# Sur le fil tendu du doute

## Gestes de peinture et effets de sens dans les formes narratives brèves, de l'anecdote antique à la nouvelle d'artiste du XIX$^{e}$ siècle

Pouneh Mochiri

MCF Littérature Générale et Comparée, Université de Bretagne Occidentale
EA HCTI (Héritages et constructions dans le texte et l'image)

**Résumé :** La présente contribution analyse comment le doute du peintre, qui se traduit dans l'exercice de son art par des gestes spécifiques, parfois symptomatiques de sa folie créatrice, constitue le ressort de certaines anecdotes antiques, tout comme il peut être au fondement de certaines nouvelles d'artistes du XIX$^{e}$ siècle. Cette indécision s'accorde particulièrement bien avec l'esthétique du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac (fin ouverte, motif du secret, pulsions obscures de l'acte créateur, hésitation propre au genre fantastique) pour produire une interprétation polysémique et, en son sein, délivrer discrètement une pensée audacieuse de la peinture.

**Mots-clés :** *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Balzac, Frenhofer, nouvelle d'artiste, gestes de peinture, anecdotes antiques, Pline, Apelle, Zeuxis, Parrhasius, Protogène, Vénus, *Ialysus*, doute fantastique, je ne sais quoi, détail, hybris.

## 1 De Protogène à Frenhofer

Que pourraient avoir en commun la nouvelle d'artiste balzacienne, *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831), et l'anecdote de peinture antique ? Un principe de contraste entre la forme ramassée du récit et les voies incertaines de l'interprétation, entre la minceur de l'intrigue et sa signification maximale, entre le verrouillage de l'épilogue et la fin laissée sciemment ouverte. Cette rencontre entre deux formes, loin d'être fortuite, est l'aboutissement d'une longue tradition qui, partie de l'Antiquité et traversant toute la littérature et la théorie artistiques, est récupérée *in fine* par la nouvelle d'artiste.

Fable de peinture, le récit de Balzac s'inscrit dans la fiction d'une initiation qui se joue de manière appuyée entre trois peintres représentant les trois âges de la vie et les trois états de l'apprentissage : le génie fou, Frenhofer, personnage inventé de toutes pièces, François II Pourbus (1570-1622) qui sert d'intermédiaire et le novice Nicolas Poussin, fraîchement arrivé à Paris. Après une mise à l'épreuve couronnée de succès – copier au trait la *Marie égyptienne*, toile non attestée de Porbus représentant une sainte qui monnaye ses charmes auprès d'un batelier pour se rendre à Jérusalem – qui rappelle le concours de traits qui opposa Apelle et Protogène dans l'anecdote de Pline, le « pauvre néophyte » est pressenti comme celui qui prendra la relève du vieillard tout près de s'éteindre. Le passage de flambeau coïncide avec un moment de bascule : le récit débute en 1612 « par une froide matinée de décembre [1] », à la jonction entre deux années et deux époques, entre le règne d'Henri IV et la régence de Marie de Médicis.

Mêlant dimension mythique dans la lignée de Hoffmann et réminiscences de Pline, Balzac crée, avec Frenhofer, un personnage marquant dont le nom à consonance germanique rappelle les sombres figures de peintres des *Fantasiestücke*, le vieux Godofredus Berklinger de *La Cour d'Artus* ou le peintre Berthold de *L'Église des Jésuites*. Tel un Pygmalion en quête de « cette introuvable Vénus des anciens [2] », le vieillard se rêve en Orphée « [descendant] dans l'enfer de l'art », et se damnerait « pour voir un moment, une seule fois, la nature divine complète, l'idéal enfin [3] ». On peut reconnaître aussi en lui un lointain avatar de Protogène. Comme lui, il consacre « dix petites années » à l'élaboration d'un unique chef-d'œuvre, un portrait de femme baptisé *Catherine Lescault* et poursuit la même volonté d'exprimer la Nature, et non de la copier. L'un comme l'autre sont en proie à un doute maladif, trait rarement évoqué dans les apologues antiques.

Quand c'est le cas, comme dans l'anecdote que Pline rapporte au sujet de l'*Ialysus,* héros d'une cité rhodienne que Protogène peint en chasseur, la fable verse dans un micro-récit plus étoffé, doté d'un semblant de structure et de suspense [4]. Après la première étape des préparatifs, le peintre s'étant imposé une diète, l'exécution du tableau est longuement relatée, notamment celle d'un détail récalcitrant. Protogène, en effet, ne parvient pas à rendre l'écume du chien haletant qui accompagne le chasseur, parce qu'elle semble trop « peinte », l'art y est trop appliqué et le naturel défaillant. Le récit insiste sur l'acharnement du peintre, qui passe par diverses émotions – insatisfaction, anxiété, tourment, colère –, qui multiplie les tentatives infructueuses (« à plusieurs reprises, il avait effacé sa peinture et changé son pinceau ») et qui, de rage, jette son

1. Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. Adrien Goetz, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1994, p. 46. Cette édition prend appui sur l'édition établie par René Guise à partir de la version ultime de la nouvelle publiée en 1847 dans le volume intitulé *Le Provincial à Paris*, in *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 12 vol., 1976-1981.

2. *Id.*, p. 53.

3. *Id.*, p. 54.

4. Pour l'analyse de cette anecdote, je me permets de renvoyer à Pouneh Mochiri, « Le modèle analogique du paragone à la Renaissance », *in* Christian Michel (dir.), *Le Démon de l'analogie. Analogie, pensée et invention de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Garnier-Classiques, coll. « Rencontres », 2017, p. 68-78.

éponge « sur le morceau détesté [5] ». Est ainsi atteinte, par l'effet du hasard (« *fecitque in pictura fortuna naturam* »), la vérité de la nature, « la bave telle qu'elle sort de la gueule d'un chien ». L'atténuation recherchée s'obtient par le contact fortuit de l'éponge qui replace les couleurs retranchées (« *et illa reposuit ablatos colores* »). La suite de l'anecdote évoque l'heureuse fortune de Protogène qui, par cette invention involontaire, fait des émules – Néalkès et Apelle reproduisent le procédé de l'éponge pour représenter un cheval hors d'haleine [6] – et modifie le cours de l'Histoire. Pline rappelle à bon escient que le roi Démétrius, renonçant à incendier Rhodes pour épargner le tableau, non seulement « laissa échapper la victoire », mais mit un point d'honneur à protéger le peintre auquel il rendait visite au milieu des combats (XXXV, 104-105). Or, si Protogène parvient à surmonter son insatisfaction, par l'effet du hasard, ce qui a pour conséquence de sauver son tableau des flammes, ce n'est pas le sort que Balzac réserve à Frenhofer, éternel insatisfait, qui s'acharne en pure perte à « lutter avec la nature [7] », pour finir par brûler toutes ses œuvres et se donner la mort.

## 2 Le doute interprétatif

La discrète coloration fantastique, peu commune dans une nouvelle en costumes du XVII[e] siècle, vient en renfort de l'épaisseur de sens. S'inspirant de Hoffmann, Balzac nourrit son petit « conte fantastique » des apports de la psychologie moderne naissante. L'atmosphère d'étrangeté qui s'en dégage tient essentiellement au mélancolique Frenhofer, dont l'apparition providentielle donne le véritable coup d'envoi au récit. Tout en lui défie l'entendement : son apparence diabolique d'« être surnaturel » en conversation intermittente avec son *Daimôn* [8] ; le mystère de son identité [9] ; son atelier défendu comme un sanctuaire ; l'art secret de donner vie à la peinture qu'il détient de son maître Mabuse et bien sûr son « œuvre tenue si longtemps secrète, œuvre de patience, œuvre de génie sans doute [10] ». Les autres personnages, en apparence plus lisses, ne laissent pas d'inquiéter non plus. Porbus, en Jiminy Cricket du narrateur, souffle à Frenhofer l'issue fatale : « vous mourrez peut-être sans avoir achevé votre tableau [11] ». Dans son rôle d'entremetteur, et avec l'assentiment tacite de Poussin, il proposera d'ailleurs un pacte d'échange faustien entre la maîtresse du jeune peintre, Gillette, et le droit de voir la toile de Frenhofer, « femme contre femme [12] ». Dans une

5. « *Anxio animi cruciatu, cum in pictura verum esse, non verisimile vellet, absterserat saepius mutaveratque penicillum, nullo modo sibi adprobans. Postremo iratus arti, quod intellegeretur, spongeam inpegit inviso loco tabulae* » (*Hist. Nat.*, XXXV, 103).

6. Pour Néalkès, voir Plutarque (*De Fort.*, 4) ; pour Apelle, voir Dion Chrysostome (*Or.*, LXIII, 4 et 5), *in* Adolphe Reinach, *La Peinture ancienne* [1921], éd. Agnès Rouveret, Paris, Macula, 1985, n° 522 et n° 471.

7. *Op. cit.*, p. 52.

8. Si ce *deus ex machina* relance le récit, son long portrait en suspend aussitôt le cours. Seul personnage de la nouvelle à être décrit, il tient de Socrate et de Rabelais autant que de Méphistophélès : « mais il y avait quelque chose de diabolique dans cette figure, et surtout ce je ne sais quoi qui affriande les artistes » (p. 39). Du fait de l'impossibilité d'en fixer avec certitude les traits, le lecteur ne peut espérer qu'« une image imparfaite de ce personnage auquel le jour faible de l'escalier prêtait encore une couleur fantastique » (p. 39). La métalepse ajoute au trouble quand Balzac apparente son portrait peint à un Rembrandt émancipé de son cadre et évoluant silencieusement « dans la noire atmosphère que s'est appropriée ce grand peintre » (p. 40).

9. Quand Poussin fait mine de demander l'identité de Frenhofer, Porbus lui intime l'ordre de se taire : « le peintre se mit un doigt sur les lèvres d'un air de mystère » (p. 50).

10. *Id.*, p. 53.

11. *Id.*, p. 62.

12. *Id.*, p. 61.

variante de l'anecdote d'Apelle peignant pour Alexandre sa favorite nue, la jeune fille, en Campaspe moderne, s'offre en sacrifice et pose sous « l'œil rajeuni » du vieillard, non sans éprouver pour son amant « épouvante », mépris et haine [13], tandis que celui-ci, la mine assombrie, menace Frenhofer de plonger son épée en son cœur.

En accord avec la théorisation bien connue de Todorov, le récit fantastique se développe selon un principe d'hésitation continue entre explication rationnelle et interprétation surnaturelle, installant au cœur de la fiction son processus du déchiffrement heuristique. C'est ainsi que Porbus, interdit, balance entre deux interprétations : « Frenhofer était-il raisonnable ou fou ? Se trouvait-il subjugué par une fantaisie d'artiste, ou les idées qu'il avait exprimées procédaient-elles de ce fanatisme inexprimable, produit en nous par le long enfantement d'une grande œuvre [14] ? ». Tout comme chez Hoffmann, le doute interprétatif ne fonctionne que parce que le « génie fantasque qui vivait dans une sphère inconnue » exerce une « fascination » indéfinissable sur son double inversé, « l'enthousiaste Poussin », hypersensible aux réalités insoupçonnables et la proie continue « [...] d'une inexplicable curiosité d'artiste [15] ». En ce sens, les deux peintres sont les délégués tout désignés d'un lecteur averti ou crédule ; quant à Gillette, elle incarne, dans sa posture en retrait, le bon sens.

Fait remarquable, le discours sur l'art génère un fantastique proprement pictural, alimenté par le dilemme constant entre l'état d'amant et celui de peintre [16]. La représentation plus vraie que nature de la *Marie égyptienne* ou de la *Catherine Lescault* rassemble les *topoï* de l'illusionnisme : éloge du relief (on peut passer la main sur le dos de la jeune femme), de l'impalpable (les draperies voltigent sous l'effet de la brise), de l'incarnat (le sang n'est pas figé, la peau est souple et satinée), du mouvement (« Elle va se lever, attendez [17] »), du souffle de vie enfin (chairs qui palpitent, sein qui respire), le tableau s'anime par le verbe de Frenhofer. Dans une variante de l'apologue antique sur le motif de la rivalité artistique, le vieillard, qui fait miroiter le tableau d'une femme allongée « sur un lit de velours, sous des courtines », invite Porbus à reproduire le geste de Zeuxis s'apprêtant à tirer le rideau peint par Parrhasius : « Oh ! il est fini [...]. Tu serais tenté de prendre le gland des cordons qui retiennent les rideaux, et il te semblerait voir le sein de Catherine rendre le mouvement de sa respiration [18]. » Il accorde ainsi à sa toile un pouvoir illusionniste incontesté, susceptible de prendre au piège « le peintre du roi Henri IV », comme le linge de Parrhasius avait trompé en son temps le peintre attitré d'Alexandre [19]. On touche au paradoxe de l'art qui s'efface pour laisser voir la vérité de la nature : « Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau » et « Où est l'art ? perdu, disparu ! ». Au fil du récit, ce qui n'était qu'un poncif acquiert une dimension plus inquiétante, dans

13. « Entrons, ce sera vivre encore que d'être toujours comme un souvenir dans ta palette » lui dira-t-elle (p. 62). Sur l'anecdote d'Apelle, voir Pline, *Hist. Nat.*, XXXV, 86-88.

14. *Id.*, p. 61.

15. *Id.*, p. 52.

16. Au comble de son délire, Frenhofer se déclare « plus amant encore que [...] peintre » (p. 61), de même que Poussin, tenté d'abord de sacrifier son amour pour voir la toile de Frenhofer, redevient lui aussi « [...] plus amant qu'artiste », sous l'effet de la jalousie.

17. *Id.*, p. 65.

18. *Id.*, p. 62.

19. Voir François Lecercle, « Donner à ne pas voir », *in* Giselle Mathieu-Castellani (dir.), *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Paris, PU de Vincennes, 1994, p. 123-133 (repris dans *L'Œil oblique*, à paraître).

une version nettement plus fantastique du pygmalionnisme : s'entêtant dans le refus jaloux de dévoiler sa vierge, Frenhofer, dans son délire de toute-puissance, décrit de fait le modèle peint comme une femme de chair [20].

## 3 Du doute psychologique au doute artistique : le *non-finito*

Tel un fil tendu, le motif du doute prolifère d'un bout à l'autre de la nouvelle dans un cheminement ultra-balisé. Dans son expression psychologique redondante, il n'épargne aucun des quatre personnages de la nouvelle [21]. S'il est le symptôme de la folie créatrice de Frenhofer, il affleure aussi dans l'inexpérience du « commençant », d'emblée campé en jeune homme irrésolu, tardant à franchir le seuil de l'atelier de Porbus. Or, dans un long développement, Balzac mesure le talent de l'artiste « sur cette timidité première, sur cette pudeur indéfinissable », qu'il assimile à « un doute peut-être [22] » et où se devine le ferment du génie. À l'inverse, à celui qui est bouffi de certitude, « il manquera toujours une corde dans le cœur, je ne sais quelle touche de pinceau, un sentiment dans l'œuvre, une certaine expression de poésie [23] ». Les expressions de l'approximation abondent, et ce dès les premières pages, avec une insistance trop affichée pour ne pas être l'œuvre d'un « Malin Génie ».

Dans un chassé-croisé des rapports de forces, le doute change de camp : la nouvelle s'ouvrait sur un Poussin peu sûr de lui ; le premier volet du diptyque se referme sur un jeune homme « ne doutant plus de rien [24] », bien décidé à pénétrer dans l'atelier de Frenhofer. Le second pan du récit est séparé du premier par une ellipse de trois mois, temps de la maturation pour le peintre en devenir, de la décrépitude morale pour le vieux peintre, épuisé par ses doutes. C'est Porbus qui fait le chemin inverse pour rendre visite à Frenhofer et c'est un Poussin hardi et dorénavant dubitatif qui sert de catalyseur en confrontant le peintre génial à la cruelle réalité de son échec. Ironiquement, quand celui-ci pense enfin avoir parachevé son œuvre, sa vision est erronée et son monde s'écroule.

Autre traduction majeure du doute, l'indécision, qualité première que Poussin, surpris de sa propre « outrecuidance », loue en la *Marie égyptienne* de Porbus, en des termes rappelant les anecdotes antiques [25]. Quand Frenhofer, au contraire, expertise au « second coup d'œil » le tableau, c'est pour en pointer systématiquement les carences et, partant, l'absence d'unité. La raison en est précisément que Porbus a « flotté indécis [...] entre le dessin et la couleur », entre la manière des Allemands et celle des Italiens ». Le double constat est sans appel : « Ta création est incomplète. [...] Ta figure n'est ni parfaitement dessinée, ni parfaitement peinte, et porte partout les traces

20. Le vieux peintre, qui pense avoir enfermé « là-haut » dans son atelier « la nature elle-même », exprime la crainte de la perdre : « Voilà dix ans que je vis avec cette femme. Elle est à moi, à moi seul. Elle m'aime. [...] Elle a une âme, l'âme dont je l'ai douée. [...] Ma peinture n'est pas une peinture, c'est un sentiment, une passion ! Née dans mon atelier, elle doit y rester vierge [...] ce n'est pas une toile, c'est une femme ! [...] Que tout à coup je cesse d'être père, amant et Dieu ? Cette femme n'est pas une créature, c'est une création » (p. 61).

21. Gillette doute, elle aussi, de l'amour de Poussin et de celui, pourtant inconditionnel, qu'elle lui porte.

22. *Id.*, p. 38.

23. *Id.*, p. 38.

24. *Id.*, p. 55.

25. Voir l'anecdote de Pline sur le *Démos* d'Athènes peint par Parrhasius, personnification ingénieuse de deux gammes d'émotions contradictoires (*Hist. Nat.*, XXXV, 69).

de cette malheureuse indécision [26] ». Le procédé est réitéré quand le « barbouilleur d'instinct » laisse libre cours à son admiration devant l'*Adam* de Mabuse. Si Frenhofer concède que l'homme « sorti des mains de Dieu » est « bien vivant, il se lève, il va venir à nous », il déplore, entre autres défauts, l'absence de ce « quelque chose de divin [27] ». Cette imperfection vaut pour son tableau imaginaire qui ne peut être dévoilé tant qu'il y manquera « ce je ne sais quoi qui est l'âme peut-être », « ce rien [qui] est tout [28]. »

## 4 Le doute, coefficient multiplicateur de récit

L'indécision artistique a pour corollaire l'incomplétude, le « presque achevé [29] » que Frenhofer, « encore plus poète que peintre » selon Poussin, vient combler par son dire redondant. À la compulsion discursive du vieillard se mêlent les développements auctoriaux et les conjectures des deux autres personnages, autant de fragments du « catéchisme esthétique » balzacien [30] dont la part et l'étendue paraissent disproportionnées dans un format court comme celui de la nouvelle.

Selon un procédé conventionnel, la révélation sans cesse différée de la toile crée un effet de suspense et d'attente. Le doute devient ainsi un principe poétique structurant et, de l'incomplétude à la promesse du tout, il devrait converger vers le chef-d'œuvre espéré, en couronnement du récit. Comme pour boucler la boucle, c'est Poussin cette fois qui fait office de *deus ex machina* en permettant à Frenhofer de balayer ses derniers scrupules et à la nouvelle de filer vers son épilogue. Gillette servant de monnaie d'échange, le vieillard met la dernière main à son tableau. Le geste ultime a lieu en coulisses, derrière la porte fermée de l'atelier devant laquelle se tiennent dans l'ombre les deux peintres exclus, comparés à des tyrannicides. Quand enfin ils pénètrent au pas de course, et le lecteur avec eux, dans le « vaste atelier couvert de poussière », ils découvrent avec « une vive curiosité » l'œuvre « parfaite ». Jusqu'alors, le discours copieux de Frenhofer venait suppléer au tableau absent dont il s'efforçait de restituer la présence. Une fois le prétendu chef-d'œuvre dévoilé, le discours d'escorte, scindé en trois longues prises de parole, ne cesse pas pour autant : il vient à présent suppléer au déficit visuel d'un tableau qui ne donne rien à voir. En effet, au terme d'un examen scrupuleux, après avoir contourné le chevalet, les deux peintres incrédules prononcent leur verdict, qui tombe comme un couperet :

> — Apercevez-vous quelque chose ? demanda Poussin à Porbus.
> — Non. Et vous ?
> — Rien. [31]

Le récit, qui avait grossi sous l'effet du doute, conduit à une déception magistralement orchestrée. Le coup de théâtre est suivi de la prise de conscience du vieillard qui,

26. *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. cit., p. 42.
27. *Id.*, p. 50.
28. *Id.*, p. 45.
29. Voir Bernard Vouilloux, « Presque – ou du narratif en peinture (Apostrophe au *Chef-d'œuvre inconnu*) », *Littérature*, n° 85, fév. 1991, p. 85-100.
30. Voir Pierre Laubriet, *Un Catéchisme esthétique,* Le Chef-d'œuvre inconnu *de Balzac*, Paris, Didier, 1961.
31. *Id.*, p. 66.

anéanti, surenchérit : « Rien, rien ! Et avoir travaillé dix ans [32]. » Ballon de baudruche ostensiblement dégonflé, la chute est décevante donc, *à première vue*. Car la mise en scène est un peu trop manifeste : ce n'est pas en vain que le tout n'est rien.

## 5 La main vacille, l'œil doute : pour une vision rapprochée du tableau

L'indécision que Frenhofer dénonçait dans les toiles de ses pairs culmine dans son propre tableau. Elle se manifeste par deux opérations contraires que le vieux peintre n'a eu de cesse de convoquer, jusque dans la dernière leçon qu'il délivre : peindre, c'est ajouter des « saillies », une « suite de touches et de rehauts [33] » et c'est soustraire, en estompant les contours, en jouant de demi-teintes et de glacis, en éradiquant le dessin. Ce modelé s'obtient au prix d'un renoncement paradoxal : le peintre consent à ne pas faire « ressortir jusqu'au moindre détail anatomique [34] ». De toute évidence, la conjonction harmonieuse de ces deux gestes a échoué et la crainte de Frenhofer de voir se neutraliser deux principes antagonistes se vérifie : « Tenez, le trop de science, de même que l'ignorance, arrive à une négation. Je doute de mon œuvre [35] ! »

Or chez Pline, l'idéal de l'atténuation est la marque même de l'*ingenium*, qui conduit un Timanthe à voiler la tête d'Agamemnon pour ne pas dévoiler l'affliction d'un père (*Hist. nat.*, XXXV, 73) ou un Apelle à peindre de profil le roi Antigonos pour masquer la difformité de son œil borgne (XXXV, 90). Le même Apelle, qui est passé maître dans l'art de suggérer, s'incline devant une œuvre de Protogène, « d'un travail immense et d'un fini méticuleux à l'excès » (« *opus immensi laboris ac curae supra modum anxiae* »). Il reconnaît à son rival toutes les qualités, hormis celle d'avoir la main légère (« *manum de tabula sciret tollere* »), concluant qu'un souci immodéré de la précision est souvent nuisible (« *memorabili praecepto nocere saepe nimiam diligentiam* », XXXV, 80).

Frenhofer a péché lui aussi par excès. Il s'était pourtant montré capable du contraire lorsqu'il avait retouché le tableau de Porbus, en joignant le geste, avare, à la parole, prolixe, pour « faire voir combien peu de choses il faudrait pour compléter cette œuvre », donnant opportunément « ici deux coups de pinceau, là un seul », jusqu'au *nec plus ultra*, « le dernier coup de pinceau [36] ». En guise de tableau à présent, le lecteur découvre, en même temps que les personnages, les dessous de la peinture [37], « des lignes de couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture », « un chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme », « diverses couches de couleurs que le vieux peintre avait successivement superposées en croyant perfectionner sa peinture » et enfin « un pâté de couleur claire [38] » sur lequel Frenhofer vient poser le bout de sa brosse.

32. *Id.*, p. 68.
33. *Id.*, p. 67.
34. *Id.*, p. 51.
35. *Id.*, p. 52.
36. *Id.*, p. 46 et 48.
37. Le geste de démystification n'étonne guère de la part du vieillard qui disait avoir « analysé et soulevé couche par couche les tableaux de Titien, ce roi de la lumière » (p. 51).
38. *Id.*, p. 66 et 67.

Comme l'avait discerné Porbus, Frenhofer, « aussi fou que peintre », souffre bien d'un doute pathologique [39], d'un excès de pensée et de poésie qui aurait annihilé l'exécution pratique. Si le peintre de génie a oublié de « méditer les brosses à la main », c'est qu'il a définitivement succombé à la folie du regard. Le visionnaire, doté du don de seconde vue, « qui voit plus haut et plus loin que les autres peintres [40] », est devenu aveugle à l'échec de son propre tableau. Le regard sagace qu'il porte sur l'œuvre de ses confrères est un regard détraqué. À plusieurs reprises, en effet, Frenhofer dédaigne les chefs-d'œuvre avérés, les siens comme ceux de Porbus ou de Mabuse : en un effet de chiasme, il qualifie ses admirables compositions, notamment un portrait de femme que Poussin prend pour un Giorgione, de « premiers barbouillages », de tableaux ne valant rien [41] et à l'inverse, il vénère sa *Catherine Lescault* que Porbus et Poussin peinent à « apercevoir » seulement. Ce dérèglement de l'œil lui dicte un geste quasi sacrilège. Le tableau dévoilé, l'imposture démasquée, « le vieux lansquenet » délivre une ultime leçon de peinture, qui prend à contre-pied l'orthodoxie picturale et l'intertexte diderotien : « Approchez, vous verrez mieux ce travail. De loin, il disparaît ». On se souvient de l'injonction contraire qui invitait, en une paraphrase plus fidèle de Diderot, à maintenir une distance salutaire entre le tableau et le spectateur : « De près, ce travail semble cotonneux et paraît manquer de précision, mais à deux pas, tout se raffermit, s'arrête et se détache ; le corps tourne, les formes deviennent saillantes, l'on sent l'air circuler tout autour [42] ». Si le refus de représenter, matérialisé par l'amas de couleurs, peut faire échouer et la vision de loin et la vision rapprochée, le va-et-vient entre les deux et le double processus optique mettent au jour le fonctionnement paradoxal de la peinture : l'épiphanie du visible procède d'un renoncement à voir, il faut consentir à ne pas voir d'abord, pour espérer voir un peu ensuite. Et que peut-on espérer voir ?

L'écran de peinture ne recouvre pas la totalité de la toile : un pied sublime digne d'une Vénus en marbre de Paros, « fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction », pétrifie d'admiration les deux peintres incrédules [43]. Dans la version fantastique, paradoxalement rassurante, d'un poncif illusionniste maintes fois convoqué par Frenhofer, on pourrait croire, comme Porbus, qu'« il y a une femme là-dessous [44] », que ce pied décrit comme vivant est celui d'une créature féminine s'apprêtant à se lever pour sortir du cadre et échapper à la tyrannie de son Pygmalion.

39. « à force de recherches, il est arrivé à douter de l'objet même de ses recherches », dira de lui Porbus (p. 54).

40. *Id.*, p. 54.

41. *Id.*, p. 50 et 65.

42. *Id.*, p. 52. Dans le *Salon de 1763*, Diderot écrivait à propos de la *Raie* de Chardin : « Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit ».

43. Leur réaction commune rappelle « la véhémente contemplation » qui les avait unis la première fois devant la *Marie égyptienne* de Porbus, retouché sous les yeux du lecteur par la main du génie, sinon que l'objet de leur ravissement n'était pas un fragment, comme ici, mais la seule œuvre bel et bien achevée, au point d'être confrontée à l'épreuve du miroir et susceptible d'être signée. C'est aussi le dernier chef-d'œuvre que Frenhofer aura exécuté, devant témoins, avant de mourir.

44. *Id.*, p. 66. Dans *La Belle Noiseuse* (1991), adaptation en quatre heures de la nouvelle balzacienne, le cinéaste Jacques Rivette suggère que le peintre aurait de fait emmuré son modèle féminin idéal.

## 6 De Frenhofer à Protogène : le « piège à regard [45] »

Revenons à l'anecdote de Pline : le tableau de Protogène mobilise, bien avant l'heure, une double perception, dans une surimpression de la modalité « iconique » (la perfection mimétique du chien écumant) et de la modalité « picturale [46] » (l'empreinte d'une éponge imbibée de peinture). Étonnamment, c'est de la trace laissée par l'éclaboussure de peinture que résulte l'effet de sublime, c'est ce détail minuscule qui deviendra la marque de fabrique la plus intime du peintre et la signature inaliénable de son *ingenium*.

Plus inquiétant que l'*hybris* d'un créateur fou assailli par l'insatisfaction est le doute visuel qui affecte la nature même du tableau et qui provoque chez le maître établi et chez le novice ce mouvement de sidération devant l'impensable. En ce sens, le barbouillage de Frenhofer devient l'emblème de la peinture : y cohabitent jusqu'à saturation la matérialité la plus vile de l'empâtement des couleurs qui invite à toucher et qui ramène à la toile, et l'exécution illusionniste qui, elle, abolit le cadre pour faire advenir la scène, qui fait prendre le pied peint pour un pied vivant. Le tableau donne massivement à voir le « poids de peinture [47] », les touches accumulées de couleurs, l'entrelacs informe des lignes, en donnant sciemment à ne pas voir. Il montre d'un même mouvement l'inachèvement et le fragment achevé, l'imperfection du tout et la perfection du détail. Cette histoire de folie artistique achoppe sur un paradoxe qui touche aux fondements mêmes de la peinture, laissant entendre que celle-ci a pour vocation de brouiller le visible, qu'elle n'est qu'une fenêtre minuscule ouverte sur le monde et que dans ce qu'elle veut bien montrer, se trouve en puissance tout ce qu'elle ne dévoilera pas. Guidé par les personnages de Porbus et de Poussin, le lecteur ne demande qu'à croire qu'il n'y a rien à voir, mais il sait aussi que ce peu, ou ce rien, fait tout, que là gît le paradoxe du « je ne sais quoi ».

Chez Pline comme chez Balzac, le pouvoir de fascination du tableau tient à sa représentation indistincte, en des proportions inverses cependant : la trace colorée de l'éponge est un détail indistinct dans un ensemble parfaitement exécuté (Protogène est dit satisfait de tous les autres éléments du tableau) ; le pied vénusien est un détail parfaitement exécuté dans un ensemble indistinct. Dans les deux cas, la présence de la matière picturale conduit à l'assomption du visuel au sein du visible, rompant le confort de la mimésis. Paradoxalement, cette même expérience sensible constitue la peinture, dans sa part la plus méprisable pourtant, comme un objet qui donne à penser.

Retour au récit balzacien : Frenhofer, passant outre le jugement de ses pairs et dans un déni de la réalité, s'obstine dans l'exercice de la vision (« Moi, je la vois ! », s'exclame-t-il [48]), tandis que les deux peintres raisonnables, auparavant si sûrs de leur fait, reviennent de leur erreur : « Nous nous trompons, voyez [49] » rectifiera Porbus.

45. Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1966), Paris, Le Seuil, 1973, chap. VII, « L'anamorphose », p. 83.

46. La distinction est de Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992), Paris, Flammarion, « Champs Flammarion », 1996, p. 12-13.

47. *Id.*, p. 272.

48. *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. cit., p. 68.

49. *Id.*, p. 66.

Passé le vacillement de la perception, le trait de génie que constitue le pied féminin produit une dislocation de l'effet d'ensemble du tableau et accomplit l'enseignement infime dispensé lors de la première *master class*. Il oblige le spectateur à être « tout œil », à scruter d'un peu plus près, pour « deviner le reste, par ce que [le peintre] laisse entrevoir [50] » : l'œuvre s'évanouissant, le chef-d'œuvre apparaît. Le leurre indique une vision en deux temps, il suggère que le contresens est un temps nécessaire du processus cognitif et que seule l'interprétation décantée mène à des intuitions saisissantes : accepter que la peinture (est) aveugle, qu'elle donne à ne pas voir, le doute n'étant que la thématisation de cette frustration fondamentale du regard.

La nouvelle ne trouve pas là son point d'arrêt : il reste un non-dit [51]. L'ajout d'un paragraphe dans la seconde version vient coiffer le dispositif et verrouiller le récit par des gestes de clôture particulièrement marqués : le tableau enfin découvert est aussitôt soustrait au regard, recouvert d'une serge verte ; le vieillard jusqu'alors si bavard se mure dans le silence ; le « regard profondément sournois », il repousse Poussin et Porbus vers la sortie et les congédie d'un adieu glaçant. La nouvelle n'est pas close pour autant. L'hésitation de Porbus à livrer la vérité de sa folie à Frenhofer est symptomatique d'une irrésolution – « Porbus, indécis, n'osa rien dire » –, tout comme son « intranquillité », maintenue vive jusqu'à la toute dernière ligne : « Porbus inquiet revint voir Frenhofer et apprit qu'il était mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles [52] ». L'incompréhension du lecteur ne se dissipe pas avec le suicide du peintre qui, juste châtiment de l'*hybris* prométhéen, immole ses œuvres par le feu, emportant dans la tombe son secret avec lui. En faisant miroiter un portrait de femme qui n'a eu de véritable existence que par la peinture parlante de Frenhofer, Balzac réalise le tour de force de bâtir un récit sur rien ; il fait coup double en escamotant le personnage central du peintre et en livrant aux flammes toutes ses œuvres, jusqu'à la dernière [53].

## 7 Vers le doute hyperbolique ?

Le motif du doute est central. Il reçoit une explication psychologique plus que fournie, trouve de multiples expressions artistiques, fait fructifier le récit, en accroît la charge polysémique et donne lieu à un tableau dont le manque à voir génère un surplus de sens. La nouvelle, qui doit faire court, trouve dans ce motif de quoi épaissir la minceur de son intrigue, de quoi brouiller l'interprétation aussi. Le doute est celui dont hérite le lecteur au terme de la nouvelle, genre coutumier des fins en suspens. C'est un beau mirage que Balzac a intercalé entre deux portes, l'une ouvrant l'atelier parisien de Porbus, rue des Grands-Augustins, et l'autre refermant l'antre de Frenhofer, un récit sur rien, mais dans « ce rien qui est tout » s'engouffrent les supputations les plus folles, que le pacte fantastique rend acceptables. L'habillage fantastique est aussi l'alibi rassurant d'une pensée audacieuse de la peinture qui, sans forcer le passage, s'échappe de manière diffuse par cette fin ouverte.

50. *Id.*, p. 46 et 47.

51. On peut interpréter à cet égard les lignes de pointillés qui coiffent la nouvelle, fantaisie typographique à la Sterne, comme un jeu sur le visible, l'illisible et l'indicible.

52. *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. cit., p. 68 et 69.

53. Chez Hoffmann, les peintres s'évanouissent aussi dans la nature, Berthold abandonnant chapeau et canne près d'une rivière, Traugott disparaissant de Dantzig, mais ils laissent derrière eux un chef-d'œuvre admiré de tous.

Comme dans l'anecdote antique, le gisement de sens à haut potentiel se concentre *in fine* sur un objet mineur, une parole, un geste, ici le pied vénusien qui atteste le faire magistral de Frenhofer, détail fascinant qui, le livre refermé, ne se laissera pas facilement oublier. On se prend à rêver : et si Frenhofer, en quête de « cette introuvable Vénus des anciens[54] », était le continuateur d'Apelle ? À côté de la Vénus anadyomène de Cos, il est une autre Vénus qui, d'après Pline, aurait dû éclipser la première (*Hist. nat.*, XXXV, 92). Interrompue par la mort d'Apelle, elle fut laissée inachevée car nul pinceau n'était en mesure de rivaliser avec le visage et le buste ébauchés par le peintre[55]. Véritable chef-d'œuvre inconnu, ce fragment que le narrateur imagine rescapé d'une ville incendiée – et qui sera ironiquement réduit en cendres – suggère que la peinture travaille sur un reliquat de sens, la compréhension fragmentaire résumant aussi bien l'esthétique de la nouvelle que l'illusion caractéristique du processus créateur.

Le doute a produit une nouvelle inaboutie à la perfection, parfaitement achevée dans son infirmité, à l'image du chef-d'œuvre tendu en point de mire et qui partira en fumée. Est-ce à dire qu'il est un doute hyperbolique ? Puissant solvant des apparences, il conduirait, en bonne logique cartésienne, à un questionnement métaphysique touchant à l'impensable de la peinture. « Et la marquise resta pensive[56]. »

## Bibliographie

Arasse, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* [1992], Paris, Flammarion, coll. « Champs Flammarion », 1996.

Balzac, Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu* [1831], éd. A. Goetz, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1994.

Balzac, Honoré de, *Le Provincial à Paris* [1847], in *La Comédie humaine*, 12 vol., éd. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981.

Lacan, Jacques, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1966], Paris, Le Seuil, 1973.

Laubriet, Pierre, *Un Catéchisme esthétique,* Le Chef-d'œuvre inconnu *de Balzac*, Paris, Didier, 1961.

Lecercle, François, « Donner à ne pas voir », *in* Gisèle Mathieu-Castellani (dir.), *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, PU de Vincennes, 1994, p. 123-133.

Mochiri, Pouneh, « Le modèle analogique du paragone à la Renaissance », *in* Christian Michel (dir.), *Le démon de l'analogie – Analogie, pensée et invention de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Garnier-Classiques, coll. « Rencontres », 2017, p. 68-78.

Reinach, Adolphe, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne* [1921], éd. A. Rouveret, Paris, Macula, coll. « Histoire de l'art », 1985.

Vouilloux, Bernard, « Presque – ou du narratif en peinture (Apostrophe au *Chef-d'œuvre inconnu*) », *Littérature*, n° 81, fév. 1991, Larousse, p. 85-100.

54. *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. cit., p. 53.
55. La remarque est de Cicéron. Voir A. Reinach, *op. cit.*, n° 447-n° 448.
56. Balzac, *Sarrasine* (1830). Ce sont là les derniers mots de la nouvelle elle aussi suspendue.