

Balzac face à Delacroix : le défi de peindre « l'intérieur d'un harem »

Au printemps 1834, au moment où il commence la rédaction de *La Fille aux yeux d'or*, Balzac est habité par l'œuvre et la figure d'Eugène Delacroix qu'il avait rencontré pour la première fois à l'Arsenal dans le salon de Charles Nodier. Tous deux partagent un attrait pour l'Orient qui trahit leurs inclinations romantiques. Le Cénacle romantique mène à cette époque une bataille sur plusieurs fronts contre les classiques : alors que Victor Hugo rédige la préface de *Cromwell*, Delacroix expose *La Mort de Sardanapale* au Salon de 1827. Assiégé par des insurgés, le roi assyrien Sardanapale envisage de se suicider après avoir fait massacrer ses femmes, ses chevaux et fait brûler toutes ses richesses. Ce génocide légendaire est le prétexte artistique pour représenter, dans des poses dramatiques et sensuelles, une érotisation de la mort. Qu'il s'agisse de théâtre écrit ou de théâtre peint, c'est autour du « théâtre des passions » (Serullaz, Doutriaux, 1998 : 40) qu'éclate le scandale qui érigea Delacroix en chef des romantiques en peinture. Or c'est précisément l'atmosphère sensuelle et exotique qui retient l'attention de Balzac dans ses peintures orientales. L'événement pictural que constitue en 1834 l'exposition du tableau *Femmes d'Alger dans leur appartement* a encouragé un nouvel essor du génie oriental du romancier. Ainsi, à partir de 1830, Balzac met à exécution le rêve de rivaliser avec l'art de Delacroix en peignant dans une nouvelle « l'intérieur d'un harem » (Bonard, 1969 : 158). Dans *La Fille aux yeux d'or*, dédié au peintre romantique, Balzac introduit le lecteur dans un drame où « la curiosité de l'érotisme s'y lie à celle de l'Orient »¹ (F : 32). En effet, le héros Henri de Marsay fait la conquête de Paquita Valdès que sa protectrice et amante, la marquise de San-Réal, tient enfermée dans un luxueux hôtel parisien. La passion fatale de la voluptueuse Paquita Valdès pour le comte se déploie dans le cadre d'un boudoir orientalisé

Justine Christen – professeur de lettres modernes. Académie de Nice. Adresse pour correspondance : Collège Gérard Philippe, rue des Mines, 83310 Cogolin, e-mail : Justine-Margaux.Christen@ac-nice.fr

1. Les références à l'ouvrage analysé d'Honoré de Balzac (*La Fille aux yeux d'or*) seront désignées par la mention F, suivie du numéro de la page.

où dominent les couleurs chères à Delacroix : le jaune et le rouge. Nous prendrons donc pour point de départ de notre analyse le commentaire que le critique Albert Béguin propose de cette affirmation : « Balzac se proposait de rivaliser avec l'art pictural et d'exprimer par le moyen du langage ce que les peintres disent normalement par le jeu des couleurs » (Béguin, 1946 : 109). Aussi la question qui motive notre réflexion est la suivante : par quels moyens Balzac restitue-t-il le langage des lignes et des couleurs du peintre romantique ?

1. Corps et poses dans le cadre du texte

1.1. Corps convulsés : la force de l'instinct

L'expérience du corps se confond avec celle de la matière et de l'incarnation pour les artistes romantiques. Les critiques d'art évoquent volontiers « l'imagination impérieuse et charnelle » (Sjöberg, 1963 : 183) de Delacroix. Celle-ci se manifeste sur la toile de deux manières différentes. Tantôt le recours à un trait convulsé reproduit les ondulations des corps, tantôt ce sont les touches fluides de couleurs qui rendent avec exactitude le volume et l'épaisseur d'un corps. Nous envisagerons dans un premier temps le premier trait romantique que Baudelaire a repéré également sous la plume de Balzac : « il a fait convulser ses figures » (Baudelaire, 1968 : 465). De nombreux épisodes de *La Fille aux yeux d'or* mettent en scène des corps en convulsion, habités tantôt par l'amour tantôt par la haine. Ainsi, dans l'intimité du boudoir, Henri bondit sur Paquita « comme un aigle qui fond sur la proie » (*F* : 318). La comparaison animale qui transfigure le héros en rapace résonne en écho avec l'analogie qui clôt la scène meurtrière à la fin du roman : « ils tremblèrent sur leurs jambes comme des chevaux effrayés » (*F* : 347). Les verbes cinétiques véhiculent des métaphores saisissantes qui suggèrent la tension permanente animant les corps de l'intérieur. Or le pinceau de Delacroix travaille aussi sur la fulgurance des lignes pour rendre compte de « l'élan des corps déployant leur capacité à occuper un maximum d'espace » (Sjöberg, 1963 : 183). Cette observation d'Yves Sjöberg conviendrait aussi aux personnages balzaciens dont les mouvements sont décrits avec plus de relief que l'apparence. Leur élan est intimement lié au procédé d'animalisation. Dès son apparition, Henri est comparé à un lion puis à un tigre ; Paquita est transfigurée en chatte et la marquise de San-Réal en cheval. Or le bestiaire balzacien n'est pas sans rappeler les tigres, les lions, les panthères et les chevaux peints par Delacroix. L'omniprésence des animaux aux aguets dans l'œuvre de Delacroix se justifie, selon les critiques, par son étude permanente du mouvement². Un même rythme interne et une même pulsion dynamique animent en effet le trait du peintre dans ses esquisses anatomiques

2. Dans son *Journal*, Delacroix confie l'émotion qui le saisit devant les fauves : « Les tigres, les panthères, les jaguars, les lions, d'où vient le mouvement que la vue de tout cela produit chez moi ? » (Roger-Marx, 1970 : 61).

de félins et de fauves. L'estampe intitulée *Tigre attaquant un cheval sauvage* trouverait par exemple un équivalent littéraire dans les scènes de *La Fille aux yeux d'or* où l'instinct bestial des personnages est projeté sur des créatures animales. Ainsi, la voiture qui reconduit Henri après sa première rencontre avec Paquita est animée par la passion fiévreuse du personnage qu'elle transporte : « Les chevaux semblaient avoir l'enfer dans le corps » (F : 311). L'hypallage expressive, qui suggère la torsion des muscles des chevaux, supplante ici la description pour rendre compte de la parenté entre l'homme et l'animal. C'est aussi la démarche des corps qui trahit l'instinct animal des personnages, comme en attestent l'allure féline d'Henri et la souplesse reptilienne de Paquita³. Or le brouillage des frontières entre les règnes humain et animal apparaît aussi dans les physionomies des personnages de Delacroix à propos desquelles la critique constate qu'elles sont imparfaitement dégagées de l'animalité. La souplesse singulière, l'épaisseur et la force des membres humains confèrent aux corps que le peintre représente une allure bestiale qui lui a été reprochée par ses contemporains. L'exemple de *La Mort de Sardanapale* est à ce titre le plus éloquent. Les arabesques sensuelles, dessinées par les cambrures des corps musculeux situés en prolongement les uns des autres, animent le tableau d'une violence et d'une sensualité portées à leur paroxysme. La composition dynamique des figures est suggérée par l'alternance des corps abaissés et des corps soulevés dont on trouve un écho dans la scène de lutte et de poursuite entre Paquita et Henri dans le boudoir. Là encore, la force animale des amants est mise en lumière par des sèmes de mouvement : le « bond » de Paquita est suivi de la chute d'Henri puis de son redressement mais le « saut » du mulâtre Christemio sur l'amant entraîne de nouveau sa chute. Lélan violent des corps est plus saisissant encore lors du meurtre sanglant de Paquita par la marquise de San-Réal. La violence du massacre, passée sous silence comme dans le tableau de Delacroix, est suggérée par les postures contrastées des corps féminins. Telle Myrrha qui – dans la toile – gît aux pieds du roi, la tête et les bras écartés sur le lit, Paquita gît à terre dans son sang aux pieds de la marquise de San-Réal. Celle-ci, à demi-nue, les cheveux arrachés et couverte de morsures, se tient debout avec le poignard ensanglanté dans la main. Le contraste des postures, particulièrement frappant dans la toile du peintre, est reproduit par Balzac de façon à susciter l'éblouissement du lecteur. Car si la « tête avide et furieuse » de la marquise inspire de l'horreur, elle atteint en même temps au sublime : « Elle était sublime ainsi » (F : 346).

1.2. Poses voluptueuses dans le « texte-cadre »

Le portrait relève non plus d'une image mobile mais d'une image fixe. Dans *La Fille aux yeux d'or*, le modèle pictural du portrait est omniprésent sur le plan thématique et technique. Les différents modes de représentation de la femme idéale présentent une particularité commune : le corps féminin est toujours observé, coloré puis décrit

3. « Adieu, dit-elle en saisissant Henri par le corps et s'entortillant autour de lui comme un serpent » (F : 310).

« sur fond de la toile virtuelle du peintre » (Vanoncini, 2004 : 357) ou de façon à figurer à l'intérieur d'un cadre. Selon Owen Heathcote, le recours au « texte-cadre » qui immobilise l'objet aimé – comme dans un portrait – relève de la fétichisation. Il tend non seulement à changer la femme en image ou en icône mais aussi à intensifier son imprégnation dans la mémoire du lecteur, à la manière du portrait dont « l'aura insistante » (Heathcote, 2004 : 196) subsiste dans la mémoire. Le narrateur esquisse tantôt des portraits en pied tantôt des diptyques où deux personnages contrastés sont décrits en parallèle de façon à créer du relief. Ainsi, lors des premiers rendez-vous entre Paquita et Henri, la beauté de la jeune femme apparaît d'autant plus saisissante qu'elle contraste avec la laideur de la duègne qui l'accompagne toujours. Par ailleurs, Balzac multiplie les effets d'« apparition » comme dans les tableaux religieux opposant une figure sainte à un fond de visages grimaçants ou à un arrière-plan opaque. L'exemple le plus frappant est la première apparition de Paquita dans le salon misérable où a lieu le premier rendez-vous secret : « Elle parut si merveilleusement belle à Henri [...] que tout ce luxe infirme et souffrant disparut aussitôt » (*F* : 306). Ainsi, le narrateur orchestre l'apparition de ces deux personnages d'exception à la manière d'un peintre qui joue sur le contraste d'ombre et de lumière pour donner des contours accusés aux personnages du premier plan. En ménageant des arrière-plans disgracieux dans le décor, Balzac esthétise les corps qu'il donne à voir. Dans son ouvrage intitulé *L'intelligence de l'art chez Balzac*, Pierre Laubriet insiste sur le fait que la puissante mémoire visuelle de Balzac le rendait plus sensible aux couleurs qu'aux lignes. C'est là un point commun essentiel entre le peintre et le romancier à une époque où deux écoles picturales opposaient les partisans du dessin, héritiers des peintres allemands de la Renaissance, et les partisans de la couleur et de la lumière, héritiers des peintres de l'école vénitienne. Pour Balzac et Delacroix, le dessin et la couleur doivent chercher à être fusionnées : l'enjeu est de fixer les contours de l'objet par les harmonies de la couleur⁴. Or, à l'époque romantique, l'idéalisation plastique des corps se manifeste par leur caractère diaphane ou lumineux. Le traitement de la luminosité des corps, qui a suscité un débat parmi les peintres romantiques, est particulièrement frappant dans *La Fille aux yeux d'or* puisque la chair de Paquita irradie « comme si elle eût réfléchi les rayons des lumières et des couleurs » (*F* : 318). Or le corps féminin auréolé de lumière n'est pas sans rappeler le voluptueux nu sur fond rouge intitulé *La femme aux bas blancs* (tableau 1). Dans cette toile de 1827, Delacroix exalte le velouté beige de la chair féminine grâce aux effets de lumière et au contraste entre le blanc du lit et la tenture rouge⁵. Les contours harmonieux du corps de l'odalisque, qui sont suggérés par les accords subtils des tons et de la lumière, suscitent « un plaisir primitif » que Baudelaire attribue aux pouvoirs du coloriste : « Un

4. Sur les affinités esthétiques de Balzac et Delacroix, voir Marc Eigeldinger, « La tentation de l'abstrait », dans *La philosophie de l'art chez Balzac*, Genève, Slatkine, 1998, p. 58.

5. Il faut rappeler à ce propos le goût commun du romancier et du peintre romantique pour la sensualité des corps de Rubens.

Tableau 1.
Eugène Delacroix,
*La Femme aux bas
blancs*, 1827.



tableau de Delacroix [...] vous pénètre déjà d'une volupté surnaturelle » (Baudelaire, 1968 : 354). Le plaisir voluptueux naît du fait que la couleur dialogue avec l'âme et éveille des souvenirs enfouis. Or une atmosphère semblable imprègne le boudoir rouge et or de Paquita, comme en atteste ce commentaire du narrateur : « Il y avait dans cette harmonie parfaite un concert de couleurs auquel l'âme répondait par des idées voluptueuses, indécises, flottantes » (*F* : 317-318).

Dans cette confiance affleure l'idée que la couleur dialogue avec l'âme par l'intermédiaire des sens. Balzac recourt en effet dans cette nouvelle aux ressources de la synesthésie pour restituer dans son récit les émotions esthétiques que lui laissent le souvenir des toiles de Delacroix. Or puisque le romancier « juge de l'art avec son cœur bien plus qu'avec son esprit » (Laubriet, 1961 : 402), il convient d'examiner plus précisément quels horizons narratifs la peinture de Delacroix ouvre dans cette nouvelle.

2. « Tout faire deviner » : l'art de la suggestion

2.1. « L'or et la passion » : le langage des couleurs

Les corps des personnages balzaciens sont « pleins d'histoire à lire, à deviner » remarque Régine Borderie (2002 : 402). Dans la physiognomonie, où Balzac puise les éléments de sa théorie de l'observation, l'acte d'observer est orienté vers la connaissance de la profondeur sous la surface. Aussi Balzac est-il sensible à l'expressivité des physionomies dans l'art comme de la vie. Henri de Marsay, « qui voit et entend tout » (*F* : 273), a une approche intuitive des corps qui l'entourent. Pour Pierre-Georges

Castex, il ne fait aucun doute que le romancier se soit identifié en imagination à son personnage. Son « don de seconde vue » le rend capable d'interpréter le secret intime des « charades vivantes » (*F* : 273), selon l'expression employée par Henri de Marsay pour désigner Paquita. Ainsi, le héros sait-il deviner dans la démarche indolente de la jeune femme « la volupté qui dort » de même qu'il sait décrypter le regard d'or de Paquita⁶. Mais ce sont surtout les couleurs qui trahissent les drames intérieurs des personnages. À ce propos, Pierre Laubriet explique que le langage chromatique des peintres apparaît aux yeux de Balzac supérieur au langage littéraire dans la mission de suggérer immédiatement l'intimité profonde du sujet. Bien que les mots n'aient pas la même force suggestive que les couleurs, Balzac sature son récit de notations de couleurs qu'il investit d'un sens symbolique permanent. C'est le cas du duo chromatique jaune et rouge qui renvoie au leitmotiv initial : « l'or et la passion » (*F* : 246). Selon Olivier Bonnard, la subtilité technique de Balzac dans cette nouvelle repose sur l'emploi d'une échelle chromatique qui développe sur un fond blanc les deux tons de base du peintre sans jamais s'en écarter. Par exemple, dans le boudoir de Paquita, le rouge et le jaune sont déclinés en une multitude de nuances changeantes selon les matières et l'éclairage. Or la combinaison du blanc, du rouge et du jaune répétée tout au long du récit est investie d'une portée symbolique explicite : « L'âme a je ne sais quel attachement pour le blanc, l'amour se plaît dans le rouge, et l'or flatte les passions » (*F* : 317)⁷. On peut distinguer dans la blancheur de l'appartement le rêve d'absolu entrevu par les deux amants ; dans le rouge, les forces tyranniques de l'amour possessif ; dans l'or, l'avidité corruptrice. Cependant, Albert Béguin met en garde contre une lecture trop schématique des couleurs dans l'œuvre de Balzac : « Elles poursuivent entre elles des échanges infinis, comme, dans le cœur des personnages, se confondent, s'allient, s'affrontent les diverses passions » (Béguin, 1976 : 117). Il explique ainsi que la richesse et l'intensité chromatiques de la palette du romancier tire sa force de son flou suggestif. Les modifications subies par le titre pourraient servir d'exemple : d'abord intitulée *La Fille aux yeux rouges*, la nouvelle porta aussi le titre *La Fille aux yeux jaunes*. C'est donc bien dans le traitement de la couleur que Balzac, selon la critique, rivalise avec Delacroix. Tous deux créent en fonction d'une loi de l'unité consistant à harmoniser la couleur et le dessin : « les lignes ne sont jamais, comme dans l'arc-en-ciel, que la fusion de deux couleurs » (Baudelaire, 1968 : 235) note Baudelaire à propos du trait de Delacroix. Le peintre, accusé par la critique de peindre avec « un balai ivre », attache en effet plus d'importance à la composition chromatique qu'à l'organisation linéaire de ses toiles. Or chez le romancier, le tourbillon de couleurs chaudes est également disposé par « l'intuition de la main plus que par une volonté de système » (Bonnard, 1969 : 160). Ce procédé pictural se remarque

6. Henri confie à Paul : « ce sont deux yeux jaunes comme ceux des tigres ; un jaune d'or qui brille, de l'or vivant, de l'or qui pense, de l'or qui aime et veut absolument venir dans votre gousset » (*F* : 281).

7. Le boudoir présente une déclinaison des trois tons : la cheminée de marbre blanc et or ; les bouffettes ponceau du divan ; la tapisserie rouge et les lustres de vermeil.

Tableau 2.
Eugène Delacroix,
*La femme caressant
un perroquet*, 1827.



de façon saisissante dans le nu féminin intitulé *La femme caressant un perroquet* (tableau 2) où Delacroix procède à la distribution sur la toile de taches de couleurs audacieuses comme le rouge, le bleu, le blanc et le jaune. Or, cette toile apparaît en filigrane dans la première description que le héros fait de Paquita à son ami Paul de Manerville. Le souvenir de *La femme caressant un perroquet* apparaît en effet de façon déguisée dans la référence à la fresque pompéienne *La femme caressant sa chimère*⁸. La parenté des deux toiles se justifie surtout dans le traitement réservé au corps féminin. Marc Eigeldinger explique que Delacroix et Balzac considèrent que la nature ne présente pas de lignes au regard mais des rondeurs qui s'harmonisent et symbolisent l'unité du cosmos. On comprend dès lors pourquoi les corps féminins sont tout en rondeur et en arabesque chez Delacroix et Balzac. Ainsi, au début de la nouvelle, Paquita est présentée comme une créature aux « formes ardentes et voluptueuses » (*F* : 282) puis, lors de l'étreinte amoureuse, Henri est enveloppé par « les beautés si grassement développées » (*F* : 282) de la jeune femme.

2.2. Le geste au service d'une rhétorique des effets

Parallèlement aux couleurs, Delacroix recourt à la force théâtrale du geste. Dans le *Salon de 1846*, Baudelaire fait remarquer que l'intimité du sujet est suggérée « souvent par la couleur, mais toujours par le geste » (Baudelaire, 1968 : 238) dans ses

8. Henri dit de cette œuvre d'art antique : « Elle est l'originale de la délirante peinture appelée *La femme caressant sa chimère*, la plus chaude, la plus infernale inspiration du génie antique » (Balzac, 1976 : 282).

toiles. Les « gestes sublimes » qu'il repère dans sa peinture ont en commun de suggérer la mélancolie ou la douleur intérieure des personnages. Baudelaire donne l'exemple des femmes mélancoliques aux visages inclinés de la toile *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Or Danielle Dupuis a montré que la « rhétorique du silence » qui hante également *La Comédie humaine* introduit dans le roman des procédés et des références issus du théâtre et de la peinture. Selon elle, le pathétique balzacien trouve son expression dans la forme privilégiée du tableau pathétique qui appartient autant à l'art pictural qu'à l'art dramatique car « toute forme de pathétique est issue, en premier lieu, d'une perception visuelle » (Dupuis, 2001 : 85). Le tableau pathétique balzacien fige l'action en un moment paroxystique afin d'ébranler vivement la sensibilité du lecteur. L'exemple le plus frappant dans la nouvelle se situe au moment du deuxième rendez-vous des amants. Lorsque le héros surprend Paquita pâle et agenouillée « comme un ange triste et profondément mélancolique » (F : 334), il en est profondément bouleversé. Toutefois, dans la nouvelle, l'effet pathétique est détourné au profit de la terreur. L'illustration la plus éloquente se situe dans la scène finale où la marquise de San Réal se précipite sur Henri, le poignard levé dans sa direction : « Henri lui arrêta le bras et ils purent ainsi se contempler tous deux face à face » (F : 346). Balzac recourt ici à un type de tableau qui dramatise en le figeant un moment chargé d'attente. Le poignard levé et trempé de sang rappelle celui que brandit l'esclave au premier plan du tableau *La Mort de Sardanapale* (tableau 3). De même, le contraste entre le blanc de la pièce et le rouge du sang répandu évoque dans l'esprit de l'auteur les deux couleurs dominantes de la scène de carnage peinte par Delacroix : « Cet appartement blanc, où le sang paraissait si bien, trahissait un long combat » (F : 346). Le souvenir du tableau affleure également dans le discours de Paquita lorsqu'elle se compare à une reine tyrannique capable de tuer tous ses surveillants pour revoir son amant. De nombreux critiques remarquent à ce sujet que le mulâtre Christemio et la duègne sont des substituts de l'eunuque. Leur omniprésence renvoie vers « un imaginaire de la relation despotique » (Saint-Amand, 1988 : 334) sous-jacent dans la nouvelle. Pierre Citron rappelle d'ailleurs à ce sujet que le mythe oriental chez Balzac se cristallise dans deux motifs : la volupté et la claustration. La clôture du boudoir a tout l'effet d'un sérail où Paquita vit recluse sous la domination de la despote Euphémie. Or ces thèmes relatifs à la passion – de domination, d'amour ou de vengeance – sont omniprésents dans l'imaginaire de Delacroix. Au fond, *La Mort de Sardanapale* concentre tous les motifs déclinés dans la nouvelle : l'érotisme, la théâtralité et l'exotisme. L'espace clos du sérail est « le mauvais lieu » dont parle Baudelaire mais surtout une source d'inspiration majeure pour le peintre qui se justifie par la prédilection de Delacroix pour « tout ce qu'il y a de douleur dans la passion » (Baudelaire, 1968 : 553).

Dans l'imaginaire romantique, la beauté de la passion est exaltée dans ses rapports avec la mort. C'est pourquoi, Baudelaire remarque que Delacroix « verse tour à tour sur ses toiles inspirées le sang, la lumière et les ténèbres » (Baudelaire, 1968 : 553). Or il en va de même dans la nouvelle de Balzac où l'intrigue amoureuse s'achève dans le sang. La passion racontée par Balzac est double : d'un côté, la passion amoureuse

Tableau 3.
Eugène Delacroix,
*La Mort de
Sardanapale*, 1827



entre Paquita et Henri, de l'autre « une passion terrible, devant laquelle a reculé notre littérature » (F : 373) qui lie la marquise de San-Réal à Paquita. Leur mise en scène est orchestrée de façon à surprendre l'œil du lecteur-spectateur et de provoquer des émotions aussi intenses que celles ressenties par Balzac devant les toiles de Delacroix.

BIBLIOGRAPHIE

- Balzac H. de. 1976. *La Fille aux yeux d'or*. Paris. Gallimard.
- Béguin A. 1946. *Balzac visionnaire*. Genève. Skira.
- Baudelaire Ch. 1968. *Œuvres complètes*. Paris. Seuil.
- Bonard O. 1969. *La Peinture dans la création balzacienne, Invention et vision de la Maison du chat-qui-pelote au Père Goriot*. Genève. Droz.
- Borderie R. 2002. *Balzac, peintre de corps. La Comédie humaine ou le sens des détails*, Paris, Sedes.
- Castex P.-G. 1965. « Introduction », *La Fille aux yeux d'or*. In Honoré de Balzac, *Histoire des treize*, Paris, Editions Garnier frères.
- Citron P. 1968. Le rêve asiatique de Balzac. *L'Année balzacienne*, Paris, PUF. 303-336.
- Debreuille J.-Y. 1979. Horizontalité et verticalité : Inscriptions idéologiques dans *La Fille aux yeux d'or*. In *La Femme au XIX^e siècle : Littérature et idéologie*. Lyon. PU de Lyon. 151-165.
- Dupuis D. 2001. Entre théâtre et peinture : le tableau pathétique balzacien. *L'Année balzacienne* n°2. 83-98.
- Eigeldinger M. 1998. *La philosophie de l'art chez Balzac*. Genève. Slatkine.

- Hamon P. 2001. *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*. Paris. José Corti.
- Fortassier R. 1976. « Introduction », *La Fille aux yeux d'or*. In Honoré de Balzac, *La Duchesse de Langeais, La Fille aux yeux d'or*. Paris. Gallimard.
- Gaubert S. 1979. *La Fille aux yeux d'or : un Texte-charade*. In *La Femme au XIX^e siècle : Littérature et idéologie*. Lyon. PU de Lyon. 167-77.
- Gheude M. 1970. La vision colorée dans *La fille aux yeux d'or* de Balzac. *Synthèses*, n° 289-290. 44-49.
- Goulet A. 2006. Effets de lumière, or a 'second' Second Sight. In *Optiques: The Science of the Eye and the Birth of Modern French Fiction*, University of Pennsylvania Press. 59-81.
- Heathcote O. 2004. Images fantômes : Mémoire, mort et sublime chez Balzac. *L'Année balzacienne*, n°5. 183-201.
- Jobert B. 1997. *Delacroix*. Paris. Gallimard.
- Laubriet P. 1961. *L'Intelligence de l'art chez Balzac, d'une esthétique balzacienne*. Paris. Didier.
- Le Scanff Y. 2007. *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*. Paris. Champ Vallon.
- Michel P. 1979. Discours romanesque, discours érotique, discours mythique dans *La Fille aux yeux d'or* ». In *La Femme au XIX^e siècle : Littérature et idéologie*. Lyon. PU de Lyon. 179-187.
- Saint-Amand P. 1988, Balzac oriental : *La Fille aux yeux d'or*. *Romanic Review* n° 79. 329-340.
- Richard J.-P. 1961. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris. Seuil.
- Roger-Marx C. 1970. *L'Univers de Delacroix*. Paris. Screpel.
- Rosenthal L. 1987. *Du Romantisme au réalisme, essai sur l'évolution de la peinture en France de 1839 à 1848*. Macula. Paris.
- Serullaz A., Doutriaux A. 1998. *Delacroix, une fête pour l'œil*. Paris. Gallimard.
- Sjöberg Y. 1963. *Pour comprendre Delacroix*. Paris. Beauchesne.
- Vanoncini A. 2004. Balzac et les couleurs. *L'Année balzacienne* n°5. 355-366.
- Vouilloux B. 1994. *La peinture dans le texte : XVIII-XX^e siècle*. Paris. CNRS Editions.
- Wolf N. 1999. *La peinture romantique*. Paris. Taschen.
- Majewski H. 1991. Painting as intertext in Balzac's *La Fille aux yeux d'or*. *Symposium* n° 45. 370-383.

Balzac versus Delacroix: the challenge of depicting the inside of a harem

ABSTRACT: In spring 1834, when he started writing *The Girl with the Golden Eyes*, Honoré de Balzac was imbued with by Eugène Delacroix's work and figure. Both shared an attraction towards the Orient which betrayed their tendency to romanticism. In 1834, the exhibition of the painting *The women of Algiers in their Apartment* encouraged a new impetus of the novelist's oriental genius.

From 1830, Balzac started to fulfill a dream: competing with Delacroix's art by portraying the inside of a harem in the short story *The Girl with the Golden Eyes*, which he dedicated to the romantic painter. The hero, Henri de Marsay, conquers Paquita Valdès who is locked up in a luxurious Parisian hotel by her protector and lover, the Marquise of San Real. Paquita Valdès's fatal passion for the Count unfolds against the backdrop of an oriental-like boudoir where Delacroix's cherished colours prevail: yellow and red.

This duo of colours, which sustains the unity of the twofold short story, prompted the following comment by Albert Béguin, a literary critic: “Balzac took up the challenge of competing with visual arts and expressing through linguistic means what painters usually say through the play with colours.”

Hence the problematic question which motivates our study: How does Honoré de Balzac reproduce the romantic painter’s shape and colour language?

We will first examine how the inordinate ambition to see everything and to have everything seen is expressed through Balzac’s art of composition, which he borrowed from Delacroix.

The consecutive analyses of open and enclosed spaces will highlight Balzac’s treasured aesthetic law: the law of contrasts. The article will then show the aesthetic impact of the bodies and their stances upon the reader-viewer. Finally, the last part will focus on the suggestive potential of colour and motions in *The Girl with the Golden Eyes*.

Keywords: *The Girl with the Golden Eyes*, Fatal passion, Oriental genius, The law of contrasts.