

MARTONYI ÉVA

„L'ÉCRIVAIN POUVAIT DEVENIR UN PEINTRE”

La culture picturale de Balzac

Honoré de Balzac rédige, en 1842 son Avant-Propos à la Comédie Humaine. Ce texte magistral n'est pas seulement une véritable introduction à son entreprise gigantesque, mais aussi le résumé, la récapitulation des éléments principaux qui régissent son oeuvre dont il a entrepris la rédaction dès 1829-1830. Après avoir terminé ses années d'apprentissage d'écrivain, après avoir publié un assez grand nombre de récits signés par divers pseudonymes, il décide de se mettre désormais en avant comme Honoré de Balzac. Son but est de conquérir en même temps la richesse et la célébrité, en un mot le monde, par la création d'un univers imaginaire qui constitue, néanmoins, une image fidèle de son temps et des moeurs de son époque.

Dans l'Avant-Propos, il commence la présentation de l'oeuvre par l'évocation de quelques-uns de ses modèles en littérature, en philosophie et de ces principes de base, de ses prises de position décisives. Puis, Balzac s'attarde un peu sur sa conception de la fonction de l'écrivain:

„S'en tenant à cette reproduction rigoureuse, un écrivain pouvait devenir un peintre plus ou moins fidèle, plus ou moins heureux, patient ou courageux des types humains, le conteur des drames de la vie intime, l'archéologue du mobilier social, le nomenclateur des professions, l'enregistreur du bien et du mal; mais, pour mériter les éloges que doit ambitionner tout artiste, ne devais-je pas étudier les raisons ou la raison de ces effets sociaux, surprendre le sens caché dans cet immense assemblage de figures, de passions et d'événements. Enfin, après avoir cherché, je ne dis pas trouvé, cette raison, ce moteur social, ne fallait-il pas méditer sur les principes naturels et voir en quoi les Sociétés s'écartent ou se rapprochent de la règle éternelle, du vrai, du beau? Malgré l'étendue des prémisses, qui pouvaient

être à elles seules un ouvrage, l'oeuvre, pour être entière, voulait une conclusion. Ainsi dépeinte, la Société devait porter avec elle la raison de son mouvement." (T. I. pp. 11-12)*

Chacune de ces formules mériterait une glose, un commentaire, ce qui a été fait par les générations successives de critiques et de lecteurs de Balzac, dont chacun souligne d'après ses prédilections l'un ou l'autre des sens découverts et proposés dans ce texte. Mais ce qui nous retient ici, c'est le fonctionnement de ce qu'on peut appeler le „discours pictural", le rapport entre le texte littéraire et la peinture, ce dernier terme pris, naturellement, en un sens très large.

Ce n'est certainement pas un hasard si Balzac utilise deux fois dans ce passage les termes ayant un rapport avec la peinture, notamment le substantif „peintre" et l'adjectif „dépeinte". En même temps, il clôt son développement sur la vocation de l'écrivain par l'évocation de la règle du vrai et du beau. C'est la preuve que l'appel à la peinture et à ses codes n'est pas forcément une métaphore, une figure stylistique voire un cliché, mais plutôt l'expression d'une vérité, d'une „ars poetica" que l'écrivain assume à bon escient.

Après avoir évoqué donc ses grands maîtres et ses grands principes artistiques, Balzac insiste sur la nécessité de créer son système à lui, c'est-à-dire une structure cohérente dans laquelle tous les détails auront leurs fonctions ayant une importance relative définie par l'ensemble. Dans ce système, rien ne sera oublié, rien ne sera laissé au hasard. Ce texte reflète donc l'état d'esprit balzacien en 1842, au moment où la plupart des éléments de cet édifice immense semble être mis en place. En même temps, il se rend compte que d'autres éléments seront encore nécessaires à être créés, mais l'ensemble sera tout à fait faisable, possible, en témoignage de cet optimisme qui est le sien à cette époque. Il est à l'apogée de sa carrière d'homme de lettres, et cette entreprise remarquable qui est en même temps une entreprise commerciale, réussira et le public aussi bien que la critique ne pourront que l'apprécier.

Ainsi conçu, l'ensemble, même dans son état d'inachèvement – car il existe toute une série de récits projetés dans son schéma, mais jamais rédigés – se présente comme un édifice à plusieurs entrées. Le lecteur, à partir de ce moment, a du mal à décider, par quel porte faut-il y pénétrer. Car, cet édifice qui est *La Comédie humaine*, contrairement à l'oeuvre de Proust qui a son début et sa fin, entre la recherche du temps perdu et le temps retrouvé, est construit au fur et à mesure où l'ordre chronologique a ses règles spéciales. Balzac avait déjà rédigé une partie considérable de son oeuvre avant de concevoir l'idée de mettre ensemble une centaine de ro-

mans, afin de les publier sous le titre significatif et décisif. L'auteur se met ainsi en rapport avec la Divine Comédie, il se présente en tant que créateur sans failles, sûr de son rôle, de sa fonction dans l'Histoire et dans la Société.

Le lecteur a donc le choix, il peut ou bien suivre l'acheminement de cette pensée, à partir des œuvres de jeunesse jusqu'à celles de la fin de sa vie, ou bien décider d'y entrer dans l'ordre définitif des romans de la Comédie humaine, en lisant d'abord les romans qui ont été éventuellement rédigés plus tard. Ou encore, comme la plupart des lecteurs hâtifs et négligeants, se contenter de la connaissance de quelques morceaux choisis, de quelques pièces bien connues et de laisser le reste aux bons soins des spécialistes des études littéraires.

En ce qui nous concerne, nous partirons à la découverte d'un aspect spécial de La Comédie humaine, par le biais de la culture picturale de Balzac, en suivant un itinéraire peut-être un peu fantaisiste, mais prévoyant un but: dessiner les contours du domaine de ses connaissances.

Pour commencer, il sera question d'un „amas des objets hétéroclites” dont la première formule se trouve dans un roman des débuts, notamment dans *La Peau de chagrin*. Puis, nous allons découvrir les premières approches de l'univers de la peinture dans un récit qui appartient également aux *Études Philosophiques*, *Le Chef-d'oeuvre inconnu*.

La deuxième partie sera consacrée à quelques aspects de l'interdépendance de la fiction et de la réalité, notamment par le biais des lieux de la création, c'est-à-dire à travers la présentation des ateliers des peintres, à travers quelques exemples de la fonction des arts décoratifs, pour terminer avec la technique de la description des „scènes” – tout en nous limitant, dans la mesure du possible, à la nature de la culture picturale de Balzac.

La troisième partie sera consacrée aux grandes figures de la peinture qui entrent dans l'univers de La Comédie humaine, pour y remplir des fonctions diverses, dont nous allons tenter de cerner quelques catégories significatives. Les grands peintres du passé, Raphaël et Rembrandt ont une place privilégiée dans cet ensemble, mais les contemporains de Balzac y figurent également, sans avoir oublié les grands Flamands et les célèbres Vénitiens.

Nous terminerons notre parcours par l'évocation de quelques collections, voire „musées”, présentés dans La Comédie humaine. Ce parcours sera en même temps la reconstitution d'un développement, celui du goût et de la culture picturale de Balzac, en franchissant plusieurs étapes successives. Partir du désordre, du chaos, symbolisé par le magasin de l'antiquaire de

La Peau de chagrin, pour arriver à l'ordre, la collection constituée en un véritable musée (imaginaire) du Cousin Pons, correspondra aux objectifs du narrateur-Balzac, même si le parcours ne suit pas une ligne droite, car il se constitue en comprenant des détours et des sinuosités. D'après ses principes, l'évolution n'est qu'une tendance, une volonté d'arriver jusqu'au bout et c'est en suivant la fameuse spirale de l'évolution historique et en subissant quelques échecs que les générations successives ont tenté et tentent toujours: „la recherche de l'Absolu”.

PREMIERE PARTIE: LES „METAPHORES” DE L'ART

1. La comparaison de la littérature et de la peinture

Les Études philosophiques se trouvent à la fin de La Comédie humaine, et parmi elles les récits qui ont été rédigés en premier lieu et qui reflètent l'état d'esprit du jeune Balzac, ayant pris conscience de sa vocation d'écrivain et parti à peine à la conquête du monde. La Peau de Chagrin, un des premiers de ces récits comporte une préface qui trahit déjà un intérêt bien défini de la part du jeune Balzac de mettre en parallèle les différentes modalités d'expressions artistiques: „L'art littéraire, ayant pour objet de reproduire la nature par la pensée, est le plus compliqué de tous les arts. Peindre un sentiment, faire revivre les couleurs, les jours, les demi-teintes, les nuances, accuser avec justesse une scène étroite, mer ou paysage, hommes ou monuments, voilà toute la peinture. La sculpture est plus restreinte encore dans ses ressources. Elle ne possède guère qu'une pierre et une couleur pour exprimer la plus riche des natures, le sentiment dans les formes humaines...” (T. X. p. 51)

La comparaison de la littérature et de la peinture n'est pas trop développée dans ce texte, c'est vrai, mais il faut la relever en guise d'introduction, pour pouvoir dégager la première piste qui nous permettra d'avancer dans ce vaste ensemble qui sera La Comédie humaine.¹

2. De la „bricabracologie” à la contemplation de l'oeuvre d'art

Or, c'est le même roman qui contient la fameuse description du magasin de l'Antiquaire, lieu quasi mythique où le jeune protagoniste, Raphaël de Valentin, trouvera la peau de chagrin. Cet instrument magique lui permettra de vivre en sursis, d'attarder le suicide, avant la fin inévitable, avant de sombrer dans la maladie. Son destin tragique et mystérieux est illustré par

ce récit qui ne manque d'ailleurs pas d'aspects fantastiques, si bien à la mode en France à l'époque.

Sans pouvoir nous attarder longuement sur la description de ce magasin, nous en évoqueront donc quelques éléments. La description n'est pas seulement un résumé emblématique de toute l'histoire de l'humanité, mais aussi et avant tout l'évocation d'un fouillis incroyable, de tas de bric-à-brac, d'objets divers, allant de ceux qui possèdent une simple valeur de curiosité jusqu'aux œuvres d'art authentiques. Notons en passage que cette description a également été analysée par plusieurs critiques qui ont tous attaché une grande importance à cette illustration remarquable du fonctionnement de l'imaginaire balzacien.²

Pour le héros du roman, l'entrée au magasin, la contemplation de ces objets qui sont placés aux plusieurs étages, correspondent à une véritable parcours initiatique, tout au long duquel il ressent les souffrances d'un moribond. A la fin, à l'étage supérieur du magasin, il arrivera à une véritable résurrection, produite devant un tableau de Raphaël représentant Jésus Christ.

Cette emblématisation du parcours et de la foi, l'évocation de la beauté extrême qui est en même temps une sublimation et ainsi beaucoup plus qu'un tableau-objet, nous servira de point de départ pour évoquer les étapes d'une évolution artistique, littéraire et picturale, parcourue par Balzac, à partir des années 1830 jusqu'à la fin de sa vie.

3. La contemplation du tableau sublime (de Raphaël)

Le vieux marchand d'antiquités procède à toutes sortes de ruses avant de révéler à ce jeune homme son trésor. Il fait jouer un ressort pour ouvrir un placard dans lequel il garde ce fameux portrait de Jésus Christ peint par Raphaël. L'effet de ce chef-d'oeuvre est quasi surnaturel: „La tête du Saviour des hommes paraissait sortir des ténèbres figurées par un fond noir; une auréole de rayons étincelait vivement autour de sa chevelure d'où cette lumière voulait sortir; sous le front, sous les chairs, il y avait une éloquente conviction qui s'échappait de chaque trait par de pénétrantes effluves. Les lèvres vermeilles venaient de faire entendre la parole de vie, et le spectateur en cherchait le retentissement sacré dans les airs, il en demandait les ravissantes paraboles au silence.” (T. X. p. 80)

S'agit-il d'un tableau existant que Balzac pouvait contempler dans un musée? S'agit-il de l'invention d'un tableau idéal? Les indications sont suffisamment vagues pour que la question ne nécessite pas une réponse défi-

nitive. Toujours est-il que Balzac, par la suite, utilisera deux procédés pour ce genre de mise en texte: soit la description plus ou moins détaillée d'un tableau existant, soit l'invention d'un tableau avec le nom du peintre, en utilisant la formule, „comme si”. Ce tableau-ci, de toute façon, vaut par son message, par son effet et non pas par sa facture picturale. Il est la beauté réalisée, la beauté sans limites et sans réserves. Le jeune Balzac choisira donc ce peintre italien comme symbole de la beauté ultime. Les mentions de son nom seront assez nombreuses tout au long de la rédaction de *La Comédie humaine* ce qui nous permettra donc de parler dans son cas d'un des constants de Balzac – en culture et en goût picturaux.

4. Des balbutiements au catéchisme esthétique

Le Chef-d'oeuvre inconnu s'inscrit logiquement dans cette ligne de pensée, pris par un autre biais, notamment par un récit qui parle d'emblée des problèmes de la peinture en particulier et de ceux de la création en général. Et si Balzac dans la préface de *La Peau de chagrin* fait une comparaison des divers procédés de la peinture, de la sculpture et de la création littéraire, ici il décide de ne parler que de la peinture. Or, il n'est pas suffisamment préparé à cette tâche et il en est conscient. L'importance des ajouts portant surtout sur les différents procédés picturaux montre avec quelle volonté farouche le jeune Balzac prépare son métier d'écrivain et complète ses lacunes dans tous les domaines de la connaissance.³

Non moins intéressants sont les travaux des critiques entrepris sur des filiations possibles des idées de Balzac, leurs rapprochements par exemple avec les écrits de Diderot, ou alors ses éventuels rapports personnels avec ses contemporains, qui sont ou bien des peintres et graveurs, par exemple Delacroix et Gavarni, ou bien des critiques artistiques et littéraires, comme Théophile Gautier. Il faut insister sur ces filiations et sur ces rapports, pour pouvoir comprendre le fonctionnement de son système et l'évolution de son catéchisme esthétique.⁴

Rédigé d'abord en 1831 pour la revue nouvellement créé *L'Artiste*, Balzac n'est pas totalement inconnu en tant que conteur. En plus, il avait déjà mis en scène des peintres dans *la Maison du chat qui pelote* et dans *la Vendetta*. Or, le „conte fantastique” de 1831 est devenu en 1837 un „catéchisme esthétique”. „Le Chef-d'oeuvre inconnu de 1837, c'est l'intégration de la peinture, d'une esthétique, d'une philosophie de la peinture, au „système balzacien.”⁵ L'auteur y cherche à résoudre le problème de la création artistique tout en illustrant le rapport du modèle et de l'artiste et tout en se livrant à de véritables leçons d'esthétique picturale.

Parmi les protagonistes de ce récit nous trouvons des peintres tel les Flamands: Mabuse et Porbus, puis Poussin et une création de son imagination, nommé Frenhofer. Or, tandis que les premiers ont leur place bien définie dans l'histoire de la peinture, le troisième, la création de son imagination, subit un échec et meurt après avoir reconnu son impuissance de créer le tableau parfait, qui serait fait d'après un modèle, mais qui serait en même temps son imitation parfaite. Ce récit sera donc une leçon d'esthétique et une illustration de ses thèses sur les ravages de la pensée. Balzac cherche donc à résoudre les problèmes de l'art et de l'artiste.

Pour y arriver, il aura besoin de compléter ses connaissances dans le domaine de la peinture. Il va donc chercher des informations pratiques et des théories artistiques au-près de ses contemporains, au salons qu'il fréquente assidûment à partir de 1830. Chez les Jeunes romantiques, chez le baron Gérard, il aura l'occasion de discuter tous ces problèmes avec Guérin, Delacroix, les Devéria, David d'Angers, etc. Peu à peu, les contours de son savoir en matière artistique se dessinent. Il ne néglige pas la documentation livresque non plus. Parmi les ouvrages étudiés par Balzac, il faut mentionner la Biographie de Louis-Gabriel Michaud, dont la première édition en cinquante-deux volumes a paru de 1811 à 1828.⁶

Les quatre peintres du récit développent leurs théories esthétiques en donnant ainsi une leçon au lecteur attentif. Partout, il règne une atmosphère de respect mutuel parmi les protagonistes et pour appuyer leurs thèses, ils invoquent quelques grands maîtres, tout en gardant, là aussi, une attitude de respect et d'admiration. Les critiques, s'il y en a, ne sont pas très violentes et il est d'autant plus surprenant de lire le passage sur Rubens dont ils n'acceptent ni le style ni l'exécution de la peinture: „... cette toile vaut mieux que les peintures de ce faquin de Rubens, avec ses montagnes de viandes flamandes, saupoudrées de vermillon, ses ondées de chevelure rousses, et son tapage de couleurs.” (T. X. p. 420) (Plus tard, Balzac nuancera cet avis et il évoquera le nom de Rubens parmi les plus grands maîtres.)

En guise de conclusion, on peut donc dire que dès 1831 Balzac met en scène des peintres. Ils auront leur place dans l'univers des personnages de La Comédie humaine, ils vont aussi apparaître d'un roman à l'autre, d'après cette fameuse invention qui est la sienne et qui crée cette impression que le lecteur entre dans un monde réel, ou tout au plus dans un monde où le vrai cotoie le vraisemblable et tout apparaît „comme dans la vie”. Or, dans ce système, les anciens, les Flamands et les Vénitiens ont déjà fait leur apparition, les mentions des grands noms du passé sont déjà assez nombreuses. Bien que Mabuse et Pourbus n'apparaissent que dans le Chef-d'oeuvre inconnu, le nom de Poussin sera évoqué à plusieurs reprises, y compris ses toiles Les Bergers d'Arcadie et Le Déluge.

Mais qu'en est-il de la peinture contemporaine? Est-ce qu'elle entrera également dans son univers textuel? L'admiration quasi sans réserve que le jeune Balzac ressent pour leurs toiles, sera-t-elle partagée devant celles de ses contemporains? Dans l'ensemble de son système, on peut dégager une légère tendance à la déception, à un sentiment nostalgique pour le passé. Ce sentiment a été relevé par certains critiques, notamment la formule: „Les jeunes ne valent pas les anciens. Cela tient-il à l'époque?”⁷⁷ Toujours est-il que Balzac reflète, là-aussi, l'état d'esprit de ses contemporains. Toutes les figures de la vie littéraire, artistique et galante qu'il crée – avec Josph Bridau, Pierre Grassou, Hyppolite Schinner, Théodore de Sommervieux, Léon de Lora, Dubordieu, etc. – se débrouillent, chacun à sa façon, ayant du talent ou non, ambitieux ou médiocres, honnêtes ou malhonnêtes. Ils entrent en relations multiples avec d'autres personnages du monde Balzacien, faisant partie intégrante de ces trois milles caractères qui peuplent La Comédie humaine.

DEUXIEME PARTIE: FICTION ET RÉALITÉ

I. Les lieux de la création: les peintres (fictifs) dans leurs ateliers

1. La Vendetta

Un des premiers ateliers de peintre que Balzac présente aux lecteurs se trouve dans ce court récit rédigé également en 1830 et faisant partie des Scènes de la vie privée. Servin, une des figures-peintres secondaires de la Comédie humaine, ouvre un atelier pour les jeunes personnes qui veulent prendre des leçons de peinture. Dessinateur médiocre, mais un homme de moeurs pures, il réunit autour de lui surtout des demoiselles de bonnes familles pour leur apprendre à „juger les tableaux du Musée, faire supérieurement un portrait, copier une toile et peindre (un) tableau de genre” (T. I. p. 1041)

Pour arriver à son atelier, il faut grimper les escaliers, mais par cet accès rendu en quelque sorte difficile, on arrive dans un endroit vaste, bien éclairé qui offre un spectacle intéressant. Les modèles en plâtre, des tableaux, des dessins, des mannequins, des cadres sans toiles et des toiles sans cadres offrent au spectateur une physionomie d'un singulier mélange d'ornement et de nudité, de misère et de richesse, de soin et d'incurie. Dans cet ensemble, il y a „je ne sais quoi de grand comme la pensée: le génie et la mort sont là; la Diane ou l'Apollon auprès d'un crâne ou d'un squelette, le beau et le désordre, la poésie et la réalité, de riches couleurs dans l'ombre, et souvent tout un drame immobile et silencieux,” (T. I. p. 1042)

Deux constants de l'univers Balzacien s'affirment déjà dans ce passage. D'une part, le point de départ est une expérience vécue: sans posséder le don de l'observation l'écrivain ne serait pas capable de créer son monde, d'autre part, l'objet observé doit subir une transformation pour arriver à une vision plus vaste et plus large, pour en saisir ce qui sera „le drame”. C'est le sujet proprement dit du récit en question, mais avec des répercussions sur le tableau général des moeurs de son époque, tableau qu'il sera en train de brosser, de compléter et de perfectionner tout au long de sa carrière d'écrivain.

2. *Le Chef-d'oeuvre inconnu*

Le jeune Nicolas Poussin va rendre visite au célèbre maître Porbus. C'est à travers ses yeux que le lecteur pénètre dans cet atelier, en adoptant le point de vue de ce „pauvre néophyte”, plein d'enthousiasme et d'admiration devant le peintre de Henri IV, „délaissé pour Rubens par Catherine de Médicis” (T. X. p. 414) Il demeure sous le charme de cette vaste pièce où il distingue, étonné et enchanté, une cuirasse de reître, un antique dressoir chargé de vaisselles curieuses, des vieux rideaux de brocart d'or, des écorchés de plâtre, des fragments et des torsos de déesses antiques, d'innombrables ébauches et études, mais aussi des boîtes à couleurs, des bouteilles d'huile et d'essence, des escabeaux renversés, etc. Puis son regard distingue la figure du peintre, devant son chevalet, en train de terminer son tableau intitulé Marie Égyptienne.

Cet atelier révèle devant les yeux du jeune peintre „quelques-uns des procédés matériels de l'art”. (Ibid.) Mais est-il possible de révéler les secrets de l'art, de la création? C'est peut-être pour cette raison que la description devient un tableau elle-même – description non pas d'une réalité, mais de sa transposition en composition picturale, comme c'est souvent le cas dans les romans de Balzac, non sans références d'ailleurs aux tableaux précis, fournissant ainsi autant d'exemples et d'affirmations de ses orientations picturales.

L'atelier de Frenhofer, par contre, est inaccessible: „Ses trésors sont trop bien gardés pour que nous puissions y arriver.” Il y a donc du mystère dans l'air et c'est la folie qui guette le vieux maître, élève de Mabuse qui, lui seul, semble „posséder le secret du relief, le pouvoir de donner aux figures cette vie extraordinaire, cette fleur de nature” (T. X. pp. 426-427). Les deux compagnons arrivent quand même à pénétrer ce sanctuaire: „En proie à une vive curiosité, Porbus et Poussin coururent au milieu d'un vaste atelier couvert de poussière, où tout était en désordre, où ils virent ça et là

des tableaux accrochés aux murs. Ils s'arrêtèrent d'abord devant une figure de femme de grandeur naturelle, demi-nue, et pour laquelle ils furent saisis d'admiration." (T. X. 435)

Quel contraste par rapport à l'atelier de Porbus. Ici la description fait économie de tous les détails superflus et ne concentre que sur l'essentiel, le drame qui résulte de la prétention de Frenhofer, arriver à une confusion totale de la vie et de l'art. Son exclamation „Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau" (Ibid.) – révèle le problème fondamental de l'impossibilité de la création: on ne peut aller jusqu'aux limites extrêmes de l'imitation et de la création. La démesure appelle la folie et aboutit à la destruction du tableau et à la mort du créateur.

3. *Pierre Grassou*

En 1839, Balzac n'hésite plus, il entre avec Pierre Grassou de plein pied dans les problèmes artistiques de son siècle. L'esthétique de la peinture sera désormais remplacée par le commerce des tableaux et après Frenhofer, l'illuminé, voici Pierre Grassou „l'homme estimable, mais exécration artiste". Sa carrière sera assurée par un phénomène plutôt social, très sensible à partir du milieu des années trente: la prétention de la nouvelle bourgeoisie de se faire peindre. Balzac, chroniqueur fidèle des moeurs de son époque, en prend note et il en brosse un tableau satirique dans ce récit.

Après les exercices de style effectués dans la description-peinture des ateliers des anciens, voici celle de cet „honnête homme", qui se trouve à Paris, rue Navarin, au quatrième étage. „L'atelier peint en ton de briques, le carreau soigneusement mis en couleur brune et frotté, chaque chaise munie d'un petit tapis brodé, le canapé, simple, mais propre (...) tout dénotait la vie méticuleuse des petits esprits et le soin d'un homme pauvre" (T. VI. p. 1093)

Les ustensils nécessaires à la peinture sont soigneusement rangés dans un commode et le peintre se contente d'un chevalet, au lieu de l'utilisation de toutes sortes de machines nécessaires à la haute peinture. Simple peintre de genre, il se lève de bonne heure, pour se mettre au travail. Il est l'illustration parfaite de l'impuissance, de l'imitation et du plagiat. Son histoire finira quand même bien, car, après avoir obtenu le croix pour un tableau représentant la toilette d'un chouan condamné à mort en 1809 – tableau qui n'est qu'une copie réarrangé de la Femme hydropique de Gérard Dow – il finira par vendre toute une série de copies à Élie Magus, marchand de tableaux qui fait sa fortune à l'aide des escroueries.

„Inventer en toute chose, c'est vouloir mourir à petit feu; copier, c'est vivre". (T. VI. p. 1101) Voici la philosophie de Grassou. En plus, après son mariage avec la fille d'un de ces bourgeois enrichis, amateurs d'art, mais ignorants en la matière, possesseur de la collection de ses faux tableaux, ce brave Grassou devient lui-même mécène et il „achète des tableaux aux peintres célèbres quand ils sont gênés, et il remplace les croûtes de la galerie (...) par de vrais chefs-d'oeuvre, qui ne sont pas de lui." (T. VI. p. 1111)

4. *La Rabouilleuse*

Joseph Bridau est peut-être la figure la plus complexe et la plus intéressante parmi les peintres de *La Comédie humaine*. Il fait son apparition dans plusieurs romans: *Un Début dans la vie*, *Illusions Perdues*, *Les Comédiens sans le savoir*, etc., mais surtout dans *La Rabouilleuse*.

Dans ce dernier roman, il a quatorze ans quand il commence à fréquenter l'atelier du sculpteur Chaudet (personne réelle!). Cette inclination artistique inquiète sa mère, car d'après elle „la peinture ne nourrit pas" et cette pauvre veuve d'un haut fonctionnaire de l'Empire a besoin de s'occuper de ses deux fils. „Elle croit que son fils mendiera son pain parce qu'il a la bosse de la peinture". (T. IV. p. 294) De toute façon, l'atelier du sculpteur est un lieu de perdition pour la mère, surtout quand elle" ... vit une femme nue assise sur une escabelle dans un coin de l'atelier". (T. IV. p. 293) La carrière de son deuxième fils, ancien militaire, lui semble plus prometteuse, mais cette illusion sera détruite après la chute de l'Empire. Ce fils lui causera beaucoup plus de problèmes que le peintre.

Ce dernier aura donc son atelier pour y „exercer son métier", car dans ce ménage la peinture n'est qu'un métier! La description en est bien sommaire: on convertit en atelier le grenier contigu à sa mansarde, on fait ouvrir le toit, pour avoir de la lumière, il peindra ce grenier en couleur chocolat, puis il accroche sur les murs quelques esquisses et sa mère y met un petit poêle en fonte. „...Joseph put travailler chez lui, sans négliger néanmoins l'atelier de Gros ni celui de Schinner." (T. IV. 199)

5. *La Bourse*

Hyppolite Schinner appartient à ce groupe de peintres de l'univers balzacien qui apparaissent également dans plusieurs romans et dont l'existence est révélée partiellement à travers ces récits. Il joue un rôle principal dans

La Bourse, où son atelier est évoqué, mais la description détaillée fait défaut. Balzac y utilise un autre procédé, non moins caractéristique de son écriture, celui qui consiste en la révélation de certains détails à travers le regard d'un de ses personnages.

Ici, le jeune peintre entre dans son atelier „à une heure de magie, à l'heure crépusculaire, où règne un clair-obscur favorisant la rêverie”, il monte sur une échelle pour travailler sur une haute toile presque terminée. Un mouvement imprudent provoque sa chute et quand il rouvre ses yeux il aperçoit le visage d'une inconnue appartenant „au type fin et délicat de l'école de Prudhon et posséd(ant) aussi cette poésie que Girodet donnait à ses figures fantastiques.” (T. I. pp. 415-416)

Voici donc le jeu des regards: le peintre regarde la jeune fille qui, à son tour, regarde „à la dérobée le peintre et les tableaux de l'atelier. Sa contenance et ses regards révélaient une décence parfaite...” (T. I. pp. 415-416) C'est en même temps une scène, un tableau de genre, procédé d'écriture que Balzac utilise si souvent pour la mise en place de ses personnages, des lieux où ils vivent et qui servent, dans la plupart des cas, d'exposition au véritable récit.

II. LES PEINTRES-DÉCORATEURS

C'est autour des personnages-peintres de Balzac que nous trouvons quelques révélations intéressantes sur un autre aspect de la culture picturale de l'auteur, notamment à propos des arts décoratifs. L'écrivain ne peut ne pas aborder ces problèmes: la fonction de la peinture et l'utilisation de leurs œuvres dans les milieux de la haute bourgeoisie voire de l'aristocratie.

On connaît le goût de Balzac pour le luxe dans sa vie réelle, mais aussi la prédilection avec laquelle il crée des intérieurs imaginaires qui sont autant de décors de ses romans, dans lesquelles la fiction se mêle aussi bien à la réalité comme dans tous les domaines de sa narration.

Or, parmi ses personnages-peintres c'est Léon Lora, „alias Mistigris”, élève de Schinner avec Joseph Bridau qui ré-apparaît le plus souvent, pour se mettre à la décoration de quelques maisons et châteaux de plusieurs romans de *La Comédie humaine*. Notons en passant que Girodet-Trioson et F. Gérard ont décoré, en 1801, le château de Malmaison, dont Balzac a certainement pris connaissance et qui pouvait lui servir de modèle pour créer ce genre d'éléments romanesques.

Tout d'abord, et en ordre chronologique de sa biographie, Léon Lora ira achever la décoration du château de Presles, dans *Un Début dans la vie* en compagnie de Joseph Bridau. Ce château appartient au comte de Sérisy. A l'arrivée des artistes, Mme Moreau qui se trouve sur place, ayant peu de culture, sera impressionnée par leurs renommée et par leur attitude orgueilleuse et pleine de supériorité. Chargés de la décoration des lieux, en mesurant et en observant tout ce qui les entoure, ils se permettront quelques remarques méchantes au détriment des habitants de la maison.

Ce faisant, Balzac s'amuse en étalant ses connaissances picturales au niveau du vocabulaire. Les deux peintres expliqueront à ces dames ignorantes le sens de l'expression „Elle est jolie à croquer” – ce qui signifie „croquer une tête, en prendre une esquisse”. (T. I. p. 816.) Cette conversation est une preuve de la fréquentation des milieux artistiques par Balzac, mais se trouve à un niveau plutôt superficiel, car s'approprier du langage des peintres (cf. aussi le terme „se ficeler” ce qui veut dire, en terme d'atelier, ajoute Balzac „se mettre dans leur tenue superlative”. (T. I. p. 814), ne signifie pas encore l'appropriation de toute une culture picturale.

Ainsi, ce passage révèle en même temps quelques lacunes, quelques problèmes de composition, tout à fait courants, mais peu remarqués par le lecteur des romans Balzaciens submergé d'habitude, dans une multitude de détails et ébloui d'un savoir immense. Car il ne sera pas question de ce que les artistes exécuteront effectivement dans ce château. Ils feront des portraits, peut-être, mais le passage reste relativement flou là-dessus et c'est seulement la conversation autour du sujet de la peinture et de la décoration qui remplira plusieurs pages.

Ce même Léon de Lora ira décorer l'hôtel que le baron de Nucingen vient d'offrir à Esther Gobseck. Nous sommes déjà dans *Splendeurs et misères de courtisanes*. „Par un effet du hasard, ce tapis, dû à l'un de nos plus ingénieux dessinateurs, se trouvait assorti aux caprices de la draperie chinoise. Les murs, peints par Schinner et Léon de Lora, représentaient des scènes voluptueuses, mises en relief par des ébènes sculptés, acquis à prix d'or chez du Sommerard, et formant des panneaux où de simples filets d'or attiraient sobrement la lumière. Maintenant vous pouvez juger du reste.” (T. VI. p. 618)

Voici un échantillon pris dans des descriptions Balzaciennes, description remplie de détails, jusqu'à la saturation. Elle est aussi un mélange du fictif et du réel, car Alexandre du Sommerard fut un collectionneur célèbre dont quelques pièces appartiennent aujourd'hui au musée de Cluny. (cf. T. VI. p. 1387) Mais à quoi ressemblent ces scènes voluptueuses qu'il mentionne? C'est à l'imagination du lecteur de les créer, de les compléter, en

fonction des autres éléments de la narration, et en bonne connaissance des caractères mis en scène par le roman, à commencer par le richissime banquier, le baron de Nucingen et la jeune courtisane, Esther Gobseck.

Lora décorera ensuite le château d'Arthez, dont il est question dans Pierre Grassou, récit achevé en 1839. Lora y exécutera „des dessus de porte, des chefs-d'oeuvre”. (T. VI. p. 1108) Ce détail n'aura pas de suite dans La Comédie humaine, car dans Un Début dans la vie il décorera un autre château, celui du comte de Sérizy, ce dernier récit ayant été achevé en 1843. Il est tout de même significatif d'évoquer une remarque de Balzac citée dans l'introduction: „Les artistes sont à faire (Pierre Grassou en est)”. (T. VI. p. 1080) Voici donc encore quelques incertitudes, quelques tâtonnements qui expliquent les „cases vides”, les blancs dans le texte.

Puis, toujours d'après la logique de la biographie Balzacienne et non pas dans l'ordre de la rédaction des romans, il viendra décorer l'appartement de Jenny Cadine, à Paris. C'est un personnage important du roman intitulé Béatrix, rédigé entre 1838 et 1844. „La tanière” appréciée par les convives de l'actrice sera décorée par Grindot, l'architecte, Stidman, le sculpteur et Léon de Lora, le peintre – tous les trois étant des personnages fictifs de La Comédie humaine. Et ici aussi leurs apports à cette décoration ne sera pas détaillé dans le texte.

Pour finir la biographie de ce peintre, Balzac en donne le résumé dans Les Comédiens sans le savoir, récit terminé en 1845: „Si vous avez suivi le cours sinueux et capricieux de ces Études, peut-être vous souvenez-vous de Mistigris, élève de Schinner, un des héros de Un Début dans la vie (Scènes de la vie privée), et de ses apparitions dans quelques autres Scènes. En 1845, le paysagiste, émule des Hobbema, des Ruysdaël, des Lorrain, ne ressemble plus au rapin dénuée, frétilant que vous avez vu. Homme illustre, il possède une charmante maison (...) membre de l'Institut et officier de la Légion d'honneur (...) il a vingt mille francs de rentes, ses toiles sont payées au poids de l'or, et ce qui lui semble plus extraordinaire que d'être invité parfois aux bals de la cour, son nom jeté si souvent, depuis seize ans, par la presse à l'Europe” ... etc. (T. VII. pp. 1153-1154)

Par cet aperçu succinct, nous avons lu en raccourci toute une vie d'artiste, mais aussi une excellente illustration du système Balzacien: l'activité artistique rejoint, dans ses aspirations, toutes les activités humaines, dans la mesure où il serait convaincu que nous sommes tous remplis d'ambitions et nous avons tous un but dans la vie que nous poursuivons sans cesse. Les réussites sont aussi fréquentes que les échecs. Pour Balzac, l'Histoire générale et l'histoire individuelle peuvent suivre une tendance ascendante et ceci correspond à une vision de monde profondément positive.

La critique balzacienne a souvent exploré ces aspects de la création balzacienne et les a souvent mis en rapport avec le cours de l'Histoire et avec la volonté de Balzac de devenir le Chroniqueur de son temps. Il est naturel que cette Histoire comprenne celle des arts, les modifications de la fonction des arts dans la nouvelle société qui est en train de se constituer avec l'avènement de la nouvelle bourgeoisie et avec tous les changements sociaux qui en résultent.

III. TABLEAUX – OU „SCENES” ?

1. *Évocation des tableaux de genre*

„A la nuit tombante, un jeune homme passant devant l'obscur boutique du Chat-qui-pelote y était resté un moment en contemplation à l'aspect d'un tableau qui aurait arrêté tous les peintres du monde. Le magasin n'étant pas encore éclairé, formait un plan noir au fond duquel se voyait la salle à manger du marchand. Une lampe astrale y répandait ce jour jaune qui donne tant de grâce aux tableaux de l'école hollandaise. Le linge blanc, l'argenterie, les cristaux formaient de brillants accessoires qu'embellissaient encore de vives oppositions entre l'ombre et la lumière...” (T. I. p. 52)

Ce passage se trouve au début de *La Maison du chat-qui-pelote*, récit qui date de 1829 et qui sera mis en tête des *Scènes de la vie privée des Études de moeurs*, c'est-à-dire tout au début de *La Comédie humaine*.

Dans *Une Double famille*, l'écrivain fait appel à plusieurs peintres pour mieux introduire „une scène”: „Il faudrait qu'un même homme possédât à la fois les crayons de Charlet et ceux de Callot, les pinceaux de Téniers et de Rembrandt, pour donner une idée vraie de cette scène nocturne.” (T. II. p. 82.)

Un décor sera donc d'emblée présenté comme un tableau. Les personnages seront également placés dans ce „cadre”, au fur et à mesure, comme si le spectateur les découvrait les uns après les autres, en promenant son regard sur une toile. C'est vrai que dans notre premier exemple c'est un personnage-peintre qui découvre la scène, mais Balzac-narrateur prendra aussi souvent en charge le discours pictural, par rapport à une scène, à un personnage, à un paysage.

Ce n'est pas un hasard si – en dehors des grands peintres comme Raphaël et Rembrandt – ce sont les peintres de genre et les graveurs dont les noms seront le plus souvent évoqués dans ce contexte.

Gérard Dow, dont le tableau intitulé *Le Peseur d'or* se trouve au Louvre, sera ainsi évoqué pour décrire le personnage de l'antiquaire dans *La Peau de chagrin*: „Figurez-vous un petit vieillard sec et maigre, vêtu d'une robe de velours noir (...) Son large front ridé, ses joues blêmes et creuses, la rigueur implacable de ses petits yeux verts dénués de cils et de sourcils, pouvaient faire croire à l'inconnu que le Peseur d'or de Gérard Dow était sorti de son cadre. (T. X. p. 78) Le même tableau sera d'ailleurs évoqué à cause de son sujet, une deuxième fois, dans *Le Cabinet des antiques*, à propos d'un personnage faisant des économies. „Les principes économiques qui présidaient à cette vie mesurée avec une exactitude digne du Peseur d'or... (T. IV. p. 1069) Dans le premier récit, un tableau de Gérard Dow est comparé à une page de Sterne, confondant ainsi description littéraire et présentation picturale, dans un cas où les deux rapportent des „scènes”. (T. X. p. 74)

Dow ou Dou, élève de Rembrandt est caractérisé par des tableaux de petites dimensions réalisés avec une précision minutieuse et avec une technique très raffinée dans les détails. Ce sont souvent les figures dans des intérieurs, prises dans le cadres d'une fenêtre en arc, ou avec des scènes nocturnes éclairées par des bougies ou des lanternes et par de riches effets de clairs-obscurs contrastés qui caractérisent son oeuvre, très apprécié par le public et souvent imitées aussi. La jeune fille à la lanterne devant une fenêtre se trouve au Kunsthistorisches Museum de Vienne et *La Femme du pêcheur à Amsterdam*.

Le nom de Mieris figure non moins souvent dans les textes. Cet élève de Dou décrit également les milieux bourgeois dans les tableaux de genre d'une facture très soignée (*Visite au docteur*, Vienne, Kunsthistorisches Museum, *La Diseuse de bonne aventure*, Dresde, Gemäldegalerie). Balzac ne mentionne pas de tableaux précis de lui, mais il évoque son nom en rapport avec les scènes aussi bien qu'en rapport avec les „collections” dont il sera question plus loin. Pourtant, un passage de *La Recherche de l'Absolu* peut-être rapproché de sa peinture: „C'est toujours les tableaux de Miéris ou de Terburg, moins les plumes rouges sur les chapeaux gris pointus, moins les guitares et les beaux costumes du seizième siècle.” D'après Madelaine Fargeaud, „il s'agit ici de plusieurs tableaux précis qui pouvaient servir de source d'inspiration, notamment: *Deux dames vêtues de satin, prenant le thé dans un salon orné de statues de Miéris* et *Le Concert* et *La Leçon de musique de Terburg*, tableaux que Balzac pouvait admirer au Louvre.” (T. X. p. 1848 notes)

Metsu appartient également à ce cercle de peintres de scènes de genre, parfois allégoriques et religieuses, caractérisé par des jeux de lumière et de couleurs raffinées. Un de ses fameux tableaux, *Militaire et jeune fille*, se

trouve au Louvre, Les Amateurs de musique à la Haye, mais Balzac mentionne seulement sa Femme hydropique qui se trouve à Londres.

Téniers le Jeune entrera également dans l'univers pictural de Balzac, ce peintre et graveur qui se consacre également aux thèmes religieux et mythologiques, aux événements contemporains, mais aussi, surtout vers la fin de sa vie, il se distingue par des paysages aux tons argentés d'une grande finesse.

2. Tableaux et scènes – avec ou sans notations précises

La Recherche de l'Absolu, récit qui fait partie des Études philosophiques, rédigé en 1834, se joue en Flandre. Balzac résume cette histoire, lit-on dans l'introduction, „à la manière de Teniers qui (...) a montré le peuple hollandais fumant du tabac et buvant de la bière”. (Cité par Madelaine Fargeaud.) (T. X. p. 648) La présentation des personnages se fait – ici aussi – à l'aide des allusions picturales, mais c'est surtout la description des lieux, en un sens plus large, en désignant le pays qui nous intéresse en premier lieu.

Ce pays est décrit en termes de la peinture: „Les Flandres qui étaient jadis essentiellement brunes et voués à des teintes unies, ont trouvé les moyens de jeter de l'éclat dans leur atmosphère fuligineuse”. – c'est le début d'un long développement qui sert d'introduction au roman. (T. X. p. 659)

En deuxième lieu, c'est la maison de la famille Claës qui est également décrite en termes proches de la peinture. Ce long passage donne l'impression d'un tableau, où tous les détails ont été minutieusement élaborés par un des peintres favoris de Balzac, de l'école hollandaise. Cela concerne aussi bien l'extérieur que l'intérieur de cet ancien demeure. „L'esprit de la vieille Flandre respirait tout entier dans cette habitation qui offrait aux amateurs d'antiquités bourgeoises le type des modestes maisons que se construisit la riche bourgeoisie au Moyen Age.” (T. X. p. 663)

Le salon offre une double vision: le tableau dans le tableau, par la notation „Au dessus de la cheminée, Van Claës, peint par Titien (...) puis tout le reste, la cheminée, en pierre, à manteau très élevé, supportant deux flambeaux à cinq branches en argent massif, etc. évoque aussi les intérieurs peints par les Flamands”. (T. X. p. 666)

En troisième lieu, c'est un des personnages principaux, Mme Claës qui sera présentée „assise dans sa bergère devant une des fenêtres du jardin. Les rayons du soleil tombaient alors obliquement sur la maison (...) Un

peintre qui dans ce moment aurait copié cette femme, eut certes produit une oeuvre saillante avec une tête si pleine de douleur et de mélancolie.” (T. X. p. 667)

L’aspect pictural du roman a été remarqué par la critique contemporaine. Le Courrier belge publie des remarques suivantes: „M. de Balzac appartient à ce que l’on pourrait appeler en littérature l’école flamande. Parfois resplendissant et fougueux comme Rubens, mystérieux et fantastique à la manière de Rembrandt, il faut pourtant le comparer surtout à Terburg. En effet, comme le célèbre peintre, il se complait aux tableaux de chevalet, reproduit les figures dans leurs moindres détails avec une perfection et un fini qui bravent la loupe, et s’entend miraculeusement à faire jouer, sur les draperies d’une étoffe les cassures des plis et les mignons chatouillements de reflets soyeux. Il n’oublie rien parmi les accessoires; il sait donner aux objets les plus vulgaires une valeur extrême. (Introduction, T. X. p. 651.)

Le rapprochement des portraits avec la vision picturale est un procédé bien fréquent dans les textes de Balzac. Nous nous contentons d’évoquer ici, pour terminer ce chapitre, quelques exemples qui ne mentionnent aucun nom précis. Par exemple, dans Béatrix, à propos de M. du Guénic, Balzac remarque ceci: „Un peintre eut admiré par-dessus tout dans ce vieux lion de Bretagne” – et c’est pour ainsi dire le résumé de la présentation de cet ancien militaire. Or, cette notation n’est pas sans référent, car le début de cette même description mentionne toute une liste de peintres: Van Ostade, Rembrandt, Miéris, Gerard Dow. (T. II. p. 652)

Voici un deuxième exemple de portrait dans Autre étude de femme: „Je vis venir mon hôtesse, grosse femme réjouie, de belle humeur, qui avait manqué sa vocation; c’était une Flamande qui aurait dû naître dans un tableau de Teniers.” (T. II. p. 719)

Un troisième exemple de ce genre de portraits dans Les Paysans: „Au bout des champs moissonnés sur lesquels étaient les charrettes où s’empilaient les gerbes, il y avait une centaine de créatures qui, certes, laissaient bien loin les plus hideuses conceptions que les pinceaux de Murillo, de Teniers, les plus hardies en ce genre, et les figures de Callot, ce prince de la fantaisie des misères aient réalisées ...” (T. IX. p. 323)

Les milieux populaires, la misère et les intempéries sont déjà mis en rapport avec la peinture flamande dans La Peau de chagrin: „Devant quelques Teniers, il endossait la casaque d’un soldat ou la misère d’un ouvrier; il désirait porter le bonnet sale et enfumé des Flamands, s’enivrait de bière, jouait aux cartes avec eux, et souriait à une grosse paysanne d’un att-

rayant embonpoint. Il grelottait en voyant une tombée de neige de Mi-
eiris...” (T. X. p. 72)

Une telle utilisation des œuvres d’art dans le texte romanesque peut aussi
constituer un „code”, appartenant non seulement à l’écrivain mais aussi à
l’époque – en faisant appel à la culture générale des deux.

En troisième lieu, il faut mentionner les paysages qui peuvent se constituer
aussi comme tableaux, présentés comme des compositions picturales.

(à suivre)

Notes

¹ Voir aussi à ce sujet les commentaires de l’Avant-Propos de *La Comédie humaine*,
rédigés par Madelaine Fargeaud, T. I. pp. 1125- et pass.

² Cf. Balzac et *La Peau de chagrin*, études réunies par Claude Duchet, Paris, Sedes, 1979.

³ Les deux versions du texte ont été comparées par Pierre Laubriet, cf. *Le Chef-d’oeuvre
inconnu de Balzac. Un catéchisme esthétique*, Paris, Didier, 1961

⁴ En dehors des notes de l’édition de la Pléiade, cf. parmi les nombreuses études
consacrées à ce récit, celle de Max Andréoli sur le sublime et la parodie qui démontre ses
filiations avec les grands principes esthétiques: Sublime et parodie dans les „Contes artistes”,
in *L’Année balzacienne*, 1994, Paris, Puf, pp. 7-38.

⁵ Cf. L’introduction de René Guise T. X. p. 412.

⁶ Cf. à ce propos Adrien Goetz, Frenhofer et les maîtres d’autrefois, in *L’Année
Balzacienne*, 1994, Paris, Puf, pp. 68-89. Parmi ses sources possibles ont été bien identifiées
par P. Laubriet (op. cit.): J.-B. Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et
hollandais*, 4 vol in 8 Paris, 1753-1763 et Gault de Saint Germain, *Guide des amateurs de la
peinture* 2 vol in 8 Paris, 1818.

⁷ Cf. Félicien Marceau, *Balzac et son monde*, Paris, Gallimard, 1955. pp. 180-234.

* Balzac, *La Comédie humaine*, T. I-XII éd. Publ. Sans la dir. De P-G Castex, Gallimard,
Paris, 1976-1981.