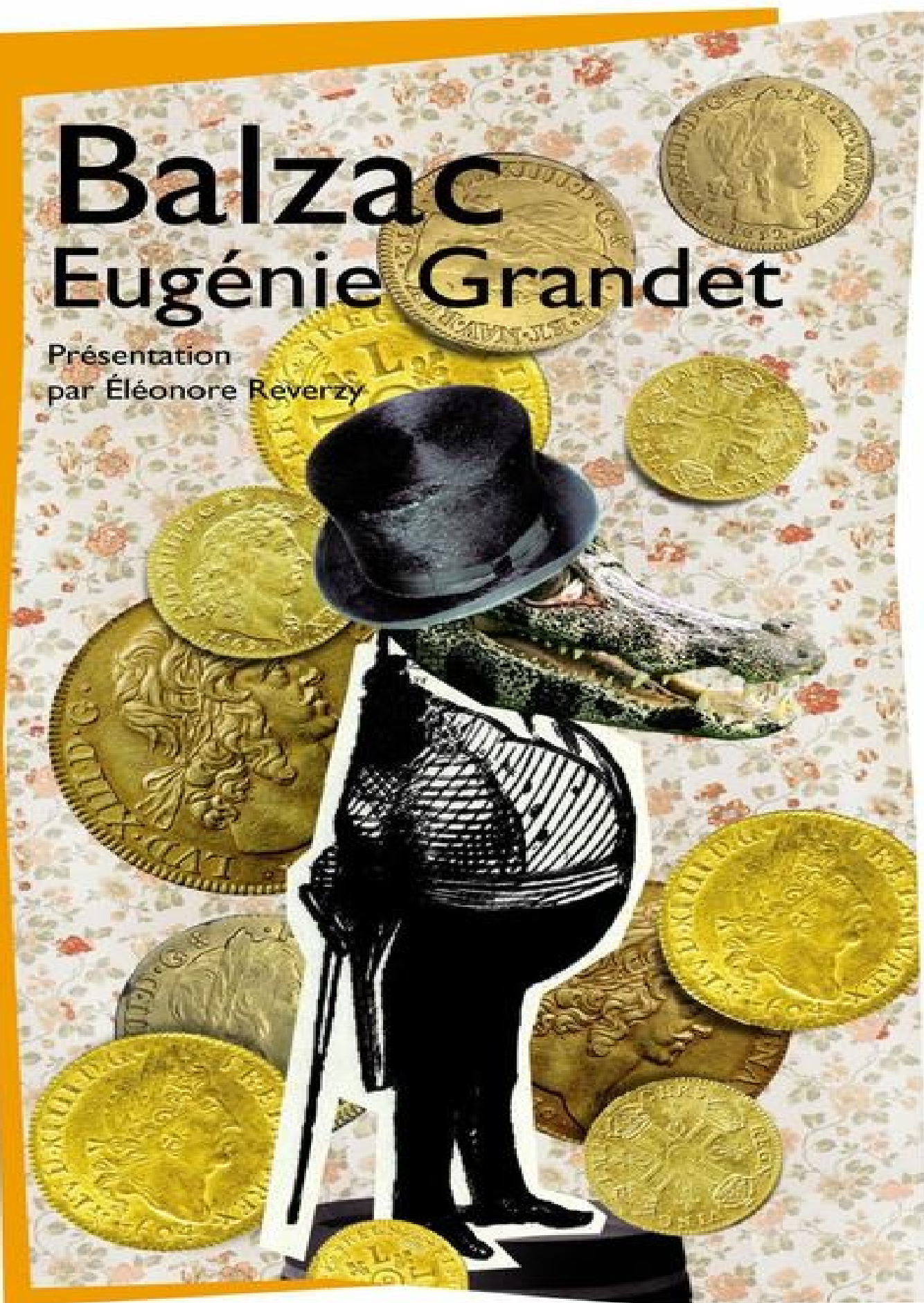


ÉDITION AVEC DOSSIER

# Balzac Eugénie Grandet

Présentation  
par Éléonore Reverzy



GF

---

BALZAC

# Eugénie Grandet

CHRONOLOGIE  
PRÉSENTATION  
NOTES  
DOSSIER  
BIBLIOGRAPHIE MISE À JOUR (2008)  
par Éléonore Reverzy

GF Flammarion

# Eugénie Grandet

Présentation, notes, dossier, chronologie et bibliographie par Eléonore Reverzy.

Texte intégral.

**Flammarion**

Collection : GF Flammarion

Maison d'édition : Flammarion

© Flammarion, Paris, 2000 / Edition mise à jour en 2008

Dépôt légal : mars 2008

ISBN numérique : 978-2-0812-5999-7

N° d'édition numérique : N.01EHPN000253.N001

ISBN du PDF web : 978-2-0812-6000-9

N° d'édition du PDF web : N.01EHPN000254.N001

Le livre a été imprimé sous les références :

ISBN : 978-2-0812-1317-3

N° d'édition : L.01EHPN000205.N001

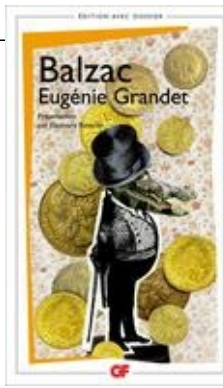
Le format ePub a été préparé par Isako ([www.isako.com](http://www.isako.com))

## Présentation de l'éditeur :

Eugénie Grandet, qui passe pour l'un des modèles du réalisme balzacien, est une " histoire vulgaire, le récit pur et simple de ce qui se voit tous les jours en province " écrit Balzac dans sa Préface de 1833.

C'est surtout le grand roman de l'argent et de l'avarice, incarnée par l'un des personnages les plus célèbres de La Comédie humaine, le père Grandet : Balzac, selon Lamartine, a dans cette œuvre drôle et satirique " cent fois dépassé l'incomparable Molière ". Mais Eugénie Grandet est aussi le roman de l'attente et de l'ennui, l'histoire déchirante d'une Pénélope sublime, éprise de son cousin de Paris, frivole dandy à qui elle sacrifiera tout, et qui la laissera vieille fille...

Ainsi que l'écrivait Sainte-Beuve, ce récit frôle le " chef-d'œuvre qui se classerait à côté de tout ce qu'il y a de mieux et de plus délicat parmi les romans en un volume. "



Virginie Berthemont ©  
Flammarion

---

# Table des matières

[Couverture](#)

[Titre](#)

[Copyright](#)

[Table des matières](#)

[Du même auteur dans la même collection](#)

[CHRONOLOGIE](#)

[Présentation](#)

[DU « CLAIR-OBSCUR »](#)

[UN PROJET, UN TITRE](#)

[UN « ROMAN BOURGEOIS »](#)

[« TOUT PASSE EN PROVINCE »](#)

[UNE POÉTIQUE DE LA LAIDEUR](#)

[SUBLIME ET DÉRISION](#)

[LE SUBLIME FÉMININ](#)

[L'ÉCRITURE DU PATHOS](#)

[Eugénie Grandet](#)

[DOSSIER](#)

[1 - Documents](#)

[PRÉAMBULE ET ÉPILOGUE SUPPRIMÉS](#)

[PRÉFACE DE 1833 \(SUPPRIMÉE EN 1843\)](#)

[POSTFACE DE 1833 \(SUPPRIMÉE EN 1843\)](#)

[EXTRAITS DE LA CORRESPONDANCE](#)

[ZULMA CARRAUD À BALZAC, LE 8 FÉVRIER 1834](#)

[BALZAC À ZULMA CARRAUD, LE 12 OU LE 13 FÉVRIER 1834](#)

[INTRODUCTION AUX ÉTUDES DE MŒURS DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE PAR FÉLIX DAVIN](#)

[LES JUGEMENTS DE SAINTE-BEUVE](#)

[LA REVUE DES DEUX MONDES, 15 NOVEMBRE 1834](#)

[LE MONITEUR, 2 SEPTEMBRE 1850](#)

[2 - Commentaires](#)

[GRANDET, L'HISTOIRE ET L'ARGENT](#)

[GRANDET, FILS DE LA RÉVOLUTION](#)

[UNE HISTOIRE DES MŒURS](#)

[L'OR, L'ABSOLU](#)

[COMPLÉMENT : MONNAIES EN CIRCULATION À LA RESTAURATION](#)

[LE ROMANESQUE DE L'ATTENTE](#)

[UN OU DEUX ROMANS](#)

[EUGÉNIE ET PÉNÉLOPE](#)

[BIBLIOGRAPHIE](#)

[ŒUVRES DE BALZAC](#)

[ÉDITIONS D'EUGÉNIE GRANDET](#)

[OUVRAGES CRITIQUES SUR BALZAC](#)



---

Eugénie Grandet

*Du même auteur*  
*dans la même collection*

---

ANNETTE ET LE CRIMINEL.

BÉATRIX. Préface de Julien Gracq.

CÉSAR BIROTTEAU.

LE CHEF-D'ŒUVRE INCONNU – GAMBARA – MASSIMILLA DONI.

LES CHOUANS.

LE COLONEL CHABERT.

LE COLONEL CHABERT suivi de L'INTERDICTION.

LE CONTRAT DE MARIAGE.

LA COUSINE BETTE.

LE COUSIN PONS.

LE CURÉ DE TOURS – LA GRENADIÈRE – L'ILLUSTRE GAUDISSERT.

LA DUCHESSE DE LANGEAIS.

EUGÉNIE GRANDET (édition avec dossier).

LA FEMME DE TRENTE ANS.

FERRAGUS – LA FILLE AUX YEUX D'OR.

GOBSECK – UNE DOUBLE FAMILLE.

ILLUSIONS PERDUES.

LE LYS DANS LA VALLÉE.

LA MAISON DU CHAT-QUI-PELOTE – LE BAL DE SCEAUX – LA VENDETTA – LA BOURSE,

MÉMOIRES DE DEUX JEUNES MARIÉES.

NOUVELLES (El Verdugo. Un épisode sous la Terreur. Adieu. Une passion dans le désert. Le Réquisitionnaire. L'Auberge rouge. Madame Firmiani. Le Message. La Bourse. La Femme abandonnée. La Grenadière. Un drame au bord de la mer. La Messe de l'athlète).

Facino Cane. Pierre Grassou. Z. Marcos).

LES PAYSANS.

LA PEAU DE CHAGRIN.

PEINES DE CŒUR D'UNE CHATTE ANGLAISE.

LE PÈRE GORIOT.

PHYSIOLOGIE DU MARIAGE.

PIERRETTE.

LA RABOUILLEUSE.

LA RECHERCHE DE L'ABSOLU.

SARRASINE, suivi de Michel Serres, L'HERMAPHRODITE.

SPLENDEURS ET MISÈRES DES COURTISANES.

UN DÉBUT DANS LA VIE.

UNE FILLE D'ÈVE.

LA VIEILLE FILLE – LE CABINET DES ANTIQUES.



	REPÈRES HISTORIQUES ET CULTURELS	VIE ET ŒUVRES DE BALZAC
○		
⊥	1799 18 brumaire : coup d'État de Bonaparte.	(20 mai) Naissance d'Honoré de Balzac à Tours.
⤵	1800 Mme de Staël, <i>De la littérature</i> .	Naissance de Laure, sœur d'Honoré.
○	1801 Chateaubriand, <i>Atala</i> .	Naissance en Ukraine d'Éveline Rzewuska (Ève Hanska).
Z	1802 Chateaubriand, <i>René, Génie du christianisme</i> . Mme de Staël, <i>Delphine</i> .	Naissance de Laurence, seconde sœur d'Honoré.
○	1804 Code civil. Senancour, <i>Oberman</i> .	
⌊	1804-1807	Balzac passe ces trois années à la pension Le Guay à Tours.
○	1804-1814 L'Empire.	
○	1805 Trafalgar. Austerlitz.	
-	1806 Iéna. Lavater, <i>L'Art de connaître les hommes par la physiognomonie</i> .	
m		

1807	Friedland. Mme de Staël, <i>Corinne ou l'Italie</i> . David, <i>Le Sacre</i> .	
1807-1813		Études chez les oratoriens de Vendôme. Naissance d'Henry, frère d'Honoré (enfant adultérin).
1809	Wagram. Insurrection espagnole. Chateaubriand, <i>Les Martyrs</i> .	
1810	Mme de Staël, <i>De l'Allemagne</i> .	
1812	Campagne de Russie.	
1814	Campagne de France.	Installation de la famille à Paris. Élève de la pension Lepître.
1814-1830	La Restauration. Walter Scott, <i>Waverley</i> . Ingres, <i>La Grande Odalisque</i> .	
1815	Les Cent-Jours. Waterloo.	
1816	B. Constant, <i>Adolphe</i> . Rossini, <i>Le Barbier de Séville</i> .	Inscription à la faculté de droit.

	REPÈRES HISTORIQUES ET CULTURELS	VIE ET ŒUVRES DE BALZAC
○		
⊥	1817 Stendhal, <i>Histoire de la peinture en Italie</i> .	
⤵	1817-1819	Clerc d'avoué et de notaire, bachelier en droit.
○	1819 M. Desbordes-Valmore, <i>Poésies</i> . Géricault, <i>Le Radeau de la Méduse</i> .	Installation rue Lesdiguières. Commence une tragédie, <i>Cromwell</i> .
Z	1820 Assassinat du duc de Berry. Lamartine, <i>Méditations poétiques</i> . Walter Scott, <i>Ivanhoé</i> .	Commence <i>Sténie</i> et <i>Falturne</i> .
○	1821 (5 mai) Mort de Napoléon. Nodier, <i>Smarra</i> . J. de Maistre, <i>Les Soirées de Saint-Petersbourg</i> . Cuvier fonde la paléontologie. Hoffmann, <i>La Princesse Brambilla</i> .	
⌊	1822 Lois sur la liberté individuelle et sur la presse. Hugo, <i>Odes</i> .	Début de sa liaison avec Laure de Berny, « la <i>Dilecta</i> ». Premières œuvres en collaboration avec Auguste Lepoittevin.
-	1823 Guerre en Espagne.	<i>La Dernière Fée</i> sous le pseudonyme d'Horace de Saint-Aubin.
m		

1823-1824	Saint-Simon, <i>Le Catéchisme des industriels</i> . Scott, <i>Quentin Durward</i> . Delacroix, <i>Les Massacres de Scio</i> .	
1824	(16 septembre) Mort de Louis XVIII.	<i>Annette et le criminel</i> .
1824-1830	Règne de Charles X. Vigny, <i>Éloa</i> .	
1825	Stendhal, <i>Racine et Shakespeare</i> .	Première <i>Physiologie du mariage</i> . <i>Le Code des gens honnêtes</i> . <i>Wann-Chlore</i> . Se lance dans l'édition ( <i>Œuvres complètes</i> de Molière et de La Fontaine). Début de sa liaison avec la duchesse d'Abrantès.
1826	Vigny, <i>Cinq-Mars</i> . Cooper, <i>Le Dernier des Mohicans</i> .	Imprimeur. Sérieuses difficultés financières.
1827	Stendhal, <i>Armance</i> . Hugo, <i>Cromwell</i> .	Se lance dans la fonderie.
1828	Campagne de Grèce. Hugo, <i>Odes et ballades</i> .	
1829	Fourier, <i>Le Nouveau Monde industriel et sociétaire</i> . Hugo, <i>Les Orientales</i> . Goethe, <i>Les Années de voyage de Wilhelm Meister</i> .	Balzac a soixante mille francs de dettes. <i>Le Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800</i> . ( <i>Les Chouans</i> ) sous le nom d'Honoré de Balzac. <i>Physiologie du mariage</i> , publié sans nom d'auteur.

REPÈRES HISTORIQUES ET CULTURELS		VIE ET ŒUVRES DE BALZAC
O		
I	1830 (27, 28 et 29 juillet) Les Trois Glorieuses.	Vie mondaine.
R	1830-1848 Hugo, <i>Hernani</i> . Stendhal, <i>Le Rouge et le Noir</i> . Monarchie de Juillet. Règne de Louis-Philippe.	Premières <i>Scènes de la vie privée</i> ( <i>La Maison du chat-qui-pelote</i> , <i>La Vendetta</i> , <i>Gobseck</i> , <i>Le Bal de Sceaux</i> , <i>Une double famille</i> , <i>La Paix du ménage</i> ).
O	1831 Révolte des canuts à Lyon. Hugo, <i>Notre-Dame de Paris</i> . Delacroix, <i>La Liberté guidant le peuple</i> .	Balzac devient légitimiste. Rencontre avec la marquise de Castries. <i>La Peau de chagrin</i> , <i>Sarrasine</i> , <i>Le Chef-d'œuvre inconnu</i> (première version).
O	1832 George Sand, <i>Indiana</i> .	Première lettre d'une admiratrice qui signe « L'Étrangère » (Mme Hanska). Auprès de Mme de Castries à Aix-les-Bains et Genève ; elle l'éconduit. Rédaction de <i>Louis Lambert</i> , publié en janvier 1833.
O	1833 Loi Guizot sur l'enseignement primaire. Musset, <i>Les Caprices de Marianne</i> . Chopin, <i>Nocturnes</i> .	Rencontre Mme Hanska en septembre, séjourne auprès d'elle à Genève de décembre 1833 à février 1834. <i>Le Médecin de campagne</i> , <i>Eugénie Grandet</i> .
m		

1834	Émeutes à Paris et à Lyon et sanglante répression. Musset, <i>Lorenzaccio</i> . Sainte-Beuve, <i>Volupté</i> .	<i>La Duchesse de Langeais</i> , <i>La Recherche de l'absolu</i> , <i>Le Contrat de mariage</i> . Invente le procédé des personnages récurrents. Naissance de sa fille présumée, Marie du Fresnay (morte en 1930).
1835	(28 juillet) Attentat manqué de Fieschi contre Louis-Philippe. Lois répressives contre la presse. Gautier, <i>Mademoiselle de Maupin</i> .	<i>Le Père Goriot</i> , <i>La Fille aux yeux d'or</i> , <i>Séraphita</i> . Fin de sa liaison avec Mme de Berny qui meurt peu après. Rejoint Mme Hanska à Vienne, il ne la reverra pas pendant huit ans.
1836	Émile de Girardin, directeur de <i>La Presse</i> , invente le roman-feuilleton. Musset, <i>La Confession d'un enfant du siècle</i> .	<i>Facino Cane</i> , <i>L'Interdiction</i> , <i>Le Lys dans la vallée</i> .
1837	Mérimée, <i>La Vénus d'Ille</i> . George Sand, <i>Mauprat</i> .	Voyage en Italie. <i>La Vieille Fille</i> , <i>Illusions perdues</i> (début), <i>César Birotteau</i> .
1838	Daguerre et le daguerréotype. Hugo, <i>Ray Blas</i> . Dickens, <i>Oliver Twist</i> .	Séjour à Nohant chez George Sand. Voyage en Sardaigne (en vue d'étudier l'exploitation de mines argentifères). <i>La Maison Nucingen</i> , début de <i>Splendeurs et misères des courtisanes</i> .

	REPÈRES HISTORIQUES ET CULTURELS	VIE ET ŒUVRES DE BALZAC
1839	Stendhal, <i>La Chartreuse de Parme</i> .	<i>Le Cabinet des antiques, Une fille d'Ève, Le Curé de village</i> (début), <i>Béatrix, Les Secrets de la princesse de Cadignan</i> .
1840-1848	Gouvernement Guizot qui inaugure le régime des notables. George Sand, <i>Le Compagnon du tour de France</i> . Hugo, <i>Les Rayons et les ombres</i> . Mérimée, <i>Colomba</i> . Listz, premières <i>Rhapsodies hongroises</i> .	Sa pièce <i>Vautrin</i> est interdite après sa première représentation. Balzac s'installe rue Basse (actuel musée Balzac) avec sa gouvernante et maîtresse « Mme de Brugnot ». <i>Pierrette</i> . Article sur <i>La Chartreuse de Parme</i> .
1841	Guizot : « Enrichissez-vous ».	<i>Une ténébreuse affaire</i> en feuilleton, début de <i>La Rabouilleuse, Ursule Mirouët, Mémoires de deux jeunes mariées</i> . Contrat avec un consortium de libraires pour la publication de ses <i>Œuvres complètes</i> sous le titre <i>La Comédie humaine</i> .
1842	George Sand, <i>Consuelo</i> . Eugène Sue, <i>Les Mystères de Paris</i> .	Avant-propos de <i>La Comédie humaine. Un début dans la vie, La Rabouilleuse</i> (suite). Mort de Wenceslas Hamski, Balzac a désormais une seule idée : épouser Mme Hanska.

1843	Hugo, <i>Les Burgraves</i> .	<i>La Muse du département, Splendeurs et misères des courtisanes</i> (suite), <i>Illusions perdues</i> (suite). Retrouve Mme Hanska à Saint-Petersbourg. Balzac est atteint d'une sorte de méningite chronique.
1844	Dumas, <i>Les Trois Mousquetaires</i> . Caricatures de Daumier.	<i>Modeste Mignon</i> en feuilleton, début des <i>Paysans</i> , fin de <i>Béatrix</i> .
1845	Mérimée, <i>Carmen</i> . Wagner, <i>Tannhäuser</i> .	<i>Petites Misères de la vie conjugale</i> . Production littéraire moins intense. Voyage en Europe avec Mme Hanska et sa fille.
1846-1847	Crise économique et financière.	Troisième partie de <i>Splendeurs et misères...</i> , <i>La Cousine Bette</i> . Nouveau voyage en Europe avec Mme Hanska. Elle perd l'enfant qu'elle portait, au grand désespoir de Balzac.
1846-1853	George Sand, <i>Romans champêtres</i> . Berlioz, <i>La Damnation de Faust</i> .	
1847-1853	Michelet, <i>Histoire de la Révolution française</i> .	<i>Le Cousin Pons</i> , fin de <i>Splendeurs et misères...</i> Séjour de Mme Hanska à Paris. S'installe rue Fortunée. En septembre, départ pour l'Ukraine.

	REPÈRES HISTORIQUES ET CULTURELS	VIE ET ŒUVRES DE BALZAC
1848	(22, 23 et 24 février) Révolution de février. Abdication de Louis-Philippe. En juin, répression du mouvement populaire. (10 décembre) Élection de Louis-Napoléon Bonaparte à la Présidence de la République.	Retour à Paris. Cherche à rétablir sa situation financière pour épouser Mme Hanska, mais la révolution de février ruine ses projets. Malade. Achève <i>Le Faïeur</i> (pièce). Part pour l'Ukraine à la fin de l'année.
1848-1851	II <sup>e</sup> République. Mort de Chateaubriand. Parution posthume des <i>Mémoires d'outre-tombe</i> .	
1849	Courbet, <i>Un enterrement à Ormans</i> .	En Ukraine durant toute l'année. De plus en plus malade.
1850	Loi Falloux sur l'enseignement.	(14 mars) Balzac épouse Mme Hanska et rentre à Paris le 20 mai. Il meurt le 18 août.

---

## Présentation

« Je chante les amours et les aventures de plusieurs bourgeois de Paris, de l'un et l'autre sexe » (Furetière, *Le Roman bourgeois*, 1666).

« Les philosophes qui rencontrent des Nanon, des madame Grandet, des Eugénie ne sont-ils pas en droit de trouver que l'ironie est le fond du caractère de la Providence ? » (Balzac, *Eugénie Grandet*).

### DU « CLAIR-OBSCUR »

Flaubert devait en 1861 définir la couleur de *Madame Bovary* en l'opposant à celle du roman « pourpre » qu'il était en train d'écrire : à *Carthage*, qui s'intitulait bientôt *Salammbô*, répondait ainsi la teinte grise, indéfinissable, « cette couleur de moisissure d'existence des cloportes<sup>1</sup> », qui caractérisait son roman précédent. Dans la Préface de la première édition d'*Eugénie Grandet*, Balzac soulignait la difficulté qu'il éprouvait à rendre « les détails et les demi-teintes » et à « restituer à ces tableaux leurs ombres grises et leur clair-obscur ». Le « roman de l'attente, de la durée vide, de l'existence au ralenti » qu'est *Eugénie Grandet*, selon les termes de Philippe Dufour<sup>2</sup>, cette « Scène de la vie de province », ce « roman de mœurs », roman de la jeune fille, puis de la Pénélope vierge muette, finalement en vieille fille, est en effet, avant la peinture des « Mœurs de province » que fera Flaubert, un de ces grands romans gris, une de ces œuvres ternes dont la critique s'est vite emparée pour y voir des modèles réalistes, faute sans doute d'avoir cherché à en percevoir le sombre éclat. Les chiures et les mouches qui rendent indiscernable le baromètre qui orne la salle de la « maison à Grandet », l'escalier vermoulu, le taudis où dort la grande Nanon, les amours d'Eugénie et Charles sur le banc moussu du jardinier où le soleil ne pénètre jamais sont certainement pour beaucoup dans cette réception d'*Eugénie Grandet*. Les détails, si présents dans le roman balzacien<sup>3</sup> et si fondamentaux dans sa poétique, justifieraient en somme la lecture réaliste du roman, écrit à l'automne 1833, soit parallèlement à des œuvres flamboyantes comme *La Duchesse de Langeais*, achevé en janvier 1834, peu après la rencontre avec Ève Hanska, ou *La Fille aux yeux d'or* – autre roman où le « pourpre » se combine à l'or. Tant on ne saurait oublier que chez Balzac toute chose est double : « *res duplex* », comme l'affirme l'épître dédicatoire de *La Cousine Bette* dix ans plus tard.

Qu'*Eugénie Grandet* paraisse à première vue relever du versant réaliste de l'œuvre balzacienne semble d'abord indéniable : la laideur du détail, les connotations sordides que ce texte véhicule – ainsi des morceaux de sucre calibrés par Grandet et comptés chaque matin pour la journée –, tout comme l'évocation, satirique, de la vie petitement provinciale de Saumur, avec ses calculs mesquins, ses stupides rumeurs, ses enjeux grotesques, le choix même d'une figure centrale et dominante d'avant tout personnage comique par excellence, le cadre petit bourgeois en un mot accèdent sans doute à l'idée que le roman entend délaisser les prestiges du romanesque pour se confiner dans le domaine étroit d'un quotidien brutal et vraisemblable. Si l'on admet en effet que le romanesque ou, pour reprendre

mot anglais qui le désigne sans ambiguïté, le *romance*, se plaît à la représentation de héros, dem dieux généralement figurés sous l'apparence d'aristocrates, en quête de quelque Graal qu'il leur faut conquérir malgré d'ignobles félons, et pour la main d'une belle<sup>4</sup> il est clair qu'*Eugénie Grandet* voue plutôt à la dégradation de toutes les valeurs de la fable et regarde ouvertement vers l'univers trivial, de la chronique (le *novel* anglais) : c'est une « histoire vulgaire », un « récit pur et simple de qui se voit tous les jours en province » qu'entend faire Balzac, comme il l'écrit dans la Préface de 1833. Roman satirique, roman comique, parce que « roman bourgeois », telle est sans doute la première piste à suivre pour aborder ce modèle du roman réaliste balzacien qu'est censé constituer *Eugénie Grandet*. À ceci près cependant que son titre renvoie à une héroïne et que le romancier n'a pu choisir d'intituler son roman, *Le Père Grandet*, comme il devait le faire quelques mois plus tard avec *Goriot*.

## UN PROJET, UN TITRE

On connaît mal la genèse d'*Eugénie Grandet*, qui reste mystérieuse pour bien des raisons : sources, jadis explorées par la critique avec plus ou moins de bonheur, les modèles de ses personnages, dont aujourd'hui nul ne se soucie, son énigmatique dédicataire, autant d'obscurités que nous ne chercherons pas à élucider, tant il est vrai que la recherche des clefs témoigne d'une lecture trop étroitement réaliste et par trop naïve d'un texte littéraire – comme si l'existence à Saumur d'un riche avare que Balzac aurait connu éclairait la genèse du personnage romanesque qu'est Félix Grandet. L'enquête menée par Pierre-Georges Castex dresse d'ailleurs un état définitif de cette question de sources<sup>5</sup>, soulignant à quel point les techniques balzaciennes du déplacement et de la transposition d'écartent précisément toute tentative d'identification : c'est une réalité tourangelle beaucoup plus que saumuroise que Balzac a décrite dans cette étude de mœurs. Quand le romancier écrit ainsi à sa sœur<sup>6</sup> et à Zulma Carraud qui jugent la fortune de Grandet colossale et invraisemblable, il leur répond que tel « épicier en boutique », tel « colporteur » de Tours possède qui « huit millions », que « vingt<sup>7</sup> », énonçant ainsi la vanité de toute stricte reconnaissance d'un modèle unique. Le « Tout est vrai », qui servira d'épigraphe au *Père Goriot* – « *All is true* » –, ne saurait renvoyer à une vérité d'ordre civil, clairement identifiable.

Saumur, que Balzac connaît mal<sup>8</sup>, fonctionne en effet comme la synecdoque de la province – et cela tout aussi bien Tours dans *Le Curé de Tours* en 1832 ou Issoudun pour *La Rabouilleuse* en 1840 ou encore Sancerre pour Dinah de La Baudraye, héroïne de *La Muse du département*, car il n'y a pas une province pour Balzac mais plusieurs selon l'âme qui y souffre ou s'y épanouit –, donc comme une province en raccourci, le microcosme de tout ce qui n'est pas Paris et se construit en outre en opposition avec la capitale : Saumur vu de l'intérieur, mais aussi examiné par le Parisien Charles Grandet, que sa seule manière de frapper à la porte fait reconnaître comme étranger et dont les atours vont ébahir sa cousine autant que la servante Nanon. *Eugénie Grandet*, sous-titré dans l'édition préoriginale de *L'Europe littéraire*<sup>9</sup> *Histoire de province*, est en effet d'emblée défini par le romancier comme la première des *Scènes de la vie de province*<sup>10</sup> et présenté à Mme Hanska comme supérieur à *Le Curé de Tours*<sup>11</sup>.

Balzac se déclare très satisfait de la progression de son roman, dont il souligne la nouveauté : « *Eugénie Grandet* ne ressemble à rien de ce que j'ai peint jusqu'ici. Trouver Eugénie Grandet après Mme Jules [l'héroïne de *Ferragus*], sans vanité, cela annonce du talent<sup>12</sup> », note-t-il le 10 octobre 1833. Cette « belle œuvre<sup>13</sup> », que son amour pour l'Étrangère lui a inspirée – lorsqu'on sait aujourd'hui que sa dédicataire est en fait Maria du Fresnay, alors maîtresse de Balzac et mère de :

filles –, est donc un roman d'amour, d'un « amour pur, immense, fier<sup>14</sup> », et le lecteur de *Correspondance* est frappé par l'insistance que met le romancier à souligner la dimension sentimentale de son œuvre. Le titre trouve en cela encore sa justification : c'est d'une *Étude de femme* qu'il s'agit, c'est donc un roman au sens traditionnel du terme (cet univers où la femme est reine et donne son sens au monde, selon l'analyse de Thibaudet)<sup>15</sup> que prétend livrer le romancier. Le sous-titre, choisi pour l'édition préoriginale, vient cependant (dés) orienter quelque peu cette lecture héroïque, ou du moins la compléter : cette *Histoire de province* qu'est aussi *Eugénie Grandet* ressortira en conséquence à un héroïsme de la laideur – celle de la province, de ses mœurs, de ses préoccupations mercantiles et basses – et le romancier ne manquera pas de souligner le tour de force qui consiste à « initier à un intérêt presque muet » et à « sonder une nature creuse en apparence, mais que l'examen trouve pleine et riche sous une écorce unie<sup>16</sup> ».

## UN « ROMAN BOURGEOIS »

En faisant ainsi référence à Furetière et à la veine réaliste de ce roman du xvii<sup>e</sup> siècle, qui est tout à la fois satirique et parodique – l'*Histoire comique de Francion* et *Le Roman comique* l'attestent également –, c'est l'héritage que revendique implicitement une œuvre comme *Eugénie Grandet* que nous cherchons à éclairer et sa nouveauté. Le réalisme tient d'abord, d'après la tradition antique et particulièrement le *Satiricon* de Pétrone, à la dénonciation des travers et des vices : l'avarice de Grandet, les viles préoccupations des Cruchotins et des Grassinistes qui s'affrontent pour obtenir les millions de l'héritière, l'égoïsme final et les mauvais calculs de Charles, puni de renoncer à Eugénie autant de traces d'une écriture moralisatrice et donc satirique. Il y a bien dans *Eugénie Grandet* un peu des *Caractères* de La Bruyère, les portraits de ces bourgeois provinciaux, Adolphe le fils à marier, la coquette de quarante ans qu'est Mme des Grassins, l'abbé Cruchot, constituant comme un pendant moderne à la galerie des courtisans parisiens dépeints par le moraliste. Ces grotesques, empêtrés dans la matière, deviennent de purs personnages de comédie, fonctionnant de manière caricaturale, tant les passions qui les meuvent, reflétant toutes la passion centrale de Grandet – ainsi tout à la fois concentrée en un seul personnage et atomisée dans les deux clans rivaux –, leur confèrent ce caractère mécanique propre à susciter le rire.

Que Balzac s'attaque à son tour, après Plaute et Molière, au personnage de l'avare, enracine un peu plus son roman dans le terreau comique en représentant des « hommes bas » – dont, pour citer encore Aristote, le « défaut » ou la « laideur [...] ne causent ni douleur ni destruction<sup>17</sup> » : Grandet, l'abbé Cruchot, les des Grassins sont bas tout à la fois moralement et socialement, spécimens d'une humanité impitoyablement traités – Grandet mis à part – par le narrateur. Ainsi, des six habitants seuls autorisés à pénétrer dans « la maison à monsieur Grandet » :

Le plus considérable des trois premiers était le neveu de monsieur Cruchot. Depuis sa nomination de président au tribunal de première instance de Saumur, ce jeune homme avait joint au nom de Cruchot celui de Bonfons, et travaillait à faire prévaloir Bonfons sur Cruchot. Il signait déjà C. de Bonfons. Le plaideur assez mal avisé pour l'appeler monsieur Cruchot s'apercevait bientôt à l'audience de sa sottise. Le magistrat protégeait ceux qui le nommaient monsieur le président mais il favorisait de ses plus gracieux sourires les flatteurs qui lui disaient monsieur de Bonfons [...] Ces trois Cruchot, soutenus par bon nombre de cousins, alliés à vingt maisons de la ville formaient un parti, comme jadis à Florence les Médicis ; et, comme les Médicis, les Cruchot avaient leurs Pazzi. Madame des Grassins, mère d'un fils de vingt-trois ans, venait très assidûment faire la partie de madame Grandet, espérant marier son cher Adolphe avec mademoiselle Eugénie



Monsieur des Grassins le banquier favorisait vigoureusement les manœuvres de sa femme par ses constants services secrètement rendus au vieil avaré, et arrivait toujours à temps sur le champ de bataille. Ces trois des Grassins avaient également leurs adhérents, leurs cousins, leurs alliés fidèles. [...] Ce combat secret entre les Cruchot et les des Grassins, dont le prix était la main d'Eugénie Grandet, occupait passionnément les diverses sociétés de Saumur (p. 68-69).

Cette présentation de « Physionomies bourgeoises » – pour reprendre le titre d'un des chapitres de la première édition d'*Eugénie Grandet* – témoigne bien de la force comique de l'écriture balzacienne : recours à la disconvenance héroïcomique (les Cruchot héroïsés en Médicis face aux des Grassins et Pazzi), choix d'une rhétorique hyperbolique (la « salle » de la maison Grandet muée en « champ de bataille » où se livre « un combat secret » dont tout Saumur suit les étapes), jeu sur l'onomastique, qui se trouve caractériser de manière constante le président du tribunal de première instance – qui, à l'issue du roman, sera effectivement parvenu à imposer son nouveau patronyme. Balzac d'ailleurs n'a pas manqué de choisir pour ces personnages secondaires des noms imagés et vulgaires : dans Cruchot il y a cruche (p. 86), comme le remarque l'abbé du même nom, présenté comme « le Talleyrand de la famille » (p. 69) ; madame des Grassins est « une de ces petites femmes vives, dodues, blanches et roses », ce qui explicite assez clairement l'allusion que comporte son nom ; Bonfons désigne-t-il par une antiphrase les qualités morales (le bon fond) dont est dépourvu le magistrat ? ou les biens-fonds qu'il n'a cessé d'accumuler ? Eugénie, veuve de Bonfons, enfermée dans sa mélancolique demeure, épousera peut-être le marquis de Froidfond, dont le nom est en accord avec son triste sort.

Le rire est ainsi également au service de la pensée, et Balzac, fidèle à son maître Rabelais, représente ce « scepticisme interrogateur et conquérant<sup>18</sup> » qu'analyse Maurice Ménard : l'usage de l'équivoque implique le renversement, mais aussi le dialogisme, si bien que les vulgaires Cruchotiens et Grassinistes sont après tout susceptibles d'être comparés aux célèbres partis florentins. Le comique balzacien met donc en question à la fois « l'univocité du sens [et] le simplisme d'un dualisme systématique<sup>19</sup> », et laisse ainsi jouer au lecteur un rôle actif d'herméneute – comme face aux personnages principaux et problématiques du roman, Grandet, sa femme et sa fille.

Roman de l'ennui, *Eugénie Grandet* est donc aussi une œuvre drôle, une véritable comédie, à la manière de Lamartine, à l'instar de bien des contemporains de Balzac, n'a pas tort de voir en lui le Molière de son siècle<sup>20</sup>. Le « bonhomme Grandet » – et quoi qu'en dise le narrateur qui explique l'expression, « bonhomie » de l'avare ne peut que résonner comme une antiphrase ironique – est en effet le maître d'un jeu dont tous sont les dupes. Dès la soirée d'anniversaire d'Eugénie, la comédie sociale du roman déguise les calculs du « vieux tonnelier » :

Les acteurs de cette scène pleine d'intérêt, quoique vulgaire en apparence, munis de cartons bariolés, chiffrés, et de jetons en verre bleu, semblaient écouter les plaisanteries du vieux notaire qui ne tirait pas un numéro sans faire une remarque ; mais tous pensaient aux millions de monsieur Grandet. Le vieux tonnelier contemplait vaniteusement les plumes roses, la toilette fraîche de madame des Grassins, la tête martiale du banquier, celle d'Adolphe, le président, l'abbé, le notaire et se disait intérieurement : « Ils sont là pour mes écus. Ils viennent s'ennuyer pour ma fille. Hélas ! ma fille ne sera ni pour les uns ni pour les autres, et tous ces gens-là me servent de harpons pour pêcher ! » (p. 86-87).

Continuellement occupé à faire des marchés de dupes, tant avec les prétendants à la main de sa fille qu'avec les créanciers de son neveu ou lors de l'épisode de la vente des vins (p. 138-139), Grandet tire sa jouissance de la manipulation d'autrui et connaît alors une sorte d'ivresse qui fait trembler sa femme et sa fille : après son voyage secret à Angers aux fins d'y acheter de la rente, il se réjouit ainsi d'annoncer à Charles, « avec un orgueil bien joué » (p. 177), qu'il va « arranger les affaires de

maison Guillaume Grandet » et au vrai « emboiser » les Parisiens. Le plaisir de l'avare n'est pas uniquement fondé sur l'accumulation et la contemplation de sa fortune, mais aussi et surtout sur le jeu de la tromperie, la comédie – le bégaiement, la surdité, les réponses dilatoires constituant les éléments les plus visibles de cette stratégie comique. Les rires et les sourires de Grandet, signes d'une gaieté effrayante ou d'une supériorité railleuse, témoignent de la charge comique dont est investi ce personnage qui, à la différence d'Harpagon auquel on l'a trop abusivement comparé, n'inspire pas le rire, mais rit des autres. Proche en cela du romancier qui dirige à son gré ses personnages, le vigneron maîtrise l'action – comme l'atteste, entre autres, le despotisme qu'il exerce sur les siens –, du moins jusqu'à la révolte de sa fille, et gagne ainsi dans une large partie du roman la sympathie, involontairement du lecteur, comme le font, dans les comédies, les rusés, les forts.

Cette supériorité comique de l'avare tient également dans son jeu avec le langage, son rapport libre et ludique avec les mots. Car si son langage en affaires est extrêmement limité, il n'en est pas moins capable d'inventer des calembours, de manier l'équivoque, de faire des jeux de mots, ou de pratiquer un comique de répétition comme lors de la soirée d'ouverture (« puisque c'est la fête d'Eugénie revient cinq fois dans sa bouche, avant d'être repris, chargé cette fois d'une ironie involontaire, par Eugénie elle-même). La déformation du refrain d'une célèbre chanson populaire, « Dans les jardins françaises, j'avais un amoureux » (p. 177), aux fins d'honorer et de narguer, par-delà le tombeau, le beau-père dont il a hérité, témoigne de son aptitude à plaisanter pour lui-même, certain qu'il est de n'être pas compris : preuve en somme de sa supériorité railleuse sur les autres. Enfin, lorsqu'il traite son neveu de « va-nu-pieds qui a des bottes de maroquin » (p. 202) – ce qui au demeurant est un assez bon jugement sur la situation de Charles, dandy ruiné –, il manifeste un talent certain pour la cocasserie verbale.

Mais le comique, du fait même qu'il dissimule les intérêts du père Grandet, est aussi un comique triste, et le rire masque bien souvent le tragique, à moins qu'il ne le génère. Dès le porche du roman, le narrateur nous prévient que les rires et la gaieté cachent de « grands intérêts » :

Cette gaieté de famille, dans ce vieux salon gris, mal éclairé par deux chandelles ; ces rires accompagnés par le bruit du rouet de la Grande Nanon, et qui n'étaient sincères que sur les lèvres d'Eugénie ou de sa mère ; cette *petitesse* jointe à de *si grands intérêts* ; cette jeune fille qui semblable à ces oiseaux victimes du haut prix auquel on les met et qu'ils ignorent, se trouvait traquée, serrée par des preuves d'amitié dont elle était la dupe ; tout contribuait à rendre cette scène *tristement comique* (p. 87, nous soulignons).

La rhétorique de l'antithèse et de l'oxymore, tropes récurrents dans l'œuvre, assure cette « dynamique du contraste en action » relevée par M. Ménard<sup>21</sup>, tout en montrant les deux faces de cette scène selon l'angle de vue adopté : comique pour Grandet qui rit sous cape, triste pour Eugénie qui ignore qu'elle est la proie poursuivie par la meute, la « victime », la « dupe ».

## « TOUT PASSE EN PROVINCE »

L'inscription provinciale de l'œuvre mérite donc aussi une double lecture : espace de la vulgarité, de l'ignoble, la province, dans la géographie bipolaire qui l'oppose à Paris, sera en apparence placée toute entière sous le signe de la « négativité », indispensable matrice d'un roman qui cherche à se construire « sur les ruines du romanesque classique », comme le note Nicole Mozet<sup>22</sup>, en tant que cadre comique répétitif, de la bêtise et du mesquin, en un mot du bourgeois, tel que le XVII<sup>e</sup> siècle ne pouvait encore le penser<sup>23</sup>. Ainsi les expressions dialectales, les usages, les rituels sont autant de traces de ces savoir-dire, savoir-faire et savoir-vivre provinciaux : que Nanon parle de la « *frippe* » – « locution » étrange



derechef commentée par le narrateur (p. 116) –, qu'elle emploie des termes patoisants ou que Grandet prenne la farine dans « la mette » (p. 117), autant de marques de la singularité de ces individus et de leurs existences, autant de preuves de leur fondamentale altérité : « le langage de l'autre est un révélateur », comparable au décor dans lequel il vit et à son apparence physique, note ainsi Philippe Dufour<sup>24</sup>. Que le narrateur balzacien fasse œuvre de philologue et laisse ainsi la parole au Provincial acceptant en somme de se taire à son profit pour adopter une parole qui soit au service de l'autre contribue à rendre exotique et, partant, intéressante cette morne étendue qui n'est pas Paris. Tend ainsi à se produire un retournement et l'antihéroïsme de l'existence provinciale à s'inverser en héroïsme secret, en grandeur méconnue. N'est-ce pas à Saumur finalement, comme à Limoges dans *Le Curé de village*, qu'est encore possible une « tragédie » et que subsistent des familles comparables à « l'illustre famille des Atrides<sup>25</sup> » ? Ainsi l'attitude d'Eugénie, défiant son père en offrant du sucre à son cousin est-elle emblématique de ce courage muet :

– Que voulez-vous, mon neveu ? lui dit le bonhomme.

– Le sucre.

– Mettez du lait, répondit le maître de la maison, votre café s'adoucir.

Eugénie reprit la soucoupe au sucre que Grandet avait déjà serrée, et la mit sur la table en contemplant son père d'un air calme. Certes, la Parisienne qui, pour faciliter la fuite de son amant, soutient de ses faibles bras une échelle de soie ne montre pas plus de courage que n'en déployait Eugénie en remettant le sucre sur la table. L'amant récompensera sa Parisienne qui lui fera voir orgueilleusement un beau bras meurtri dont chaque veine flétrie sera baignée de larmes, de baisers, et guérie par le plaisir tandis que Charles ne devait jamais être dans le secret des profondes agitations qui brisaient le cœur de sa cousine, alors foudroyée par le regard du vieux tonnelier (p. 130-131).

L'opposition entre Paris et la province, la femme adultère (Annette ?) et la vierge Eugénie, tourne à l'avantage de cette dernière, et l'exhibitionnisme de la Parisienne, qui montre « orgueilleusement un beau bras meurtri » et prend la pose d'une Juliette, est dévalué au profit de l'héroïsme silencieux d'Eugénie – qui n'est en somme possible qu'en province<sup>26</sup>. La « scène », puisqu'il s'agit bien d'un spectacle aperçu par la seule Nanon – qui « regardait dans la salle pour voir comment les choses passeraient » –, n'est pas ici dans les dialogues, mais dans un jeu de regards entre le père et la fille. L'enjeu en est Charles, dépouillé par l'avare et servi par sa cousine : se prépare ici le don d'Eugénie à un jeune homme, ruiné par son père et envoyé par son oncle aux Indes pour y gagner la fortune ; s'affirme aussi exemplairement la profonde théâtralité du roman balzacien, qu'il est aisé de découper en actes en scènes, en même temps que s'impose la représentation de la Province comme espace de surveillance et de l'examen.

À Saumur, en effet, tous s'examinent et tout se sait, dans ce que Philippe Berthier a justement nommé un « terrorisme de la transparence<sup>27</sup> » et, comme « une ménagère n'achète pas une perdrix sans que les voisins demandent au mari si elle était cuite à point » et qu'« il ne passe personne dans la rue qui ne soit étudié » (p. 60), s'abolit la séparation entre l'intérieur et l'extérieur : tout comme l'ouverture de *La Maison du chat-qui-pelote*, nouvelle qui sert de porche à *La Comédie humaine*, où le peintre Sommervieux examine la façade de la vieille boutique et observe les mœurs du drapier et de ses clients, la maison s'offre à la fois comme un grimoire à déchiffrer, un livre d'histoire, une surface toute chargée des signes du passé<sup>28</sup>, et comme le reflet de ses occupants : « pleine de mélancolie » (p. 60) cette « maison sans soleil, sans chaleur, sans cesse ombragée » est « l'image » de la vie d'Eugénie (p. 249), et le roman se clôt sur la vieille demeure, enfermant ainsi un peu plus la provinciale Eugénie dans ses murs et dans son destin.

La province est bien placée sous le signe de l'immobilité, du secret et de l'espionnage, et les « drames » qui s'y jouent, pour rester ignorés, n'en sont pas moins les détails d'un drame universel, d

parcelles, infimes, qui permettent de comprendre le Tout. Car il n'y a de général que le particulier, c'est plutôt dans le détail que se donne à voir l'ensemble, c'est dans l'infiniment petit que se trouve l'infiniment grand, et c'est par l'étude du premier qu'on accède à la compréhension du second. En ce sens, la province, avec ses petites vies étroites, ses préoccupations ineptes, peut apparaître comme la terre d'élection du détail, comme l'espace par excellence de la pulvérisation. Le fragment participe donc à l'esthétique romanesque, en même temps qu'il s'intègre dans la réflexion philosophique de l'auteur – selon laquelle, référence leibnizienne oblige, l'œuvre est le *miroir concentrique* de l'univers<sup>29</sup>. Il s'agissait déjà pour l'auteur des *Chouans* de « dessiner les immenses détails de la vie de ces siècles », et dans le projet alors en germe d'une *Histoire de France pittoresque* il définissait « littérature moderne » comme n'ayant plus que « l'immense vérité des détails<sup>30</sup> ».

Le détail, porteur de la dimension réaliste du texte, n'intéresse que dans la mesure où il fait sens, où il *signifie*, et n'est donc pas destiné à fournir un simple *effet de réel*<sup>31</sup>. L'existence d'Eugénie, parce qu'elle est obscure et sans éclat, parce qu'elle n'a aucune des marques de la grandeur, sera donc paradoxalement la plus intéressante – tout comme celle du vermicellier Goriot ou du bête et bon César Birotteau. Ce retournement qu'opère le roman balzacien, qui récuse le romanesque pour le renouveler pour inventer un romanesque du laid et du terne, un héroïsme muet, est bien le fondement d'une poétique, d'une esthétique et d'une philosophie, dont le point nodal est le type, chargé tout à la fois de synthétiser les acquis de l'analyse<sup>32</sup>, de fonder une véritable sémiologie<sup>33</sup> et d'énoncer une vision du monde : non seulement la démarche la plus réaliste est simultanément la plus idéaliste, en ce qu'elle ressortit à une quête de l'Idée, mais elle est également au service d'une saisie de l'Unité, de la Totalité – conformément aux réflexions que mène alors Geoffroy Saint-Hilaire, modèle scientifique du romancier.

Ainsi Grandet, traditionnellement perçu comme une figure de l'avare, représente l'une des évolutions possibles d'un fils de 1789, qui passe successivement de la spéculation sur les vignes et les bois à la rente et à ses gains. La ponctuation historique du roman, de la Révolution à la fin de la Restauration, si frappante par contraste dans ce roman de l'étirement morne et de l'existence routinière qu'est *Eugénie Grandet*, atteste cette volonté du romancier de faire de Grandet le type d'un certain spéculateur à une période précise de notre histoire<sup>34</sup>. Qu'il lui ait été inspiré par Jean Nivelleau ou par tel épicier tourangeau n'a, au regard de cette vérité du type, strictement aucune importance. Comme l'écrira Balzac dans la Préface d'*Une ténébreuse affaire* en 1842, le type est « un personnage qui résume en lui-même les traits caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins, il en est leur modèle du genre. Aussi lui trouvera-t-on des points de contact entre ce type et beaucoup de personnages du temps présent ; mais, qu'il soit un de ces personnages, ce serait alors la condamnation de l'auteur, car son acteur ne serait plus une invention ». L'« invention », seul moyen d'atteindre la vérité, c'est-à-dire de restituer une réalité chargée de sens, trouve ainsi dans le détail son plus grand atout.

Cette écriture du fragment, si elle induit un émiettement sur le plan de la narration et si elle prend en charge le réalisme de l'œuvre, sert en fait cette « esthétique du laid » qu'analysa en 1853 Karl Rosenkranz<sup>35</sup> et que relit Philippe Dufour : « coupure dans la pensée esthétique<sup>36</sup> », cette réflexion oriente l'artiste vers la caricature – les caricatures de Daumier, les « Célébrités du Juste-Milieu », ses contemporaines de la rédaction d'*Eugénie Grandet* – et vers la représentation de la laideur bourgeois, le Bourgeois devenant l'incarnation même du Laid.

## UNE POÉTIQUE DE LA LAIDEUR

La laideur, consubstantielle à l'écriture réaliste, est rendue tangible à un premier niveau du texte

dans les descriptions et les portraits : laideur physique des principaux personnages, laideur et crasse du milieu dans lequel ils vivent, vulgarité de leurs attitudes. Ainsi, lors de l'apparition du cousin Charles de Paris, qui interrompt la partie de loto, les Grassinistes et les Cruchotins s'empressent de reprendre discrètement les « deux sous dans la vieille soucoupe écornée où il[s] les avai[en]t mis » (p. 95). L'abbé Cruchot, conversant avec madame des Grassins, se mouche (p. 104). Devant son épouse mourante, Grandet suppute le prix des drogues qu'il faudra dépenser (p. 218) et, craignant que sa fille ne lui demande des comptes, tente une réconciliation en ces termes :

– Allons la mère, dit-il en baisant la main de sa femme, ce n'est rien, va : nous avons fait la paix. Pensez-vous, vrai, fifille ? Plus de pain sec, tu mangeras tout ce que tu voudras. Ah ! elle ouvre les yeux. Eh ! bien sûr, la mère, mèmère, timère, allons donc ! (p. 217).

La laideur s'énonce aussi d'emblée dans les objets triviaux sur lesquels le regard du narrateur s'attarde complaisamment : curieux bric-à-brac où se donnent à voir la vétusté et l'usure et qui connotent l'avarice du maître des lieux. Chez les Grandet, on répare inlassablement : lors de la soirée d'ouverture, l'anniversaire d'Eugénie, le tonnelier rafistole une marche branlante du vieil escalier ; la femme et sa fille s'usent les yeux chaque jour à raccommoder du linge : le « système Grandet » fonctionne dans le permanent recyclage d'objets qui devraient être mis à la borne, objets censés servir (fauteuil, baromètre, marche d'escalier) et cependant tous quasiment hors d'usage :

Les sièges de forme antique étaient garnis en tapisseries représentant les fables de La Fontaine mais il fallait le savoir pour en reconnaître les sujets, tant les couleurs passées et les figures criblées de reprises se voyaient difficilement. Aux quatre angles de cette salle se trouvaient des encoignures, espèces de buffets terminés par de crasseuses étagères. Une vieille table à jouer de marqueterie, dont le dessus faisait échiquier, était placée dans le tableau qui séparait les deux fenêtres. Au-dessus de cette table, il y avait un baromètre ovale, à bordure noire, enjolivé par des rubans de bois doré, où les mouches avaient si silencieusement folâtré que la dorure en était un problème. Sur la paroi opposée à la cheminée, deux portraits au pastel étaient censés représenter l'aïeul de madame Grandet, le vieux monsieur de La Bertellière, en lieutenant des gardes nationales françaises, et défunt madame Gentillet en bergère (p. 73-74).

La maison Grandet ne respecte l'objet qu'en tant qu'il obéit, plus ou moins fidèlement, à sa destination, mais est dénuée de toute préoccupation esthétique – témoins ici les portraits de famille qui représentent les membres de la belle-famille dont Grandet a eu le bonheur d'hériter et qui semblent préparer l'avènement du kitsch tel qu'on le trouvera dans l'univers flaubertien chez Emma ou Frédéric. D'ailleurs l'indifférence des habitants à l'égard de vénérables antiquités, comme ce « vieil meuble en chêne, l'un des plus beaux ouvrages de l'époque nommée la *Renaissance*, et sur lequel on voyait encore, à demi effacée, la fameuse Salamandre royale » (p. 171), atteste assez ce dédain pour tout ce qui ne sert à rien. En ne considérant l'objet que de manière utilitaire, les Grandet manifestent leur ignorance du Beau – d'où l'ébahissement d'Eugénie devant la toilette en vermeil offerte par Adolphe, objet superlativement kitsch, et son extase devant la parure de son cousin.

Le même décor sera perçu un peu plus loin, cette fois par Charles, arrivant de Paris :

Le Parisien prenait-il son lorgnon pour examiner les singuliers accessoires de la salle, les solives du plancher, le ton des boiseries ou les points que les mouches y avaient imprimés et dont le nombre aurait suffi pour ponctuer l'*Encyclopédie méthodique* et *Le Moniteur*, aussitôt les joueurs de loto levaient le nez et le considéraient avec autant de curiosité qu'ils en eussent manifesté pour une girafe (p. 93).

Réécriture d'une fameuse scène des *Lettres persanes*, où Rica fait l'objet de l'attention de tous les Parisiens, et libre développement autour d'un « Comment peut-on être Persan ? », tant il est vrai qu'en province aussi on est toujours le Persan de quelqu'un – Balzac parle, lui, de « girafe » ou de « colimaçon [tombé] dans une ruche » (p. 89)...

Car la laideur de la maison à Grandet est rendue plus palpable encore par un réseau d'antithèses : celles d'une part qui opposent le dénuement de la famille et la fortune réelle du bonhomme, le mobilier et l'or-matière, objet culte de l'avare, celles d'autre part qui s'établissent entre l'indifférence de l'oncle et le comportement ostentatoire du neveu. Si chez le père Grandet tout est caché – emblématique en cela le fameux cabinet où le narrateur ne fera même jamais pénétrer le lecteur –, avec Charles au contraire tout est montré, depuis les toilettes, les accessoires qui l'accompagnent, jusqu'à Charles lui-même qui prend la pose, tour à tour usant avec impertinence de son lorgnon, ou « se mettant la main dans son gilet [...] pour imiter la pose donnée à lord Byron par Chantrey » (p. 99). Ayant en effet décidé de « désespérer l'arrondissement par son luxe, d'y faire l'époque » (p. 91), demandant à sa tante s'il y a un théâtre à Saumur (p. 127) et affirmant à sa cousine qu'elle aurait grand succès à l'Opéra si elle y paraissait « en grande loge et en grande toilette » (p. 128), le Parisien vit bien sous le régime de l'ostentation<sup>37</sup>. Constamment placé sous le signe de l'hyperbole (il a emporté « le plus joli costume de chasse, le plus joli fusil, le plus joli couteau, la plus jolie gaine de Paris [...] sa collection de gilets les plus ingénieux » (p. 91), il a fait « la toilette de voyage la plus coquette, la plus simplement recherchée, la plus adorable » (p. 92)), il est l'être de l'excès dans le rien, une figure de la futilité, au contraire d'un Grandet qui méprise les objets et ne se voue qu'à la matière suprême, l'or – quand Charles se voue, lui, à la manière. Comparé à « un paillard [introduit] dans quelque obscure basse-cour de village » (p. 89), il ne renvoie pas à d'autres représentations qu'à celles, féminines, des *keepsakes* de Westall (p. 94), pendants ironiques de tableaux qui ornent la salle de la maison Grandet. Incarnation de la vanité, il est bien une autre figure du laid, dont on pourrait dire qu'il se dévoile *in fine* dans sa métamorphose en négrier « âpre à la curée » (p. 230), l'indispensable et antithétique complément de l'avare Grandet.

Le portrait des personnages est également le lieu par excellence où s'énonce le laid : celui du père Grandet, qui clôt l'évocation de son parcours et de sa fortune, l'afflige, entre autres, d'un « nez, grand par le bout », orné d'« une loupe veinée que le vulgaire disait, non sans raison, pleine de malice » (p. 68), loupe qui a la particularité de « se dilater » sous l'influence du plaisir ; celui de madame Grandet, « femme sèche et maigre, jaune comme un coing, gauche, lente », qui a « de gros os, un gros nez, un gros front, de gros yeux », « des dents noires et rares », un menton en galoche » (p. 79). Le président Cruchot ressemble à un « grand clou rouillé » (p. 83) ; son oncle, le notaire a « la face trouée comme une écumoire » (p. 83). Quant à Nanon, elle donne lieu à un portrait-charge qui en fait un personnage d'abord essentiellement comique : « femelle taillée en Hercule, plantée sur ses pieds comme un chêne de soixante ans sur ses racines, forte des hanches, carrée du dos, ayant des mains de charretier et une probité rigoureuse comme l'était son intacte vertu », elle est dotée d'une figure qui l'apparente à « un grenadier de la garde » (p. 75), ou, selon Charles, à un marin de la garde impériale (p. 109). Située aux frontières des sexes comme entre l'humanité et l'animalité<sup>38</sup>, elle représente dans le récit à la fois un double du père Grandet (« elle riait quand riait Grandet, s'attristait, gelait, chauffait, travaillait avec lui », p. 76) et un double d'Eugénie, vouée, comme elle, à la virginité<sup>39</sup> et au travail, réduite aussi au servage, mais finalement dotée d'un sort plus heureux que sa maîtresse puisqu'elle prend mari et devient une bourgeoise, moins laide qu'elle ne l'a été, rajeunissant même<sup>40</sup> lorsque Eugénie semble, à trente-trois ans, en avoir quarante (p. 248).

Eugénie justement, héroïne problématique, voire anti-héroïne, fait l'objet de regards contradictoires : sa beauté ambiguë suscite des commentaires variables, selon que c'est madame des Grassins qui la définit ou le narrateur. À la différence des précédentes héroïnes balzaciennes – Marie de Verneuil

dans *Les Chouans* par exemple ou Pauline de Villenoix dans *La Peau de chagrin*, dont la splendeur est constamment affirmée – , Eugénie est à la fois belle et laide<sup>41</sup> :

Eugénie appartenait bien à ce type d'enfants fortement constitués, comme ils le sont dans la petite bourgeoisie, et dont les beautés paraissent vulgaires ; mais, si elle ressemblait à la Vénus de Milo, ses formes étaient ennoblies par cette suavité du sentiment chrétien qui purifie la femme et lui donne une distinction inconnue aux sculpteurs anciens. Elle avait une tête énorme, le front masculin mais délicat du Jupiter de Phidias, et des yeux gris auxquels sa chaste vie, en s'y portant tout entière, imprimait une lumière jaillissante. Les traits de son visage rond, jadis frais et roses, avaient été grossis par une petite vérole assez clémente pour n'y point laisser de traces, mais qui avait détruit le velouté de la peau, néanmoins si douce et si fine encore que le pur baiser de sa mère y traçait passagèrement une marque rouge. Son nez était un peu trop fort, mais qui s'harmonisait avec une bouche d'un rouge de minium, dont les lèvres à mille raies étaient pleines d'amour et de bonté. Le col avait une rondeur parfaite. Le corsage bombé, soigneusement voilé, attirait le regard et faisait rêver ; il manquait sans doute un peu de la grâce due à la toilette ; mais pour les connaisseurs, la non-flexibilité de cette haute taille devait être un charme. Eugénie, grande et forte, n'avait donc rien du joli qui plaît aux masses ; mais elle était belle de cette beauté si facile à reconnaître, et dont s'éprennent seulement les artistes (p. 113).

Le subtil maniement de l'opposition et de la nuance dans ce portrait (la récurrence du connectif *mais*, l'emploi de *néanmoins*, le recours aux modalisateurs) place Eugénie sous le signe de l'ambiguïté, ce qu'emblématisent également son androgynie – les références à la Vénus de Milo et au Jupiter de Phidias l'attestent ici, son « front masculin mais délicat » – et sa double appartenance à un canon grec et à un modèle chrétien de beauté, la première sensuelle et vulgaire, l'autre pure et chaste<sup>42</sup>. De même pourrait-on interpréter son nom : à la fois bien née (Eugénie) et fille de la petite bourgeoisie (Grandes anagramme d'*argent*), cette héroïne porte jusque dans son nom sa double nature.

Vue par madame des Grassins, Eugénie « est une petite sottise, sans éducation, commune, sans dot, qui passe sa vie à raccommoder des torchons » (p. 97) ; « elle est jaune comme un coing » (p. 103) – épithète et comparaison stéréotypées qui s'appliquent d'ordinaire à sa mère. Les deux partis qui s'affrontent d'ailleurs pour obtenir sa main ne font jamais mention de sa beauté, ne convoitant que sa fortune que lui léguera son père : c'est uniquement en tant qu'héritière, en tant que fille de son père qu'Eugénie existe pour les autres, jamais en elle-même et en raison de telle ou telle de ses qualités. Seul Charles semble la faire accéder au statut d'héroïne en l'arrachant à sa passivité, en tirant cette Belle au bois dormant – doublée d'une Cendrillon – de son sommeil et de sa condition d'ilote : « Il lui avait plus surgi d'idées en un quart d'heure qu'elle n'en avait eu depuis qu'elle était au monde » (p. 95) ; « idées » qui prendront la forme du sacrifice et du don et permettront à la naïve Eugénie de devenir « sublime » – adjectif qui la qualifie avec une belle constance dans la suite du récit.

L'évolution du personnage conduit pourtant aussi à s'interroger sur sa représentation dans l'œuvre, tant le double discours semble s'imposer de nouveau aux dernières pages du roman : cette femme angélique qui « marche au ciel accompagnée d'un cortège de bienfaits » (p. 249) est également une demoiselle qui sait « affecter [...] l'impassible contenance » de son père (p. 241, nous soulignons) et prononcer le sacramentel « nous verrons cela » (p. 242).

## SUBLIME ET DÉRISION

Il y a une scène sublime (à mon avis et je suis payé pour l'avoir) dans *E[ugénie] G[randet]* qui offre un trésor à son cousin. Le cousin a une réponse à faire, ce que je te disais à ce sujet, était



plus gracieuse [*sic*]<sup>43</sup>.

La question du sublime se pose de manière cruciale dans *Eugénie Grandet*, car l'adjectif est employé de manière trop fréquente pour ne pas attirer l'attention du lecteur : sublime qui est un sublime de l'humble, du terne, de l'héroïsme sans éclat. Ce *sublimis humilis*, qui réunit les contraire la grandeur et la mesquinerie, les nobles aspirations et leurs plates réalisations, diffère en cela du sublime évangélique qu'on rencontre chez Hugo et chez Sand – sublime de l'enfant, du simple d'esprit de l'innocent<sup>44</sup> –, et coexiste paradoxalement avec le réalisme, avec cette écriture du détail et de la laideur qui caractérise *Eugénie Grandet* autant que *Le Père Goriot*. Le détaillisme pourtant est bien aux antipodes du sublime qui suppose à la fois la grandeur et l'uniformité, implique que le regard ne s'arrête pas aux détails et que l'accessoire ne se substitue pas à l'essentiel, suivant l'analyse de Naon Schor<sup>45</sup>. Au sublime laid et énergique, sublime de la conquête et de l'hypocrisie, propre à Stendhal dans *Le Rouge et le Noir* (1830), autre grand roman de la province, Balzac oppose donc un sublime de la passivité, de l'ennui, du retrait, de la petitesse.

La récurrence du terme « sublime » n'est d'ailleurs pas sans poser problème, tant le romancier combine un emploi attendu du mot avec un emploi ironique. C'est dans la fameuse scène où le rusé bonhomme Grandet feint le désintéressement pour laver l'honneur de son frère et de son neveu que cette occurrence ironique du mot est la plus frappante : lancé par le président Cruchot comme une flatterie au vigneron (p. 154), employé de nouveau par le banquier des Grassins (p. 159), Grandet s'en saisit enfin – « Aaalors lle su... su... sub... sublime est bi... bi... bien cher » – et il sera plus loin qualifié par le narrateur, dans la liquidation des affaires de son frère, de « sublime tonnelier » (p. 190) formule oxymorique d'un sûr effet comique quand on garde présente à l'esprit la scène précédente où qu'on connaît les véritables calculs de l'avare – qui veut « concasser les Parisiens au profit de Charles et se montrer excellent frère à bon marché » (p. 146).

C'est bien la dérision qui s'impose ici : le sublime bégaie et se bégaie, devient masque comme tous les bredouilllements du tonnelier en affaires, masque redoublé car au dérèglement de sa parole s'ajoute le leurre du sens. La conduite de Grandet, savamment calculée pour servir ses intérêts, est précisément tout sauf sublime, puisqu'elle n'implique aucune noblesse de sentiment ou élévation morale (Charles est ainsi à plaindre parce qu'il est ruiné, non parce qu'il a perdu son père). L'avare connaît le pouvoir des mots, comme il sait que les plus sonores, ceux qui auront le plus d'effet sur son auditoire attentif, sont aussi susceptibles d'être les plus creux, les plus vains : parce qu'il a découvert la faillite de son langage au regard de l'or qu'il accumule, il sait aussi le distribuer comme on donne de la fausse monnaie et l'utiliser dans les marchés de dupes qu'il ne cesse de combiner.

On est tenté de penser, à la lecture de ces emplois ironiques, que le romancier sollicite l'intelligence critique de son lecteur, notamment lorsque voisinent, à deux pages d'intervalle, deux mentions de sublimité, celle due au « rusé bonhomme » et celle, empruntée à Bossuet, qui renvoie à un sublime classique<sup>46</sup>. Mais aussi lorsque coïncident deux scènes, celle où, nuitamment et immédiatement après la comédie qu'il a jouée à ses habituels convives, Grandet transporte son or pour acheter de la rente et se lancer dans la spéculation, et celle où Eugénie fait don de son « trésor » à son cousin. C'est alors qu'elle est « sublime », et le rapprochement du père et de la fille, souligné par le narrateur<sup>47</sup>, est précisément le vecteur du sublime, dont le mot n'apparaît pas alors dans le texte : sublime tu, grande intrinsèque du don d'Eugénie et qui n'échappe pas au lecteur mais éclate plus vivement encore par le contraste. La concomitance temporelle des deux actions, qui ont cependant en commun de marquer l'entrée du père et de la fille dans la sphère du Mouvement puisqu'ils abandonnent l'un et l'autre l'Immobilité qui a jusqu'alors caractérisé leur comportement – l'avare entasse sa fortune, il n'évolue pas ; Eugénie est vouée à l'enfermement dans sa sombre demeure et thésaurise ses sentiments et sa foi religieuse<sup>48</sup> –, illustre la volonté balzacienne d'établir des oppositions (les calculs du tonnelier contre le désintéressement de sa fille), mais aussi de maintenir une unité possible : l'action d'Eugénie, dans

un tel contexte, est donc simultanément sublime et dérisoire, et la phrase, bredouillée par Grandet quelques pages plus haut, sur la cherté du sublime, résonne dès lors comme une ironie tragique puisque la jeune fille paiera en effet bien cher sa générosité.

## LE SUBLIME FÉMININ

Sont en tout cas sublimes, d'un bout à l'autre de l'œuvre, un comportement spécifiquement féminin le sacrifice, et une qualité, la résignation. Des expressions telles qu'« Eugénie était sublime, elle était femme » (p. 136) indiquent assez que l'accès à la grandeur est avant tout propre à l'héroïne<sup>49</sup>. Antoinette de Langeais, Camille Maupin ou Esther Gobseck en fournissent d'autres exemples. Ce qui tient aussi, dans le cas d'*Eugénie Grandet*, à une foi religieuse, elle aussi spécifiquement féminine. Car cette aspiration à l'infini, s'accompagnât-elle de quelques « sophismes<sup>50</sup> », témoigne d'une volonté d'échapper au *hic et nunc*, domaine de l'avare dont les jouissances sont limitées à la terre<sup>51</sup>, dont « monomanie » ne s'entend qu'ici-bas. Dans *Eugénie Grandet* donc, les femmes sont pieuses, car elles attendent, demeurent enfermées dans leur douleur, quand les hommes, tournés vers l'action et vers l'avenir<sup>52</sup> – les spéculations de Grandet, le départ de Charles pour les Indes – ne voient dans la religion qu'une preuve d'infantilisme (Grandet) ou de naïveté (Charles).

Pour l'ilote qu'est madame Grandet, la foi est une échappée, l'espoir d'un « bonheur » qui ne trouve « que dans le ciel », comme elle le confie en mourant à sa fille, et la pratique pieuse un moyen de donner sens à une existence totalement contrainte ; pour Eugénie, l'amour de Dieu et l'amour de son cousin se confondent, et ce n'est pas un hasard si elle se rend à la messe le lendemain du départ de Charles, faisant vœu d'y aller tous les jours, et si elle en profite pour se procurer chez le libraire un mappemonde afin de le suivre dans sa route vers les Indes. On aurait tort de voir dans cette confusion qui triomphe dans l'offrande finale de l'ostensoir à « la paroisse où elle avait tant prié pour lui » (p. 247), la marque de la dérision, puisque c'est au contraire la preuve de l'étroite parenté entre l'amour humain et l'amour divin : Charles ne lui apparaît-il pas, lors de la soirée inaugurale, comme « une créature descendue de quelque région séraphique » (p. 94) ? Après le départ de son cousin, elle autorise le narrateur à la comparer à la Vierge mère, car « elle avait conçu l'amour », lorsqu'elle n'était auparavant que Marie « avant la conception » (p. 192-193).

Cette figure mariale qu'est Eugénie tout au long du roman<sup>53</sup> justifie la référence à un sublime religieux, tout comme cette « résignation angélique » dont parle M. Andréoli assimile son parcours son renoncement final à la Passion du Christ<sup>54</sup> : en se dépouillant au profit de Charles, au profit des pauvres et des églises de Saumur et en se soumettant, à demi, aux lois de la société – puisqu'elle accepte le mariage mais en refuse la finalité : la famille –, elle inscrit dans sa chair et dans sa vie un consentement aux larmes et à une retraite active – tout à la fois hors du monde, puisqu'elle vit comme une « recluse », et dans le monde, puisqu'elle reçoit toujours les Grassinistes et les Cruchotins – dépense sa fortune en charités.

Cette représentation hagiographique de la destinée d'Eugénie n'est pas pour autant édifiante, tant qu'il est vrai que Balzac parvient à maintenir la dissonance dans l'harmonie : « Elle a toutes les noblesses de la douleur, la sainteté d'une personne qui n'a pas souillé son âme au contact du monde, mais aussi la rigidité de la vieille fille et les habitudes mesquines que donne l'existence étroite de la province » (p. 249). De la jeune fille du roman sentimental, esquissé dans l'épisode central (les amours avec Charles), est donc né un nouveau personnage : celui de la vieille fille<sup>55</sup>, la future Rose Cormon à laquelle Balzac consacra un roman en 1837, ou la cousine Bette dans l'œuvre éponyme. On voit naître en cela aussi un nouveau romanesque, celui de l'héroïne vierge, en apparence inactive, en attente ou fidèle à un amant mort – telle qu'on la retrouvera sous les traits d'Aimée de Spens dans *Le*

## L'ÉCRITURE DU *PATHOS*

Pénélope en espérance, qui ne retrouvera pas son Ulysse et qui aura vainement repoussé les prétendants qui la traquent et la cernent<sup>56</sup>, Eugénie est aussi, à l'instar de sa mère, chargée de porter tout le *pathos* du roman, celui de la femme tyrannisée et de la jeunesse sacrifiée. Comme l'a très bien montré Danielle Dupuis dans son étude du pathétique balzacien<sup>57</sup>, le romancier joue à la fois d'un pathétique de l'émotion immédiate et violente – sur lequel s'articule un sublime de la terreur, que Balzac emprunte à Burke et à Diderot – et d'un pathétique de l'émotion douce, de la nostalgie, de la vie manquée, dont les rêveries d'Eugénie, sur le petit banc de bois, ou la lettre finale à Charles constitue des moments capitaux : c'est celui-là même qui se charge d'exprimer le renoncement. Mais il succède à un *pathos* de l'excès, puisque, comme l'écrit Félix Davin à propos d'*Eugénie Grandet*<sup>58</sup>, « là s'accomplie la conquête de la vérité absolue dans l'art ; là est le drame appliqué aux choses les plus simples de la vie privée. C'est une succession de petites causes qui produit des effets puissants, c'est la fusion du trivial et du sublime, du pathétique et du grotesque ». Par le recours à la dramatisation constante chez l'auteur qui emprunte à Walter Scott sa théorie d'un roman dramatique, Balzac parvient à réaliser l'alchimie du petit et du grand, et donc à tirer des effets pathétiques d'épisodes banals et ordinaires. Retrouvant ainsi les réflexions de Diderot et Beaumarchais sur le drame bourgeois – Balzac parle, lui, de « tragédie bourgeoise » dans un oxymore déjà commenté –, il impose l'idée que « l'émotion sera d'autant plus forte que le sujet sera proche de nous<sup>59</sup> », et, partant, que le pathétique gagnera plus sûrement le lecteur amené à s'identifier aux vulgaires personnages qui lui sont dépeints.

En témoigne exemplairement l'agonie de la mère d'Eugénie, la tremblante esclave dont l'existence semble contenue entre d'étroites pratiques pieuses, l'examen des passants et l'amour maternel. Ce personnage qui, jusqu'alors, a été décrit, avec la régularité d'épithètes homériques, comme « jaune » et « tyrannisé » (p. 79 et *passim*). Cette fille La Berthellière, dont Grandet ne cesse d'affirmer avec une ironie involontaire la solide santé, gage d'une longévité certaine, n'est arrachée à son sort trivial que par le martyre et la mort. Alors transfigurée – comme le sera Véronique Graslin au dénouement de *Curé de village* –, elle échappe à elle-même :

Elle était toute âme. Le génie de la prière semblait purifier, amoindrir les traits les plus grossiers de sa figure, et la faisait resplendir. Qui n'a pas observé le phénomène de cette transfiguration sur ces de saints visages où les habitudes de l'âme finissent par triompher des traits les plus rudement contournés, en leur imprimant l'animation particulière due à la noblesse et à la pureté des pensées élevées ! Le spectacle de cette transformation accomplie par les souffrances qui consumaient les lambeaux de l'être humain dans cette femme agissait, quoique faiblement, sur le vieux tonnelier dont le caractère resta de bronze (p. 209).

La mise en scène de cette longue agonie (« le spectacle »), *topos* du romanesque du siècle précédent<sup>60</sup>, étonne d'autant plus qu'elle profite à un personnage secondaire, et aboutit à la composition d'un véritable tableau, au sens tout à la fois théâtral et pictural du terme, moment d'excellence du *pathos*. Ainsi la scène, qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler le mélodrame et ses procédés, où le père et la fille s'affrontent sous les yeux de la mère agonisante, constitue bien un moment paroxystique en même temps que la réalisation, dans et par le pathétique, de l'alliance du trivial et du sublime<sup>61</sup> :



- [\*\*download online Life: The Movie: How Entertainment Conquered Reality pdf, azw \(kindle\)\*\*](#)
- [Python Programming: An Introduction to Computer Science \(2nd Edition\) pdf, azw \(kindle\), epub, doc, mobi](#)
- [read The Irredentist Yu-Yen Campaign: A Strategic Analysis of the Catastrophic Failure in the Sung-Liao War book](#)
- [Fidel & Gabo: A Portrait of the Legendary Friendship Between Fidel Castro and Gabriel GarcíAa Májrquez pdf](#)
- [The Big Oyster: History on the Half Shell book](#)
  
- <http://jaythebody.com/freebooks/The-RSpec-Book--Behaviour-Driven-Development-with-Rspec--Cucumber--and-Friends--Facets-of-Ruby-.pdf>
- <http://schrolf.de/books/PDF-Explained.pdf>
- <http://rodrigocaporal.com/library/Authors-of-the-Enlightenment--1660-to-1800--The-Britannica-Guide-to-Authors-.pdf>
- <http://patrickvincitore.com/?ebooks/Fidel---Gabo--A-Portrait-of-the-Legendary-Friendship-Between-Fidel-Castro-and-Gabriel-Garc--a-M--rquez.pdf>
- <http://www.experienceolvera.co.uk/library/Reggae--Rastafari--and-the-Rhetoric-of-Social-Control.pdf>