

Les enjeux du regard dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*

Roxana MONAH
Universitatea Alexandru Ioan Cuza Iasi
mroxana1@yahoo.fr

Recibido: 31/10/2011

Aceptado: 06/02/2012

Résumé

En mettant sous les yeux du lecteur un drame du monde artistique, *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac met à nu tout une série d'implications du regard dans l'art et dans la vie amoureuse. Cet article se propose d'analyser les rôles que joue le regard – considéré dans une double dimension, créatrice et destructrice – dans le réseau complexe de relations dans lequel se voient impliqués les trois peintres (Porbus, Poussin et Frehnofer) et les trois figures féminines dont l'identité est sous plus d'un aspect ambiguë (Marie l'Égyptienne, Gillette et Catherine Lescault).

Mots clés: Balzac, regard, échange, création échouée, éros, idéal artistique.

La cuestión de la mirada en *Le Chef-d'œuvre inconnu*

Résumen

Presentando al lector un drama del mundo artístico, *Le Chef-d'œuvre inconnu* Balzac revela toda una serie de implicaciones de la mirada en el arte y en la vida amorosa. Este artículo se propone analizar los papeles que desempeña la mirada –considerada en su doble dimensión, creadora y destructiva– en la red compleja de relaciones en la cual se ven implicados los tres pintores (Porbus, Poussin y Frehnofer) y las tres figuras femeninas (María Egipciaca, Gillette y Catherine Lescault).

Palabras clave: Balzac, mirada, intercambio, creación fracasada, eros, ideal artístico

The Roles of the Gaze in Balzac's *Le Chef-d'œuvre inconnu*

Abstract

Through a story set in the artistic world, Balzac's work *Le Chef-d'œuvre inconnu* unveils a whole series of implications that the gaze has in art and life. This article aims at analyzing the roles played by the gaze – considered in a double dimension, both as a creative and a destructive force – in the complex network of relationships in which the three painters (Porbus, Poussin and Frehnofer), and the three ambiguous feminine figures (Mary of Egypt, Gillette and Catherine Lescault) are involved.

Key words: Balzac, artistic look, exchange, artistic failure, eros, artistic ideal.

Referencia normalizada

Monah, R., (2012) "Les enjeux du regard dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*". *Thélème*, Vol. 27, 261-277.

Sumario: *Marie l'Égyptienne* et la mise en place du regard. Pour une poétique du regard. L'Eros et les regards. Le peintre comme poète.

Marie l'Égyptienne et la mise en place du regard

Au début du *Chef-d'œuvre inconnu*, dans une scène d'atelier qui « fait tableau », trois peintres regardent une toile, centre de cet espace symbolique que devient, pour la première fois dans la littérature française (Vouilloux, 2004 : 5), l'atelier du peintre. La lumière pénètre par une verrière et éclaire, dans un jeu pictural de clair-obscur, les protagonistes et le tableau qui accapare leurs regards. C'est une *Marie l'Égyptienne* destinée à la reine Marie de Médicis et dont l'auteur est François Porbus, le maître de l'atelier. Les hôtes sont le jeune Poussin et le mystérieux et « diabolique » Frenhofer, mais leur identité ne sera révélée que plus tard, lorsqu'ils auront réussi à se faire (re)connaître grâce à leur talent. Porbus et Frenhofer apprendront ainsi le nom de Poussin grâce à la signature que celui-ci appose au croquis qu'il fait de Marie l'Égyptienne tandis que Poussin découvrira le nom de Frenhofer par la bouche de Porbus – qui l'appellera *maître Frenhofer* – après avoir admiré une de ses toiles, un portrait de femme qu'il avait initialement pris pour un Giorgione.

Marie l'Égyptienne fait pendant à une autre toile de Porbus, à peine entamée – « une toile accrochée au chevalet, et qui n'était encore touchée que de trois ou quatre traits blancs », (Balzac, 1979 : 415), elle est donc l'œuvre achevée qui, avant de quitter l'atelier, se confronte à un public avisé d'admirateurs et de peintres. C'est autour de ce tableau que s'organise la discussion, et ses qualités et défauts permettent à Frenhofer de présenter sa « poétique » de la peinture comme modelage des formes par la couleur. Cette toile servira au narrateur de moyen pour mettre en place la grille de lecture du drame qui va opposer Poussin et Frenhofer. *Marie l'Égyptienne* représente la clé de voûte du récit balzacien, elle reflète par son sujet, par l'utilisation que les autres en font, par sa destinée future et les discussions qu'elle suscite, la nature des relations entre les personnages, leurs conceptions sur la peinture et sur le rapport de celle-ci avec la vie.

Le tableau de Porbus reprend la légende de sainte Marie l'Égyptienne, célèbre courtisane d'Alexandrie qui, lors d'un voyage à Jérusalem, reçoit la grâce divine et renonce à la luxure pour une vie de pénitence. Pour arriver à la destination, la femme paie le passage d'une rivière en se prostituant une dernière fois. C'est justement l'épisode de Marie « se disposant à payer » (Balzac, 1979 : 416) le voyage qui est choisi par Porbus pour son tableau. Le troc, la possession, l'érotisme, voilà les lignes directrices de l'histoire de ces artistes, introduites dans le récit par le biais de Marie l'Égyptienne. L'échange qui fait le thème du tableau est redoublé par un autre type d'échange dont le tableau fait l'objet : Frenhofer est prêt à l'acheter pour une somme plus importante que celle offerte par Marie de Médicis et, comme on l'apprend par la voix du narrateur, à son tour, Marie - la reine vendra Marie - la sainte « aux jours de sa misère ».

C'est la forme primaire de la possession et de l'échange qui apparaît ici, mais elle renvoie à une autre forme, dématérialisée, liée au regard, qui acquiert tout son sens grâce au fait que les protagonistes sont des peintres, donc des professionnels du regard. Cette forme seconde va prendre le dessus par la suite – sans se substituer

tout à fait à la première – lorsque les deux autres figures féminines, Gillette et *Catherine Lescault*, vont entrer en scène.

Frenhofer et Porbus montrent de manière exemplaire le lien qui existe entre les deux formes de possession : matérielle et dématérialisée. En véritable chasseur d'images, le vieux peintre achète le croquis de Poussin pour deux pièces d'or et veut se procurer la toile de Porbus mais il est obligé de se contenter de la regarder et « paie » ce plaisir de son vin. La dichotomie entre les deux types de possession est suggérée par les deux moyens de paiement qu'il propose : l'or pour l'objet matériel, le vin pour les biens immatériels. Porbus reçoit l'argent de Marie de Médicis et le vin de Frenhofer, les amateurs se rendent chez lui pour admirer ses œuvres : il est le représentant du circuit habituel de l'art car il montre et vend ses tableaux et acquiert en revanche l'argent et la gloire. Il vit de son travail de peintre et son œuvre vit parce qu'elle est montrée.

Ce rapport œuvre - public - acheteur se verra mis en cause par la vision de Frenhofer d'un art qui dépasse l'art pour devenir vie et être l'objet de l'amour du créateur. L'exemple parfait en devrait être sa *Catherine Lescault* : celle-ci, peinture douée d'une « âme », ne peut pas se soumettre au protocole de l'art car l'exposer aux regards des spectateurs vaudrait pour une profanation, pour une prostitution similaire à celle d'une femme réelle. Considérant que sa peinture n'en est pas une, le vieux peintre refuse le pacte du regard qui s'instaure ordinairement entre l'œuvre et le spectateur. Ce pacte suppose de la part du créateur « d'abandonner » son œuvre, de l'exposer à la vue du public : cette exposition entraîne une appropriation de l'œuvre par les spectateurs. *Marie l'Égyptienne*, et par là Marie l'Égyptienne, en est la meilleure illustration : et Poussin et Frenhofer s'emparent d'elle, la transforment en *leur* Marie. Les procédés sont différents mais ils vont, d'un point de vue moral, psychologique et esthétique dans le sens d'une aliénation de l'œuvre par rapport à son créateur. Porbus est amené à partager sa « belle pécheresse », comme la nomme le vieillard, avec ses hôtes.

Le premier à s'emparer de la figure de Marie est Poussin, qui le fait presque sous l'injonction de Porbus, afin d'obtenir le droit de parole dans les discussions des peintres. Il réalise un croquis à la sanguine qui témoigne de son talent et lui permet ainsi d'être traité en artiste par les autres. Son appropriation de la figure de Marie est de nature visuelle, il la *re-présente* par une autre technique, à une autre échelle. La démarche de Frenhofer, le maître, est différente, car elle suppose le contact direct avec la toile : le regard se résout dans ce cas dans le toucher. La Marie de Frenhofer ne représente donc plus celle de Porbus, elle s'y superpose, la remplace et, dans une certaine mesure, la voile. Les modifications de Frenhofer ont cela d'inquiétant qu'elles créent une Marie qui est et qui n'est plus celle du peintre qui la signe : la Marie de Porbus est cachée par celle de Frenhofer, elle ne se lit qu'en palimpseste sur la toile.

Il est à noter que les deux peintres ne retiennent du tableau initial que la figure de Marie. Ce processus de sélection a partie liée avec l'érotisation de l'acte de peindre. En vérité, si les courtes notations concernant le sujet du tableau – « Cette belle page représentait une Marie Égyptienne se disposant à payer le passage du

bateau » (Balzac, 1979 : 416), « Ces deux figures, celle de la sainte et du batelier, ont une finesse d'intention ignorée des peintres italiens, je n'en sais pas un qui eût inventé l'indécision du batelier » (Balzac, 1979 : 420) – indiquent la représentation d'une scène comportant deux personnages, Poussin et Frenhofer vont s'approprier uniquement la figure féminine. Marie l'Égyptienne est sans doute le centre d'intérêt de la toile éponyme, mais elle existe dans sa relation avec les autres éléments du monde fictionnel créé par le peintre, surtout avec le batelier qu'elle séduit. Marie l'Égyptienne, la courtisane devenue sainte, est présentée en insistant sur le côté sensuel d'une femme qui compte encore uniquement comme corps ; le repentir n'est que vaguement suggéré par « cet air de douceur résignée » (Balzac, 1979 : 419) dont parle Frenhofer. Pour celui-ci, c'est « un beau corps » insuffisamment animé, plus tard il la nommera l'« ardente Égyptienne » ou « ta jolie pécheresse ». Les retouches feront ressortir le côté sensuel, Marie devant charmer et le spectateur de la toile et le batelier. Les deux reprises mettent l'accent sur le pouvoir d'attraction de la femme en instaurant, par l'élimination de tout ce qui est étranger au personnage féminin, une relation beaucoup plus directe que la toile de Porbus ne le permettait. On anticipe ainsi l'érotisation des rapports qui uniront les personnages aux autres « femmes » de la nouvelle, Gillette, la maîtresse de Poussin et *Catherine Lescault*, l'œuvre de Frenhofer.

Aux trois peintres correspondent donc trois femmes : Marie à Porbus, Gillette à Poussin et Catherine Lescault à Frenhofer. *Marie l'Égyptienne* est l'œuvre d'art dans le sens ordinaire de l'expression, Gillette est la femme menacée de se perdre dans la peinture, et Catherine est la peinture censée devenir, de par sa perfection, femme. Le statut ontologique de Gillette et de *Catherine Lescault* se voit ainsi brouillé par la proximité que les hommes instaurent entre les deux plans : celui de la vie et celui de l'art. Marie l'Égyptienne, figure de l'échange, annonce le troc dont Catherine et Gillette feront l'objet : sous l'influence de Porbus, qui joue de rôle de médiateur, Frenhofer et Poussin vont accepter de livrer leurs « femmes » aux regards des autres, geste qu'ils considèrent tous les deux comme un sacrilège.

Ce sacrilège est un sacrifice demandé par l'art car, si du point de vue de l'amant, c'est par le regard que l'autre peut s'emparer de la femme et la profaner, c'est toujours par le regard que passe la connaissance du peintre. Regarder les tableaux est une manière de s'approprier le savoir mis en œuvre par les autres, de s'en inspirer, d'en pénétrer le secret. C'est dans ce sens que *Le chef-d'œuvre inconnu* peut être considéré comme un *bildungsroman* : il s'agit ici de l'apprentissage de Poussin, un apprentissage du regard et par le regard, et qui commence par la vue de *Marie l'Égyptienne*. Si Poussin s'approche de l'œuvre avec l'enthousiasme naïf du néophyte, Frenhofer le fait avec le regard désabusé et sage de celui qui est conscient de savoir un peu plus que les autres. Pourtant, ce qui unit Frenhofer et Poussin est l'avidité de voir, de regarder.

Pour une poétique du regard

Le Chef-d'œuvre inconnu est l'histoire d'un commencement et d'une fin : le commencement de la carrière de Poussin, le futur peintre bien « connu », et la fin de Frenhofer, le peintre « inconnu » et méconnu. Entre les deux, en tant qu'intermédiaire et faire - valoir, François Porbus, le peintre officiel de la Cour, un pragmatique, un réaliste entre deux idéalistes.

Venu à Paris dans l'espoir de devenir peintre, et cherchant un maître en Porbus, le « néophyte » Poussin s'introduit dans l'atelier de celui-ci grâce à l'arrivée du mystérieux Frenhofer. C'est le vieux peintre qui va faire office d'initiateur du jeune homme : il lui ouvre la porte du monde des peintres en le laissant entrer avec lui chez Porbus, il lui dévoile quelque chose des secrets de l'art en modifiant le tableau de Porbus. L'enseignement principal de Frenhofer est que le peintre doit apprendre à voir juste, et que cet apprentissage s'accomplit à travers l'étude des grands maîtres et l'observation attentive des formes de la nature. Mais, dans la tradition romantique d'un Delacroix, il ne s'agit ni de copier la nature, ni d'imiter les peintres du passé, mais d'utiliser ces données pour exprimer le réel. « La mission de l'art - s'écrie Frenhofer à une remarque de Porbus - n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer ! tu n'est pas un vil copiste, mais un poète ! » (Balzac, 1979 : 418)

Le vieux maître apparaît comme le détenteur d'un savoir qui n'est pas à la portée de tout un chacun. Ce savoir se traduit, comme son analyse de *Marie l'Égyptienne* le prouvera, dans la capacité de voir les faiblesses d'une peinture et d'en apporter le remède. Les sources de ce savoir se trouvent dans un regard qui pénètre plus loin que celui d'un peintre ordinaire, regard qui s'est formé à force d'étudier les autres peintres et de méditer à la fois sur leurs modalités et sur le spécifique de chaque forme. Porbus maîtrise la technique picturale, « tout est bien en perspective, et la dégradation aérienne est exactement observée » (Balzac, 1979 : 419), mais il ne sait pas suffisamment mettre le regard au service de ce savoir-faire. Le reproche que le vieil homme adresse aux peintres est qu'ils se contentent de dessiner correctement, de mettre sur la toile ce qu'ils ont appris et non pas ce qu'ils voient, parce qu'ils sont trop superficiels pour se rapporter à la forme véritable. Cela les amène à répéter sur la toile une forme prête à employer : « Vous dessinez une femme, mais vous ne la voyez pas ! Ce n'est pas ainsi qu'on parvient à forcer l'arcane de la nature. Votre main reproduit, sans que vous y pensiez, le modèle que vous avez copié chez votre maître » (Balzac, 1979 : 418). Selon Frenhofer, la véritable peinture ne peut se contenter de rendre compte d'un moment dans la vie de la forme qu'elle se donne pour tâche d'exprimer à raison de couleurs et de lignes, elle doit aller plus loin pour livrer l'essence de cette forme. Cette essence, une fois trouvée, est à même d'assurer à la figure la vie si convoitée, donc de lui faire abandonner le champ de la reproduction pour devenir création :

Vous ne descendez pas assez dans l'intimité de la forme, vous ne la poursuivez pas avec assez d'amour et de persévérance dans ses détours et ses fuites. La beauté est une chose sévère et difficile qui ne se laisse point atteindre ainsi ; il faut attendre ses heures, l'épier, la presser et l'enlacer étroitement pour la forcer à se rendre. La forme est un Protée bien plus insaisissable et

plus fertile en replis que le Protée de la fable ; ce n'est qu'après de longs combats qu'on peut la contraindre à se montrer sous son véritable aspect ; vous autres ! vous vous contentez de la première apparence qu'elle vous livre, ou tout au plus de la seconde, ou de la troisième ; ce n'est pas ainsi qu'agissent les victorieux lutteurs ! Ces peintres invaincus ne se laissent pas tromper à tous ces faux-fuyants, ils persévèrent jusqu'à ce que la nature en soit réduite à se montrer toute nue et dans son véritable esprit (Balzac, 1979 : 418-419).

« L'acte du regard ne s'épuise pas sur place », remarquait Jean Starobinski dans sa préface à *L'Oeil vivant*, « il comporte un élan persévérant, une reprise obstinée, comme s'il était animé par l'espoir d'accroître sa découverte ou de reconquérir ce qui est en train de lui échapper » (Starobinski, 1999 : 11). Frenhofer pourrait souscrire à une telle définition d'un acte de voir qui, par des efforts soutenus et répétés, cherche à surprendre ce qui se cache derrière les apparences : la tâche du peintre est de surprendre la vérité de la forme et de la traduire sur la toile à l'aide des couleurs et du dessin.

À défaut de chercher cette essence, qui devient l'âme de la figure peinte, il ne peut résulter que de « pâles fantômes coloriés » et des « mannequins coloriés ». Voilà les termes que Frenhofer utilise pour désigner les figures manquées à cause du fait que les peintres ne s'impliquent pas totalement dans la recherche de l'essence de la forme. En analysant les défauts de *Marie l'Égyptienne* il reproche à Porbus de n'avoir pas réussi de transmettre la vie à ses figures, de se contenter de faire ce que Georges Didi-Huberman appelait des « moins-êtres ». L'échec relatif de Porbus vient du fait qu'il s'arrête à la superficie de la forme, se contente de sa première apparition, n'essaye pas de comprendre ce qui la détermine.

L'étude des grands maîtres, de ceux qui ont su trouver le moyen d'exprimer cette essence, s'avère utile, mais la tentative de découvrir ce « rien » qui est le « tout » qui exprime le « trop plein » de la vie, ne peut être qu'une entreprise individuelle que peu de peintres ont su mener à bien :

Assurément, une femme porte sa tête de cette manière [...] C'est cela, et ce n'est pas cela. Qu'y manque-t-il ? Un rien, mais ce rien est tout. Vous avez l'apparence de la vie, mais n'exprimez pas son trop-plein qui déborde, ce je ne sais quoi qui est l'âme peut-être et qui flotte nuageusement sur l'enveloppe ; enfin, cette fleur de vie que Titien et Raphaël ont su surprendre (Balzac, 1979 : 419).

Le cachet des artistes véritables est cette « fleur de vie » qui peut être découverte uniquement par ceux qui savent utiliser « l'énergie impatiente qui habite le regard et qui désire autre chose que ce qui lui est donné » (Starobinski, 1999 : 12). Frenhofer, en tant que peintre, est confiant qu'une fois découverte cette essence, elle pourra exprimer, rendre compte de toutes les apparences.

Le croquis d'après Marie l'Égyptienne représente la carte de visite de Poussin auprès des deux peintres reconnus. Il y fait preuve d'avoir un sens de la peinture, de savoir surprendre, dans la rapidité du geste, l'essentiel de la forme. Frenhofer, le maître sans élève, s'offre à compléter la leçon théorique qui visait Porbus d'une leçon pratique à l'intention du jeune homme dans lequel il devine le talent. C'est une leçon qui dévoile quelque chose du secret de l'art, mais la tâche du néophyte est de continuer ce travail sur compte propre :

Mais puisque tu es digne de la leçon, et capable de comprendre, je vais te *faire voir* combien peu de choses il faudrait pour compléter cette œuvre. Sois *tout œil* et toute attention, une pareille occasion de t'instruire ne se représentera peut-être jamais. [...] Jeune homme, jeune homme, ce que je te *montre* là, aucun maître ne pourrait te l'enseigner. Mabuse seul possédait le secret de donner de la vie aux figures. Mabuse n'a eu qu'un élève, qui est moi. Je n'en ai pas eu, et je suis vieux ! Tu as assez d'intelligence pour *deviner* le reste, par ce que je te laisse *entrevoir* (Balzac, 1979 : 420).

Comme Frenhofer, le jeune peintre est habité par le désir de tout voir, de tout percer par la force de son regard. Pour Poussin, regarder des personnes ou des ateliers, des tableaux et des artistes à l'œuvre équivaut à de véritables festins de la vue. Les toiles qui apparaissent aux différents moments de la narration remplissent un double rôle : elles préparent d'une part la découverte de ce que aurait dû être le chef-d'œuvre absolu, la *Catherine Lescault* de Frenhofer, mais elles représentent en même temps autant de balises dans le chemin initiatique de Poussin. La prise de contact avec l'art, représenté par les toiles de Porbus, de Mabuse et de Frenhofer, est indissociable d'avec l'éblouissement ; c'est un regard enthousiaste que Poussin pose sur ce qui l'entoure et ce qu'il voit agit sur lui comme un sortilège : « Le néophyte demeura sous le charme » (Balzac, 1979 : 415), « en sortant d'une rêverie profonde » (Balzac, 1979 : 420), « ébahi devant une toile » (Balzac, 1979 : 423), « furent saisis d'admiration » (Balzac, 1979 : 421), « plongés dans la plus véhémement contemplation » (Balzac, 1979 : 421). A son tour, Frenhofer se caractérise par une boulimie du voir qui se concrétise dans un désir de posséder les images. Il veut voir et, éventuellement posséder matériellement la toile, imparfaite quand même, de Porbus ; il achète le croquis de Poussin ; ses collections abritent des toiles de Mabuse, Corrège, Michel-Ange ou Titien. A la différence du jeune peintre, son regard, déjà formé, ayant presque tout vu et mis à nu, ne tombe plus sous l'envoûtement de l'image car il en comprend les mécanismes et détient le secret de faire encore mieux : « Celui-ci [Frenhofer] regardait le tableau d'un air satisfait, mais sans enthousiasme et semblait dire : "J'ai fait mieux !" » (Balzac, 1979 : 423). Il n'a plus l'innocence ravie du regard d'un Poussin, chez lui c'est le critique qui l'emporte sur le spectateur admiratif.

Pour comprendre la portée du regard dans la formation du peintre il est utile de faire un détour par le personnage du peintre mature et célèbre, Porbus. Celui-ci est le premier qui demande à Frenhofer de lui montrer la toile à laquelle il travaille depuis une dizaine d'années : « si vous vouliez me laisser voir votre maîtresse, je pourrais faire quelque peinture haute, large et profonde, où les figures seraient de grandeur naturelle. » (Balzac, 1979 : 423). Son idéal de peinture est exprimé en termes de grandeur physique, mais il formule pour la première fois clairement le lien entre le fait de voir d'autres œuvres et l'enseignement que peut en tirer l'observateur pour sa propre pratique. Le chef-d'œuvre représente un médiateur entre la réalité, la nature qu'il faut exprimer, et l'œuvre à venir.

L'éducation du regard se fait à la fois par l'étude des grands maîtres et par celle de la nature, des formes naturelles que l'œil sagace du peintre doit mettre à nu. Mais

la création proprement dite ne saura se contenter de cela, pour Frenhofer la peinture ne signifie ni copier la nature ni imiter les maîtres. Ne pas copier la nature, voilà l'un des mots d'ordre de cet artiste, qu'on pourrait relier à l'art de Delacroix et qui rappelle « l'art mnémonique » dont parlait Baudelaire. L'étude de la nature et de la peinture, cette « collection » intime d'images que Frenhofer et Poussin accumulent dans leur essai de tout voir, est à même de donner au peintre une base de données susceptibles d'être utilisées dans la création d'une œuvre qui, à l'instar de *Catherine Lescault*, se passe de modèle. Si dans la première édition le tableau de Frenhofer représentait une courtisane célèbre, connue sous le nom de la Belle-Noiseuse, à partir de la seconde édition toute information concernant le modèle et son occupation disparaît, laissant la place à l'idée d'une femme créée sans référent réel, d'une femme - fruit de l'imagination de son créateur qui acquiert ainsi le statut d'un demiurge.

La relation entre le regard et la possession d'un objet esthétique se trouve à son tour liée à deux autres éléments : la possession artistique et l'investissement érotique de l'art. Regarder une œuvre d'art suppose ce mouvement de dévoilement progressif de ses secrets, de son essence, c'est donc une manière d'entrer en possession de la sagesse du créateur, c'est voler le feu sacré à l'instar de Prométhée, autre figure mythique dans la lignée de laquelle Frenhofer se place lui-même. D'autre part, depuis le mythe de Pygmalion surtout, l'art est intimement lié aux impulsions érotiques : le regard-désir que posent créateurs et spectateurs sur l'œuvre d'art est une forme de possession.

Porbus est le modèle de l'artiste qui voit dans la peinture un art de la représentation, tandis que Frenhofer essaie de transgresser la représentation pour aboutir, grâce à la couleur et au modelage dans la couleur, à un art du simulacre, à des objets qui ne représentent pas, mais qui sont. Dans le mythe de Pygmalion l'érotisation de l'objet se réalisait à travers le toucher et le regard et elle était rendue possible par le caractère tridimensionnel de la statue. L'expérience érotique souffre des modifications dans le cas de Frenhofer en raison du caractère bidimensionnel de sa création : le toucher passe par le regard. Le voir est ici le médium qui permet l'accomplissement d'expériences de natures différentes. Il s'agit en fait d'un phénomène spécifique à la peinture, mis en évidence par Merleau-Ponty dans son ouvrage *L'œil et l'Esprit* :

Le monde du peintre est un monde visible, rien que visible, un monde presque fou, puisqu'il est complet n'étant cependant que partiel. La peinture réveille, porte à sa dernière puissance un délire qui est la vision même, puisque voir c'est avoir à distance, et que la peinture étend cette bizarre possession à tous les aspects de l'Être, qui doivent de quelque façon se faire visibles pour entrer en elle. [...] elle [la peinture] donne existence visible à ce que la vision profane croit invisible, elle fait que nous n'ayons pas besoin de « sens musculaire » pour avoir la voluminosité du monde (Merleau-Ponty, 1994 : 26-27).

L'expérience esthétique devient pour Frenhofer indissociable de l'érotisme, comme le prouvent ses rapports à son chef-d'œuvre et aux autres tableaux représentant des femmes. Ce changement de l'appréhension de l'objet érotique -

esthétique est dû en grande mesure au caractère bidimensionnel de la peinture qui ne permet des sensations tactiles qu'à travers l'œil.

Frenhofer rêve de créer avec sa Catherine Lescault le chef-d'œuvre idéal qui, grâce à sa perfection, puisse dépasser son statut d'objet et acquérir une âme. Il accepte de montrer sa « maîtresse » aux deux autres peintres afin de pouvoir la comparer à Gillette, censée représenter l'idéal de la beauté humaine, avec lequel la femme en peinture entre en concurrence. La supériorité de sa créature sur l'être humain vient du fait qu'elle restera toujours fidèle ; née de son créateur, elle ne peut disparaître qu'avec lui :

- Mais n'est-ce pas femme pour femme ? Poussin ne livre-t-il pas sa maîtresse à vos regards ?
- Quelle maîtresse, répondit Frenhofer. Elle le trahira tôt ou tard. La mienne me sera toujours fidèle (Balzac, 1979 : 432).

Devant un Poussin et un Porbus ébahis de ne rien voir sur la toile, le vieux peintre loue la perfection de sa femme dans un plaidoyer sur le topos de l'art qui cache l'art. Ce topos, qui apparaît déjà dans le texte d'Ovide sur Pygmalion (Stoichita, 2008 : 30, 299), est une présence récurrente dans le discours sur l'art :

Ah ! ah ! [...] vous ne vous attendiez pas à tant de perfection ! Vous êtes devant une femme et vous cherchez le tableau. Il y a tant de profondeur sur cette toile, l'air y est si vrai, que vous ne pouvez plus le distinguer de l'air qui nous environne. Où est l'art ? perdu, disparu ! [...] Ne vous semble-t-il pas que vous puissiez passer la main sur ce dos ? [...] Et ces cheveux, la lumière ne les inonde-t-elle pas ?... Mais elle a respiré, je crois !... Ce sein, voyez ? Ah ! qui ne voudrait l'adorer à genoux ? Les chairs palpitent. Elle va se lever, attendez (Balzac, 1979 : 435).

L'œuvre est réussie, le trompe-l'œil est parfait grâce au fait que l'artiste a trouvé l'essence de la forme, tout comme la bonne technique. A ce moment-ci, le côté peintre de Frenhofer prend le dessus, et celui qui quelques moments auparavant voyait le dévoilement de Catherine comme une prostitution invite ses hôtes à observer sa toile, à comprendre les ressorts de sa création.

Le vieux peintre avait expliqué dans une conversation antérieure que, pour voir *Catherine Lescault*, il fallait se placer à une certaine distance ; le rapprochement à la toile fait que l'image soit brouillée et rend ainsi visibles les traces du métier : « De près, ce travail semble cotonneux et paraît manquer de précision, mais à deux pas, tout se raffermir, s'arrête et se détache ; le corps tourne, les formes deviennent saillantes, l'on sent l'air circuler tout autour » (Balzac, 1979 : 425). On retrouve ici l'un des principes fondamentaux du dispositif traditionnel de la peinture, qui demande qu'une toile soit regardée à une certaine distance, mais Frenhofer met l'effet de brouillage au compte de sa nouvelle technique, ce *sfumato* léonardesque, qui suppose l'éclatement des contours par la couleur déposée en « nuage de demi-teintes blondes et chaudes » (Balzac, 1979 : 425). Le recul contribue donc à cacher les traces du travail du peintre, à donner l'impression d'unité et à créer le trompe-l'œil qui fait que l'image de Catherine Lescault semble se détacher de la toile.

Convaincu de sa réussite, Frenhofer pense que ses hôtes se croient devant une femme en chair et en os, qu'ils ne sont donc plus capables de saisir le travail qui se

cache derrière son exploit. Le plaisir d'admirer la beauté d'une femme parfaite, si grand soit-il, ne peut pas faire concurrence à celui de savoir qu'il s'agit en fait d'une œuvre d'art et d'admirer l'art du peintre. Mais pour cela il faut que l'interdit de trop s'approcher de la toile soit transgressé, que l'unité qui apparaissait de loin laisse place aux détails que seule une contemplation rapprochée permet de discerner. Le vieillard, redevenu peintre, convie donc ses amis à enfreindre le requis de l'illusion afin de mieux observer l'art, la parfaite maîtrise du créateur : « Approchez, vous verrez mieux ce travail. De loin, il disparaît. Tenez ? là il est, je crois, très remarquable. » (Balzac, 1979 : 437) C'est en parlant de touches et d'ombres posées sur certaines parties du corps de *Catherine Lescault* qu'il essaie de leur faire découvrir dans quelle mesure il sait manier les idées et les pinceaux.

Dans une étude sur le détail dans la peinture, Daniel Arasse faisait la différence entre un détail-*particolare*, entendu comme une partie de la figure représentée, et le détail-*dettaglio* ou « la trace de celui qui "fait le détail" - qu'il s'agisse du peintre ou du spectateur » (Arasse, 1996 : 11). Ces détails sont les lieux de prédilection où le regard peut exercer son penchant scrutateur, mais ce rapprochement du détail, donc de la toile, empêche de percevoir l'œuvre dans son unité, qui disparaît au profit de la partie :

Mais, en tant que *dettaglio*, le détail est un moment qui fait événement dans le tableau, qui tend irrésistiblement à arrêter le regard, à troubler l'économie de son parcours. Or, cet écart, s'il risque d'être catastrophique pour le « tout ensemble », si le tableau risque de s'y disloquer et le regard de s'y noyer, c'est aussi un moment privilégié où le plaisir du tableau tend à devenir jouissance de la peinture (Arasse, 1996 : 12).

Ce sont les détails-*dettaglio*, visibles uniquement dans l'intimité de la forme qu'ils créent, que Frenhofer invoque pour appuyer son discours. Mais ces détails correspondent aux parties fétichisées du corps féminin, qui deviennent ainsi des détails-*particolare* attirant le regard du spectateur. Ainsi, pour Frenhofer, la touche qui crée la lumière du sein est un tel détail-*dettaglio* qui se superpose sur le détail-*particolare*, le sein. Par cette attention accordée aux détails, le tableau et le corps de la femme sont dé-taillés, perçus par morceaux : ils dirigent le regard en lui faisant découvrir ce que le créateur considère comme les lieux forts de sa peinture. Cette fonction des détails qui orientent le regard du spectateur est mise en évidence par Daniel Arasse qui remarque que :

Ce détail-*dettaglio* est, dans le tableau, la trace d'un programme d'action, action de la main et action du regard qui se posent sur la surface peinte et la parcourent. En appelant le regard à se poser successivement en divers endroits du tableau, le détail rythme le parcours de ce regard qui suit « les chemins ménagés dans l'œuvre » (Arasse, 1996 : 225).

La dichotomie illusion - réalité est illustrée de manière subtile par deux détails de *Catherine Lescault*. Il s'agit tout d'abord, dans les différents discours de Frenhofer, du sein de sa « maîtresse » qui devient son fétiche. Outre sa dimension érotique, ce détail en acquiert une autre, liée à la transformation que la figure peinte subit dans l'imagination du créateur : le sein est censé rendre le mouvement de la

vie : « Il te semblerait voir le sein de Catherine rendre le mouvement de sa respiration. », « Ce sein, voyez ? », « regarde la lumière du sein » (Balzac, 1979 : 432). D'autre part, il y a le détail réel, matériel, que Poussin et Porbus parviennent à voir sur la toile de Frenhofer : le pied. Le tableau est montré à l'état de ruine, et le bout du pied qui surgit de l'entassement des couleurs est là pour signifier la « bonne foi » du vieux peintre, pour attester l'existence d'un chef d'œuvre englouti par les strates de couleurs :

En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant ! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction. Ce pied apparaissait là comme le torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendié (Balzac, 1979 : 346).

Le morceau qui subsiste permet de deviner la grandeur, la splendeur de l'objet, et oblige l'œil à pénétrer aussi loin que possible pour rassembler ce qui peut encore être rassemblé. Les deux peintres s'absorbent dans la contemplation de ce détail qui, à lui seul, devient une sorte de chef-d'œuvre et témoigne de ce que aurait pu être la toile de Frenhofer.

L'Eros et les regards

Le monde artistique et les conceptions présentes dans la nouvelle de Balzac appartiennent pleinement au XIXe siècle. L'image de l'artiste, incarnée surtout par Frenhofer, est représentative pour la perspective romantique qui y voit un être en lutte avec ses limites et avec celles de l'art. Frenhofer vit seulement pour et par la création, pour l'œuvre idéale. *Catherine Lescault*, l'œuvre-femme, qui ne représente pas mais qui existe, à laquelle il travaille pendant des années, devrait être le sommet de la création artistique, elle devrait rivaliser avec la création divine et rendre ainsi son créateur l'égal de Dieu.

Il y a une forte charge érotique dans l'acte de peindre tel que le conçoit Frenhofer, et le moment où le travail est déclaré terminé doit être en même temps celui où la figure peinte prend vie. Le dépassement du mythe de Pygmalion réside chez Balzac dans l'élimination du rôle de l'instance divine dans le miracle de l'animation et dans le remplacement de celle-ci par l'instance créatrice qui en emprunte les attributs. Créer signifie pour Frenhofer réunir les qualités de trois instances, être à la fois père, amant et dieu pour la femme qu'il peint et qui n'est que le fruit de son désir et de son savoir.

Le fait que l'acte de peindre s'empreint ainsi de la volupté que seule la relation amoureuse peut offrir est avoué par Frenhofer lui-même lorsqu'il se voit presque sommé de montrer sa toile, pour avoir l'occasion de la comparer à la beauté humaine représentée par Gillette : « Veux-tu » – répond-il à Porbus, le messager qui lui propose le troc – « que tout à coup je quitte un bonheur de dix années comme on

jette un manteau ? Que tout à coup je cesse d'être père, amant et dieu ? ». Le bonheur d'être dans l'intimité de sa « maîtresse » s'ajoute aux incertitudes du peintre et aux tourments de la recherche de l'essence. Frenhofer semble avoir peur de terminer son œuvre, car une fois celle-ci achevée, il risque de perdre le contact presque physique qu'il a avec l'œuvre *in fieri*. La perfection de sa créature et le sentiment de lui avoir donné une âme sont à la fois des sources de plaisir et d'angoisse : « Parfois, j'ai peur qu'un souffle ne me réveille cette femme et qu'elle ne disparaisse. » (Balzac, 1979 : 432)

Deux idéaux, deux personnes se disputent en Frenhofer : il y a d'une part le peintre qui veut montrer son chef-d'œuvre achevé et qui ressent des doutes sur les techniques à appliquer, le savant qui essaie de pénétrer les arcanes de la création picturale, et d'autre part l'amant qui essaie de prolonger à l'infini l'acte de création qui traduit la relation privilégiée avec son œuvre. Quand Porbus lui présente les termes de l'échange, *Catherine Lescault* contre Gillette, « femme pour femme », Frenhofer donne voix, exprime par ses paroles la volupté que sous-tend le long « enfantement » de son œuvre, il parle en termes de bonheur :

Comment ! s'écria-t-il enfin douloureusement, montrer ma créature, mon épouse ? déchirer le voile sous lequel j'ai chastement couvert mon bonheur ? Mais ce serait une horrible prostitution ! Voilà dix ans que je vis avec cette femme. Elle est à moi, à moi seul. Elle m'aime. Ne m'a-t-elle pas souri à chaque coup de pinceau que je lui ai donné ? Elle a une âme, l'âme dont je l'ai douée (Balzac, 1979 : 431).

Dans *L'art et l'illusion*, E. H. Gombrich rappelle, à propos de la tentation pygmaliennne des artistes, les paroles de Lucien Freud, paroles qui se font comme un écho au discours du Frenhofer balzacien :

Jamais on ne peut éprouver, au cours de la création d'une œuvre d'art, un sentiment de parfait bonheur. L'acte de création en porte la promesse que l'on sent disparaître à mesure que le travail s'avance. Car le peintre prend alors conscience qu'il ne peint pas autre chose qu'un tableau. Auparavant, il avait presque espéré que cette image allait prendre vie (Gombrich, 1996 : 80).

A la différence du peintre en chair et en os, le personnage balzacien peut entretenir ce leurre, cette promesse de la figure qui va prendre vie, en remettant sans cesse le terme de son travail et en tâchant d'oublier qu'il ne s'agit que d'un tableau. L'achèvement sans fin, le fait de toujours « perfectionner » son œuvre, c'est en cela que réside le bonheur du peintre-amant. Seul le *hybris* de créateur le détermine à mettre fin à une œuvre qui devrait rester inachevée à jamais. Le voile dont parle Frenhofer est à comprendre à la fois comme l'isolement, le secret dont il entoure son œuvre, mais aussi comme le voile de peinture qui cache la femme, qui la rend invisible aux yeux de ceux qui n'ont pas vécu avec elle à l'instar de son créateur. Le geste de dévoiler Catherine, d'ouvrir donc la porte de son atelier, de la chambre « d'en haut » qui la protège, équivaut à une profanation qui se solde avec la perte de la capacité de voir à travers le voile. Ce voile deviendra pour Frenhofer, tout comme pour les autres, une « muraille de peinture ». (Balzac, 1979 : 346)

Indépendamment de la décision de Frenhofer, le montrer ou le garder caché, son chef-d'œuvre est condamné à rester inconnu de par sa condition de peinture à caractère intime. « Je suis plus amant encore que je ne suis peintre » (Balzac, 1979 : 432) affirme le mystérieux personnage dans sa tirade contre la « prostitution » de sa création. C'est tout de même le peintre qui va gagner la partie, car il finit par accepter l'échange proposé par Porbus. La conséquence en est que sa création, Catherine Lescault, se meurt au monde intime du créateur, disparaît en tant que femme entrant dans la possession de tout le monde. Si l'amant avait gagné et l'avait gardée pour lui, *Catherine Lescault* aurait été condamnée à se mourir au monde de l'art, à rester inconnue, à se dissoudre.

Le tableau représentant Marie l'Égyptienne, la prostituée devenue sainte, annonçait dès le début du récit l'échange que vont réaliser les deux personnages hantés par la pureté et par l'idéal de la création à l'incitation de Porbus, figure du médiateur qui n'a de scrupules ni quant à l'art, ni quant à l'amour. Si *Marie l'Égyptienne* gagnait du fait de son exposition, les deux autres figures féminines, Gillette et *Catherine Lescault*, réclament le secret et se situent du côté du caché. Toutes les deux sont poursuivies d'un même danger, annoncé par la figure de Marie : celui d'être prostituées par l'exposition aux regards d'autres hommes que leurs amants. Il y a encore un danger suggéré de manière subtile par la construction en chiasme des deux personnages : Gillette, la femme idéale, est menacée de disparaître en peinture tandis que *Catherine Lescault*, la peinture parfaite, est détruite parce qu'elle est censée devenir femme.

La première fois que Gillette apparaît dans la mansarde qui tient de logement et d'atelier à Poussin (déjà la confusion des plans est annoncée par cette double fonction de l'espace), on la découvre par les yeux de son amant dans l'embrasement de la fenêtre. Elle est donc dès le début encadrée par la fenêtre dans un espace équivoque : « Près de l'unique et sombre fenêtre de cette chambre, il vit une jeune fille qui, au bruit de la porte, se dressa soudainement par un mouvement d'amour. » (Balzac, 1979 : 427) A cette « menace du cadre » (Stoichita, 1995 : 335) s'ajoute l'obscurité de la fenêtre qui semble englober la jeune fille, dont la personnalité se caractérise justement par la lumière, par la joie : « Elle était toute grâce, toute beauté, jolie comme un printemps, parée de toutes les richesses féminines et les éclairant par le feu d'une belle âme » (Balzac, 1979 : 428)

Gillette oppose dès le début un regard qui donne vie, le regard de l'amant, à un regard qui ne voit que le modèle, le regard professionnel du peintre : « Si tu désires que je pose encore devant toi comme l'autre jour [...] je n'y consentirai plus jamais ; car, dans ces moments-là, tes yeux ne me disent plus rien. Tu ne penses plus à moi, et cependant tu me regardes » (Balzac : 1979 : 428- 429). La jeune femme redoute ce regard qui fait d'elle un instrument utile pour la réalisation de l'œuvre et qui l'anéantit en tant qu'être humain. Ses paroles sont comme une prémonition de la trahison de l'amant et de son utilisation comme terme de comparaison en vue de l'achèvement de *Catherine*.

Ces menaces vont s'accroître lors de la discussion des amants : Poussin lui propose de poser pour Frenhofer pour qu'il puisse avoir accès à l'atelier où est

cachée *Catherine Lescault*. Gillette refuse au début car le geste de s'exposer aux yeux d'un autre homme que son amant serait une prostitution qui mettrait fin à leur amour. Elle est consciente du péril qu'elle court, mais finit par accepter de se sacrifier pour la carrière de celui qu'elle appelle Nick. La jeune fille prévoit que la seule manière de survivre en quelque sorte pour Poussin serait d'accepter le troc que celui-ci lui propose : « Allons [...] si notre amour périt, et si je mets dans mon cœur un long regret, ta célébrité ne sera-t-elle pas le prix de mon obéissance à tes désirs ? Entrons, ce sera vivre encore que d'être toujours comme un souvenir dans ta palette » (Balzac, 1979 : 429). Cette pensée prend plus de contour une fois chez Frenhofer, et si la jeune fille monte dans l'atelier, c'est à cause de la conviction qu'elle ne peut pas lutter avec la vocation de peintre de son amoureux. En vérité, le regard que celui-ci jette à la *Tête de vierge*, tableau de jeunesse de Frenhofer, qu'il avait pris initialement pour un « beau Giorgione », ne laisse place à aucun doute sur les intentions de Poussin, intentions dont lui-même n'est pas tout à fait conscient. Gillette décèle dans le regard de son amant le fait que, contrairement à ce qu'il dit, il est plus peintre qu'amant, et que sa seule chance de continuer à signifier quelque chose pour lui est d'entrer dans son œuvre, d'accepter donc ce sacrifice qui rappelle les mythes de création (Stoichita, 1995 : 304).

Si Gillette est la femme en danger de disparaître dans la peinture, *Catherine Lescault* est la toile dont l'existence est menacée en raison de son assimilation à une femme de chair et d'os. Ce dérapage prend sens surtout à l'analyse des réponses de Frenhofer aux demandes de Porbus de lui montrer sa toile. Le premier refus apporte une motivation de peintre, l'œuvre est encore inachevée, il veut « la perfectionner encore », ce qui n'exclut pas la possibilité de montrer le tableau, une fois achevé. Le deuxième refus change radicalement la sphère où se situent le créateur et son œuvre : on quitte le domaine de l'art pour entrer dans celui de la vie intime. *Catherine Lescault* n'est plus une toile, elle est une femme qui a une âme qu'elle doit à son créateur ; comme dans le cas de Gillette, le fait d'être montrée serait l'équivalent d'une prostitution et détruirait les liens entre le créateur et sa création. En fait, et Poussin et Frenhofer, les figures des créateurs assoiffés d'idéal, commettent la même erreur qui mène à la perte de l'« être » aimé : ils confondent le monde des humains et celui des toiles. L'échange qu'accomplissent les deux hommes équivaut à un viol symbolique des deux femmes, viol qui se consomme à travers le regard.

Si Poussin hésite à livrer Gillette aux regards de Frenhofer, c'est parce qu'il craint que celui-ci ne voie en elle *une* femme et non pas *la* femme. En effet, le regard ravivé que Frenhofer pose sur Gillette réveille la jalousie de Poussin : « Il devint plus amant qu'artiste, et mille scrupules lui torturèrent le cœur lorsqu'il vit l'œil rajeuni du vieillard, qui, par habitude de peintre, déshabilla, pour ainsi dire, cette jeune fille en devinant les formes les plus secrètes » (Balzac, 1979 : 434). Mais le mal est accompli et les mots d'avertissement que le jeune peintre adresse à Frenhofer pour protéger sa bien-aimée sont presque sans valeur, car Poussin sait, tout comme le vieux peintre et comme Gillette, que *regarder c'est faire*.

En refusant de montrer sa *Catherine Lescault*, Frenhofer, chez qui l'univers de la peinture se superpose presque parfaitement sur celui de la vie réelle, exprime ses appréhensions à travers l'accumulation et la progression des termes qui désignent le « rival » : « mais lui faire supporter le regard d'un homme, d'un jeune homme, d'un peintre ? » (Balzac, 1979 : 432 ; c'est nous qui soulignons). Pour lui, le danger vient surtout de la qualité du regard de l'autre : Poussin est redoutable parce qu'il est à la fois un jeune homme et un peintre, donc l'acuité de la vue du peintre est complétée par le regard-désir du potentiel amant. C'est toujours Frenhofer qui exprime ce rapport extrêmement étroit entre le regard, l'éros et la perte inévitable de l'amour lorsque l'intimité de la relation a été profanée :

Je tuerais le lendemain celui qui l'aurait souillée d'un regard ! [...] Veux-tu maintenant que je soumette mon idole aux froids regards et aux stupides critiques des imbéciles ? Ah ! l'amour reste un mystère, il n'a de vie qu'au fond des cœurs, et tout est perdu quand un homme dit même à son ami : - Voilà celle que j'aime ! » (Balzac, 1979 : 431-432).

C'est presque simultanément, et dans le même espace, que Poussin perd l'amour de Gillette et Frenhofer perd *Catherine*. L'atelier du vieux maître, auparavant espace du secret, devient le lieu d'une mise à nu destructrice, de l'exhibition des femmes aimées. Gillette fait l'objet d'une double agression : elle subit à la fois le regard profanateur de Frenhofer et l'indifférence de son amant qui n'a des yeux que pour *Catherine*. D'une manière similaire, les regards de Poussin et de Porbus détruisent *Catherine Lescault* : dans un premier temps, les deux artistes découvrent la non-existence de la femme dans le tableau, dans second temps ils tuent également l'illusion de Frenhofer. C'est à une sorte de règlement de comptes que l'on assiste dans le dénouement de la nouvelle : Poussin, qui avait sacrifié son amour afin d'accéder au plus intime de l'art de Frenhofer, donne voix à sa déception en laissant échapper la vérité et en détruisant ainsi l'illusion du vieux maître. « Par le sang, par le corps, par la tête de Christ, vous êtes des jaloux qui voulez me faire croire qu'elle est gâtée pour me la voler ! Moi, je la vois ! [...] elle est merveilleusement belle ! » (Balzac, 1979 : 438) s'exclame Frenhofer dans un dernier sursaut d'idéalisme et de confiance faite à ses sens. Il espère encore réussir à récupérer sa capacité de voir *Catherine Lescault* dans la splendeur de son illusion, tout en essayant de rétablir les données initiales de la « relation » avec sa créature. Mais les paroles de Poussin l'empêchent dorénavant de voir autrement qu'à travers le code habituel de la vision. Il ne reste plus au vieux peintre que d'achever le processus de destruction en brûlant les toiles désormais inutiles parce qu'incapables de le regarder et de lui parler.

Le peintre comme poète

Le regard n'est jamais innocent ou indifférent, il sait pénétrer au plus profond des choses, il dévoile ce qui devrait être voilé, rend palpable ce qui devrait rester intangible, il peut donner vie ou bien il peut tuer. En mettant sous les yeux du lecteur un drame du monde artistique, *Le Chef-d'œuvre inconnu* met à nu toute une

palette d'implications du regard dans l'art et dans la vie. L'histoire de Frenhofer et de sa *Catherine Lescault* est une variation sur l'un des mythes fondateurs de l'art, le mythe de Pygmalion. Balzac en retravaille les détails pour l'adapter à la sensibilité de son époque et propose ainsi dans sa nouvelle la figure d'un anti-Pygmalion qui rate la chance de créer sa Galatée par la couleur et la touche du pinceau, une figure du créateur romantique qui pousse son désir d'idéal jusqu'à l'impossible. Cette réécriture du mythe de Pygmalion passe par sa contamination avec trois autres mythes de création fondamentaux : celui de Prométhée, d'Orphée et de Faust, figures que Frenhofer rappelle lui-même dans son discours (Labarthe-Postel, 2002 : 163-164)

Il y a dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* comme une injonction de voir qui plane sur les relations entre les personnages et dans leurs discours. C'est un *voir* qui a des conséquences aux niveaux esthétique et érotique, niveaux qui se trouvent dans un rapport si étroit que les glissements entre les plans sont inévitables et porteurs de conséquences fatales.... Ce « voir » s'oppose parfois au « savoir » comme dans la leçon tenue par le vieux maître qui reproche aux peintres ordinaires de reproduire ce qu'ils savent, les schémas qu'on leur a enseigné à reproduire et dont ils ne peuvent plus se libérer, qu'ils ne remettent pas en question ; Frenhofer en revanche rêve de bousculer les vieilles formules et les schémas, les réinventer pour les mettre au profit d'un art qui rivalise avec la création divine. Ce voir apparaît dans une double dimension, créatrice et destructrice, et le vieux peintre est le personnage qui la résume le mieux. Il est par excellence celui qui voit juste et qui est capable de diriger le regard de l'autre, pour lui faire découvrir ce qui se cache derrière les apparences, et, en même temps, il est celui qui ne voit plus la réalité et qui est obligé par les autres à sortir de son aveuglement.

Frenhofer rate sa *Catherine Lescault* parce qu'il ferme l'œil aux données matérielles de sa création pour l'ouvrir sur sa vision intérieure, la seule qui peut, en définitive, être parfaite. Il est un poète parmi les peintres et un peintre parmi les poètes, il le dit lui-même lors des discussions avec Porbus, et Poussin le remarque à son tour lors de la scène finale :

- Il est encore plus poète que peintre, répondit gravement Poussin.
- Là, reprit Porbus en touchant la toile, finit notre art sur terre.
- Et de là, il va se perdre dans les cieus, dit Poussin (Balzac, 1979 : 438).

Trop absorbé par sa vision intérieure, Frenhofer n'est plus capable de voir la surface concrète, matérielle de la toile. Comme Poussin semble s'en rendre compte, l'aveuglement de Frenhofer n'est que relatif, on peut y déceler un dépassement de la matérialité qui pèse d'habitude sur les créations humaines. Le but de son art est de donner corps à son idéal féminin, une chimère qui ne réussira jamais à se concrétiser au moyen de la couleur. Mais ce qui compte le plus pour lui c'est la quête des modalités de la traduire dans le langage pictural. S'il réussit à faire des «barbouillages» que tout le monde considère comme des chefs-d'œuvre, c'est justement grâce à cette recherche obstinée de la vérité des formes. *Catherine Lescault* devient le symbole de sa quête sans fin, elle est condamnée à

l'inachèvement. En la dévoilant, Frenhofer renonce à la poursuite de l'idéal, il pêche par sa prétention luciférienne d'avoir exprimé l'inexprimable. Si cette démarche est condamnée à l'échec de par sa nature, le maître peut donner une certaine idée de ce que devrait être la matérialisation de son idéal à travers ses ébauches et les descriptions de son Œuvre.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Arasse, D., (1996) *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris, Flammarion.
- Balzac, H. de, (1979) *La Comédie humaine*. Tome X, « Etudes philosophiques », Paris, Gallimard.
- Balzac, H. de, (1994) *Le Chef-d'œuvre inconnu et autres nouvelles*. Paris, Gallimard.
- Damisch, H., (1984) *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris, Seuil.
- Didi-Huberman, G., (1985) *La Peinture incarnée, suivi du Le Chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac*. Paris, Minuit.
- Gombrich, E. H., (1996) *L'art et l'illusion*. Paris, Gallimard.
- Labarthe-Postel, J., (2002) *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*. Paris, L'Harmattan.
- Laubriet, P., (1961) *Un Catéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*. Paris, Didier.
- Merleau-Ponty, M., (1994) *L'œil et l'esprit*. Paris, Gallimard.
- Starobinski, J., (1999) *L'œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*. Paris, Gallimard.
- Stoichita, V., (1995) *Efectul Don Quijote*. Bucuresti, Humanitas.
- Stoichita, V., (2008) *L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*. Genève, Droz.
- Vouilloux, B., (2004) *Tableaux d'auteurs. Après l'Ut pictura poesis*. Saint-Denis, PUV.
- Vouilloux, B., (1985) *Autour du Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*. Paris, École Nationale Supérieure des Arts décoratifs.