

L'ŒIL DU PEINTRE ET CELUI DE L'AMANT

PAINTER'S AND LOVER'S EYE

EL OJO DEL PINTOR Y EL DEL AMANTE

Christophe COSKER¹

Résumé

Dans la nouvelle intitulée Le Chef-d'œuvre inconnu, Balzac met en scène la rivalité entre peinture et amour dans le cœur de l'artiste qui est aussi un homme. Le narrateur pose le problème de différentes façons en montrant des artistes qui sont unis à des femmes qui sont à la fois des maîtresses, des modèles et des tableaux. Dans ce texte, l'image de la femme, c'est-à-dire l'aspect qu'elle offre, varie moins en fonction de ce qu'elle est, qu'en fonction du regard masculin qui se pose sur elle. On voit donc à l'œuvre deux imaginaires masculins en apparence incompatibles, celui du peintre et celui de l'amant, pourtant indissociables. Le but du présent article est d'explorer cet imaginaire masculin afin d'opposer la vérité de l'image de la femme telle qu'elle se dévoile à l'œil de l'amant, à la fausseté de l'image qui trompe l'œil du peintre.

Mots-clés : image, imaginaire, femme, amant, peintre.

Abstract

In the short-story entitled Le Chef-d'œuvre inconnu by Balzac, the stress is laid on the rivalry between painting and loving in the heart of the artist who is also a man. The narrator deals with this problem by showing artists linked to women who also are lovers, models and paintings. In this text, the image of woman, that is to say the way she appears, depends less on what she is than on the way she is looked at by men. We discover two male imaginations which are apparently opposed and nevertheless tied together, the painter's imagination on the one hand, the lover's imagination on the other hand. The purpose of this writing is to explore this male imagination so as to oppose the true image of woman, as it unveils itself to the lover, to the false image deceiving the painter's eye.

Key-words : image, imagination, woman, lover, painter.

Resumen

En el cuento que se titula Le Chef-d'œuvre inconnu, Balzac trata de la rivalidad entre pintura y amor en el corazón del artista quien es también un hombre. El narrador trata de eso de varias maneras, mostrando a artistas unidos con mujeres quienes están a la vez amantes, modelos y pinturas. En el texto, la imagen de la mujer, es decir su apariencia, cambia menos en cuanto a su identidad que con respecto al ojo del hombre que la está mirando. Se destacan de esta situación dos imaginarios masculinos aparentemente adversarios, el del pintor y el del amante, por último inseparables. El objetivo del artículo es explorar este imaginario masculino para

¹ Christophe.cosker@free.fr, collègue Bouéni M'Titi, Mayotte, France

opponer la verdad de la imagen de la mujer segun el ojo del amante, con la mentira de la imagen que engana el pintor.

Palabras-clave : imagen, imaginario, mujer, pintor, amante.

« Il n'est pour voir que l'œil du Maître,
Quant à moi, j'y mettrai encore l'œil de l'amant. »¹

Au XIX^e siècle, réalistes et naturalistes s'intéressent à l'art dans des œuvres où ils mettent en scène des peintres et qu'on appelle romans de l'artiste, à l'instar du personnage de Claude Lantier dans *L'Œuvre* de Zola. Ces textes approfondissent la rivalité entre l'art et l'amour, car la femme y est moins présentée, de façon positive, comme une muse, que réduite au rôle de modèle, voire, de façon négative, à celui de femme jalouse.

Honoré de Balzac, dans le *Chef-d'œuvre inconnu* (1831) ne livre pas, à proprement parler, un roman, mais une nouvelle de l'artiste, texte dans lequel les personnages de peintres comme ceux de femmes sont nombreux, de Poussin à Frenhofer en passant par Porbus pour les premiers, de Gillette à Catherine Lescault pour les secondes. Le corps féminin est l'objet central de la nouvelle, un objet dont l'aspect varie selon le regard masculin qui l'observe, le plus souvent d'un point de vue artistique qu'il n'est pas toujours aisé de distinguer du point de vue érotique. Les deux femmes du texte donnent respectivement leur nom à chacune des parties de la nouvelle ; mais, si la maîtresse de Poussin est une femme réelle, Catherine Lescault tend, dans le texte, à se réduire à une image, un tableau de Frenhofer ; l'assimilation à la *Belle Noiseuse* pose problème, comme le nom querelleur du personnage féminin l'indique.

Le mot image est ici défini comme l'aspect ou la figure que la femme offre au regard. Mais les images de femmes, dans la nouvelle, sont constamment déformées² par un imaginaire, c'est-à-dire un regard masculin qui n'est pas neutre. Une vue d'ensemble permet de classer ces regards en deux catégories majeures : le regard du peintre et celui de l'amant. Le premier regard est apparemment superficiel, au sens premier d'un regard qui reste à la surface et sans connotation péjorative, et technique puisque c'est celui de l'artiste sur son modèle, tandis que le

¹ De La Fontaine, J., *Fables*, Gallimard, Paris, 1991, IV, 21, « L'Œil du maître », v.39-40, p.147.

² Gaston Bachelard soutient que l'imagination n'est pas la faculté de former des images, mais au contraire de les « déformer » dans *L'Air et les songes*, José Corti, Paris, 1943, p.7.

second est un regard plus profond et érotique : celui de l'amant sur sa maîtresse. Alors que le lecteur s'attend aux implications stéréotypées à partir de la distinction précédente – car la cécité est liée, dans le langage populaire comme dans l'iconographie de Cupidon, à l'amour¹ - l'originalité de la nouvelle consiste à ne pas attribuer clairvoyance et lucidité au regard du peintre, pour faire de l'amant un aveugle, mais, au contraire, à donner raison à l'homme qui aime et non à celui qui peint. En effet, dans la nouvelle, le regard du peintre et celui de l'amant diffèrent d'abord avant de ne plus pouvoir se démêler au point que le vocabulaire érotique devient le gage de la clairvoyance du regard du peintre amant de son œuvre. Afin de vérifier cette hypothèse, il convient de suivre le mouvement de la nouvelle, un mouvement en diptyque autour de deux toiles fictives, créées par l'écriture : *La Marie Égyptienne* de Porbus et *La Belle Noiseuse* de Frenhofer. Le personnage féminin de Gillette permet la transition entre ces deux images de femmes scrutées par les regards masculins tantôt passifs et contemplateurs, tantôt actifs et créateurs, de Porbus, de Poussin et de Frenhofer.

Seuls deux tableaux sont décrits par le menu dans la nouvelle de Balzac. L'*ekphrasis*, c'est-à-dire la description d'une œuvre d'art, qui en constitue l'*alpha*, est celle d'une toile imaginaire du peintre ayant réellement existé Porbus le Jeune, représentant une femme, observée par plusieurs peintres. Le sujet, inventé par le narrateur balzacien, renvoie vers plusieurs genres picturaux :

L'attention du jeune homme fut bientôt exclusivement acquise à un tableau (...) Cette belle page représentait une Marie égyptienne se disposant à payer le passage du bateau. Ce chef-d'œuvre, destiné à Marie de Médicis, fut vendu par elle aux jours de sa misère.²

Ce tableau est avant tout un tableau religieux puisqu'il s'agit d'un portrait de Marie, non pas la mère du Christ, mais la pécheresse à laquelle est consacré un chapitre de la *Légende dorée* de Voragine. Cette toile sacrée est surtout une toile érotique, comme le suggère l'adjectif qui qualifie Marie, « égyptienne », indiquant le lieu dans lequel la scène se déroule, et suggérant, sous l'exotisme du lieu, l'érotisme de la scène. En effet, sur cette toile, Marie soulève sa robe car elle est une prostituée qui

¹ Un proverbe assure en effet que l'amour est aveugle, ce que confirment les yeux bandés de Cupidon dans un tableau de Luca Giordano intitulé *Vénus dormant* avec Cupidon et satyre.

² De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « *Librio* », 2009, p.8.

n'a pas d'autre moyen de s'acquitter du droit de passage, que de livrer son corps, afin d'aller à Jérusalem à la suite de pèlerins pour se convertir au christianisme.

Ce premier tableau indique en partie les enjeux de la nouvelle, car le corps nu de la femme y est monnaie d'échange. Mais ce qui est plus important encore que l'image de la femme, en l'occurrence, est le regard qui la contemple, regard masculin et pluriel d'une assemblée de peintres dans laquelle figurent Poussin, Porbus et Frenhofer. La scène se déroule en effet dans l'atelier de Porbus, dans lequel le peintre se trouve et où il fait entrer Frenhofer, qui arrive d'un pas assuré, tandis que Poussin hésite sur le seuil. Ce dernier est précisément le « jeune homme » qui attire le regard du narrateur sur la toile qui va être décrite, jugée et repeinte dans le détail. La nouvelle présente comme un illustre inconnu celui que l'amateur d'art connaît par son nom, et qui n'est pas encore l'auteur de chefs-d'œuvre comme *L'Inspiration du poète* ou *L'Enlèvement des Sabines*. Le narrateur se plaît même à brouiller les pistes en voyant en lui un « courtisan », avant d'en faire un « amant ». Ces deux images, pour être inexactes, n'en contiennent pas moins des informations métaphoriques sur le peintre. Poussin apparaît comme un courtisan dans la mesure où il se considère comme un être inférieur, qui vient rendre visite à une éminence. Il est aussi un amant dont la maîtresse, à savoir l'art en général et la peinture en particulier, se trouve dans l'atelier qu'il va visiter.

Celui qui se considère comme un « barbouilleur d'instinct », et qui est appelé « néophyte » par le narrateur, admire la toile de Porbus : « cette sainte est sublime ». L'exclamation de Poussin confirme les jugements du narrateur qui fait de lui un homme de « mérite » dont le cœur se met à « vibrer »¹ face à un chef-d'œuvre.

Le dernier artiste présent dans l'atelier, Frenhofer, semble d'abord d'accord avec Poussin : « Ta sainte me plaît »². On remarque d'emblée que, même si les deux artistes expriment une opinion positive sur la toile de leur confrère, il n'y en a pas moins une nette différence de degré entre les deux appréciations. Cet écart se confirme dans un deuxième jugement

¹ « Le jeune homme éprouvait cette sensation profonde qui a dû faire vibrer le cœur des grands artistes quand, au fort de la jeunesse et de leur amour pour l'art, ils ont abordé un homme de génie ou quelque chef-d'œuvre. » De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.5.

² De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.8.

du peintre : « ta jolie pécheresse »¹. Pour Frenhofer, la toile de Porbus n'atteint pas la beauté et doit se contenter d'un adjectif moins prestigieux, alors que pour Poussin, elle atteint le sublime, mot à comprendre ici comme un double superlatif de beauté. Mais, du point de vue de l'autorité, Frenhofer l'emporte sur Poussin. L'élève de Mabuse², ainsi que Porbus, reçoit dans la nouvelle le titre de « maître »³ ; et Frenhofer apparaît comme l'artiste suprême dans le début de la nouvelle. À l'inverse de Poussin dont le « vêtement est de mince apparence », le costume de Frenhofer met en évidence sa richesse, ce qui incite Poussin à voir en lui un ami de Porbus, voire un mécène, mais pas un artiste. Il remarque pourtant rapidement « quelque chose de diabolique dans cette figure », et les signes qui suivent ce jugement confirment cet aspect qui peut être interprété à l'aune de la figure de l'artiste issue de la tradition romantique. Un détail de la physionomie du personnage peut attirer l'attention du lecteur, le nez de Frenhofer : « un petit nez écrasé, retroussé du bout comme celui de Rabelais ou de Socrate ». Ce détail incite à penser que l'apparence du peintre est trompeuse, à l'instar de celle de Socrate telle que la présente Rabelais dans le prologue de *Gargantua*. Dans ce texte ici présent en filigrane, le narrateur établit un lien entre la laideur du corps de Socrate et le génie de son esprit, de même qu'entre les décorations ridicules des petites boîtes appelées silènes et leur contenu précieux. Les apparences sont donc trompeuses et, dans cette perspective, la faiblesse du corps de l'artiste indique en creux la force de son âme et l'étendue de son talent. L'avis de Frenhofer, « dieu de la peinture » selon Poussin dans la suite du texte, doit être pris au sérieux :

Regarde ta sainte, Porbus ! Au premier aspect, elle semble admirable ; mais au second coup d'œil on s'aperçoit qu'elle est collée au fond de la toile et qu'on ne pourrait pas faire le tour de son corps. (...) Cette place palpète, mais cette autre est immobile, la vie et la mort luttent dans chaque détail : ici c'est une femme, là une statue, plus loin un cadavre.

¹ De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.16.

² Il s'agit de Frenhofer : « Mabuse n'a eu qu'un élève, qui est moi ». De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.14.

³ De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.7. Selon le dictionnaire, un maître est, de façon générale, une personne qui exerce une domination puis, dans le domaine artistique en particulier, un peintre qui dirige un atelier et travaille avec ses élèves sur des tableaux ou un artiste qui excelle. (Robert, *Dictionnaire de langue française*, pp.1329-1330.)

Après avoir dit quelque bien du tableau de son confrère, Frenhofer le déconstruit en détaillant ce qui est raté. La critique principale est l'absence de vie du tableau qui n'est pas une femme, mais seulement l'« image » d'une femme qui n'est pas « animé(e) par le tiède souffle de la vie ». Dans cette perspective, Frenhofer déplore l'immobilité de la « silhouette » de la *Marie* de Porbus, ainsi que sa froideur qui s'oppose à une chaleur érotique dont la manifestation serait l'envie de toucher la poitrine peinte. Il dégrade donc la toile vers une forme d'art qui lui semble plus rudimentaire, la sculpture, avant de la condamner sans appel parce qu'elle est, selon l'artiste amateur de vie, un « cadavre », une image plate et morte dont on ne peut faire le tour. Il semble bien que « maître François Porbus » ne soit plus « le peintre auquel nous devons l'admirable portrait de Henri IV », mais bien « le peintre de Henri IV délaissé pour Rubens par Marie de Médicis », la nouvelle précisant d'ailleurs qu'elle se séparera du tableau critiqué par Frenhofer, sur lequel s'ouvre le texte¹. La chute de Porbus annonce l'ascension de Poussin mais, au moment de l'*incipit*, c'est le personnage de Frenhofer qui trône en majesté, notamment parce qu'il ne fait pas que critiquer verbalement la peinture de Porbus, il la recrée, en artiste, à l'aide d'un pinceau et d'une palette :

*Vois-tu, jeune homme, disait le vieillard sans se détourner, vois-tu comme au moyen de trois ou quatre touches et d'un petit glacis bleuâtre, on pouvait faire circuler l'air autour de la tête de cette pauvre sainte qui devait étouffer et se sentir prise dans cette atmosphère épaisse ! Regarde comme cette draperie voltige à présent et comme on comprend que la brise la soulève !*²

Cette visite de courtoisie de Frenhofer, assortie de la découverte d'un atelier par Poussin, se révèle une leçon de peinture donnée par un maître à deux débutants, Poussin l'étant réellement, et Porbus le redevenant au regard de sa propre maîtrise de la peinture, bien inférieure à celle de l'élève de Mabuse. Frenhofer améliore le teint de l'« ardente égyptienne »³ en mettant cette femme en mouvement au moyen de l'air qui l'entoure. Ce miracle est d'autant plus impressionnant qu'il ne faut à Frenhofer que quelques coups de pinceaux immédiats pour atteindre son

¹ « Ce chef-d'œuvre, destiné à Marie de Médicis, fut vendu par elle aux jours de sa misère. » De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.8.

² De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, pp.13-14.

³ Idem., p.14.

but : « trois ou quatre touches ». Alors que Porbus tue sur la toile une femme vivante, ou donne naissance à une morte, Frenhofer la ressuscite, effort plus considérable qu'une simple création, réparation et captation d'un pouvoir divin : celui de donner la vie et de la reprendre. La description de ce premier tableau permet de mieux comprendre le sens pictural de l'image de la femme dans la nouvelle. Elle apparaît d'abord comme « quelque chose qui ressemble (...) à une femme »¹, c'est-à-dire une image au sens platonicien du terme : un double amoindri. Le regard neutre du peintre sur la femme, qu'elle soit réelle ou peinte, tel qu'il est ici incarné par Porbus, montre que ce n'est pas le regard d'un artiste authentique.

Ce regard du peintre sur la femme peinte, c'est-à-dire sur l'image de la femme, doit être comparé à son regard sur la femme réelle, en l'occurrence les regards de Poussin, de Porbus et de Frenhofer sur le personnage de Gillette. Pourtant, le regard du peintre apparaît, plus encore que comme un regard neutre, comme un regard qui neutralise la femme en la transformant en image, mot dont l'origine latine est liée à la mort². C'est bien le regard de Poussin sur Gillette quand elle est son modèle, regard indifférent, qui donne, à sa maîtresse, un motif de plainte :

*Si tu désires que je pose encore devant toi comme l'autre jour,
reprit-elle d'un petit air boudeur, 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.*³

Gillette n'apprécie pas d'être le modèle de Poussin, comme le signale l'« air boudeur ». Ce qui pose problème à Gillette est bien le regard de Poussin sur elle. Ce n'est plus le regard de l'homme qu'elle connaît et qui est son amant : « tes yeux ne me disent plus rien ». Le langage des yeux ne saurait tromper Gillette, elle qui s'attend à trouver dans l'œil de l'autre la joie et le désir, non pas un autre regard mystérieux et pesant, celui de l'artiste sur la femme, regard qui regarde sans voir, ne

¹ De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.11.

² Dans la Gaffiot, le mot latin « imago » est d'abord défini comme l'image des ancêtres, en particulier celle que l'on transporte lors des funérailles, avant de désigner, chez des poètes comme Virgile, Horace ou Tibulle, des apparitions, des spectres, l'ombre des morts. Gaffiot, Félix, *Dictionnaire latin/français*, Hachette, Paris, 2000, article « Imago », p.773.

³ De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.22.

regardant plus humainement la personne connue et aimée, mais posant sur elle un regard artistique où se mêlent *Eros* et *Tanathos*, regard scrutateur qui enlève la vie. Selon Gillette, chez Poussin, l'œil du peintre et celui de l'amant ne peuvent se confondre. Il convient pourtant de noter que le personnage est capable de passer de l'un à l'autre, séparant la maîtresse du modèle, alors qu'il s'agit de la même personne et du même corps, un corps qui a deux images. La femme qu'il aime et celle qu'il peint ne coïncident pas. Le regard du peintre est donc comme un regard qui neutralise, sinon l'amour, du moins l'amour humain.

Ce sont surtout les autres personnages qui remarquent la beauté de Gillette ainsi que son amour pour Poussin. Ce dernier est déjà un peintre pour qui l'art l'emporte sur l'amour, comme le montre son attirance pour la *Belle Noiseuse*, image de femme qui lui fait oublier Gillette « dans un coin »¹. Pourtant, le narrateur remarque l'exceptionnelle beauté de la maîtresse de Poussin : « 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. »² La beauté de la maîtresse de Poussin est rendue complète par le déterminant de totalité globale qui la décrit « toute » belle, à la fois jolie et gracieuse, et liée à une saison où la nature renaît et se pare de fleurs. Elle possède de plus toutes les « richesses », c'est-à-dire les attraits physiques qui la rendent parfaite pour le regard, notamment celui du peintre. Mais sa beauté ne se limite pas au corps, et reflète la beauté intérieure de son âme. La vénusté de Gillette est encore confirmée par Porbus, ce qui permet de comprendre la malédiction que constitue la beauté de cette femme qui attire les peintres pour lesquels elle n'est qu'un moyen d'atteindre le Beau, selon une conception idéaliste platonicienne ou néoplatonicienne pour laquelle la femme est médiatrice vers l'art :

*Le jeune Poussin est aimé par une femme dont l'incomparable beauté se trouve sans imperfection aucune. Mais, mon cher maître, s'il consent à vous la prêter, au moins faudra-t-il nous laisser voir votre toile.*³

Gillette, « femme dont l'incomparable beauté se trouve sans imperfection », n'est pourtant qu'une monnaie d'échange, le regard de Frenhofer sur son corps permettant à celui de Porbus et Poussin de se

¹ De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.32.

² Idem., p.21.

³ Idem., p.24.

poser sur le tableau intitulé la *Belle Noiseuse*. Le lecteur sagace comprend que cet échange n'est pas neutre parce que le verbe « montrer », auquel on s'attend, est remplacé par le verbe « prêter ». En montrant sa maîtresse, Poussin la prête ; et ce terme annonce que cet acte de l'amant est prostitution, de même que le regard de Frenhofer est viol de la jeune femme. En voulant voir une toile qu'il désire par imaginaire, la *Belle Noiseuse*, Poussin perd la femme réelle qu'il possède : Gillette¹. Le regard du peintre ne saurait être un regard neutre ; et les regards que pose tout autre sur Gillette permettent de le comprendre. La maîtresse en a l'intuition refusant de se déshabiller devant Frenhofer, c'est-à-dire devant un autre que son amant. Elle fait part de sa réticence à Poussin : « Si je me montrais ainsi à un autre, tu ne m'aimerais plus »². Plus que d'une réticence, il s'agit d'une fatalité dont Gillette a le pressentiment, et que Poussin refuse de voir, s'aveuglant volontairement parce qu'il veut voir autre chose. Gillette se sacrifie donc, en toute connaissance de cause, pour un amant qui comprend trop tard son erreur :

- Tenez, dit-il, ne vaut-elle pas tous les chefs-d'œuvre du monde ?

*Frenhofer tressaillit. Gillette était là, dans l'attitude naïve et simple d'une jeune Géorgienne innocente et peureuse, ravie et présentée par des brigands à quelque marchand d'esclaves. Une pudique rougeur colorait son visage, elle baissait les yeux, ses mains étaient pendantes à ses côtés, ses forces semblaient l'abandonner, et des larmes protestaient contre la violence faite à sa pudeur. En ce moment, Poussin, au désespoir d'avoir sorti ce beau trésor de ce grenier, se maudit lui-même. Il devint plus amant qu'artiste, et mille scrupules lui torturèrent le cœur quand il vit l'œil rajeuni du vieillard, qui, par une habitude de peintre, déshabilla, pour ainsi dire, cette jeune fille en en devinant les formes les plus secrètes. Il revint alors à la féroce jalousie du véritable amour.*³

Dans la question qui précède, Porbus apostrophe Frenhofer sur les valeurs respectives de la femme peinte et de la femme réelle. Gillette est décrite par le narrateur dans un portrait pathétique qui permet au lecteur

¹ « En ce moment, Poussin entendit les pleurs de Gillette, oubliée dans un coin. - Qu'as-tu, mon ange ? lui demanda le peintre redevenu subitement amoureux. - Tue-moi ! dit-elle. Je serais une infâme de t'aimer encore, car je te méprise. Je t'admire et tu me fais horreur. Je t'aime et je crois que je te hais déjà. » De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.32.

² De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.22.

³ Idem., p.27.

de comprendre la violence du regard de l'artiste, un regard qui est plus que celui d'un amant parce qu'il n'est pas le regard d'un amant choisi. C'est la raison pour laquelle le personnage féminin est en larmes, ce qui oriente la pensée du narrateur vers le tableau d'un rapt. Il s'agit en effet du viol de la pudeur de Gillette par Frenhofer dont le tressaillement indique l'effet de la force de la beauté de cette femme sur le personnage masculin. Le regard de l'élève de Mabuse sur Gillette confirme celui du narrateur parce qu'il rajeunit tel une fontaine de jouvence. L'œil de l'amant et celui du peintre se confondent pour dévêtir Gillette et en « deviner les formes les plus secrètes ». Le peintre est capable, face à une femme, de la faire se livrer malgré elle à un *strip-tease* imaginaire, c'est-à-dire à faire disparaître ses vêtements afin de contempler, d'une façon érotique mais pas dans un but érotique, son corps. Ce regard de peintre et d'amant, qui est celui de Frenhofer, est ensuite celui de Poussin, double regard rendu à celui qui donne Gillette en tant que modèle dépourvu pour lui d'imaginaire, et non en tant que sa maîtresse investie d'un imaginaire érotique : « Ce n'est pourtant qu'un vieillard, reprit Poussin. Il ne pourra voir que la femme en toi »¹. Cette réponse de Poussin est ambiguë car pour lui le mot femme signifie modèle et non maîtresse. L'« œil rajeuni » de Frenhofer détrompe rapidement l'amant de Gillette. Poussin, ayant réussi à séparer deux images de sa maîtresse redevient brutalement un amant jaloux, de la « féroce jalousie du véritable amour »² précise le narrateur, parce que, quel que soit le regard, c'est toujours le même corps qui s'offre nu à la contemplation. Si l'image de la femme tend à réduire l'imaginaire qui peut l'investir, comme le montrent les avis qui s'accordent sur la toile de Porbus, ils se multiplient en revanche sur le corps féminin réel, celui de Gillette soumis à un imaginaire pictural comme à un imaginaire érotique, le plus surprenant étant que le regard de l'amant sur elle est davantage celui de Frenhofer, et que celui de Poussin est d'abord le regard d'un peintre.

Le troisième mouvement de la nouvelle propose à nouveau une image picturale de la femme, celle de la courtisane Catherine Lescault, à travers le tableau de Frenhofer intitulé la *Belle Noiseuse*. L'intérêt de ce tableau est le regard de Frenhofer sur lui, regard d'amant plus que de peintre, car elle est la femme qu'il aime. Une telle attitude ne surprend pas le lecteur qui y a été préparé par le narrateur, d'abord de façon discrète lorsque le peintre parle des sujets de peinture comme de femmes

¹ De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.22.

² Idem., p.27.

réelles : « ta sainte »¹, « ta pécheresse »². Il est vrai néanmoins qu'il n'est pas le seul à parler de cette manière ; mais ce qui est peut-être chez les autres peintres un raccourci commode prend chez lui une valeur tout autre : celle d'une croyance surnaturelle. Cette étrangeté se confirme dans la manière dont Frenhofer interprète, de façon personnelle, le mythe de Pygmalion : « Nous ignorons le temps qu'employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché ! »³. Pour Frenhofer, le mythe ovidien est une histoire réelle. Le peintre ne se demande pas comment le sculpteur a donné vie à son œuvre, mais combien de temps cela lui a pris, remplaçant ainsi un problème qualitatif et ontologique par un problème quantitatif et temporel. Néanmoins, c'est là oublier l'impossibilité logique de donner vie à une œuvre d'art. Même si une compréhension métaphorique de la vie comme idéal de l'art est possible, il n'en reste pas moins vrai qu'en l'occurrence, elle apparaît comme un indice de plus de la folie du peintre. Frenhofer apparaît comme le Pygmalion de la peinture dans la mesure de son amour pour la *Belle Noiseuse*. Malgré les indices que le narrateur livre au lecteur, la manière dont Frenhofer parle de son tableau ne le surprend pas moins :

Ce n'est pas une toile, c'est une femme ! une femme avec laquelle je ris, je pleure, je cause et je pense. Veux-tu 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. Cette femme n'est pas une créature, c'est une création. Vienne ton jeune homme, je lui donnerai mes trésors, je lui donnerai des tableaux du Corrège, de Michel-Ange, du Titien, je baiserais la marque de ses pas dans la poussière; mais en faire mon rival ? honte à moi ! Ha ! Ha ! je suis plus amant encore que je ne suis peintre. Oui, j'aurai la force de brûler ma Belle Noiseuse à mon dernier soupir; mais lui faire supporter le regard d'un homme, d'un jeune homme, d'un peintre ?⁴

Comme le signale la première exclamation, pour Frenhofer, la *Belle Noiseuse* est Catherine Lescault : « ce n'est pas une toile, c'est une femme ! ». La nature de Catherine Lescault conditionne le rapport du peintre à elle, l'amour : « je suis plus amant encore que je ne suis peintre ». Par cette déclaration, Frenhofer s'oppose diamétralement à Poussin qui est plus peintre qu'amant. Mais Frenhofer n'aime pas une

¹ De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.8.

² Idem, p.16.

³ Idem., p.18.

⁴ Idem., p.25.

femme qui pourrait lui rendre son amour ; il aime une toile, de même que Poussin n'arrive pas à aimer celle qui pourtant pourrait faire son bonheur. Le regard de Frenhofer est un regard d'amant, un regard de peintre, et qui plus est, un regard divin. En effet, la *Belle Noiseuse* n'est pas pour lui l'image d'une « créature », mais une nouvelle « création » qui n'est pas récréation artistique, mais nouvelle genèse faisant de cette femme un monde nouveau. Cette création n'est enfin pas une création artistique parce qu'elle n'est pas destinée au regard d'autrui. Selon une conception solipsiste de l'art, Frenhofer veut être tout pour celle qu'il a créée. Cette volonté exclusive de l'élève de Mabuse est sans doute liée à sa connaissance de la force du regard du peintre, regard qu'il a lui-même appliqué à Gillette, rendant son amant Poussin fou de jalousie. Pour Frenhofer, le regard juste est le regard de l'amant, ce que confirme le narrateur lorsque, au début de la visite de l'atelier de Porbus, il cite les éléments de l'art qui suivent : « des fragments et des torses de déesses antiques, amoureusement polis par les baisers des siècles »¹. Le vocabulaire érotique qui se trouve dans cette citation, sous forme adverbiale et substantive, indique, de façon oblique, la manière dont l'artiste embrasse du regard l'œuvre d'art, de même que le temps l'use « amoureusement ». C'est la raison pour laquelle l'auteur ne veut pas dévoiler son tableau :

*Montrer mon œuvre, s'écria le vieillard tout ému. Non, non, je
dois la perfectionner encore. Hier, vers le soir, dit-il, j'ai cru avoir fini.
Ses yeux me semblaient humides, sa chair était agitée. Les tresses de
ses cheveux remuaient. Elle respirait !²*

Le refus de Frenhofer est à la fois refus érotique d'un amant, et refus vital d'un homme qui sait que le regard de l'artiste peut tuer celle qu'il a mise tant de temps à animer, plus d'une dizaine d'années³. Ce refus est aussi un *leitmotiv* qui dramatise la nouvelle en faisant attendre le moment du dévoilement du tableau avec impatience :

¹ De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.8.

² Idem., p.16.

³ *Frenhofer le dit à plusieurs reprises. Il a d'abord étudié pendant sept ans « les effets de l'accouplement du jour et des objets » (De Balzac, H., Le Chef-d'œuvre inconnu, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.29), et cela fait maintenant dix ans qu'il travaille sur la Belle Noiseuse : « Voilà dix ans, jeune homme, que je travaille ; mais que sont dix petites années quand il s'agit de lutter avec la nature ? » (p.18), ou : « Veux-tu que tout à coup je quitte un bonheur de dix années comme on jette un manteau ? » (p.25), ou encore : « Rien ! et avoir travaillé dix ans. » (p.31).*

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. Elle rougirait si d'autres yeux que les miens s'arrêtaient sur elle. La faire voir ! mais quel est le mari, l'amant assez vil pour conduire sa femme au déshonneur ? (...) Née dans mon atelier, elle doit y rester vierge, et n'en peut sortir que vêtue. La poésie et les femmes ne se livrent nues qu'à leurs amants !¹

On retrouve, une nouvelle fois, le regard de l'amant sur la peinture dans le refus de découvrir la *Belle Noiseuse*. Ce qui est ajouté ici est une critique en creux de Poussin : « La faire voir ! mais quel est le mari, l'amant assez vil pour conduire sa femme au déshonneur ? ». Cette question rhétorique à laquelle la réponse est l'amant de Gillette est une deuxième blessure indirecte de Poussin, après la blessure infligée directement par le regard de Frenhofer sur sa maîtresse ; il s'agit ici d'une deuxième blessure verbale. En effet, la nouvelle propose une analogie entre les rapports de Poussin à Gillette et de Frenhofer à la *Belle Noiseuse*. Tous les deux sont prêts à protéger celle qu'ils aiment au prix de la vie. Lorsque Poussin offre sa maîtresse comme modèle à Frenhofer, elle lui fait jurer : « Eh ! bien, j'irai ; mais ne sois pas là, dit-elle. Reste à la porte, armé de ta dague ; si je crie, entre et tue le peintre ». De même, à la fin de la nouvelle, Frenhofer menace de s'en prendre aux deux contemplateurs de son chef-d'œuvre :

Pendant que Poussin écoutait Gillette, Frenhofer recouvrait sa Catherine d'une serge verte, avec la sérieuse tranquillité d'un joaillier qui ferme ses tiroirs en se croyant en compagnie d'adroits larrons. Il jeta sur les deux peintres un regard profondément sournois, plein de mépris et de soupçon, les mit silencieusement à la porte de son atelier, avec une promptitude convulsive.

Le seul problème est que l'un d'eux protège une toile, tandis que l'autre oublie de protéger une femme. Cette dernière a pourtant une importance cruciale parce que Poussin la sacrifie pour voir un tableau auquel elle a servi de modèle et dont elle est l'original. Il est vrai néanmoins que ce n'est pas un tableau d'elle, mais le

¹ De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, pp.24-25.

tableau d'une nouvelle Vénus, c'est-à-dire d'une femme extrêmement belle et qui est la synthèse des plus beaux modèles que l'œil de Frenhofer a vus :

Oui, mon cher Porbus, reprit Frenhofer, il m'a manqué jusqu'à présent de rencontrer une femme irréprochable, un corps dont les contours soient d'une beauté parfaite, et dont la carnation... Mais où est-elle vivante, dit-il en s'interrompant, cette introuvable Vénus des anciens, si souvent cherchée, et de qui nous rencontrons à peine quelques beautés éparses ?

Frenhofer reconnaît ici son besoin d'un modèle pour assurer son triomphe, un modèle de beauté. La question de Porbus annonce le *climax*, c'est-à-dire le moment d'intensité maximale, de la nouvelle : « Mais n'est-ce pas femme pour femme ? ». Dans cette nouvelle, la femme et son image sont mises à égalité parce que les femmes présentées comme réelles ne sont pas des femmes en chair et en os, mais des êtres de papier, des sommes de mots.

Le troisième mouvement de la nouvelle s'achève donc sur la description par anticipation du tableau de Frenhofer par lui-même. Cette description, que le narrateur a tout lieu de croire exacte, vu l'expertise du peintre sur les toiles d'autrui doit pourtant dépasser le doute du boniment en recevant l'assertion des deux autres peintres de la nouvelle, Porbus et Poussin :

Oh ! il est fini, dit Frenhofer. Qui le verrait, croirait apercevoir une femme couchée sur un lit de velours, sous des courtines. Près d'elle un trépied d'or exhale des parfums. Tu serais tenté de prendre le gland des cordons qui retiennent les rideaux, et il te semblerait voir le sein de Catherine Lescault, une belle courtisane appelée la Belle Noiseuse, rendre le mouvement de sa respiration. Cependant je voudrais bien être certain...¹

La description de Frenhofer est vraisemblable ; il fait l'éloge de son sujet et de l'idéal qu'il croit avoir atteint et qui était déjà l'idéal du peintre antique Zeuxis qui, lorsqu'il peignait des fruits, avait la satisfaction de voir les oiseaux venir essayer d'en manger. Il précise néanmoins les autres éléments de sa peinture, si mineurs soient-ils :

¹ De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.26.

« lit », « courtines », « trépieds », « rideaux »¹. Le problème est que cette description ne coïncide pas avec celle des deux autres artistes :

*Le vieux lansquenet se joue de nous, dit Poussin en revenant devant le prétendu tableau. Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture.*²

L'*ekphrasis* du tableau de Frenhofer par Porbus répond, de façon exacte, à celle du tableau de Porbus par Frenhofer parce que, dans les deux cas, elle est négative, comme le signale la périphrase « muraille de peintures », expression développée par « des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes », indiquant la faillite du tableau, mais aussi, selon certaines interprétations optimistes : la prémonition de la peinture abstraite.

Dès lors, la description de Frenhofer couronne son caractère excessif, révèle sa folie et apparaît comme une hallucination :

*Eh ! bien, le voilà ! leur dit le vieillard dont les cheveux étaient en désordre, dont le visage était enflammé par une exaltation surnaturelle, dont les yeux pétillaient, et qui haletait comme un jeune homme ivre d'amour. - Ah ! Ah ! s'écria-t-il, vous ne vous attendiez pas à tant de perfection ! Vous êtes devant une femme et vous cherchez un 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 ! Voilà les formes mêmes d'une jeune fille. N'ai-je pas bien saisi la couleur, le vif de la ligne qui paraît terminer le corps ? (...) Les chairs palpitent. Elle va se lever, attendez.*³

La folie du personnage est suggérée par la prosopographie des cheveux et l'éthopée de l'enthousiasme, le portrait moral étant relié au portrait physique par les yeux permettant de passer de l'aspect du personnage à son for intérieur. Devenu Pygmalion, il croit sa peinture vivante. On peut préciser que, selon lui, Pygmalion est le seul à avoir su rendre une statue vivante, de même que Frenhofer est le seul à avoir su rendre une peinture vivante. L'imaginaire a pris le pas sur l'image et Frenhofer a atteint son but : il est le seul à pouvoir voir la beauté de la *Belle Noiseuse*. Mais si une interprétation traditionnelle accrédite la folie du peintre et le gâchis involontaire de sa toile, on peut aussi y voir une

¹ De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.26.

² Idem., p.30.

³ Idem., p.29.

volonté lucide de cacher celle qu'il aime et dont l'image n'est plus matérielle, mais immatérielle, relevant de l'imaginaire :

- *Nous nous trompons, voyez !... reprit Porbus. 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 un torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée.*¹

Frenhofer est bien le créateur d'un chef-d'œuvre sans pareil, comme le montre le « pied nu (...) délicieux (et...) vivant » de la *Belle Noiseuse*, fragment qui montre que le peintre a réussi sa Vénus. Il l'a peut-être moins gâchée que longuement masquée afin de dérober au monde un chef-d'œuvre qui, selon le titre de Balzac, doit rester inconnu. Le mystère du résultat de cette « femme imaginaire »² laisse le lecteur libre de fantasmer ce qu'il ne voit pas ; et la provocation de Frenhofer incite le lecteur à chercher dans sa propre imagination, l'image de la beauté féminine à son paroxysme : « Moi je la vois ! cria-t-il, elle est merveilleusement belle »³. Alors que l'imagination peut se définir comme la faculté de créer des images à partir de la réalité ou de la fantaisie, l'imaginaire consiste à forger des images fantaisistes et à les croire réelles, comme c'est le cas de Frenhofer qui, dans le texte, fait coïncider réel et imaginaire.

Dans cette nouvelle, *La Marie Égyptienne* de Porbus offre une première image neutre de la femme, quel que soit le regard masculin qui se pose sur elle, que ce soit celui de Poussin, de Frenhofer ou encore celui du peintre qui lui a donné naissance : Porbus lui-même. La deuxième image de la femme est plus complexe parce qu'il s'agit d'une femme présentée comme réelle par le texte, et non simplement comme une image. Dès lors, on observe un conflit des regards. Le regard de Poussin est neutre, celui de Porbus, ainsi que celui de narrateur, est esthétique ; celui de Frenhofer enfin est érotique. Deux regards en particulier s'affrontent, celui de l'amant Poussin et du peintre Frenhofer ; pourtant, le regard de Poussin sur Gillette est celui du peintre ; et celui de Frenhofer le regard de l'amant, selon une inversion insolite. La troisième

¹ De Balzac, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009, p.30.

² Idem., p.31.

³ Idem., p.32.

image de femme présente est celle de la *Belle Noiseuse*, tableau qui renvoie au personnage de Catherine Lescault. Là encore, le regard des personnages masculins sur cette image féminine diffère ; le regard de Frenhofer est à nouveau celui d'un amant, tandis que les regards de Poussin et Porbus sont des regards de peintre. Mais cette image n'existe pas, au sens où les personnages, pour être d'accord sur ce qu'ils regardent, ne sont pas d'accord sur ce qu'ils voient. L'image de la femme est ici remplacée par un imaginaire masculin ; et le lecteur ne trouve de consensus que sur une partie de cette image de la femme : le pied. Il y a donc bien divergence et inversion des regards entre peintre et amant dans le texte. Pour le narrateur, l'amant voit tandis que le peintre est aveugle. Dans la nouvelle, la différence entre femme réelle et femme peinte s'estompe, parce que l'image féminine dépend de l'imaginaire masculin projeté sur elle. Dans cette perspective, Frenhofer apparaît comme le protagoniste de la nouvelle, lui qui manie le pinceau aussi bien que le vocabulaire érotique pour parler de la femme et de l'art. Dans ce texte où l'amant voit et où le peintre est aveugle, la lucidité de Frenhofer est moins celle des yeux du corps pour lesquels la *Belle Noiseuse* est un chef-d'œuvre inconnu, que celle des yeux de l'esprit sans lesquels le chef-d'œuvre reste inconnaissable.

Bibliographie

- De La Fontaine, Jean, *Fables*, Gallimard, Paris, 1991.
Bachelard Gaston, *L'Air et les songes*, José Corti, Paris, 1943.
Balzac, Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, coll. « Librio », 2009.
Gaffiot, Félix, *Dictionnaire latin/français*, Hachette, Paris, 2000.
Robert, Dictionnaire de la langue française, SNL, Paris, 1993.