

## DU PAPIER À LA TOILE : LA RÊVERIE ARTISTIQUE ET LE SYNDROME QUICHOTTESQUE DANS L'ŒUVRE DE BALZAC

Esther Bautista Naranjo

Klincksieck | « *Revue de littérature comparée* »

2016/2 n° 358 | pages 148 à 160

ISSN 0035-1466

ISBN 9782252040003

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2016-2-page-148.htm>  
-----

Pour citer cet article :

-----  
Esther Bautista Naranjo, « Du papier à la toile : la rêverie artistique et le syndrome quichottesque dans l'œuvre de Balzac », *Revue de littérature comparée* 2016/2 (n° 358), p. 148-160.  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Klincksieck.

© Klincksieck. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

## Du papier à la toile : la rêverie artistique et le syndrome quichottesque dans l'œuvre de Balzac

---

La présence interartistique de la peinture dans la littérature est un sujet propre aux romans de l'artiste. L'un des types les plus cultivés dès le XIX<sup>e</sup> siècle est celui qui présente les parcours des personnages-peintres. Pour en nommer quelques-uns, je citerai Andréi Chartkov, de Gogol (*Le Portrait*, 1835-42), qui dénonçait l'art naturaliste, Claude Lantier, de Zola (*L'Œuvre*, 1886), qui parodiait Cézanne, et Mijaïlov de Tolstoi (*Anna Karenina*, 1877), qui représentait le modernisme en peinture. Balzac se révèle dans *La Comédie Humaine* comme un admirateur de l'art pictural. Il y insère des allusions à ses peintres favoris, dont il se sert pour décrire la beauté d'un visage ou pour suggérer la splendeur d'un paysage. Un roman séminal pour comprendre le mysticisme de la peinture et la quête d'un idéal absolu est *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831). En dépit de sa brièveté, cette nouvelle condense parfaitement la conception de l'art de son auteur, en même temps qu'elle s'offre au lecteur et au chercheur comme un vrai polyèdre, un récit polyvalent regroupant des nuances artistiques, fantastiques, mystiques, érotiques, philosophiques, ésotériques et surtout, mythiques, puisqu'elle mêle le mythe de Pygmalion et celui de don Quichotte, tout en mentionnant aussi d'autres fables et d'autres mythes.

Le mythe littéraire de don Quichotte, auquel Cervantès donna naissance, est fondé sur l'exégèse romantique anglaise et allemande (notamment dans les œuvres de Mary Shelley, Lord Byron, Friedrich Schelling et les frères Schlegel), qui défendait la supériorité morale du protagoniste face à un environnement médiocre. Pour eux, il s'agissait d'un chevalier altruiste qui poursuivait une utopie philanthropique dans un monde cruel le rendant continuellement désabusé. Ce mythe est fondé alors sur trois mythèmes qui ont été souvent réécrits par d'autres auteurs<sup>1</sup> : la rêverie littéraire, l'idéalisme visionnaire et l'héroïsme individuel et anachronique<sup>2</sup>.

1. Sur l'étude de la présence des mythes en littérature, il est essentiel de connaître les œuvres de Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, et de Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg, 1979.
2. Voir Esther Bautista Naranjo, *La recepción y reescritura del mito de don Quijote en Inglaterra (siglos XVII-XIX)*, Madrid, Dykinson, 2015.

Si, comme je l'ai soutenu ailleurs, l'essence du quichottisme réside dans l'idéalisation de l'art littéraire qu'un individu prend pour modèle de vie, cette notion reste tout à fait malléable, et peut alors s'adapter à l'idéalisation de n'importe quelle discipline artistique, par exemple la peinture, comme je vais le démontrer dans les paragraphes suivants.

## 1. Balzac et don Quichotte : regards croisés

Balzac, maître du réalisme français et qui cultiva une grande variété de genres littéraires, admira profondément Cervantès<sup>3</sup>. Balzac est un visionnaire swedenborgien<sup>4</sup> et un analyste critique qui observe la société et les comportements humains (les atmosphères, les habitudes) d'un point de vue philosophique pour essayer de découvrir les principes et les lois qui régissent les aspirations humaines et leur mystérieux dynamisme psycho-spirituel. Il croit au mystérieux pouvoir de la Volonté et de l'Intelligence que l'être humain peut orienter vers le Bien ou vers le Mal et la Perversité.

José de Benito a même étudié le quichottisme de Balzac dans un article homonyme où il établit des parallèles entre la vie du personnage et celle de l'écrivain, qu'il considère comme des âmes jumelles<sup>5</sup>. Il s'appuie sur des anecdotes et d'autres faits marquants<sup>6</sup>. De plus, à propos de sa production, il conclut : « Comme chez Cervantès, il y avait du quichottisme chez Balzac, qui nourrissait son existence et qui étincelait dans les êtres nés de son esprit généreux<sup>7</sup> ». À son tour, Marthe Robert affirme l'émergence du mythe comme une constante dans *La Comédie humaine* : « Le *Don Quichotte* dont Balzac a cru se débarrasser [...] est dans *La Comédie humaine* une sorte de souffleur génial,

3. En effet, le rapport entre l'auteur français et son prédécesseur espagnol, créateur de l'illustre chevalier, peut être abordé sous différentes perspectives (allusions, réécritures, commentaires, intertextualité, réception, appropriation des techniques narratives, etc.) et elle offre un matériel très riche pour des études critiques. Je vais m'occuper ici seulement de la réécriture du mythe.
4. Emmanuel Swedenborg (1688-1772) est un philosophe, scientifique et théologien suédois qui a établi les principes du mysticisme moderne et qui a exercé une grande influence sur Balzac (p. ex. dans *Louis Lambert*, *Séraphita* et *La Recherche de l'Absolu*).
5. José de Benito, « El quijotismo de Balzac », *Hacia la luz del Quijote*, Madrid, Aguilar, 1960, p. 265-298.
6. Il observe la rêverie littéraire chez Balzac au moment de sa mort, quand il demanda à être soigné par son personnage, Bianchon. Par rapport à la vie de l'écrivain, De Benito considère comme des traits quichottesques son aspiration à la gloire, sa folie d'amour envers Ewelina Hanska et son ardeur pour la littérature, l'adversité qu'il a rencontrée, ses désillusions, sa persévérance dans les échecs et il trace même des parallèles entre certaines aventures quichottesques et les œuvres de Balzac. Tout cela en dépit du fait que, physiquement, il rappelait plus la figure de Sancho que celle du don (*op. cit.*, p. 268). J. Canavaggio maintient aussi que Balzac a fait de Mme Hanska sa Dulcinée (*Don Quichotte, du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*. Paris, Fayard, 2005, p. 145).
7. « Como Cervantes, Balzac llevaba dentro de sí su quijotismo, en el que vivía y del que son, más que reflejos, destellos los seres nacidos de su espíritu generoso » (*op. cit.*, p. 274). La traduction française est de l'auteure.

anachronique et importun »<sup>8</sup>. Par cette affirmation, Marthe Robert élargit l'horizon critique que Jean Canavaggio limite chez Balzac à une répétition de don Quichotte comme « [...] une [simple] figure de rhétorique analogue [...] »<sup>9</sup>.

En employant ce terme, J. Canavaggio fait allusion au fait que les personnages de Balzac sont souvent comparés à don Quichotte pour différentes raisons. Cela n'est pas un élément de réécriture, mais montre une conscience littéraire et la présence de Cervantès dans la conception créatrice de l'écrivain français (exprimée à travers ses personnages) qui, d'après moi, anticipe la reformulation implicite du mythe dans quelques types immortels d'un monument littéraire tel que *La Comédie Humaine*. Parmi tous les romans balzaciens qui mettent au jour différentes perspectives sur le mythe de don Quichotte, je vais m'intéresser à une nouvelle qui porte sur le monde de la peinture, *Le Chef-d'œuvre inconnu*<sup>10</sup> (1831). Elle raconte les aventures du vieux peintre Frenhofer, obsédé par l'ambition de saisir dans l'art pictural l'idéal évanescent de la Beauté parfaite, et qui consacre tout son temps à élaborer une toile que personne ne pourra ni comprendre ni admirer. Il meurt ensuite, après avoir brûlé ses œuvres. Voilà en bref une histoire qui se concentre sur une réflexion sur l'art et la peinture.

L'œuvre est située à une époque qui n'est pas très éloignée de celle de Cervantès. Contrairement aux ambiguïtés que celui-ci sème dans son chef-d'œuvre, le cadre spatio-temporel (Paris, décembre 1612) est ici précisé dès le début du roman, et même les maigres détails que l'écrivain espagnol offre à ce sujet s'opposent au contexte que Balzac explique en détail. L'*hidalgo* s'embarque pour la campagne un beau matin du mois de juillet ; c'est pourquoi on peut déduire que la plupart de ses aventures se situent pendant la période estivale et dans une ambiance rurale. Dans le récit de Balzac, le jeune apprenti-peintre Nicolas Poussin, qui désire trouver un mécène pour s'initier, suit le vieux maître Frenhofer pour avoir accès à l'atelier du peintre Porbus dans la rue de Grands-Augustins à Paris. Il s'agit, dans ce cas-ci, d'une ambiance urbaine.

Lors de cette réunion, Frenhofer observe le nouveau tableau de Porbus, *Marie l'Égyptienne*, commandé par Marie de Médicis, qui suscite chez lui de la fascination. Frenhofer a une conception abstraite de la peinture qui, pour lui, n'est pas une simple imitation de la nature, mais son expression sublime, au même niveau que la poésie. Pour cette raison, il considère que le tableau n'est qu'une simple et vulgaire copie d'Holbein, du Titien, de Dürer et de Veronese. De plus, il ose le compléter en y imprimant lui-même des touches de pinceau, en y insufflant ainsi une nouvelle vie.

8. Marthe Robert, *Roman des origines, origines du roman*, Paris, Bernard Grasset, 1972, p. 290.
9. Jean Canavaggio, *op. cit.*, p. 145.
10. Judith Labarthe-Postel (*Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002), Daniel Bergez (*Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2011) et Nicolas Valazza (*Crise de plume et souveraineté du pinceau. Écrire la peinture de Diderot à Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2013) ont abordé la relation interartistique entre peinture et littérature dans cette œuvre de Balzac.

Malheureusement, il regrette de ne pas pouvoir faire de même avec le tableau sur lequel il a travaillé durant une dizaine d'années. Il s'agit de *La Belle Noiseuse*<sup>11</sup>, qu'il voudrait présenter comme un portrait de Catherine Lescault, et qu'il considère comme incomplet parce qu'il lui manque un modèle féminin pour son inspiration. Au lieu des œuvres des grands artistes, il désirerait pouvoir connaître leurs prototypes féminins, comme la muse de Raphaël, l'Angélique de l'Arioste ou la Béatrice de Dante. Il est convaincu que la toile, qu'il garde soigneusement, est destinée à être un chef-d'œuvre, mais personne ne l'a vue encore et l'artiste lui-même a des difficultés à l'achever. La solution vient quand Poussin lui propose sa bien-aimée, Gillette, comme modèle féminin qui poserait pour lui. Ainsi Frenhofer réussit à retrouver l'inspiration et à finir son magnifique portrait. Mais sa joie est éphémère, parce que, lorsqu'il invite Poussin et Porbus à contempler son œuvre, leur attention se porte sur un pied magnifique perdu dans un mélange de couleurs. Le désespoir et le découragement devant l'échec d'un tableau qui était destiné à être son chef-d'œuvre poussent l'artiste vers la mort après qu'il a incendié son atelier.

Cette brève ébauche nous permet d'observer quelques premiers parallélismes avec le *Don Quichotte* de Cervantès. En effet, le roman balzacien présente une série de personnages qui trouvent leur équivalent dans le texte espagnol.

a) Frenhofer et Don Quichotte. Frenhofer représente le rêveur, l'idéaliste, le héros anachronique méprisé par son entourage de la même façon que don Quichotte est moqué et chassé par ses voisins. Tous deux sont considérés comme fous aux yeux de la société.

b) Magus et Amadis. Don Quichotte s'avoue l'élève d'Amadis. Il s'en remet à lui et restaure l'ordre chevaleresque qu'il représentait. À son tour, Frenhofer se considère comme le seul disciple du maître Magus et demeure le seul garant de ses secrets et divulgateur de ses techniques.

c) Poussin et Sancho. Sancho, un simple paysan, est captivé par les promesses de gloire (et du gouvernement d'une île) que lui fait don Quichotte et l'accompagne comme écuyer. Il gagne confiance en lui au fur et à mesure qu'ils partagent des aventures et, graduellement, il devient lui-même un rêveur à son tour. Pour son dévouement à la mission de l'idéaliste Frenhofer, Poussin est assimilé à Sancho : « Ainsi, pour l'enthousiaste Poussin, ce vieillard était devenu, par une transfiguration subite l'Art lui-même, l'art avec ses secrets, ses fougues et ses rêveries »<sup>12</sup>. Dès leur première rencontre, qui marque son propre éveil à l'utopie artistique, il commence à développer une nature imaginative : « [...] Je me suis senti peintre ! J'avais douté de moi jusqu'à présent, mais ce matin j'ai cru en moi-même ! Je puis être un grand homme ! Va, Gillette, nous serons riches, heureux ! il y a de l'or dans ces pinces »<sup>13</sup>.

d) Catherine et Dulcinée. Même si elle n'est qu'une image, une figure représentée dans la toile, Catherine Lescault devrait être considérée comme

11. L'adjectif « noiseuse », qui constitue presque un oxymore à côté de « belle », évoque la nature problématique de cette œuvre.

12. Honoré de Balzac, « Le Chef-d'œuvre inconnu », *La Comédie Humaine*, éd. Pierre Citron, Paris, Le Seuil, 1965, p. 582.

13. *Ibid.*, p. 583.

un personnage au même degré que Dulcinée, la bien-aimée de don Quichotte qui reste toujours absente. Frenhofer est épris d'elle comme don Quichotte de sa Dulcinée, et tous deux les considèrent comme des femmes vivantes même si ce sont eux qui les ont inventées.

Ces échos se complètent d'une transposition des mythes quichottesques (la rêverie, l'idéalisme et l'héroïsme) dans l'art pictural dans cette œuvre de Balzac.

## 2. *Le Chef-d'œuvre inconnu*, réécriture quichottesque

Le texte, vraiment riche, se situe à mi-chemin entre l'érotique et l'artistique, entre l'histoire et le mythe, entre l'amour et la norme créatrice, entre le fantastique et le philosophique. Il s'attache au monde réel à travers le symbolique. Il représente la rencontre entre trois générations : le sage ancien (Frenhofer), l'homme expérimenté (Porbus) et le jeune apprenti (Poussin). Ces deux derniers ont été des artistes réels<sup>14</sup>.

Le seul personnage que Balzac n'ait pas voulu emprunter à la réalité, Frenhofer, reflète une constante littéraire dès le Romantisme : l'obsession de l'artiste pour la perfection et pour l'immortalité. En même temps, il représente les difficultés qu'il doit subir pour transmettre son art. Par exemple, dans *L'Œuvre* de Zola, Claude Lantier (une copie de Cézanne) fait des efforts avec son ami, le romancier Sandoz (qui évoque Zola lui-même) pour gagner l'acceptation sociale de leur art, un art qui vise à dessiner la réalité contemporaine, en dépassant ainsi l'ancien ordre. Cependant, cela constitue aussi une constante du quichottisme : plus le héros s'applique à faire prévaloir son idéal chevaleresque, plus il se heurte au monde réel au cours d'aventures tradi-comiques qui se nourrissent du décalage entre imagination et réalité.

### 2.a. *La rêverie artistique considérée comme un accès de folie*

En réécrivant la chute des idéaux d'un héros méprisé, Balzac, comme Cervantès, imprègne son récit d'un ton fataliste. Don Quichotte s'approche de la réalité et l'assimile à travers la littérature. Pour lui, les auberges deviennent des châteaux, les troupeaux de moutons des armées et les moulins des géants. Tel un phœnix, son idéal chevaleresque se renouvelle à chaque aventure. Cependant, en d'autres occasions, comme dans l'aventure de la barque enchantée, la lassitude le désespère : « [...] je ne saurais qu'y faire »<sup>15</sup>, s'exclame-t-il. Il représente le prototype du lecteur-fou ainsi que chez Balzac,

14. Franz Porbus le jeune (1569-1622) ; Nicolas Poussin (1594-1665), le peintre français qui a donné naissance au classicisme ; Frenhofer s'avoue le seul disciple de Mabuse, Jan Gossaert, un peintre flamand (1438-1532).

15. Miguel de Cervantes, *L'Histoire de l'ingénieur hidalgo don Quichotte de la Manche*, éd. Jean Canavaggio, Paris, Gallimard (coll. Folio), 2007, p. 255.

Frenhofer représente l'artiste-fou<sup>16</sup> (Porbus, son élève, est convaincu qu'il est « aussi fou que peintre ») qui se livre à sa tâche avec une ardeur démesurée seulement pour constater que l'espoir initial devient de plus en plus vain et inconsistant : « Il existe dans tous les sentiments humains une fleur primitive, engendrée par un noble enthousiasme qui va toujours faiblissant jusqu'à ce que le bonheur ne soit plus qu'un souvenir et la gloire un mensonge »<sup>17</sup>. Pourtant, les personnages prennent beaucoup de temps pour se rendre compte de ces vérités avouées par l'auteur par la voix de leurs narrateurs :

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 ? Pouvait-on jamais espérer de transiger avec cette passion bizarre ?<sup>18</sup>

En résumé, il s'embarassa tant en sa lecture [...] que par ainsi du peu dormir et beaucoup lire, son cerveau se sécha de telle sorte qu'il en vint à perdre le jugement. Il emplit sa fantaisie de tout ce qu'il lisait dans ses livres [...] et il lui entra tellement en l'imagination que toute cette machine de songes et d'inventions qu'il lisait était vérité, que pour lui il n'y avait autre histoire plus certaine en tout le monde<sup>19</sup>.

Frenhofer et don Quichotte sont des êtres bizarres, avec des traits uniques tantôt du point de vue psychologique, tantôt du point de vue physique. Balzac le décrit comme un type de démon, pâle et émacié. Cervantès dit qu'il est grand, maigre et osseux. Un autre trait en commun est que tous deux sont déjà vieux. Selon la théorie des humeurs, ils se trouveraient à mi-chemin entre le mélancolique et le colérique, et, par rapport à leurs idéaux, ils sont dominés par le cœur, ce qui symbolise aussi la lutte entre raison et passion, science et fantaisie. Dans le récit de Balzac, l'art est mythifié comme un domaine à l'écart de l'esprit et de la morale. Il relève plutôt d'une question de sentiments :

S'il faut en croire les mathématiciens de la médecine, dans une digestion mauvaise, dans le vent, la chaleur ou quelque empâtement des hypocondres ; et, suivant les spiritualistes, dans l'imperfection de notre nature morale. Le bonhomme s'était purement et simplement fatigué à parachever son mystérieux tableau<sup>20</sup>.

Frenhofer consacre toute sa vie à sa passion pour l'art et à la création d'une femme sur la toile. Il a ainsi déplacé la vie du monde réel vers la fiction, ce qui nous rappelle le mythe de Pygmalion. Il défend son œuvre violemment : « Ma peinture n'est pas une peinture, c'est un sentiment, une passion ! »<sup>21</sup>.

16. Les raisons empiriques de leurs folies sont significativement opposées : don Quichotte est un hidalgo pauvre tandis que Frenhofer est un vieil homme riche.

17. Honoré de Balzac, « Le Chef-d'œuvre inconnu », *op. cit.*, p. 578.

18. *Id.*, p. 584-585.

19. Cervantes, *Don Quichotte*, *op. cit.*, p. 69.

20. Balzac, « Le Chef-d'œuvre inconnu », *op. cit.*, p. 584.

21. *Ibid.*

Don Quichotte maudit ceux qui ne communient pas avec sa vision du monde et quand celui-ci contredit ses desseins, il les justifie par la présence d'enchanteurs malins qui se sont déclarés ses ennemis.

Tous deux partagent la même extase et la même véhémence à l'heure d'affronter leurs rêves : Alonso Quijano, armé d'un couteau, poignarde les murs de sa chambre en lisant les histoires de batailles légendaires entre chevaliers et géants ; Frenhofer paierait n'importe quel prix pour l'idéal artistique absolu : « Oh ! pour voir un moment, une seule fois, la nature divine, complète, l'idéal enfin, je donnerais toute ma fortune, mais j'irais te chercher dans tes limbes, beauté céleste ! Comme Orphée, je descendrais dans l'enfer de l'art pour en ramener la vie »<sup>22</sup>. Frenhofer fait même des invocations à ses brosses et semble être possédé par une force démoniaque : « il allait si rapidement par de petits mouvements si impatients, si saccadés, que, pour le jeune Poussin, il semblait qu'il y eût dans le corps de ce bizarre personnage un démon qui agissait par ses mains en les prenant fantastiquement contre le gré de l'homme ». Par conséquent, la description des traits picturaux se fait à l'aide d'images extrêmes : « La vie et la mort luttent dans chaque détail »<sup>23</sup>.

## 2.b. L'idéalisme visionnaire, une expérience néo-platonique

D'un autre côté, du point de vue philosophique ou esthétique, le récit de Cervantès symbolise la nostalgie du protagoniste pour le Moyen Âge. Il déploie son sage humanisme dans des discours essentiels où il défend la supériorité des armes sur les lettres, le Paradis perdu qu'il faut restaurer à travers la chevalerie et l'éloge de la Liberté (les aventures errantes vs. le confort de la vie de cour). Le texte de Balzac a pour but de pénétrer dans l'essence même de la création artistique, ce qu'il exprime par la bouche de son protagoniste. Frenhofer représente alors le développement de la conscience et la nature artiste.

D'une part, l'art a, pour lui, trois composantes essentielles : « la couleur, le sentiment et le dessin »<sup>24</sup>. Il définit la forme à l'aide de figures mythiques : « [...] un Protée bien plus insaisissable et plus fertile en replis que le Protée de la fable »<sup>25</sup> et fait allusion à un autre mythe pour exprimer le dur travail de l'art : « Nous ignorons le temps qu'employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché »<sup>26</sup>. La création artistique est décrite comme une forme de transgression des lois naturelles et divines, et les tableaux comparés au flambeau de Prométhée. Son but « n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer »<sup>27</sup>. L'Art se nourrit de la réalité (des modèles de Beauté) mais il la surpasse en conférant la vie à une toile par une sorte d'alchimie comme, par exemple, dans *Frankenstein*. La mission de l'artiste est d'insuffler une

22. *Ibid.*, p. 582.

23. *Ibid.*, p. 579.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*, p. 580.

26. *Ibid.*, p. 582.

27. *Ibid.*, p. 579.

portion de son âme à son œuvre, d'imprimer un ensorcellement de vérité sur le tableau : « je ne saurais croire que ce beau corps soit animé par le tiède souffle de la vie [...] Non, mon ami, le sang ne court pas sous cette peau d'ivoire »<sup>28</sup>, commentent les peintres. Cette théorie maintient la supériorité de l'art sur la vie ou de la fiction sur la réalité (comme cela se passe dans *Don Quichotte*), ce qui nous rappelle les tableaux magiques d'Oscar Wilde (*Dorian Gray*, 1891), E. A. Poe (*The Oval Portrait*, 1842) ou de Hoffmann (*L'Église des Jésuites*, 1816)<sup>29</sup>.

La peinture est donc comparée à la poésie — Frenhofer utilise même des images métaphoriques propres au discours figuratif et au langage poétique : « Le soleil, ce divin peintre de l'univers »<sup>30</sup>. Ainsi, Balzac faisait de son protagoniste un porte-parole de la tradition humaniste énoncée par Horace dans la formule « *ut pictura poesis* », c'est-à-dire, la comparaison interartistique entre peinture et poésie comme expériences esthétiques qui aspirent, toutes deux, à la *mimésis* de la nature. À l'époque où Balzac situe son récit, la peinture était considérée comme supérieure à la poésie, puisque celle-ci ne comptait qu'avec le signe linguistique comme moyen d'expression et de représentation tandis que celle-là employait des images plastiques<sup>31</sup>.

Comme chez Don Quichotte, l'idéal acquiert des nuances semi-religieuses : Don Quichotte se perçoit comme le prophète de la chevalerie, qui transmet les paroles presque sacrées d'Amadis de Gaule, tandis que, pour Frenhofer, il n'existe aucun autre Dieu que ses maîtres adorés : Rubens, Raphaël, qu'il considère comme le roi de l'art alors que Titien est le roi de la lumière, « un peintre souverain ». Il affirme : « Il faut de la foi, de la foi dans l'art »<sup>32</sup>. De la même façon, Don Quichotte proclame sa foi dans les récits de chevalerie, des récits fictifs auxquels il croit, parce que les rois ont autorisé leur impression :

[...] Tous les livres qui sont imprimés avec privilège des rois et avec l'approbation de ceux à qui ils ont été envoyés, et qui sont lus avec contentement de tout le monde et célébrés [...] seraient des mensonges ? Et alors qu'ils renferment tant d'apparence de vérité vu qu'ils nous content

28. *Ibid.*

29. Voir mes articles « Artistic Creation and the Supernatural : Edgar Allan Poe's and Oscar Wilde's Magical Portraits », dans Beatriz González Moreno et Margarita Rigal Alarcón (eds.), *Edgar Allan Poe (1809-2009) Doscientos años después*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, p. 77-85, et « Todo es espejo. Arte y duplicidad en dos cuentos fantásticos de Hoffmann y Poe », *The Grove : Working Papers on English Studies*, n° 17, p. 25-43.

30. Honoré de Balzac, « Le Chef-d'œuvre inconnu », *op. cit.*, p. 582.

31. La formulation d'analogies entre poésie et peinture est un sujet qui vient de loin. Par exemple, la dialectique entre l'image et la parole artistique a produit des lieux communs tels que la conception de la peinture comme poésie muette et de la poésie comme une peinture parlante. Simonide de Ceos (s. V) les a apparentées, Aristote pensait que l'intrigue d'une tragédie s'assimilait à un tableau, et la maxime d'Horace « *ut pictura poesis* » a été répandue en France tout au long de la Renaissance, de l'Humanisme et du Classicisme. Elle a influencé *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* de l'abbé Charles Batteaux (1746), contre lequel a réagi Lessing dans son *Laocoon* (1776) pour réclamer une théorie de l'art poétique détachée de la peinture.

32. Honoré de Balzac, « Le Chef-d'œuvre inconnu », *op. cit.*, p. 586.

le père, la mère, la patrie, les parents, l'âge, le lieu et les exploits de point en point, et jour par jour que tel chevalier a faits ou tels chevaliers ont faits ? Que Votre Grâce se taise, qu'elle ne prononce pas un tel blasphème et qu'elle me croie, car je lui conseille en cela ce qu'elle doit faire comme prudente ; sinon, qu'elle les lise, et elle verra le contentement qu'elle en tirera<sup>33</sup>.

Quant aux artistes, selon Frenhofer, ils doivent être timides au début<sup>34</sup>. Les connotations du surnom donné à Poussin, « le néophyte », maintiennent la supériorité de l'art sur la nature, parce que celui-ci implique qu'il vient de naître à la vraie vie, ce qui va finalement définir la nature artiste. Pour Frenhofer, les peintres sont ceux qui atteignent la vraie Beauté selon une perspective platonicienne. Ils observent la nature et espèrent patiemment jusqu'à ce qu'elle leur révèle ses mystères (ainsi, il applique à l'artiste la définition du poète dans le Romantisme) pour les imprimer sur la toile. C'est là que réside leur héroïsme :

Ces peintres vaincus 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 [...] Vous faites à vos femmes de belles robes de chair, de belles draperies de cheveux, mais où est le sang, qui engendre le calme ou la passion qui cause des effets particuliers ?<sup>35</sup>

## 2.c. L'héroïsme des artistes pour défendre la suprématie de l'Art

Cependant, pour arriver à cette plénitude, l'art acquiert des connotations pseudo-érotiques. L'exploration de l'Art est liée à la recherche de la femme parfaite (une Vénus, dit-on). De plus, la définition de l'idéal de l'artiste est toujours associée au sentiment amoureux. On le considère comme « une émotion fragile » : « [...] rien ne ressemble à l'amour comme la jeune passion d'un artiste commençant le délicieux supplice de sa destinée de gloire et de malheur<sup>36</sup>, passion pleine d'audace et de timidité, de croyances vagues et de découragements certains »<sup>37</sup>.

Pour essayer de définir la nature érotique de l'art, il faut fixer nos regards sur les caractères féminins — dans cette allégorie de l'art, les femmes représentées deviennent aussi des personnages. Gillette, la bien-aimée de Poussin, avoue être jalouse de l'autre passion de Poussin quand elle parle

33. Miguel de Cervantes, *Don Quichotte*, *op. cit.*, p. 587.

34. « Le jeune inconnu paraissait avoir un vrai mérite, si le talent doit se mesurer sur cette timidité première, sur cette pudeur indéfinissable que les gens promis à la gloire savent perdre dans l'exercice de leur art, comme les jolies femmes perdent la leur dans le manège de la coquetterie » (Balzac, « Le Chef-d'œuvre inconnu », *op. cit.*, p. 578).

35. *Ibid.*, p. 580.

36. Voici deux termes antithétiques qui décrivent les sentiments humains extrêmes qui coexistent inévitablement. C'est une constante dans les titres et dans les œuvres de Balzac.

37. Honoré de Balzac, « Le Chef-d'œuvre inconnu », *op. cit.*, p. 578.

du « [...] génie qui débordait dans l'amour avant de s'emparer de l'art »<sup>38</sup>. En effet, le développement de la carrière artistique implique des sacrifices d'amour et certaines perversions. Poussin, notre Sancho, n'hésite pas à offrir Gillette comme modèle féminin pour que Frenhofer puisse finir sa Catherine. Même s'il éprouve des remords, il entreprend de la convaincre à tout prix. Mais, avant de la lui rendre, Poussin exige de voir la *Noiseuse*. Il lui propose alors d'échanger une femme pour l'autre, marquant ainsi la réification de la femme, devenue simple marchandise par rapport à l'art.

L'amour et l'art se révèlent alors incompatibles, et ne peuvent coexister. Poussin souffre de la lutte interne entre la vie réelle (l'amour de Gillette) et l'aspiration à l'Idéal dans l'Art. Au début, accablé par les remords, il prie Frenhofer de jeter ses pinceaux et de brûler ses esquisses (ce qui prélude la triste fin du peintre). Il s'exclame : « J'aime mieux être aimé que glorieux [...] Je me suis trompé. Ma vocation, c'est de t'aimer. Je ne suis pas peintre, je suis amoureux. Périrait l'art et tous ses secrets »<sup>39</sup>. Plus tard, quand il sent à nouveau l'appel de l'Absolu, il propose de consulter un prêtre, mais comme s'il s'agissait d'une activité hors de la loi, ils se mettent d'accord pour que cela demeure un secret entre eux. Poser devient une forme d'infidélité autorisée : Gillette ne veut pas que Poussin soit là au moment où elle se montrera à Frenhofer toute nue. En plus, elle lui conseille de prendre toute sorte de précautions [« Reste à la porte, armé de ta dague ; si je crie, entre et tue le peintre »<sup>40</sup>] et se sacrifie pour lui, malgré l'éloignement provoqué par la situation (elle perd la foi dans son amour et, à son tour, elle devient aussi moins amoureuse en jugeant son bien aimé moins estimable), mais à la fin, elle revient dans ses bras et leur amour revit.

Au début, Gillette hésite parce que cela constituerait un acte déshonnête : « Si je me montrais ainsi à un autre, tu ne m'aimerais plus. Et moi-même je me trouverais indigne de toi »<sup>41</sup>. En conséquence, pour Frenhofer, montrer *La Belle Noiseuse* avant qu'elle ne soit achevée serait comme une « prostitution »<sup>42</sup>. Dans cette perspective, le fait que Frenhofer a fini le portrait de *Marie l'Égyptienne*, de Porbus peut être aussi considéré comme un outrage de la femme de son ami. La comparaison des sentiments des deux femmes (l'une en chair, l'autre en toile) et la priorité accordée à celle qui est irréaliste (on ne dévoile le tableau qu'après le sacrifice de Gillette, qui réclame un peu d'attention à travers les larmes) accentuent à nouveau l'idée de la supériorité de l'Art sur la Vie.

Cela marque une autre coïncidence avec don Quichotte. Le maître considère que sa *Belle Noiseuse* est, en réalité, sa femme, et il parle d'elle dans les termes suivants : « 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

38. *Ibid.*, p. 583.

39. *Ibid.*, p. 583-584.

40. *Ibid.*, p. 584.

41. *Ibid.*, p. 583.

42. *Ibid.*, p. 584.

je lui ai donné ? Elle a une âme, une âme dont je l'ai douée »<sup>43</sup>. Plus tard, il insiste : « Ce n'est pas une toile, c'est une femme ! Une femme avec laquelle je ris, je pleure, je cause et je pense »<sup>44</sup>. Don Quichotte fait de même quand il défend sa vérité, la transfiguration de la villageoise Aldonza Lorenzo en la princesse Dulcinée : « Je m'imagine que tout ce que je dis est ainsi sans qu'il y ait rien de trop ni de moins. Je me la représente en mon imagination telle que je la désire [...] »<sup>45</sup>. En imitant ses chers héros littéraires, à chaque combat, il s'en remet à elle comme à une Madone et force ses adversaires à devenir ses serfs et à lui porter les nouvelles des victoires de son chevalier. Frenhofer se considère comme un père, un amant et un Dieu pour Catherine, c'est elle qui donne du sens à son existence. Il l'idolâtre, et, pour lui être fidèle à jamais, il est résolu à la brûler quand il mourra (voilà un nouveau mécanisme d'anticipation). Toutefois, le narrateur fait revenir le lecteur à la réalité et manifeste la folie de Frenhofer en employant le mot « imaginaire » pour désigner la femme<sup>46</sup>. Sancho s'approprie des stratégies de modification de la réalité de son maître en affirmant qu'il a livré une lettre en mains propres à Dulcinée mais qu'elle avait l'air d'une paysanne à cause des enchanteurs.

Nous devons avancer maintenant vers les dénouements des histoires, qui sont aussi similaires : Don Quichotte est vaincu dans un duel et forcé à se retirer chez lui. Comme il est vaincu dans la sphère de l'idéal (Don Quichotte croit qu'un vrai chevalier a gagné le duel décisif), il accepte son destin avec résignation. Néanmoins, quand il retourne chez lui, le chagrin du reniement de sa vie passée le fait mourir. En revanche, Frenhofer reste lucide jusqu'à la fin de l'histoire, et constate avec stupeur que son tableau n'offre qu'un seul élément vivant (un pied). Cela suscite le mépris de ses collègues qui l'avaient tant admiré : « Il est encore plus poète que peintre »<sup>47</sup>, dit Poussin, en méprisant l'art poétique comme une discipline inférieure à l'art pictural (selon les lois classiques des Beaux-Arts, déjà évoquées).

Ils se moquent non seulement du tableau mais aussi de l'enthousiasme de Frenhofer, d'un ton cruel et ironique : « "Combien de jouissance sur ce morceau de toile !" », s'écria Porbus [...] Mais tôt ou tard, il s'apercevra qu'il n'y a rien sur sa toile », s'écria Poussin »<sup>48</sup>. Ces attitudes nous rappellent le mépris souffert par don Quichotte à l'entrée de Barcelone : « Au diable soit le don Quichotte de la Manche ! Et comment est-il possible que tu sois venu jusqu'à ici sans être mort sous les coups de bâton sans nombre qui t'ont caressé les flancs ? Tu es un fou [...] Retourne chez toi, pauvre fou [...] »<sup>49</sup>. Subissant une chute pareille, Frenhofer se voit alors humilié par ses élèves qui veulent le mettre à l'écart et qui le prennent maintenant pour un dilettante. Voici les mots de Porbus :

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*

45. Miguel de Cervantes, *Don Quichotte*, *op. cit.*, p. 292.

46. Honoré de Balzac, « Le Chef-d'œuvre inconnu », *op. cit.*, p. 586.

47. *Ibid.*, p. 586.

48. *Ibid.*

49. Miguel de Cervantes, *Don Quichotte*, *op. cit.*, p. 515-516.

Enfin, il y a quelque chose de plus vrai que tout ceci, c'est que la pratique et l'observation sont tout chez un peintre, et que si le raisonnement et la poésie se querellent avec les brosses, on arrive au doute comme le bonhomme, qui Peintre sublime, a eu le malheur de naître riche, ce qui lui a permis de divaguer, ne l'imites pas ! Travaillez ! les peintres ne doivent méditer que les brosses à la main<sup>50</sup>.

Au moment de la reconnaissance, Frenhofer oscille entre fierté et sentiment de la défaite, entre crédulité et méfiance, et tombe dans une confrontation violente de sentiments : « Rien, rien » et avoir travaillé dix ans ! [...] Je suis donc un imbécile, un fou ! Je n'ai donc ni talent, ni capacité, je ne suis plus qu'un homme riche qui, en marchant, ne fait que marcher ! Je n'aurai donc rien produit »<sup>51</sup>. D'autres fois, il croit que les autres veulent le tromper ou se moquer de lui. Il s'approche d'eux avec un regard « sournois, plein de mépris et de soupçon »<sup>52</sup> et s'exclame : « Par le sang, par le corps, par la tête du Christ, vous êtes des jaloux qui voulez me faire croire qu'elle est gâtée pour me la voler ! Moi, je la vois, cria-t-il, elle est merveilleusement belle ».

Finalement, Frenhofer se laisse vaincre non par les critiques de ses anciens admirateurs, mais par l'intangibilité de l'Art, qui se manifeste cruellement. La mort du rêveur avec ses œuvres, qu'il brûle<sup>53</sup>, offre une variation au bibliocauste cervantin, dans lequel le curé et le barbier éliminent tous les éléments nocifs pour l'imagination perturbée de Don Quichotte. Ils ne se rendent pas compte que don Quichotte est déjà devenu une bibliothèque vivante et que la seule personne qui peut tuer don Quichotte est Alonso Quijano, ce qu'il fait à la fin, juste avant de mourir lui-même :

Mes bons seigneurs, félicitez-moi, de n'être plus don Quichotte de la Manche, mais Alonso Quixano [...]. Je suis l'ennemi d'Amadis de Gaule et de tout l'infini bataillon de sa race. Maintenant les histoires profanes de la chevalerie errante me sont odieuses. Je reconnais ma folie et le péril où m'a mis leur lecture. Mais aujourd'hui, par la miséricorde de Dieu, ayant été fait sage à mes propres dépens, je les abhorre<sup>54</sup>.

Alors, comme une dernière coïncidence, c'est dans les deux cas l'idéal qui tourne le dos aux rêveurs et qui précipite leur chute, ce qui, pour eux, ne peut signifier que la mort.

50. Honoré de Balzac, « Le Chef-d'œuvre inconnu », *op. cit.*, p. 583. Balzac attribue ici l'échec de Frenhofer à l'abondance économique. La richesse du vieux maître rend sa créativité inerte, ce qui implique que les artistes doivent être pauvres pour se développer complètement. Or, le manque d'argent est un obstacle à leur consécration. Il y a là un cercle vicieux.

51. *Ibid.*, p. 587.

52. *Ibid.*

53. Une image semblable se trouve dans le roman de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, où une vieille femme décide de se faire brûler vive avec ses livres, de crainte que les ennemis de la lecture ne l'attaquent.

54. Miguel de Cervantes, *Don Quichotte*, *op. cit.*, p. 596.

## Conclusion

Au cours de cette étude, j'ai démontré que le personnage de l'artiste est à l'origine de toute une floraison de romans dans lesquels les protagonistes sont dévorés par la passion de l'Absolu. De manière significative, la critique les a appelés « des romans de l'artiste », et parmi ceux-ci *Le Chef-d'œuvre inconnu* se dresse comme un récit original joignant à la quête artistique le syndrome quichottesque. J'ai essayé de présenter sa nature polyédrique en soulignant ses aspects mythiques, érotiques, philosophiques et fantastiques, mais surtout, j'ai rapproché ce récit balzacien du *Don Quichotte* de Cervantès à travers une lecture mythocritique. Comme chez Cervantès, le protagoniste a accès à l'idéalisme visionnaire à travers l'art, qui lui fait développer une rêverie utopique et le pousse vers une quête individuelle de l'héroïsme. Torrente Ballester<sup>55</sup> a considéré que don Quichotte ne mourait pas vaincu, mais qu'il triomphait puisqu'il avait achevé ce qu'il voulait vraiment, que l'on écrive son histoire. Frenhofer n'a pas accompli ce son tour de force avec *La Belle Noiseuse*, mais j'ose affirmer que son histoire est victorieuse. *Le Chef-d'œuvre inconnu* demeure l'un des textes les plus célèbres et réputés de Balzac. De fait, plusieurs artistes l'ont admiré ou illustré.

Pour conclure, je voudrais citer deux petites anecdotes qui marquent pour moi le triomphe définitif de la fiction sur la réalité. D'un côté, Zola a créé son personnage de Claude Lantier, caricature de Cézanne, à partir du vieux Frenhofer. D'un autre, Picasso, l'un des plus célèbres illustrateurs de *Don Quichotte*, a créé des dessins pour *Le Chef-d'œuvre inconnu* à l'occasion de son premier centenaire (1931). Il s'était tant identifié au maître Frenhofer qu'il a loué une chambre au numéro 7 de la rue des Grands-Augustins (où Frenhofer, Porbus et Poussin ont examiné *Marie l'Égyptienne*) dans laquelle il a peint *Guernica* (son chef-d'œuvre bien connu) et où il est resté pendant la Seconde Guerre Mondiale. Il y a absorbé l'esprit de Balzac et a adopté sa haute considération pour l'art comme origine, moyen et fin de la vie, parce que, en fin de compte, comme l'avoue Frenhofer, « les fruits de l'amour passent vite, ceux de l'art sont immortels »<sup>56</sup>.

Esther BAUTISTA NARANJO  
*Université de Castilla-La Mancha*

55. Gonzalo Torrente Ballester, *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona, Destino, 1984, p. 97.

56. Honoré de Balzac, « Le Chef-d'œuvre inconnu », *op. cit.*, p. 585.