**LA COUSINE BETTE – BALZAC**

Préambule : pour une biographie complète et détaillée de l’auteur, Honoré de Balzac, voyez le lien suivant : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Honor%C3%A9_de_Balzac/107350>

Pour un résumé efficace et concis du roman (qui ne vous dispense bien sûr pas de sa lecture totale) :

http://www.alalettre.com/balzac-oeuvres-la-cousine-bette.php

Premier thème en lien avec notre programme :

**LA PASSION AMOUREUSE DANS LA COUSINE BETTE**

1. Une notion de déterminisme
2. La nature de l’âme apparaît sur le visage

Selon Balzac, la nature prédispose l’être humain à être enclin à telle ou telle passion, et ce déterminisme physiologique qui transparaît sur les traits du visage et sur l’allure générale se nomme physiognomonie, très à la mode depuis 1830. Avant même Emile Zola, on peut considérer que la famille Hulot-Fischer, et tous les personnages qui leur sont de près ou de loin associés, préfigurent les Rougon-Macquart. Ainsi, le romancier nous dit-il à propos de Valérie Marneffe « ces goûts de courtisane, Valérie les tenait de sa mère » Derrière la fatalité de la situation, qui fait quasi songer à Phèdre et à ses accents douloureux envers une Vénus « toute entière à sa proie attachée » se cache la suprématie du tempérament : cette même Valérie, par exemple, a, comme le rappelle souvent Balzac un « tempérament de créole » : « en vraie créole de Paris, madame Marneffe abhorrait la peine, elle avait la nonchalance des chattes qui ne courent et ne s’élancent que forcées par la nécessité ». Quant à Célestin Crevel, on remarque sans peine son naturel jouisseur dans les précisions que le romancier nous donne sur son aspect : « la physionomie de ce capitaine appartenant à la deuxième légion respirait un contentement de lui-même qui faisait resplendir son teint rougeaud et sa figure passablement joufflue ».

Cependant on peut remarquer le lien de filiation évident sur le plan des passions entre Hortense Hulot et ses parents : elle jouit de la beauté physique de sa mère, Balzac ne cesse de nous le rappeler (« Hortense ressemblait à sa mère, mais elle avait des cheveux d’or, ondés naturellement et abondants à étonner » page 90) ; néanmoins, elle a les prédispositions fougueuses et sensuelles liées à la passion héritées de son père, elle en a conscience et elle s’en défie : « j’avais dans les veines autant du sang de mon père que du tien » page 343.

Si les tonalités présentes dans le physique d’Hortense, à savoir la blondeur de la chevelure, la blancheur du teint et l’azur des yeux renvoient à une connotation d’angélisme, l’examen des méandres de son âme donne ainsi une complexité beaucoup plus ambiguë au personnage.

Balzac était passionné de théories scientifiques, et il s’est plu à représenter sur le visage de ses protagonistes les indices de la passion principale qui les habite. Ainsi peut-on lire au sujet du baron Montès de Montejanos : « le front busqué comme celui d’un satyre, signe d’entêtement dans la passion, était surmonté d’une chevelure de jais, touffue comme une forêt vierge, sous laquelle scintillaient deux yeux clairs, fauves à faire croire que la mère du baron avait eu peur, étant grosse de lui, de quelque jaguar ».

On voit que cette description est celle d’un homme entier en amour, fougueux, et certainement porté aux débordements de la jalousie. Elle s’appuie également sur la superstition populaire, qui voulait que les affects de la femme enceinte durant sa grossesse aient une incidence directe sur le physique ou le tempérament de son enfant.

Evidemment, sur ce sujet, le portrait de la cousine Bette elle-même est très éloquent : il s’agit ici d’une description minutieuse des traces concrètes que peut revêtir un corps et un visage envahis jusqu’au plus profond d’eux-mêmes par la jalousie. Lisons donc le chapitre 9, intitulé « un caractère de vieille fille » ; par une habile antithèse, ce chapitre se trouve juste après le portait mélioratif d’Hortense (chapitre 8) « maigre, brune, les cheveux d’un noir luisant, les sourcils épais, quelques verrues dans sa face longue et simiesque, tel est le portrait concis de cette vierge » page 92 .

Illustration : le portrait balzacien

**Le portrait du père Grandet** [*Ancien tonnelier d'une extrême avarice, le père Grandet a amassé une fortune colossale à partir de spéculations réalisées sous la Restauration. Voici son portrait.]*

Il n'allait jamais chez personne, ne voulait ni recevoir ni donner à dîner ; il ne faisait jamais de bruit, et semblait économiser tout, même le mouvement. Il ne dérangeait rien chez les autres par un respect constant de la propriété. Néanmoins, malgré la douceur de sa voix, malgré sa tenue circonspecte, le langage et les habitudes du tonnelier perçaient, surtout quand il était au logis, où il se contraignait moins que partout ailleurs. Au physique, Grandet était un homme de cinq pieds, trapu, carré, ayant des mollets de douze pouces de circonférence, des rotules noueuses et de larges épaules, son visage était rond, tanné, marqué de petite vérole ; son menton était droit, ses lèvres n'offraient aucune sinuosité, et ses dents étaient blanches; ses yeux avaient l'expression calme et dévoratrice que le peuple accorde au basilic ; son front, plein de rides transversales, ne manquait pas de protubérances significatives ; ses cheveux jaunâtres et grisonnants étaient blancs et or, disaient quelques jeunes gens qui ne connaissaient pas la gravité d'une plaisanterie faite sur monsieur Grandet. Son nez, gros par le bout, supportait une loupe veinée que le vulgaire disait, non sans raison, pleine de malice. Cette figure annonçait une finesse dangereuse, une probité sans chaleur, l'égoïsme d'un homme habitué à concentrer ses sentiments dans la jouissance de l'avarice et sur le seul être qui lui fût réellement de quelque chose, sa fille Eugénie, sa seule héritière. Attitude, manières, démarche, tout en lui, d'ailleurs, attestait cette croyance en soi que donne l'habitude d'avoir toujours réussi dans ses entreprises. Aussi, quoique de moeurs faciles et molles en apparence, monsieur Grandet avait-il un caractère de bronze. Toujours vêtu de la même manière, qui le voyait aujourd'hui le voyait tel qu'il était depuis 1791. Ses forts souliers se nouaient avec des cordons de cuir; il portait en tout temps des bas de laine drapés, une culotte courte de gros drap marron à boucles d'argent, un gilet de velours à raies alternativement jaunes et puce6, boutonné carrément, un large habit marron, à grands pans, une cravate noire et un chapeau de quaker. Ses gants, aussi solides que ceux des gendarmes, lui duraient vingt mois et, pour les conserver propres, il les posait sur le bord de son chapeau à la même place, par un geste méthodique. Saumur ne savait rien de plus sur ce personnage.

*Eugénie Grandet*(1833), Balzac

1. Le déterminisme des lieux

Dans ce roman, la ville de Paris apparaît comme une Babylone moderne, dédiée aux plaisirs : les hommes plus ou moins fortunés, ou cherchant la gloire, prennent des maîtresses, et des femmes légères et sans scrupule convoitent des protecteurs susceptibles de les entretenir. Ainsi, dans l’œuvre Balzacienne, nous voyons surgir sous nos yeux une cohorte de personnages mus par des passions communes et instinctives : le sexe, l’argent, le pouvoir.

Il y a dans la ville des endroits stratégiques où ces messieurs apprécient de s’afficher avec leurs maîtresses, ce sont les théâtres. Ainsi nous dit-on qu’Hulot, alors que sa femme le recherche, est aperçu « dans une loge au théâtre de l’Ambigu-Comique avec une femme d’une beauté splendide » page 474. L’argent, autre passion récurrente dans l’œuvre, cristallise ses enjeux de pouvoir à la Bourse « Les appartements acquéraient du prix par le changement du centre des affaires, qui se fixait alors entre la Bourse et la Madeleine, désormais le siège du pouvoir politique et de la finance à Paris » page 466-467

Quant aux lieux privés, ils sont de diverses natures : les plus spectaculaires sont évidemment les appartements que les riches amants font aménager à grands frais pour leurs maîtresses. Il faut montrer des signes extérieurs de richesse : ces dames reçoivent beaucoup, lancent communément des invitations à dîner, et veulent émerveiller leurs convives. Cela fait partie des enjeux centraux de la relation entre une jeune grisette plus ou moins débutante et un amoureux vieillissant qui doit impérativement montrer l’ampleur de son portefeuille. Ainsi, Crevel et Hulot entretiennent tous deux leurs maîtresses, dont bien sûr la sulfureuse Valérie Marneffe, dont l’appartement, situé près du prestigieux faubourg Saint-Germain, va devenir, tel une scène de théâtre, le lieu névralgique de bien des actions spectaculaires. Au contraire, l’Hôtel des Hulot où vit quasi recluse à mesure que l’étau se resserre sur elle la sainte baronne Adeline renvoie à la modération d’une famille dont les revenus paternels sont réservés à ses maîtresses, et comporte des éléments qui inspireraient plutôt les confidences douces et romantiques, comme le jardin, dans lequel Adeline envoie sa fille Hortense à l’arrivée de Crevel.

Texte illustratif – les lieux

Cette salle, entièrement boisée, fut jadis peinte en une couleur indistincte aujourd'hui, qui forme un fond sur lequel la crasse a imprimé ses couches de manière à y dessiner des figures bizarres. Elle est plaquée de buffets gluants sur lesquels sont des carafes échancrées, ternies, des ronds de moiré métallique, des piles d'assiettes en porcelaine épaisse, à bords bleus, fabriquées à Tournai. Dans un angle est placée une boite à cases numérotées qui sert à garder les serviettes, ou tachées ou vineuses, de chaque pensionnaire. Il s'y rencontre de ces meubles indestructibles, proscrits partout, mais placés là comme le sont les débris de la civilisation aux Incurables. Vous y verriez un baromètre à capucin qui sort quand il pleut, des gravures exécrables qui ôtent l'appétit, toutes encadrées en bois verni à filets dorés; un cartel en écaille incrustée de cuivre; un poêle vert, des quinquets d'Argand où la poussière se combine avec l'huile, une longue table couverte en toile cirée assez grasse pour qu'un facétieux externe y écrive son nom en se servant de son doigt comme de style, des chaises estropiées, de petits paillassons piteux en sparterie qui se déroule toujours sans se perdre jamais, puis des chaufferettes misérables à trous cassés, à charnières défaites, dont le bois se carbonise. Pour expliquer combien ce mobilier est vieux, crevassé, pourri, tremblant, rongé, manchot, borgne, invalide, expirant, il faudrait en faire une description qui retarderait trop l'intérêt de cette histoire, et que les gens pressés ne pardonneraient pas. Le carreau rouge est plein de vallées produites par le frottement ou par les mises en couleur. Enfin, là règne la misère sans poésie; une misère économe, concentrée, râpée. Si elle n'a pas de fange encore, elle a des taches; si elle n'a ni trous ni haillons, elle va tomber en pourriture.

Cette pièce est dans tout son lustre au moment où, vers sept heures du matin, le chat de madame Vauquer précède sa maîtresse, saute sur les buffets, y flaire le lait que contiennent plusieurs jattes couvertes d'assiettes, et fait entendre son rourou matinal. Bientôt la veuve se montre, attifée de son bonnet de tulle sous lequel pend un tour de faux cheveux mal mis; elle marche en traînassant ses pantoufles grimacées. Sa face vieillotte, grassouillette, du milieu de laquelle sort un nez à bec de perroquet; ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église, son corsage trop plein et qui flotte, sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur, où s'est blottie la spéculation et dont madame Vauquer respire l'air chaudement fétide sans en être écoeurée. Sa figure fraîche comme une première gelée d'automne, ses yeux ridés, dont l'expression passe du sourire prescrit aux danseuses à l'amer renfrognement de l'escompteur, enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne."

Balzac, « Le Père Goriot »

1. La passion amoureuse présentée sous des formes très contrastées :
2. Le couple Hulot

Le baron Hulot est bien sûr une des figures centrales du roman ; il incarne jusqu’aux dernières lignes de l’ouvrage la figure du libertin, animé par un appétit amoureux sous sa forme la plus charnelle. Ceci est d’ailleurs très bien résumé par Josépha : « Il te faut des femmes ». Crevel évoque souvent la dimension « Ancien Régime » de ce libertinage, qui fait songer à un rapport très pragmatique aux femmes qu’on aime comme on apprécierait toute forme d’activité, comme les chevaux ou l’art de la guerre. Ce libertinage qui mène peu à peu la famille Hulot tout entière à sa perte et à sa ruine subit également une forme de dégénérescence, de dégradation avec le temps. A mesure qu’Hulot vieillit, ses instincts se pervertissent de plus en plus, jusqu’à rechercher des filles du peuple de treize ou quatorze ans. Hulot va finir par même disparaître sous de fausses identités ; mais le roman se termine sur un cuisant constat d’échec sur ce plan : animé de désir envers Agathe la « grosse normande » cuisinière, il lui affirme avec beaucoup de cynisme « ma femme n’a pas longtemps à vivre, et si tu veux tu pourras être baronne ».

Hulot est uniquement guidé par la quête hédoniste de son plaisir ; en contre-point, Adeline Hulot incarne évidemment la figure de l’ange. Adeline, dès le moment de son mariage avec le Baron, en fait son « Dieu » et lui pardonnera tout avec une constance quasi mystique. Au chapitre 24 du roman (page 174), Balzac écrit une phrase très ironique à propos de la relation entre Valérie et Crevel, mais que l’on peut totalement appliquer à Adeline : « La passion est un martyre ». Régulièrement, d’autres femmes rendent à Adeline des hommages proches de l’adoration face à une idole sainte. Ainsi Hortense : « dans un accès de piété filiale, écrasée par la sublimité de sa mère, elle se mit à genoux devant elle, saisit le bas de sa robe et la baisa, comme de pieux catholiques baisent les saintes reliques d’un martyr » page 345. On songe également à l’émouvante scène qui rapproche Adeline et Josépha à la fin du roman.

Le lexique du sacré vient régulièrement qualifier le lien qui unit Adeline à son mari, lien éthéré qui ne s’est pas amoindri avec le temps. L’amour est une souffrance, qui la poussera même à tenter de se vendre à Crevel par esprit de sacrifice ; même dans cette scène elle ne déchoit pas de sa place sublime : « la majesté de la vertu, sa céleste lumière avait balayé l’impureté passagère de cette femme, qui, resplendissante de la beauté qui lui était propre, parue grandie à Crevel » page 419.

Illustration : le thème féminin du martyre amoureux et du sacrifice existe dans toute la littérature romantique. Balzac lui-même y a eu recours dans plusieurs de ses romans, ainsi Eugénie Grandet dans le roman éponyme, qui, amoureuse de son cousin Charles qui n’en veut qu’à son argent et refuse finalement de l’épouser, va sacrifier sa vie pour lui.

Elle est toujours vêtue comme l'était sa mère. La maison de Saumur, maison sans soleil, sans chaleur, sans cesse ombragée, mélancolique, est l'image de sa vie. Elle accumule soigneusement ses revenus, et peut-être semblerait-elle parcimonieuse si elle ne démentait la médisance par un noble emploi de sa fortune. De pieuses et charitables fondations, un hospice pour la vieillesse et des écoles chrétiennes pour les enfants, une bibliothèque publique richement dotée, témoignent chaque année contre l'avarice que lui reprochent certaines personnes. Les églises de Saumur lui doivent quelques embellissements. Madame de Bonfons que, par raillerie, on appelle mademoiselle, inspire généralement un religieux respect. Ce noble coeur, qui ne battait que pour les sentiments les plus tendres, devait donc être soumis aux calculs de l'intérêt humain. L'argent devait communiquer ses teintes froides à cette vie céleste, et donner de la défiance pour les sentiments à une femme qui était tout sentiment.

- Il n'y a que toi qui m'aimes, disait-elle à Nanon.  
La main de cette femme panse les plaies secrètes de toutes les familles. Eugénie marche au ciel accompagnée d'un cortège de bienfaits. La grandeur de son âme amoindrit les petitesses de son éducation et les coutumes de sa vie première. Telle est l'histoire de cette femme qui n'est pas du monde au milieu du monde, qui faite pour être magnifiquement épouse et mère, n'a ni mari, ni

enfants, ni famille.

« Eugénie Grandet » Balzac

1. Un autre couple central dans le roman : Lisbeth et Valérie

La cousine Bette est évidemment mue par un désir de vengeance envers Adeline et plus globalement toute sa famille. Humiliée depuis l’enfance pour sa laideur, elle a développé une sauvagerie que décrit Balzac de manière récurrente, en jouant de toute évidence sur l’homophonie entre « Bette » et « bête ». Une violence l’anime ainsi depuis toujours : « Lisbeth travaillait à la terre, quand sa cousine était dorlotée ; aussi lui arriva-t-il un jour, trouvant Adeline seule, de vouloir lui arracher le nez, un vrai nez grec que les vieilles femmes admiraient. Quoique battue pour ce méfait, elle n’en continua pas moins à déchirer les robes et à gâter les collerettes de la privilégiée » page 93.

Cette « sauvagerie » trouve une antithèse avec la passion amoureuse qu’elle ressent à l’égard de Wenceslas Steinbock, jeune sculpteur polonais : il s’agit plutôt ici d’un fort instinct maternel, qui la pousse à vouloir l’isoler du monde et le garder pour elle. « Le vieille fille déployait la tendresse d’une brutale, mais réelle maternité. Le jeune homme subissait comme un fils respectueux la tyrannie d’une mère » page 133. Un des éléments déclencheurs de l’inexorable vengeance de Bette est l’action qu’Hortense va mener pour avoir Wenceslas pour elle toute seule.

Pour assouvir sa soif de vengeance, Bette va choisir une arme infaillible pour frapper Hortense au cœur et dépraver Wenceslas : Valérie Marneffe. Cette dernière éprouve une certaine compassion pour Lisbeth, l’écoute, accepte de l’aider, tandis que Bette admire ses charmes et s’en remet à elle pour ourdir sa vengeance « Valérie offrait, dans toute sa gloire, à Lisbeth, cette beauté qu’elle adorait, comme on adore tout ce qu’on ne possède pas, beauté bien plus maniable que celle de Wenceslas qui, pour elle, avait toujours été froid et insensible ». page 256

Valérie contribue à amplifier la ruine financière de la famille Hulot, et provoque la séparation entre Wenceslas et Hortense. En tant que femme mariée, elle peut se livrer à la courtisanerie avec une certaine subtilité, et devient la maîtresse de tous les protagonistes masculins du roman : Wenceslas, Hulot, Crevel, et le baron Montès. Elle sait piéger les hommes dans sa toile arachnéenne, en maniant habilement les stimuli propres à les mettre sous sa domination ; dans ce domaine, la sexualité tient évidemment une grande place. Admirée par les deux vieillards Crevel et Hulot, Valérie, uniquement obsédée par le pouvoir et l’argent, les affaiblit peu à peu, comme Dalila avec Samson, jusqu’à épouser Crevel pour mieux pouvoir faire main basse sur sa fortune.

Voir le chapitre 52 « deux confrères de la grande confrérie des confrères »

1. La passion amoureuse et l’art
2. Une intrigue digne d’une tragédie

Il faut constamment garder à l’esprit que Balzac affectionnait tout particulièrement le théâtre, et qu’il a à maintes reprises tenté sa chance dans ce genre littéraire, sans connaître le succès.

Ici, certains personnages, et certains aspects de l’intrigue ont des correspondances évidentes avec la dramaturgie racinienne : ainsi, dans la tragédie du dix-septième siècle inspirée des mythes grecs, la passion broie littéralement les êtres, emprisonnés eux-mêmes par un destin que les dieux font peser sur eux et qui les dépasse. On pense évidemment sur ce sujet à Phèdre ; Josépha, figure emblématique de la courtisane, mais également cantatrice, donc femme de scène en quelque sorte, développe ce thème dans une tirade évocatrice : « eh bien ! j’aime cela ! s’écria Josépha, qui se leva pleine d’enthousiasme. C’est un *brûlage* général !c’est Sardanapale ! c’est grand ! c’est complet ! On est une canaille, mais on a du cœur. Eh bien ! Moi, j’aime mieux un mange-tout, passionné comme toi pour les femmes, que ces froids banquiers sans âme, qu’on dit vertueux et qui ruinent des milliers de familles avec leurs rails qui sont de l’or pour eux et du fer pour les Gogos ! Toi ! tu n’as ruiné que les tiens, tu n’as disposé que de toi ! et puis tu as une excuse, et physique et morale…

Elle posa tragiquement et dit :

*C’est Vénus tout entière à sa proie attachée*.

La passion, au dix-neuvième siècle, est toujours perçue comme une force inexorable qui emporte les êtres malgré eux. Victorin Hulot, qui est avocat, sait parfaitement que la raison et l’éloquence oratoire ne peuvent strictement rien contre elle : « On ne raisonne pas (…) les passions. Les gens passionnés sont sourds comme ils sont aveugles » page 503

Le baron Hulot court inexorablement à sa perte, comme les héros raciniens courent à la leur, emportés par la fureur de leur mal.

L’agonie terrible de Valérie Marneffe, même si elle est ourdie par le baron Montès, rappelle la notion de châtiment divin , et de nécessité d’expiation d’une passion dominante qui est devenue un vice. Cette pénitence se fait par le corps qui a plongé dans la luxure, et rappelle ainsi l’agonie d’Emma Bovary ou encore celle de Nana dans le roman éponyme de Zola.

Prolongement : le prêtre administre l’extrême onction à Emma agonisante

Elle tourna sa figure lentement, et parut saisie de joie à voir tout à coup l’étole violette, sans doute retrouvant au milieu d’un apaisement extraordinaire la volupté perdue de ses premiers élancements mystiques, avec des visions de béatitude éternelle qui commençaient.

Le prêtre se releva pour prendre le crucifix ; alors elle allongea le cou comme quelqu’un qui a soif, et, collant ses lèvres sur le corps de l’Homme-Dieu, elle y déposa de toute sa force expirante le plus grand baiser d’amour qu’elle eût jamais donné. Ensuite il récita le Misereatur et l’Indulgentiam, trempa son pouce droit dans l’huile et commença les onctions : d’abord sur les yeux, qui avaient tant convoité toutes les somptuosités terrestres ; puis sur les narines, friandes de brises tièdes et de senteurs amoureuses ; puis sur la bouche, qui s’était ouverte pour le mensonge, qui avait gémi d’orgueil et crié dans la luxure ; puis sur les mains, qui se délectaient aux contacts suaves, et enfin sur la plante des pieds, si rapides autrefois quand elle courait à l’assouvissance de ses désirs, et qui maintenant ne marcheraient plus.

Le curé s’essuya les doigts, jeta dans le feu les brins de coton trempés d’huile, et revint s’asseoir près de la moribonde pour lui dire qu’elle devait à présent joindre ses souffrances à celles de Jésus-Christ et s’abandonner à la miséricorde divine.

En finissant ses exhortations, il essaya de lui mettre dans la main un cierge bénit, symbole des gloires célestes dont elle allait tout à l’heure être environnée. Emma, trop faible, ne put fermer les doigts, et le cierge, sans M. Bournisien, serait tombé à terre.

Cependant elle n’était plus aussi pâle, et son visage avait une expression de sérénité, comme si le sacrement l’eût guérie.

Le prêtre ne manqua point d’en faire l’observation ; il expliqua même à Bovary que le Seigneur, quelquefois, prolongeait l’existence des personnes lorsqu’il le jugeait convenable pour leur salut ; et Charles se rappela un jour où, ainsi près de mourir, elle avait reçu la communion.

Gustave Flaubert, « Madame Bovary »

1. L’artiste et la passion

La figure de l’artiste est symbolisée ici par Wenceslas Steinbock, sculpteur d’origine polonaise. On note, au début du roman, que l’objet d’art concrétise l’évolution des passions, et la rivalité entre Bette, Hortense et Valérie. Ainsi, Hortense fait la connaissance du sculpteur à l’occasion de l’achat d’une de ses œuvres, le modèle en cire des douze Heures que les Amours essaient d’arrêter. Cette allégorie s’avère évidemment prémonitoire. Bette, de son côté, trouvera dans cette même œuvre la confirmation de la liaison entre Hortense et son protégé, puisqu’elle lira sur la sculpture : « groupe appartenant à mademoiselle Hulot d’Ervy ». Valérie, quant à elle, exigera de la part de son amant, un groupe représentant la légende de Samson et Dalila. Là encore, le symbole est évident : Valérie, par l’intermédiaire de la débauche et la luxure qu’elle impose à Wenceslas, lui enlève littéralement sa force créatrice, et le rend impuissant en tant qu’artiste, alors que ses premières œuvres ont été saluées comme dignes d’un génie. On le compare ainsi aux grands peintres et artistes de la Renaissance italienne comme Raphaël, Donatello ou encore Brunelleschi. Bientôt, cette fièvre créatrice n’existera plus : « Il s’agit d’exprimer la puissance de la femme. Samson n’est rien là. C’est le cadavre de la force. Dalila, c’est la passion qui ruine tout » page 332. Finalement, il devient l’archétype de l’artiste raté.

**Lecture de l'image – figures de la femme dans la peinture :**



Lorenzo Lippi , « allégorie de la dissimulation » 17ème siècle



Les trois âges de la femme, Hans Baldung Grein, 1510



« Sainte Anne, la vierge Marie et l'enfant Jésus » Léonard de Vinci, 1508