau était absent.

Le lecteur ne peut oublier cette toile grotesque d'autant plus que le narrateur a insisté sur sa charge sémiologique ; il se voit dès lors contraint de mener une lecture éclairée, minutieuse, une lecture herméneutique et ludique. *Placere, docere, movere*⁹⁰, ces trois fondements de la rhétorique affleurent dans ce court récit où le lecteur qui prend plaisir à faire « résoudre » la signification du tableau par le récit, s'instruit à l'excipit et ne peut qu'être touché par une telle fin. L'enseigne du Chat-qui-pelote n'est donc pas directement annonciatrice de la suite du récit, elle est l'une de ses parties et ne peut en être dissociée sans perte de sens. Balzac obtient ici un brouillage ironique et non un effet d'annonce.

Le tableau d'enseigne de cette boutique revêt tant de faisceaux de suppositions que l'on serait tenté de se demander s'il ne s'agit pas d'une blague de potache digne de la bande à Romieu, jeunes trublions déplaçant la nuit les enseignes parisiennes d'un commerce à l'autre, à l'instar des Chevaliers de la

⁹⁰ Ch. Bouzy rappelle les différents principes employés par l'emblème qui passe du *delectare* « à savoir le plaisir qu'aura le lecteur-spectateur d'abord à voir l'image, puis à faire résoudre par le texte l'énigme proposée par le symbole ou la métaphore de l'image, fortement chargée d'indices mnémotechnique » pour arriver au *docere* car « l'emblème doit instruire et édifier l'honnête homme » pour « débouche[r] finalement sur le principe du *movere* : émouvoir pour mouvoir à l'action vertueuse. » (dans « L'emblème au siècle d'or ou la métaphore oubliée au carrefour des codes iconique et rhétorique », *Peinture et écriture, vol 1, Op. cit.*, p. 53).

Désœuvrance dont Balzac nous dresse une rapide esquisse dans *La Rabouilleuse*. Ces expéditions nocturnes dans les rues d'Issoudun participent au même titre que cette enseigne à l'univers « pittoresque » de Balzac, lui qui ne se cache pas de connaître la « manière d'employer les mots qui vous donnent des effets pittoresques dans le discours »⁹¹, confesse une véritable tendresse pour les fissures et lézardes grotesques du Paris qui disparaît. Certes, grâce à la description de ce tableau d'enseigne, le romancier qui souhaitait laisser un témoignage de l'environnement pittoresque auquel participe la boutique du Chat-qui-pelote dont sans nul doute « aucun modèle ne se verra bientôt plus à Paris »⁹², offre une survivance typographique aux vieilles enseignes du négoce.

Mais cet incipit descriptif ne se limite pas à la simple représentation du réel, ce tableau d'enseigne apporte tout son sens au récit qui va suivre et dépose dès l'orée du roman une énigme. Dans ce passage ekphrastique, l'auteur, fervent épistémophile, semble jouer des possibilités sémiologiques des figures représentées, cela explique sans doute la multitude de travaux réalisés sur cette bien énigmatique enseigne pourtant inexistante dans les premières heures de *Gloire et Malheur*. Notre propos n'était pas de « résoudre » l'énigme de ce tableau d'enseigne mais d'apporter dans le sillon des travaux déjà existant de nouveaux axes de lecture à cette *ekphrasis* balzacienne.

⁹¹ Balzac, *Pathologie de la vie sociale*, Des mots à la mode, p. 564.

⁹² Balzac, *La Maison du Chat qui pelote*, p. 14.