

MARTONYI ÉVA

BALZAC ET LA PEINTURE
(Deuxième partie)

I. DEUX EXEMPLES DE SOMMETS DE L'ART

PREMIER EXEMPLE: RAPHAËL

Déjà dans l'*Avant-Propos* de *La Comédie humaine* Balzac cite le grand peintre italien: „Pour créer beaucoup de vierges, il faut être Raphaël. La littérature est peut-être, sous ce rapport, au-dessous de la peinture.” (T. I. p. 17.)¹ Il est donc évident qu'il aura besoin des références picturales pour dire ce qu'il juge impossible à dire uniquement par des mots. Et avant tout c'est la beauté féminine qui sera ainsi évoquée, dans plusieurs textes et toujours avec une connotation positive.

Nous avons déjà passé en revue quelques morceaux des *Etudes philosophiques* dont la plupart datent des années 1830. Nous allons maintenant élargir notre champ de recherches, en concentrant notre attention sur l'ensemble de *La Comédie humaine*. Les mentions les plus nombreuses du nom de Raphaël se trouvent néanmoins dans les deux romans plutôt tardifs, *La Cousine Bette* et *Le Cousin Pons*, réunis sous le titre *Les Parents pauvres* dont la rédaction remonte à 1846-1847.

1. Portraits de jeunes femmes

Dans *La Maison du chat-qui-pelote* une jeune fille est d'emblée représentée comme un portrait fait par Raphaël: „Aucune expression de contrainte n'altérerait ni l'ingénuité de ce visage, ni le calme de ces yeux immortali-

1. Ici aussi, nous avons utilisé l'édition suivante: Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, édition Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, T. I-XII, Paris, 1976-1981.

sés par avance dans les sublimes compositions de Raphaël: c'était la même grâce, la même tranquillité de ces vierges devenues proverbiales." (T. I. p. 43)

Dans *Mémoires de deux jeunes mariées* voici une description de jeune femme: „...elle est jolie, blonde mince, et légèrement grasse, faire croire que Raphaël et Rubens se sont entendus pour composer une femme?" (T. I. p. 369)

Dans *Modeste Mignon*: „La figure, de l'ovale si souvent trouvé par Raphaël pour ses madones, se distingue par la couleur sobre et virginale des pommettes, aussi douce que la rose de Bengale, et sur laquelle les longs cils d'une paupière diaphane jetaient des ombres mélangées de lumière." (T. I. p. 481 – il s'agit, d'après la correspondance de Balzac, du portrait de Maddalena Doni.) Or, un peu plus loin Balzac y ajoute: „Modeste était la jeune fille curieuse et pudique, sachant sa destinée et pleine de chasteté, la vierge de l'Espagne plutôt que celle de Raphaël." (T. I. p. 482) Dans ce même roman, Balzac ne parle pas uniquement de la peinture, mais aussi de la personne: „Néanmoins, Michel-Ange et Raphaël ont offert l'heureux accord du génie, de la forme et du caractère." (T. I. p. 519)

Un début dans la vie: „...un visage d'un oval rendre fou Raphaël" (T. I. p. 791) Dans *Une fille d'Eve* les „jolies gorgerettes froncées des portraits de Rapahel" sont évoquées. (T. II. p. 311) A propos d'Honorine: „Quand nous nous rencontrâmes, les rayons du soleil en passant a travers le feuillage grêle des acacias environnaient Honorine de ce nimbe jaune et fluide que Raphaël et Titien, seuls parmi tous les peintres, ont su peindre autour de la Vierge." (T. II. p. 563) Autre étude de femme: „Elle vous a, tout en marchant, un petit air digne et serein, comme les madones de Raphaël dans leur cadre." (T. III. p. 694) Dans *Ursule Mirouët* Mme de Sérizy, pour faire l'innocent: „se posera en madone de Raphaël, jouera aux jeux innocents..." (T. III. p. 863) Le visage d'Eugénie Grandet: „Le peintre qui cherche ici-bas un type à la céleste pureté de Marie, qui demande à toute la nature féminine ces yeux modestement fiers devinés par Raphaël, ces lignes vierges..." (T. III. p. 1076) A propos d'Agathe Rouget dans *La Rabouilleuse*: „Est-ce la copie d'une tete de Raphaël", ce front pur, visage en ovale parfait, une blancheur inaltérée, longs cils aux yeux, etc. (T. IV. p. 277) Portrait d'homme dans le même roman: „... Max avait une physionomie très douce qui tirait son charme d'une coupe semblable à celle que Raphaël donne à ses figures de vierge..." (T. IV. p. 381) Dinah porte dans *La Muse du département* „... un béret noir à la Raphaël d'où ses cheveux s'échappaient en grosses boucles..." (T. IV. p. 668) Dans la dédicace des *Illusions perdues*, Victor Hugo est rapproché du peintre: „Vous qui, par le privilège des Rapahel et des Pitt, étiez déjà grand poète à l'âge où les hommes sont encore petits..." (T. V. p. 123) Les paroles de Rapahel sont évoqués dans le roman: „suivant un beau mot de

Raphaël, comprendre c'est égaler." (T.V. p. 186) Dans *Splendeurs et misères des courtisanes* l'auteur évoque également le visage ovale des madones de Raphaël (T.VI. p. 444) Esther, dans le même roman: „Esther attirait soudain l'attention par un trait remarquable dans les figures que le dessin de Raphaël a le plus artistement coupées, car Raphaël est le peintre qui a le plus étudié, le mieux rendu la beauté juive." (T.VI. p. 464) Dans le même roman, élément biographique rapporté par Vasari qui évoque sa mort par l'excès d'amour: „...lorsqu'ils rencontrent la forme qui répond à leur esprit et qui souvent est une boulangère, ils font comme Raphaël, ils font comme le bel insecte, ils meurent auprès de la Fornarina. Lucien en était là." (T.VI. p. 475) La Fornarina de Raphael est comparée à Esther une deuxième fois dans le même roman, (T.VI. p. 494) ou encore le baron Nucingen veut: „se mettre à genoux de cette madone de Raphaël" qui est Esther Gobseck. (T.VI. p. 576.) Dans *Les Secrets de la princesse de Cadignan* Michel Chestien se voue à un amour sublime, car selon lui, „l'amour, pour les êtres supérieurs était la création morale la plus immense et la plus attachante. Pour justifier d'Arthez, il s'appuyait de l'exemple de Raphaël et de la Fornarina." (T.VI. p. 964) La princesse de Cadignan a mis „une robe de velours bleu à grandes manches blanches trainantes, à corsage apparant, une de ces guimpes en tulle légèrement foncée, et bordée de bleu, montant à quatre doigt de son cou, et couvrant les épaules, comme on en voit dans quelques portraits de Raphaël." (T. VI. p. 968)

L'ambiguïté de ces „vierges" se révèle aussi dans *La Cousine Bette*, à propos de la présentation d'Adeline Fischer. Elle n'appartient pas à ce groupe de jeunes vierges auxquelles Balzac fait allusion dans l'*Avant-propos* cité ci-dessus. Dans le cas de cette figure féminine, il s'agit bien d'un effet provoqué par sa vue, mais le domaine des allusions est tout à fait différent. Elle est comparée à la fameuse Mme du Barry, puis avec une énumération un peu étonnante à toute une série de modèles célèbres et de tableaux bien connus: „Ces belles femmes-là se ressemblent toutes entre elles, Bianca Capello dont le portrait est un des chefs-d'oeuvre de Bronzino, la Vénus de Jean Goujon dont l'original est la fameuse Diane de Poitiers, la signora Olympia dont le portrait est à la galerie Doria, enfin Ninon, Mme du Barry..." etc. (T. VII. p. 75) Voici donc le savoir encyclopédique, dont Balzac se réclamait au début de sa carrière d'écrivain, maintenant il est devenu „tableaumane", il a déjà visité les grandes galeries, le Louvre, les Offices à Florence, la pinacothèque du palais Brera à Milan, le Musée de Dresde, le palais Sciarra-Colonna à Rome, etc. Il a ainsi élargi ses connaissances picturales aussi lors de ses voyages entrepris avec Madame Hanska entre 1837 et 1846.²

2. Cf. à ce propos les notes rédigées par Anne-Marie Meiniger, T. VII. P. 1253, et surtout 1274-1275.

Un autre passage évoque la beauté d'un cadeau, d'un cachet d'argent, chef-d'oeuvre de l'orfèvrerie, dont le maître incontestable est Benvenuto Cellini, à côté de Brunelleschi et Ghiberti, mais le nom de Raphaël sera tout de même évoqué, car „les figures par leur dessin, par leurs draperies et par leur mouvement, appartenaient à l'école de Raphaël...” (T. VII. p. 90)

A propos de la maternité, c'est également le nom de Raphaël qui est évoqué „ce chef-d'oeuvre naturel si bien compris par Raphaël” (T. VII. p. 242)

Mlle Olympe Bijou, petite fille de seize ans sera également rapprochée d'un tableau de Raphaël: „(elle) montra le visage sublime que Raphaël a trouvé pour ses vierges, des yeux d'une innocence attristée par des travaux excessifs, des yeux noirs rêveurs, armés de longs cils, et dont l'humidité se desséchait sous le feu de la Nuit laborieuse, des yeux assombris par la fatigue; mais un teint de porcelaine et presque maladif; mais une bouche comme une grenade entrouverte, un sein tumultueux, de formes pleines, de jolies mains, des dents d'un émail distingués, des cheveux noirs abondants...” (T. VII. p. 362)

2. Des énumérations aux musées virtuels – autour de la peinture italienne

Or, le grand peintre italien ne sert pas uniquement de point de repère pour s'imaginer le visage des personnages Balzaciens, surtout – comme on l'a vu, dans le cas de jeunes femmes, jeunes mères ou beautés troublantes – mais aussi pour parcourir toute une exposition „virtuelle”. Le nom de Raphaël apparaît en compagnie d'autres grands créateurs, l'ensemble constituant ainsi toute une liste, une énumération de noms, de titres de tableaux. Ceci fait partie également du système Balzacien: la nécessité non seulement de connaître toute la peinture, mais aussi d'en donner la preuve, en mettant le plus de connaissances possibles dans le texte romanesque. Le lecteur, pour sa part, sera contraint de vérifier ses propres connaissances, de parcourir, avec le narrateur, le musée virtuel.

Dans *La Cousine Bette*, à propos d'une des oeuvres du jeune Wenceslas Steinbock, voici le passage (un extrait seulement) dans lequel Balzac donne si volontiers une description détaillée, sûr, maintenant de l'étendue de ses connaissances dans le domaine de la peinture:

„Toutes les oeuvres des gens de génie n'ont pas au même degré ce brillant, cette splendeur visible à tous les yeux, même à ceux des ignorants. Ainsi, certains tableaux de Raphaël, tels que la célèbre Transfiguration, la Madone de Foligno, les fresques des Stanze au Vatican ne commanderont pas soudain l'admiration, comme le Joueur de violon de la galerie

Sciarra, les portraits des Doni et la vision d'Ezéchiel de la galerie de Pitti, le Portement de croix de la galerie Borghese, le Mariage de la Vierge du musée Bréra à Milan. Le saint Jean-Baptiste de la Tribune, Saint-Luc peignant la Vierge à l'Académie de Rome n'ont pas le charme du portrait de Léon X et de la Vierge de Dresde. Néanmoins, tout est de la même valeur. Il y a plus! les Stanze, la Transfiguration, les Camàieux et les trois tableaux de chevalet du Vatican sont le dernier degré du sublime et de la perfection." (T. X. p. 127)

Voici la page parfaite d'un manuel d'histoire de l'art, basée sur des expériences personnelles et produite par une mémoire infailible, car presque toutes les allusions sont exactes. N'oublions pas que selon Balzac, pour être romancier, il faut „tout savoir du monde des arts et des sciences" d'après *l'Introduction aux Études de Mœurs*.³

Toujours autour de Raphaël, mais plus précisément à propos de Sébastien del Piombo, Balzac développe tout un traité d'histoire de l'art dans le même roman:

„Sébastien del Piombo se trouve, dans l'art de la peinture, comme un point brillant où trois écoles se sont donné rendez-vous pour y apporter chacune ses éminentes qualités. Peintre de Venise, il est venu à Rome y prendre le style de Raphaël, sous la direction de Michel-Ange, qui voulut l'opposer à Raphaël, en luttant, dans la personne d'un de ses lieutenants, contre ce souverain pontife de l'Art. (...) Ainsi, ce paresseux génie a fondu la couleur vénétienne, la composition florentine, le style raphaëlesque dans les rares tableaux qu'il a daigné peindre, et dont les cartons étaient dessinés, dit-on, par Michel-Ange. Aussi peut-on voir à quelle perfection est arrivée cet homme, armé de cette triple force, quand on étudie au Musée de Paris le portrait de Baccio Bandinelli qui peut être mis en comparaison avec l'Homme au gant de Titien, avec le portrait de vieillard où Raphaël a joint sa perfection à celle de Corrège, et avec le Charles VIII de Leonardo da Vinci, sans que cette toile y perde." (T. VII. p. 612.)

L'histoire de l'art sera complétée par l'histoire de la musique, où les mêmes développements et les mêmes constantes peuvent être relevées⁴. Ce roman permet à travers les deux figures de Pons et de Schmucke, de deux amis, de mettre en rapport ces domaines. Le musicien cherche, lui aussi, en se mettant au piano, la perfection, il est aussi „emporté au-delà des mondes". „Il trouva des thèmes sublimes sur lesquels il broda, des caprices exécutés tantôt avec la douleur et la perfection raphaëlesques de Chopin, tantôt avec la fugue et le grandiose dantesque de Liszt..." (T. VII. P. 705.) En exécutant la pièce, „le vieux musicien plonge dans l'extase que Raphaël a peinte et qu'on va voir à Bologne" (Ibid.) Il

3. Cf. les notes sur l'avant-Propos, rédigées par Madelaine Fargeaud, T. I. p. 1125

4. cf. mon article sur Balzac dans Vajda Gy. M.

s'agit du tableau représentant Sainte Cécile et quatre saints. (Cf. les notes rédigées par André Lorant, T. VII. P. 1470)

3. *Le tableau – son prix d'achat et l'existence des faux*

Or, en dehors d'être porteur de beauté, le tableau représente également une valeur. Il a son prix qu'il faut payer non pas tellement d'après les lois du marché des objets d'art, mais plutôt et surtout d'après les dispositions personnelles, le degré de désir qu'on a de l'acquérir et suivant l'habileté avec laquelle on tente de déjouer les ruses des marchands de tableaux.

A propos du Mariage de la Vierge de Raphaël Balzac-narrateur dira le prix, „... quatre cent mille francs pour un tableau qui vaudrait un million pour un pays privé de tableaux de Raphaël...” (T. VII. p. 128)

Cette remarque est d'ailleurs ajoutée à une analyse de la beauté picturale, une évocation rapide mais très pertinente du tableau de Raphaël: „... le premier pas du talent fait dans une grâce inimitable, avec l'entrain de l'enfance et son aimable plénitude, avec sa force cachée sous des chairs roses et blanches trouées par des fossettes qui font comme des échos aux rires de la mère.” (Ibid.)

La Vierge à l'enfant de Raphaël conservée au Musée de Dresde avait été popularisée par la gravure. César Birotteau en offre un exemplaire d'une valeur de 1 500 F à son bienfaiteur Vauquelin. (T. VI. p. 129 – cf. aussi Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, coll. Bouquins, vol.I. p. 493)

Un peu plus loin les personnages du roman évoquent l'achat d'un tableau de Raphaël qui n'est qu'un Mignard. Mais ce n'est pas grave, disent-t-ils, car parfois le faux est plus beau: „...l'on m'a dit que les Raphaël étaient tout noirs, tandis que celui-là, c'est gentil comme un Girodet.” (T. VII. p. 418)⁵ Pierre Mignard, créateur de „mignardises” n'est d'ailleurs pas du tout quelqu'un sans importance, il était premier peintre du roi sous Louis XIV.

Les problèmes des attributions n'en finissent pas de tracasser non seulement les personnages qui tournent autour du marchand de tableaux et du collectionneur dans *Le Cousin Pons*. Dans le catalogue manuscrit de Pons on pourra lire: „... magnifique portrait peint sur marbre, par Sébastien del Piombo (...) Sans la date, on pourrait attribuer cette oeuvre à Raphaël”.(T. VII. p. 741)

Les amateurs d'objets d'art sont souvent confrontés aux problèmes de l'attribution et de la présence de faux dans l'offre des galeries mar-

5. cf. à ce propos les notes, pp. 1348 et 1362.

chandes. Balzac connaît maintenant à fond ce problème aussi, grâce à ses expériences personnelles. Il avait toujours eu la „bricabracomanie” et le goût des achats d’objets anciens. Mais avant son mariage avec Madame Hanska il est pour ainsi dire obsédé par l’idée des achats pour meubler leur futur appartement et pour créer ainsi un milieu digne de leur amour à la hauteur du personnage de l’Étrangère dont il connaît maintenant les lieux d’habitation et avec qui il a déjà beaucoup voyagé à travers l’Europe. Mais ses autres fréquentations, celles des milieux aristocratiques lui ont aussi appris les règles du bon goût ou, tout au plus, du goût qui est en estime dans cette première moitié du XIX^{ème} siècle dont il prétend être le chroniqueur. C’est une période d’enrichissement général, tout en ayant en mémoire la déchéance de nombreuses familles aristocratiques un demi siècle plus tôt. Les déplacements des fortunes, les bouleversements sociaux seront d’ailleurs les sujets favoris de toute une critique littéraire qui cherchera dans les textes Balzaciens avant tout le reflet fidèle de ces phénomènes socio-culturels. Or, Balzac peut se réclamer de cette position, mais il s’agit quand même d’un produit de l’imagination, car l’utilisation des éléments pris dans la réalité est unique et n’appartient qu’à lui, aussi bien que la façon de leur agencement, de leur (ré)arrangement en une oeuvre qui ne peut porter un autre titre que celui de *La Comédie humaine*.

DEUXIEME EXEMPLE: REMBRANDT

On pourrait facilement refaire le même itinéraire à partir de ce deuxième géant de la peinture européenne qu’est Rembrandt, si apprécié par Balzac. Mais comme les mentions de son nom et de son oeuvre sont presque aussi nombreuses dans *La Comédie humaine* que celles de Raphaël, nous nous contenterons de relever parmi les lieux les plus significatifs et les interprétations que l’auteur en offre uniquement ceux qui représentent une différence par rapport à l’oeuvre du peintre italien. De toute façon, les parcours précédents nous ont déjà permis de voir l’apparition de nombreux artistes et d’oeuvres dans cet ensemble textuel, appréciés spécialement au XIX^e siècle, dont Balzac partage, grosso modo, comme nous l’avons vu, les goûts et les préférences.

En ce qui concerne l’oeuvre du peintre et graveur hollandais, Balzac mentionne parmi ses tableaux Abraham – ce qui est probablement L’Ange Raphaël quittant Tobie –, La Fuite en Égypte et la Leçon d’anatomie. Il a pu les contempler soit dans les grandes galeries qu’il avait visitées ou dans les ouvrages qu’il avait consultés. Or, dans la plupart des cas, Balzac ne donne pas une description détaillée des tableaux, il se

contente, le plus souvent, d'une mention plutôt „hâtive”. Il subsiste sans doute une certaine imprécision dans les oeuvres de Balzac autour des tableaux flamands et hollandais.⁶

1. *Les vieillards*

Si les „vierges” de Raphaël se présentent d'emblée comme la personification de la beauté féminine, les tableaux de Rembrandt évoqués représentent surtout des vieillards. Le lecteur attentif peut en trouver cinq dans l'ensemble de *La Comédie humaine*, mais ces descriptions restent vivantes dans sa mémoire quitte à penser qu'il y en a davantage.⁷

Dans l'ordre définitif des romans, on trouve la première allusion à Rembrandt dans *Béatrix*, la deuxième dans *Gobseck*, la troisième dans le *Colonel Chabert*, la quatrième dans *La Peau de Chagrin* et la cinquième dans *Le Chef-d'oeuvre inconnu*.

1. „M. du Guénic était un vieillard de haute taille, droit, sec, nerveux et maigre. Son visage ovale était ridé par des milliers de plis qui formaient des franges arquées au-dessus des pommettes, au-dessus des sourcils, et donnaient à sa figure une ressemblance avec les vieillards que le pinceau de Van Ostade, de Rembrandt, de Miéris, de Gérard Dow a tant caressés, et qui veulent une loupe pour être admirés.” (T. II. p. 652)
2. „...Il avait les lèvres minces de ces alchimistes et de ces petits vieillards peints par Rembrandt ou par Metzu.” (T. II. p. 964)
3. „Le visage pâle, livide, et en lame de couteau, s'il est permis d'emprunter cette expression vulgaire, semblait mort. Le cou était serré par une mauvaise cravate de soie noire. L'ombre cachait si bien le corps à partir de la ligne brune que décrivait ce haillon, qu'un homme d'imagination aurait pu prendre cette vieille tête pour quelque silhouette due au hasard, ou pour un portrait de Rembrandt, sans cadre.” (T. III. p. 321)
4. „Cette espèce de poupée pleine de vie avait pour Raphaël (de Valentin) tous les charmes d'une apparition, et il le contemplait comme un vieux Rembrandt enfumé, récemment restauré, verni, mis dans un cadre neuf.” (T. X. p. 222)

6. Cf. à ce sujet les remarques de Madelaine Fargeaud, T. X. p. 1614

7. Cf. à ce sujet Olivier Bonnard, *La Peinture dans la création balzacienne*, Paris, Droz, 1969 et les notes de l'édition de la Pléiade, composées par Madelaine Fargeaud, T. II. p. 1471 et celles par Pierre Barbéris, T. III. p. 1341

5. „Vous eussiez dit une toile de Rembrandt marchant silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère que s'est appropriée ce grand peintre...” (I. X. p. 415)

Les physionomies des personnages se ressemblent peut-être, mais leur caractères sont bien différents. Dans le premier cas il s'agit d'un vieux royaliste, dans le deuxième d'un usurier, dans le troisième du colonel Chabert, officier de la garde impériale, blessé à Eylau, déclaré mort, mais revenant à Paris après quelques années pour y retrouver sa famille. Dans le quatrième exemple c'est l'antiquaire rencontré une deuxième fois par le jeune protagoniste du roman, au moment où le vieillard semble avoir trouvé le secret de la longévité et le cinquième portrait est celui du vieux peintre fou, Frenhofer, à la recherche de l'oeuvre d'art parfaite, obsédé d'arriver à la synthèse du vrai et du beau.

2. Les oeuvres de Rembrandt et les personnages de *La Comédie humaine*

Dans d'autres cas, le nom de Rembrandt figure dans une énumération de peintres célèbres, série dont les éléments changent relativement peu et dont les constantes ont déjà pu être identifiées à partir des nombreuses citations que nous avons proposées.

Ces énumérations représentent d'habitude la richesse d'une maison ou d'une collection, p. ex. dans *Mémoires de deux jeunes mariées* (I. I. p. 365), dans *Pierre Grassou* – où il s'agit d'une galerie de tableaux remplie de faux, fabriqués sur commande qui finissent par être admirés dans la collection privée d'un bourgeois enrichi, nommé Vervelle „...des Rubens, des Gérard Dow, des Mieris, des Terburg, des Rembrandt, un Titien, des Paul Potter, etc. (I. VI. p. 1106), dans *La Cousine Bette* – où „... deux tableaux de Greuze et deux de Watteau, deux têtes de Van Dyck, deux paysages de Ruysdaël, deux du Guaspre, un Rembrandt et un Holbein, un Murillo et un Titien, deux Teniers et deux Metz, un Van Hysum et un Abraham Mignon, enfin deux cent mille francs de tableaux admirablement encadrés.” (I. VI. P. 121) appartiennent à la collection de Pons. Dans *Les Employés* c'est Dutocq qui est passionné pour les collections de vieilles gravures et qui veut avoir „... tout Rembrandt et tout Charlet, tout Sylvestre, Audran, Callot, Albrecht Durer, etc. ” (I. VII. p. 962) Dans *La Peau de Chagrin*, c'est le passage déjà cité présentant la galerie de l'antiquaire qui illustre ce discours pictural. Ou encore dans *La Recherche de l'Absolu*, à propos de la maison Claës on peut lire ceci: „C'était de célèbres

morceaux de Rubens, de Ruysdaël, de Van Dyck, de Terburg, de Gérard Dou, de Teniers, de Miéris, de Paul Potter, de Wouwermans, de Rembrandt, d'Hobbema, de Cranach et d'Holbein." (T. X. pp. 683-684)

Souvent les personnages restent aussi „charmés” devant un tableau, d'ailleurs non identifié, de Rembrandt que devant ceux de Raphaël qui sont plus souvent identifiés. C'est le cas par exemple pour Raphaël de Valentin dans *La Peau de Chagrin*, qui, suivant son conducteur dans le magasin de l'antiquaire, arrive „à une quatrième galerie où successivement passèrent devant ses yeux fatigués plusieurs tableaux de Poussin, une sublime statue de Michel-Ange, quelques ravissants paysages de Claude Lorrain, un Gérard Dow qui ressemblait à une page de Sterne, des Rembrandt, des Murillo, des Velasquez sombres et colorés comme un poème de lord Byron;...” (T. X. p. 73-74) Modeste Mignon est non seulement „charmée”, mais aussi „abattue” devant les tableaux „de Raphaël, de Titien, de Rubens, de Murillo, de Rembrandt, d'Albert Durer et d'Holbein, c'est-à-dire devant le beau idéal de chaque pays.” (T. I. p. 500)

Parfois l'oeuvre du grand peintre figure comme sujet des efforts à imiter, p. ex. dans le cas de Pierre Grassou, qui finira par être „presque égal à son maître”, au moins aux yeux de son beau-père. Mais il finira par remplacer ses faux tableaux par des vrais, constituant ainsi une véritable collection.

S'agissant de tableaux de très grande valeur, ils peuvent être utilisés en tant qu'objets d'échange. Si le tableau de Raphaël pouvait faire partie d'un échange et servir de récompense, celui de Rembrandt servira – chose surprenante – à être échangé contre un cheval(!) „...et le mien était un cheval arabe que lady Esther Stanhope avait envoyé à la marquise, et qu'elle m'avait échangé contre ce fameux tableau de Rembrandt, qu'elle a dans son salon à Londres, et que j'ai si singulièrement obtenu.” – dit Félix de Vandenesse dans *Le Lys dans la vallée*, (T. IX, p. 1149)

II. A PROPOS DES ARTISTES CONTEMPORAINS

Pierre Grassou, ce récit relativement court et qui date de 1839, est peut-être la source la plus authentique pour saisir l'étendue de la culture picturale de Balzac vers la fin des années 1830. Non seulement les allusions aux noms célèbres y sont très nombreuses et le protagoniste se donne à la peinture sans avoir un véritable talent, ce qui permet à l'auteur de sortir du cadre de l'esthétique pur et d'entrer dans d'autres

aspects de la peinture, mentionnés déjà dans les chapitres précédents, par exemple le commerce des tableaux, le problème des faux, le goût des bourgeois pour les portraits, l'appréciation des anciens et des modernes par un public acquéreur d'objets d'art.

Mais il y raconte aussi, pour ainsi dire „sur le vif”, ses impressions de visites d'expositions et de galeries. Tout au début du récit, il évoque un sentiment d'inquiétude, d'ennui et de tristesse. A quoi attribuer ce sentiments? Il y a beaucoup trop de toiles dans les galeries et cet encombrement oblige le public à faire son choix parmi une multitude d'ouvrages souvent médiocres. Au lieu d'une exposition, c'est un „bazar tumultueux”, au lieu du choix c'est la totalité – reproche-t-il aux organisateurs des Salons. Puis, Balzac continue: „Par une étrange bizarrerie, depuis que la porte s'est ouverte à tout le monde, on a beaucoup parlé de génies méconnus. Quand, douze années auparavant, *La Courtisane* de Ingres et celle de Sigalon, *La Méduse* de Géricault, *Le Massacre de Scio* de Delacroix, *Le Baptême d'Henri IV* par Eugène Devéria, admis par des célébrités taxées de jalousie, apprenaient au monde, malgré les dénégations de la critique, l'existence de palettes jeunes et ardentes, il ne s'élevait aucune plainte.” (T. VI. p. 1092) ⁸

Prenons donc ces peintres mentionnés les uns après les autres, dans l'ordre suggéré par Balzac, afin d'entrer dans ce contexte artistique qui est le sien en 1839, puis en y ajoutant, sans être exhaustifs, quelques autres représentants de la peinture de la première moitié du XIXe siècle, ayant une place dans l'univers de *La Comédie humaine*.

Ingres (1780-1867)

Il sera cité cinq fois dans l'ensemble des romans et parmi ses oeuvres *La Mère de Dieu* et *Saint Symphorien* seront nommées. Le premier tableau sera rapproché par Félix de Vandenesse dans *Le Lys dans la vallée* à une jeune fille, nommée Madelaine et qui évoque les souffrances de sa mère, Madame de Mortsauf: „en prenant l'air de tete qu'Ingres a trouvé pour sa Mère de Dieu, cette vierge déjà douloureuse et qui s'apprête a protéger le monde où son fils va périr.” (T. IX. 1208) Le deuxième tableau, *Saint Symphorien*, sert d'illustration de „la difficulté de tout art”, dans le texte ajouté au même roman, sous le titre *Historique du procès an-*

8. Anne-Marie Meininger nous fait observer dans les notes que Balzac mérite toute notre admiration en ce qui concerne ses connaissances dans le domaine de plutôt l'art vivant, et ceci malgré quelques petites incertitudes dues là-aussi à une rédaction plutôt hâtive et des corrections vite faites. T. VI. p. 1561

quel a donné lieu „*Le Lys dans la Vallée*”: „Ingres, en peinture, procède ainsi; il a, dit-on, refait dix fois le Saint Symphorien. (T. IX. p.932)

Dans *La Rabouilleuse*, Balzac remplacera Ingres par Delacroix. (T. VI. p. 1082) Par contre, il changera David plus tard pour Ingres, en plus, il hésitera aussi concernant certains tableaux, p. ex. l'Odalisque et le Voeu de Louis XIII et il finira par enlever ces notations de la version définitive.

Géricault (1791-1824)

Son nom sera cité sept fois dans *La Comédie humaine*. Dans *La Rabouilleuse*, Joseph Brideau se présentera comme quelqu'un qui aime „la poésie de Byron, la peinture de Géricault, la musique de Rossini, les romans de Walter Scott” en bref, le beau idéal en tout, ce qui correspond parfaitement à ce que Balzac apprécie, au début des années 1840.

Le Radeau de la Méduse de Géricault fait partie du traité de la peinture contemporaine auquel Balzac se livre au début de *Pierre Grassou*. (T. VI. p. 1092)

Dans *Le Cousin Pons*, on trouve également une diatribe contre les concours en art. Balzac s'attaque violemment à ce système, en prétendant que les vrais talents n'en ont pas besoin, ils n'ont pas besoin de grands prix pour être reconnus, car ils sont poussés par „ce soleil invisible, nommé la Vocation”. Parmi ces hommes de talents, voici Géricault, en compagnie de ses illustres prédécesseurs, comme Greuze et Watteau et de ses non moins illustres contemporains, David d'Angers et Eugène Delacroix”. (T. VII. p. 488.)

Géricault aura sa place d'honneur au musée de Pons aussi, parmi les Van Eyck, les Albert Durer, les Cranach, les Giorgione, les Sébastien del Piombo etc. (T. VII. p. 553)

Non moins intéressant est la préface à la première édition des *Employés*, du point de vue des développements sur le sort des génies, où une allusion évoque la mort précoce du peintre, à trente-trois ans, sans avoir connu un véritable succès. „Les Géricault qui auraient continué les grands peintres, les écrivains à synthèses qui lutteraient avec les génies des temps passés, meurent quand ils ne rencontrent pas les hasards pécuniaires, indispensables à l'exécution de leurs pensées ou de leurs peintures: voilà tout.” (T. VII. p. 883) Ce texte de Balzac date de 1838.

L'envers de l'histoire contemporaine contient également une mention du nom de Géricault, au sujet du don d'un tableau, représentant plutôt une valeur sentimentale qu'artistique, pour un des personnages

secondaires du roman, sans la précision néanmoins de quel tableau il s'agit. (T. VII. p. 371)

Delacroix (1798-1863)

Non seulement il est dédicataire de la *Fille aux yeux d'or*, mais aussi son nom sera cité une dizaine de fois dans *La Comédie humaine*. En dehors du Massacre de Scio, évoqué plus haut, Balzac fera allusion à son Faust (dans les *Petites misères de la vie conjugale*, T. XII. p. 118) et dans *Les Paysans* à La Liberté guidant le peuple, (T. IX. 207)

Une fois il abandonnera son nom en faveur de celui d'Ingres et une fois pour le remplacer par un personnage fictif, Joseph Bridau. Delacroix a servi, vraisemblablement, de modèle pour créer la figure de ce peintre.

Quant à Deveria (1800-1857), peintre, graveur et lithographe, il sera dédicataire d'*Honorine*.⁹

Pour continuer la liste des artistes-peintres dont Balzac mentionne le nom selon l'un ou l'autre de ses procédés d'écriture ou alors dont il présente des oeuvres dans un contexte parfois non moins capricieux, nous allons prendre quelques exemples significatifs, pas forcément dans un ordre chronologique.

Gérard (1773-1852)

Ce peintre d'histoire et de portraits, portraitiste officiel sous Napoléon et premier peintre du Roi sous la Restauration, figurera dans une bonne douzaine de romans, avec mention de ses grandes toiles: La Bataille d'Austerlitz, Corinne au cap de Misène, Daphnis et Chloé, Entrée d'Henri IV à Paris, Léda et Louis XVIII.

1. Le premier tableau, la Bataille d'Austerlitz, est évoqué dans *La Femme de trente ans*, où, selon un procédé typiquement Balzacien, une scène romanesque sera présentée en analogie avec un tableau, nommé cette-fois-ci, un tableau célèbre qui se trouve au-

9. Dans le cas de ces deux artistes, les relations personnelles avec Balzac sont à noter également.

jourd'hui au Musée de Versailles. „En ce moment, il était à vingt pas de Julie, en face du groupe impérial, dans une attitude assez semblable à celle que Gérard a donnée au général Rapp dans le tableau de la Bataille d'Austerlitz.” (T. II. p. 1047)

La Bataille d'Austerlitz sera aussi évoquée à propos de la décoration d'une maison, où sur un papier vert-olive quelques scènes servent de décoration, toutes avec une connotation nettement favorable à l'histoire révolutionnaire, ayant ainsi un sens symbolique et non pas tellement pictural.¹⁰

2. Le deuxième tableau est évoqué dans *Louis Lambert*, logiquement, car ce jeune philosophe fut trouvé par Mme de Staël au coin d'un bois. Le narrateur y ajoute „...pendant cette soirée, elle (Mme de Staël) me parut avoir dix pieds; depuis j'ai vu le tableau de Corinne, où Gérard l'a représentée et si grande et si belle...” (T. XI. p. 601)
3. Le tableau représentant Daphnis et Chloé est évoqué à propos de l'amour secret et chaste des deux personnages de *Ferragus*, „Pour développer cette histoire dans toute la vérité de ses détails (...) il faut (...) être aussi chaste que veut l'être notre noble langue française, aussi hardi que l'a été le pinceau de Gérard...” (T. V. p. 838)
4. Dans les *Ébauches* rattachées à *La Comédie humaine* de l'édition de la Pléiade, nous trouvons un autre exemple du rapprochement d'une description et d'un tableau: „Vous voyez M. Miron, dans un pourpoint, bien fraisé, comme Gérard a fraisé le prévot des Marchands en son tableau de l'entrée d'Henri IV à Paris. (T. XII. p. 780)
5. Dans la Préface d'*Illusions perdues* que Balzac rédige en 1839 il fustige ceux qui ne comprennent pas les mécanismes de la littérature et qui ont un double système de morale: „Le monde regarde cette délicieuse arabesque (il s'agit de la première partie d'*Illusions Perdues* qu'il est en train de défendre!) comme dangereuse, quand il ne craint pas d'exposer aux regards quelque Léda de Gérard, quelque Bacchante de Girodet, qui est cependant en peinture ce qu'est le livre en poésie.” (T. V. p. 114) Allusion subtile, comparaison des différents domaines de l'art, expliquée à un plus haut niveau que dans les textes rédigés par le jeune Balzac une dizaine d'années plus tôt.
6. Gérard entre directement dans l'intrigue de *la Rabouilleuse*, maître et protecteur de Joseph, il intervient pour sauver la famille Bridau en obtenant au ministère de la Maison du Roi deux copies du portrait de Louis XVIII à raison de cinq cents francs chacune” (T. IV. p. 302 et p. 525) Voici donc une autre façon de mélanger

10. cf. les notes de René Guise ajoutées à l'édition critique de *César Birotteau*, T. VI.p. 120 et 1178.

fiction et réalité: choisir un personnage célèbre avec les éléments pris directement dans la réalité, vérifiés et vérifiables, y ajouter d'autres éléments secondaires, mais non forcément vrais, des créations de l'imagination de l'écrivain. Ceux-ci „auront pu faire” ceci ou cela, sans avoir changé le cours de l'Histoire.

Balzac fait sa connaissance et il se souviendra de leur conversation, en disant dans la *Théorie de la démarche*: „En ce genre (il s'agit de l'observation) Gérard aurait été le littérateur le plus spirituel s'il n'eut pas été grand peintre; sa touche est aussi fine quand il fait un portrait que lorsqu'il le peint.” (T. XII. p. 278)

Dans une des scènes des ébauches, Balzac mêle, d'après ses habitudes, la réalité et l'univers romanesque, où le salon de Gérard, apprécié par l'écrivain lui-même est fréquenté par les figures imaginaires de la Comédie humaine, Mlle des Touches et Mme Firmiani. (T. XII. p. 545 et 1037) D'ailleurs, le salon de cette dernière est évoqué aussi dans *Béatrix*: „semblable à celui du baron Gérard, où l'aristocratie se mêlait aux gens illustres, où vint l'élite des Parisiennes. (T. II. p. 697)

Notons, pour terminer, qu'une fois son nom sera remplacé par celui d'Ingres, notamment dans Madame Firmiani.

Girodet (1767-1824)

A part La Bacchante, mentionnée ensemble avec la Léda de Gérard, c'est le tableau représentant Chateaubriand qui lui servira de modèle pour brosser le portrait d'un de ses personnages dans *Une fille d'Eve*: „Il tient habituellement l'une de ses mains dans son gilet ouvert, dans une pose que le portrait de M. de Chateaubriand par Girodet a rendue célèbre.” (T. II.p. 300)

Le souvenir d'un tableau, d'une scène observés quelque part, lui fait prononcer, à travers le personnage de Blondet dans *Les Secrets de la princesse de Cadignan* cette petite phrase: „Donnez-vous corps et âme; mais gardez à la main votre monnaie, comme le vieux du Déluge de Girodet.” (T. VI. p. 966)

Ginevra, jeune italienne prenant des leçons de peinture dans *La Vendetta*, copiera l'image d'une tête d'homme „... gracieuse, celle de l'Endymion, chef d'oeuvre de Girodet.” (T. I. p. 1052) Dans Sarrasine, Zambinella à vingt ans servira comme modèle pour l'Endymion de Girodet: „Vous avez pu en reconnaître le type dans l'Adonis” – cette beauté comme toute la peinture de Girodet d'ailleurs est admirée non

seulement par Balzac, mais aussi par toute la génération romantique. Il est à noter que Balzac cherche à voir ce tableau dès 1819.

Or, il ne fait pas mention de quelques tableaux célèbres et bien appréciés par le public contemporain, par exemple la Déposition d'Atala dans la tombe, conservée à Paris, au Louvre. Les Guerriers français reçus par Ossian trouve une mention plutôt intéressante du point de vue de la narration dans *Le Bal de Sceaux*, car c'est Émilie, jeune femme ayant peu de culture qui fait le rapprochement de la scène qui se déroule devant ses yeux avec le tableau: „Au milieu du quadrille qui se trouvait devant elle, dansait une jeune personne pâle, et semblable à des déités écossaises que Girodet a placées dans son immense composition des guerriers français reçus par Ossian (T. I. p. 136)

Dans *Illusions perdues* il est question de vendre une gravure faite d'après un célèbre tableau de Girodet, sans mention néanmoins de l'artiste, intitulé Hippocrate refusant les présents d'Artaxersès. (T. V. p. 352) Le portrait du marquis de Montefiore dans *Les Marana* ressemble à un tableau: „Son visage, assez semblable au type qui a fourni le jeune Turc mourant à Girodet dans son tableau de la Révolte du Caire, était un de ces visages mélancoliques dont les femmes sont presque toujours dupes”. (T.X. p. 1039.)

Gros (1771-1835)

Son nom sera également mentionné dans *La Comédie humaine*, avec l'évocation de son tableau intitulé Bonaparte à Arcole dans *La Cousine Bette*. Dans ce cas, il s'agit de la présentation de l'ancien parfumeur, Crevel, qui „se met en position”, c'est-à-dire il fait ressortir tous les avantages dont l'a doué la nature”, ce qui „consistait à se croiser les bras à la Napoléon, en mettant sa tête de trois quarts, et jetant son regard comme le peintre le lui faisait lancer dans son portrait, c'est-à-dire à l'horizon,” (T.VII. p.62.) Ce qui est rapproché, par Anne-Marie Meininger, du célèbre tableau de Gros. Dans le *Cousin Pons*, un autre personnage prendra d'ailleurs cette attitude napoléonienne, „en tenant sa bretelle gauche et (...) en jetant son regard dans le vide.”¹¹ Ici, ce ne sont que des suppositions, des rapprochements possibles, dont la signification symbolique autour de la légende napoléonienne – si chère à Balzac – est plus importante, à mon avis, que leur signification picturale. Il est non moins significatif, que le nom de Gros sera remplacé une fois par celui de Gérard, et une autre fois par celui de Schinner, donnant encore une fois une preuve

11. cf. notes et variantes, T.VII. p. 1247.

d'abord des ces fameux glissements de noms propres, de l'interchangeabilité de certains éléments de la réalité, puis du remplacement d'un élément de la réalité par un élément de la production imaginaire, afin de lui donner plus de cohérence, pour perfectionner „le système”. D'ailleurs, Schinner et Joseph Bridau – ces deux protagonistes de *La Rabouilleuse* seront en contact quasi permanent avec Antoine-Jean Gros – personnage réel.

Cette liste est loin d'être complète, mais elle suffira, pour le moment, pour illustrer l'étendue de la culture picturale de Balzac, dans le domaine de la peinture de la première moitié du XIXe siècle.

COLLECTIONS ET MUSÉES

Nombreuses sont les collections dans l'ensemble textuel de *La Comédie humaine*. D'ailleurs, il n'est pas toujours évident, si Balzac se met à compléter la description par des éléments relevant de la peinture, ou alors s'il se livre à une de ses fameuses „listes”, ou alors si l'ensemble des oeuvres d'art présenté au cours de la narration apparaît en tant qu'une véritable collection dans le texte. On peut donc se poser la question si le magasin de l'antiquaire dans *La peau de chagrin*, „cet amas d'objets hétéroclites”, constitue une collection ou non?

Mais on pourrait trouver d'autres cas ambigus. Par exemple, La femme de trente ans, dont Balzac entreprend la rédaction en 1828 et dont il donne une version retravaillée en 1844, contient également un passage qui évoque l'intérieur du vaisseau du corsaire. C'est aussi une „collection”, en quelque sorte, d'une étonnante richesse et comprenant „les choses les plus élégantes de la terre”. „On voyait ça et là des tableaux d'une petite dimension, mais dus aux meilleurs peintres: (...) une Vierge de Raphaël luttait de poésie avec une esquisse de Girodet; un Gérard Dow éclipsait un Drolling.” En plus, de nombreux objets, également d'une grande valeur, complètent la collection. (T. II. p. 1190)

La Maison Claës de *La Recherche de l'absolu* abrite également une collection: „Les cent tableaux qui ornaient la galerie par laquelle on communiquait du quartier de derrière aux appartements de réception situés au premier étage de la maison de devant, ainsi qu'une cinquantaine d'autres placés dans les salons d'apparat, avaient exigé trois siècles de patientes recherches. C'étaient de célèbres morceaux de Rubens, de Ruysdaël, de Van Dyck, de Terburg, de Gérard Dou (sic!), de Teniers, de Miéris, de Paul Potter, de Wouwermans, de Rembrandt, d'Hobbema, de Cranach et d'Holbein. Les tableaux italiens et français étaient en minorité, mais tous authentiques et capitaux.” (T.X. pp. 683-684)

Dans *La Rabouilleuse* la famille Rouget hérite des Descoings une collection de tableaux, mais sans en connaître la valeur, „en les choisissant uniquement d'après leur conservation”, à cause de „la beauté des cadres”. „Aussi, dans les tableaux conservés par les Descoings et passés aux Rouget, se trouvait-il une Sainte Famille de l'Albane, un saint Jérôme du Dominiquin, une tête de Christ de Jean Bellin, une Vierge de Léonard de Vinci, un Portement de croix du Titien qui venait du marquis de Belabre, celui qui soutint un siège et eut la tête tranchée sous Louis XVIII; un Lazare de Paul Véronèse, un Mariage de la Vierge du Prêtre Génois, deux tableaux d'église de Rubens et une copie d'un tableau du Pérugin faite par le Pérugin ou par Raphaël; enfin, deux Corrège et un André del Sarto. (T. IV. pp. 388-389)

C'est le *Cousin Pons* qui apparaîtra comme la figure emblématique du collectionneur d'œuvres d'art dans toute *La Comédie humaine*. Il est poussé par deux passions, la passion d'obtenir la plus grande valeur au moindre prix et de jouir de ses acquisitions dans la solitude, c'est-à-dire garder sa précieuse collection à l'abri des regards.

Pour la première passion: „Le vieux musicien pratiquait l'axiome de Chevanard, le savant collectionneur de gravures précieuses, qui prétend qu'on ne peut avoir de plaisir à regarder un Ruysdaël, un Hobbema, un Holbein, un Raphaël, un Murillo, un Greuze, un Sébastien del Piombo, un Giorgione, un Albert Durer, qu'autant que le tableau n'a coûté que cinquante francs.” (T. VII. pp. 489-490)

Dans cette collection, le problème des faux objets d'art apparaît à propos de porcelaines. Balzac se lance dans une explication savante sur la falsification, à travers un de ses personnages, comme il le fait si souvent. Il y a des objets que l'on peut imiter et il y en a que l'on ne serait pas capable de refaire, comme „des Raphaël, des Titiens, des Rembrandts, des Van Eyck, des Cranach...” (T. VII. p. 513)

Or, la collection de Pons est en rivalité avec celle d'Élie Magus, le riche marchand de tableaux. Il possède les deux tableaux de Raphaël et cherchés avec tant de persistance par les Raphaëliques (sic), mais aussi des Giorgione, un Titien etc. Le marchand entre en contact avec Pons et il visite son „sanctuaire”. „Il y distingue quatre chefs-d'œuvre qui manquent à sa collection. Le premier est de Sébastien del Piombo, le deuxième de Fra Bartolomeo della Porta, le troisième un paysage d'Hobbema, et le quatrième un portrait de femme par Albert Durer.” Il a des larmes dans les yeux en regardant tour à tour ces quatre chefs-d'œuvre. La description de ces quatre tableaux contient les mêmes éléments de savoir que les citations évoquées jusqu'ici. C'est Élie Magus qui contemple ces tableaux, mais c'est Balzac qui prend en charge la parole. Néanmoins, son admiration devant les tableaux ne peut être comprise – d'après Balzac – que „par ceux dont l'âme est ouverte au beau idéal, et qui restent plantés sur

leurs pieds durant des heures entières au Musée devant la Joconde de Leonardo da Vinci, devant l'Antiope du Corrège, le chef-d'oeuvre de ce peintre, devant la maîtresse du Titien, la Sainte-Famille d'Andrea del Sarto, devant les enfants entourés de fleurs du Dominiquin, le petit camaïeu de Raphaël et son portrait de vieillard..." (T. VII. p. 615)

Dans toutes ces collections, quelques autres noms surgissent, dont on pourrait également trouver mention dans l'ensemble textuel de la Comédie humaine. Il en resterait aussi le dépouillement de la correspondance de Balzac, de tous les documents relevant de son oeuvre et autour de son oeuvre qui nous permettront de mieux cerner l'étendue de sa culture picturale. On devra également relever les absences, les noms des grands peintres qui n'apparaissent jamais. S'agirait-il dans ces cas de la nature personnelle de cette culture, ou éventuellement du changement de goût? L'époque de Balzac admire certains artistes et en néglige d'autres, sans doute. Ce sont des questions auxquelles il faudrait répondre avant de tirer des conclusions définitives sur l'étendue et la nature de la culture picturale de Balzac. Dans notre présentation, nous nous sommes contentés de l'enregistrement et de la classification de certains éléments de la culture picturale de Balzac, sans entrer dans l'exploration de la fonction stylistique voire narrative de ces éléments. Quelques récits „artistes" pourront servir également de point de départ pour proposer de nouvelles lectures de cet aspect de l'oeuvre balzacienne, pour en définir le genre exact, pour en apprécier la valeur métaphorique – par rapport aux problèmes de la création qui tracassent le romancier tout au long de sa carrière d'écrivain, sans oublier la place et la fonction exactes de ces récits dans les *Études* et dans celle des *Scènes* – ce dernier terme étant, lui aussi, éminemment „pictural".