

Une lecture textanalytique du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac (*)

CHOE AE-YOUNG (**)

Tout le monde sait que Balzac avait voulu au départ, vers 1831, qualifier *Le Chef-d'œuvre inconnu*¹ de «conte fantastique» et qu'il avait choisi comme titre du premier chapitre «Maître Frenhofer», du nom du personnage singulier dont la présence devrait assurer à ce récit le mérite d'être baptisé «fantastique». Mais il a renoncé plus tard à son projet initial en le complétant (1836-37) par le développement de discours abondants sur les doctrines esthétiques et sur la technique picturale, pour l'intégrer dans la section «Études philosophiques» de *La Comédie humaine*. Selon Marc Eigeldinger, ce travail complémentaire l'a rendu deux fois plus long. On devine l'ambition de l'auteur de représenter un des secrets de la création en peinture.

Or, parmi les trois peintres qui apparaissent dans ce récit, c'est sur le seul Frenhofer, personnage entièrement inventé, que l'auteur concentre tous les intérêts de son œuvre. C'est à lui qu'il octroie le privilège d'accaparer la parole et la scène narrative en lui donnant le droit de manifester sa conviction artistique et de démontrer son talent à la réaliser sur la toile, et il va jusqu'à jeter son héros dans la folie. Quant aux deux autres, dont il a emprunté les noms et quelques traits caractéristiques à

(*) Cette communication est une version légèrement modifiée et traduit par moi-même d'un article que j'ai publié à Séoul en février 2009 dans la revue *Han-guk France-hak non-jip* n° 65 sous le titre: «Folie, amour, beauté, art, 2 – une lecture psychanalytique du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac».

(**) (HK) Chercheuse à «Institute of Korean Culture», Korea University, Séoul.

¹ Notre édition de référence est celle du livre de poche Garnier-Flammarion contenant *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambarra*, *Massimilla Doni* présentés par Marc Eigeldinger (“GF” 365).

des artistes qui ont réellement existé dans l'histoire de la peinture, Nicolas Poussin et François Porbus, leur rôle est quasiment réduit à celui de témoin. Frenhofer est un personnage contradictoire, et cela prouvera son état de folie: tout en possédant une théorie esthétique à lui bien solide ainsi qu'une technique fascinante parfaitement maîtrisée qui y répond, il renie par ailleurs la réalité matérielle de l'œuvre d'art ainsi que l'utilité des moyens picturaux – «Où est l'art? perdu, disparu! Voilà les formes mêmes d'une jeune fille» (68), dit-il en présentant la beauté de rêve qu'il a peinte – et il finit par sombrer dans le monde imaginaire qu'il hallucine. Cette contradiction mise en scène par un grand maître fictif nous montre comment l'ambition idéaliste de saisir la réalité même de l'absolu au nom de la beauté peut pousser l'artiste dans le gouffre de la folie. Si les passages rationnels surajoutés plus tard donnent à ce récit une caractéristique philosophique comme l'auteur l'a souhaité, il me semble que c'est parce qu'ils mettent en scène de façon plus dramatique la folie dans l'art. On pourrait même dire que c'est une étude de la folie plutôt que de l'esthétique picturale.

En modifiant le texte, l'auteur a transformé en même temps le titre du premier chapitre en «Gillette», la beauté parfaite vivante, maîtresse du jeune apprenti Nicolas Poussin; il a laissé celui du second tel quel: «Catherine Lescault», dont on apprendra à la fin du récit que c'est une femme chimérique inventée par le vieux peintre qui s'est laissé capter par une vision imaginaire de beauté absolue. Par cette modification, on dirait que l'auteur a voulu présenter une opposition en forme de «femme pour femme» (65): comme si les deux femmes représentaient les deux pôles contraires de la création artistique, elles se confrontent face à face. En effet, elles nous offrent une différence évidente. D'un côté il y a une femme qui existe dans le monde réel et sert de modèle à l'artiste pour lui inspirer une idée de la beauté, de l'autre il y a une vision abstraite de femme, purement fantasmée et créée par l'artiste, lequel, au comble de sa folie, hallucine sa création comme vivante.

Mais les deux ne manquent pas de point commun: chacune est pour l'artiste qui la peint l'objet d'un amour sublime. Pourtant, en prenant la pose pour son amant, Gillette perd toute sa réalité personnelle, y compris son statut de femme aimée, pour se mouvoir dans le monde idéal, tandis que l'autre, femme chimérique, absente, prend naissance et acquiert une pleine vie à cause d'un amour passionné qui a enfermé le peintre dans sa poursuite aveugle de dix ans: dans la fascination de son créateur et adorateur, Catherine gagne de la réalité en tant qu'incarnation de la beauté et de l'amour. Ainsi la mise en opposition des deux femmes évoque de façon emblématique le drame de notre héros qui rêve de créer le chef-d'œuvre même de sa vie d'artiste. Elle nous laisse deviner à quel degré l'amour passionnel peut jouer dans l'art, et combien il est difficile de se débarasser au cours du processus de la création artistique du substrat sensuel qui subsiste dans la soif d'absolu et de spirituel. Il s'agit là de l'essentiel de la *sublimation*.

On sait que la théorie psychanalytique entend par ce mot l'effort accompli par un sujet pour satisfaire sa pulsion sexuelle ou apaiser son excitation en substituant une activité socialement valorisée à l'activité érotique dont il doit se passer ou dont désire se priver pour une raison quelconque. L'art, la science et le dévouement à autrui sont considérés par Freud comme d'excellents dérivatifs qui valent estime et admiration à ceux qui s'y livrent, outre que ces sujets sont déjà suffisamment récompensés par le maintien de leur tension libidinale à un niveau convenable. De ce point de vue, le drame de Frenhofer semble nous offrir une bonne occasion d'examiner comment ce thème peut être traité dans la littérature, et on se propose d'en faire une lecture en tenant compte de l'apport de la théorie freudienne à la culture.

Avant de nous mettre à la lecture de ce récit, il faut d'abord rappeler qu'il y a déjà beaucoup d'études qui lui sont consacrées par des spécialistes de Balzac ou de l'esthétique picturale. La plupart se sont concentrées sur le discours esthétique exposé par la voix de Frenhofer et qui domine la surface du texte; mais une étude² mérite notre attention à cause de son intérêt pour la psychanalyse: c'est la thèse de doctorat soutenue par Ye-Young Chung en 2005. Dans l'introduction, l'auteure manifeste son intention de tenir ses distances par rapport aux principes de la textanalyse chère à Jean Bellemin-Noël, qui fait une *microlecture* pour analyser l'effet inconscient de la lecture en laissant de côté le mouvement narratif qui organise la surface du récit. Dès lors, il me paraît intéressant d'essayer ici une nouvelle lecture avec la méthode textanalytique, en tenant un dialogue avec Ye-Young Chung quand cela sera nécessaire.

Pour dire la vérité, les développements théoriques et techniques sur la peinture qui se déroulent entre Frenhofer et les deux autres peintres ont tendance à donner au texte une couleur très rationnelle et dérangent beaucoup notre écoute psychanalytique. On dirait que cela ressemble à la rationalisation ou aux esquives rusées auxquelles un patient fait appel pour manifester sa résistance à l'analyse. Du coup, nous prêterons peu d'attention aux développements sur l'art de la peinture, même si leur proportion est nettement supérieure, et nous concentrerons notre lecture sur ce qui est donné à voir concrètement, les descriptions, les comportements évoqués ou les effets rhétoriques car ceux-ci comportent probablement des représentations psychiques qui produisent des effets d'inconscient.

² Ye-Young CHUNG, *L'irreprésentable de La Comédie humaine d'Honoré de Balzac – Psychanalyse de l'image*, thèse de l'Université Paris 8 (26 janvier 2005). Je voudrais aussi évoquer le livre de Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée* (éditions de Minuit, 1985), livre entièrement consacré à notre récit à partir d'une position multipolaire: non seulement l'auteur englobe la réflexion sur l'esthétique et l'étude des techniques picturales, voire l'analyse des mythes, mais il introduit aussi la théorie psychanalytique, notamment à propos du fétichisme.

Dès les premières pages, on note que les trois peintres mis en scène n'envisagent à aucun moment de peindre autre chose qu'un corps féminin doué de toutes les perfections, exhibant le plus possible sa capacité d'exciter le désir et d'emmener à «la jouissance». Tous sont en quelque sorte victimes d'une sorte de fixation sur leur objet d'amour, qui est *a priori* le premier objet de désir, à savoir le corps maternel. Celui qui apparaît en premier dans la scène est désigné par le nom du personnage historique, Nicolas Poussin. Né en 1594, celui-ci aurait dix-huit ans en cette année «1612» mentionnée au début de l'histoire; il est apprenti peintre et a pour maîtresse, comme nous l'avons déjà dit plus haut, la belle Gillette qu'il aime peindre. C'est elle qui posera une question cruciale: un artiste a-t-il le droit, sinon le devoir, de tout sacrifier à son art, à commencer par l'amour et la pudeur de la femme qu'il aime et qui l'aime? Le second, le peintre flamand François Porbus, qui est aussi un personnage historique, Franz Porbus-le-Jeune, né en 1570, est adulte. Au moment où l'histoire se déroule, il est en train de travailler sur une toile représentant Sainte Marie l'Égyptienne, mais on ne sait rien de son modèle. Selon la légende, cette Marie était une ancienne prostituée d'Alexandrie devenue anachorète et rachetée aux yeux de Dieu par cinquante ans de solitude au désert. Les peintres ont souvent illustré l'épisode central de sa vie: quand elle propose au batelier qui va la conduire avec d'autres en pèlerinage à Jérusalem de le payer avec la seule monnaie qu'elle possède, c'est-à-dire les charmes dont elle a toujours fait commerce, on la voit relever sa jupe sur ses jambes nues.

Le troisième, Frenhofer, un vieillard qui est le véritable héros de cette histoire, a pour modèle, dit-il, une beauté réputée, Catherine Lescault, dont on apprendra que c'est une femme chimérique qui vit uniquement dans son imagination et qu'il a surnommée sa «Belle Noiseuse». Cette désignation, provenant d'un adjectif ancien signifiant *querelleuse*, invite à imaginer un caractère rebelle, mais le voisinage du qualificatif *belle* lui adjoint un aspect d'oisiveté nonchalante pour nuancer cette nocivité. Bref, ce surnom convient tout à fait à une image de femme à la fois séductrice et pudique, qui fait brûler d'impatience l'artiste qui l'aime d'une passion ardente: un double sentiment d'amour et de haine est inclus dans cette appellation. Frenhofer dit que «la pudeur est un doute peut-être» (44). Cela est bien vrai puisque sa toile, à laquelle il fait face tout seul dans son atelier, lui renvoie forcément son regard. Toutefois, lorsque la femme n'est plus le modèle chez lequel il doit puiser une inspiration mais devient l'écran sur lequel il projette ses fantasmes, et lorsqu'il s' imagine être l'amant de sa création, la pudeur et le doute signifient aussi autre chose: la pudeur se présente comme une énigme qui fait douter de l'amour de la femme pour lui, alors que celle-ci ne fait en réalité que renvoyer son propre regard vers lui-même. Selon la conviction de

Frenhofer, il faut devenir poète pour être un véritable artiste: c'est l'amour de Pygmalion qui lui donne la force de créer un chef-d'œuvre, et ce n'est ni la couleur ni le dessin mais le sentiment, plus précisément la poésie, qui devient l'essentiel dans la peinture. Ainsi la séduction et le refus, l'amour et la haine, l'espérance et le ressentiment d'être désespéré, tous ces sentiments contraires suscitent dans le processus de sa création l'élan contradictoire de peindre et d'effacer. On verra tout à la fin de cette histoire que le portrait de Catherine Lescault est réalisé par un mélange chaotique de caresses amoureuses et de touches destructrices. Et cette femme qui, comme l'explique Didi-Huberman, l'a enfermé avec sa pudeur dans «la folie du doute», aura finalement détruit le peintre lui-même.

Enfin, on notera que derrière la sublime beauté de ces trois femmes se devinent trois aspects emblématiques de la féminité: le pouvoir de séduire, l'innocence sacrifiée et la capacité de destruction. Nous ne sommes pas très loin de la célèbre trinité dégagée par Freud dans *Le Motif des trois coffrets* et de la trinité qui regroupe les trois images de la Mère, de l'Amante et de la Mort, dans *Le Roi Lear* de Shakespeare. Petit à petit se dessine le fantasme d'une mère séductrice et destructrice... on en reparlera.

Ce qui nous importe pour le moment, c'est le fait que la sexualité se trouve au cœur de la représentation esthétique telle qu'elle est envisagée ici. Car le texte affirme: «Rien ne ressemble à l'amour comme la jeune passion d'un artiste commençant le délicieux supplice³ de sa destinée de gloire et de malheur» (44) Ce motif sera développé par la suite au cours d'une sorte d'analyse des difficultés de la sublimation, en l'occurrence de la substitution du plaisir de la création artistique au plaisir de l'acte amoureux. La comparaison est développée à travers une formule qui à la réflexion apparaît ambiguë:

[...] 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. (*ibid.*)

L'exercice de l'art – le geste de se mettre à dessiner et à peindre – assimilé aux manœuvres de la coquetterie – minauder avant de s'abandonner à un homme entreprenant –, voilà un point de vue qui ne manque pas d'intérêt. Comparé à la coquetterie de la femme qui vise à séduire l'homme, l'art est d'emblée réduit à une activité érotique qui aboutit à vous affranchir de la «pudeur». Cela nous incite à nous demander

³ Il faut relever la figure rhétorique de l'oxymore, car elle est le signe visible d'un phénomène dont l'inconscient se nourrit continuellement: l'ambivalence. Entre l'enfant et les parents, on voit très tôt l'amour et la haine se succéder si vite et si fort qu'on dirait que ce sont les deux faces d'un même attachement.

ce que l'artiste doit séduire à force de «coquetterie». Tout à l'heure, nous avons interprété le doute et la pudeur comme un double aspect de la séduction et du refus exercés par la vision de la beauté. Cette interprétation semble se renforcer dans ce nouveau contexte. Ce dont il s'agissait, c'était d'abord de la pudeur et du doute de la victime de la séduction, c'est-à-dire de l'artiste: nous nous rendons maintenant compte que ceux-ci ne provenaient en réalité que de la résistance de l'artiste à sa propre vision, qui habite son intérieur même. On dirait que l'artiste et la femme qui est l'objet à réaliser sur la toile sont noués en une relation d'identification sur le mode de la séduction en même temps que de la pudeur. Mais que signifie exactement notre *séduire* dans ces passages?

Le premier alinéa, dont la fonction a priori est d'une manière générale de nous mettre en condition, suggère sans en avoir l'air un certain nombre de choses dignes d'être relevées. Tout d'abord, le personnage que l'on croit à ce stade de la lecture être le protagoniste et qui se révélera être le peintre Poussin, apparaît comme un enfant. Timide jusqu'au ridicule, il est comparé à «un amant qui n'ose se présenter chez sa première maîtresse, quelque facile qu'elle soit.» (44) En outre, on le voit anxieux «comme quelque courtisan de fraîche date, inquiet de l'accueil que le roi va lui faire». Nous assistons à l'entrée en jeu triangulaire d'un enfant devant la femme, donc la mère, et devant le roi, donc le père. Cela va être sa marque tout au long du récit. Et cela laisse transparaitre pour l'inconscient du lecteur une situation et une position proches de celles d'Œdipe: à défaut de tuer Laïos, le jeune homme devra surpasser son maître (c'est l'envie et le destin de tout apprenti), puis il lui faudra vaincre la Sphinge, à savoir, dirait-on à ce stade, Marie l'Égyptienne qui fut d'abord une mangeuse d'hommes et qui est la première femme évoquée dans le récit. Cette victoire lui permettra d'accéder à une Jocaste qui causera sa perte.

Cela posé, le thème explicite de cette entrée en matière est le suivant: l'approche de l'art (de peindre, en l'occurrence) peut être superposée à l'approche de l'amour, à tous les sens de ce mot. On se demande quel doit être le danger caché dans l'énigme posée par la Sphinge pour que le jeune Poussin, devenu l'enfant victime de la pudeur et du doute, hésite tant au seuil de la tragédie. Comment trouvera-t-il la réponse à l'énigme posée par cette mère déguisée en Sphinge, avant de rejoindre la dangereuse Jocaste?

Selon Frenhofer, «la mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer» (48); c'est dans les figures ainsi reproduites ou représentées que le tableau devrait acquérir «la vie», tandis que l'apprentissage de la technique n'a pas grande importance par rapport aux sentiments passionnés de l'âme. Mais nous pouvons reconnaître ce principe seulement quand nous avons oublié la longue scène où il améliore le portrait de Marie l'égyptienne peint par Porbus grâce à de petites touches très habiles. En effet, son travail en tant que technicien confirmé

et maître coloriste donne vie à la femme qui auparavant ressemblait à une nature morte. Cet épisode ne vise pas à décider, entre le génie inspiré et le talent acquis, lequel des deux mérite d'avoir la primauté. Tout ce à quoi ce récit porte intérêt, c'est à relever l'aspect sensuel ou même érotique des corps féminins. C'est dans ce contexte-là que le problème de la pudeur du modèle sera relié à la question posée par Gillette à propos du mépris que Nicolas semble lui manifester.

Quelle qu'en soit la raison, le culte voué aux personnages féminins nous invite à redessiner le complexe d'Œdipe que nous avons esquissé plus haut en nous appuyant sur l'entrée en scène des trois peintres. Toute femme représente le personnage maternel pour l'inconscient marqué par les débuts de la vie. Notre attention se concentre sur les trois peintres qui sont sous le charme de la femme qui leur semble incarner la Beauté idéale. Nous comprenons tout de suite que le jeune apprenti est traité comme un enfant et qu'il est venu chercher un père chez Porbus. Et lorsqu'un fils et un père se dessinent clairement, on ne peut pas ne pas chercher une mère. En commençant cette lecture, nous avons essayé de la trouver dans les thèmes et/ou les modèles que les peintres avaient sous les yeux. Maintenant, je voudrais la chercher parmi les trois personnages centraux, du simple fait qu'ils forment un trio. Alors, je me demande si ce n'est pas Frenhofer qui la représente sous un déguisement surprenant.

Surprenant, bien sûr, puisqu'il s'agit d'un homme âgé. L'auteur l'a revêtu de traits fantastiques qui laissent deviner «quelque chose de diabolique, je ne sais quoi qui affriande les artistes» (44). Poussin et Frenhofer se ressemblent plus ou moins vu qu'ils sont tous les deux peintres et amoureux, sur le seuil ambigu qui relie l'art et la passion charnelle. En revanche, Porbus dans sa position de maître et père n'oublie pas de freiner les actes de séduction de Frenhofer à l'égard de Poussin en lui donnant un conseil réaliste: «Les peintres ne doivent méditer que les brosses à la main» (58). Dès lors, la relation œdipienne qui peut être envisagée entre Poussin et le vieux peintre ne saurait être considérée, malgré les apparences, comme un œdipe négatif ouvrant sur une position homosexuelle.

Ce qui le suggère, outre l'entrée en scène déjà mentionnée, c'est la façon ambiguë dont Frenhofer est décrit. Mais il faut noter tout d'abord que le narrateur ne parvient pas à lui donner une apparence cohérente. Au départ, on nous dit qu'il a «le front chauve» (44), puis, dans l'atelier de Porbus, qu'il a «un crâne d'ivoire» (46); mais soudain, lorsqu'il se met à parler de son peintre préféré, le grand Raphaël, il ôte «son bonnet de velours noir» (49) pour exprimer son respect. S'il avait vraiment porté cette coiffure, comment aurait-on pu remarquer sa calvitie? Cela nous met sous les yeux une image déjà flottante, qui n'est pas fixée dans l'esprit de l'auteur. Sur cet arrière-plan d'incertitude, le rôle inconscient de ce vieillard est aussi ambigu que son aspect physique.

Le moment est venu d'évoquer le point de vue de Ye-young Chung. Pour elle, Frenhofer est une représentation de l'autorité paternelle, ce qu'on appelle

couramment le Père symbolique. La puissance de son regard se découvre sur son visage:

[...] des yeux verts de mer ternis en apparence par l'âge, mais qui par le contraste du blanc nacré [...] devaient parfois jeter des regards magnétiques au fort de la colère ou de l'enthousiasme. (44-45)

Ye-young Chung compare ce regard avec le pouvoir de l'hypnotisme, et en s'appuyant sur l'article de Freud «Psychologie des foules et analyse du moi» elle pose à sa suite qu'il rappelle le pouvoir recélé par l'œil des chefs de tribu primitifs en rapport avec le tabou – l'œil du père terrible que le sujet a connu dans son enfance et qui est à l'origine du Surmoi. Autrement dit, elle fait peu de cas de ces «yeux verts *de mer*» dans lesquels nous ne pouvons pas, en *écoutant* le texte même de la description, ne pas reconnaître le personnage de la mère. En plus, la couleur «blanc nacré» fait penser au coquillage qui donne naissance aux perles et qui leur sert de nid.

Il y a encore dans le texte d'autres éléments qui nous font regarder Frenhofer comme une représentation de la mère. Quand le maître donne deux pièces d'or au jeune Poussin, sous prétexte d'acheter son dessin d'apprenti, parce qu'il a repéré la «piètre casaque» (53) qu'il portait dans ce rude hiver, c'est sans doute afin qu'il s'achète un vêtement chaud: ne voilà-t-il pas une observation et un souci propres à une mère? De même, c'est une mère nourricière: Frenhofer invite les deux peintres à déjeuner chez lui. Il promet à Porbus de lui faire livrer «deux pipes» (54) de vin, c'est-à-dire deux tonneaux contenant environ sept cent cinquante litres d'un liquide agréable à téter, comme le lait et comme la pipe.

Plus important, nous rencontrons à travers lui une mère terrifiante, ou en tout cas inquiétante.

Le vieillard tomba dans une rêverie profonde, et resta les yeux fixes en jouant machinalement avec son couteau [...].

Ce vieillard [...] devenu pour lui [*Poussin*] plus qu'un homme, lui apparut comme un génie fantastique qui vivait dans une sphère inconnue. Il réveillait mille idées confuses en l'âme. Le phénomène moral de cette espèce de fascination ne peut pas plus se définir qu'on ne peut traduire l'émotion excitée par un chant qui rappelle la patrie au cœur de l'exilé. [...] Ce que la riche imagination de Nicolas Poussin put saisir de clair et de perceptible en voyant cet être surnaturel, était une complète image de la nature artiste, peut-être nature folle à laquelle tant de pouvoirs sont confiés, et qui trop souvent en abuse, emmenant la froide raison, les bourgeois et même quelques amateurs, à travers mille routes pierreuses, où, pour eux, il n'y a rien [...]. (56)

Je ne voudrais pas trop m'attarder sur le couteau, susceptible d'évoquer une mère castratrice, et j'aimerais laisser de côté le pouvoir «surnaturel» irrésistible capable d'emporter dans le délire et la déraison; je souhaiterais seulement relever quelques petites choses singulières. En premier lieu, une métaphore. La «fascination» éprouvée par le jeune devant le vieux maître est comparée à «l'émotion excitée par un chant qui rappelle la patrie au cœur de l'exilé»: comment mieux évoquer la nostalgie du sein maternel, même si le mot «patrie» semble aller à l'encontre de ce que dans la plupart des langues on appelle la terre-mère?

En second lieu, la «folle nature» des artistes me fait penser à ce qu'on appelle actuellement l'imaginaire, qui nous entraîne du côté de la figure maternelle. Or, dans notre texte le mot «nature» réapparaît régulièrement et il désigne comme souvent en français (et en coréen) la mère-nature, génitrice et nourricière. Pour qu'un artiste devienne un créateur qui accouche d'une véritable œuvre pleine de vie, il doit se mesurer avec elle:

«[...] Voilà dix ans, jeune homme, que je travaille; mais que sont dix petites années quand il s'agit de lutter avec la nature? Nous ignorons le temps qu'employa Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché!» (56)

C'est bien ce que Frenhofer recherche dans son travail, même si sa façon de faire est surprenante:

Tout en parlant, l'étrange vieillard touchait à toutes les parties du tableau [*Marie l'Égyptienne...*]. Il travaillait avec une ardeur si passionnée que la sueur perla sur son front dépouillé; 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. L'éclat surnaturel des yeux, les convulsions qui semblaient l'effet d'une résistance donnaient à cette idée un semblant de vérité qui devait agir sur une jeune imagination. Le vieillard allait disant: «Paf, paf, paf! Voilà comment cela se beurre, jeune homme! Venez, mes petites touches, faites-moi roussir ce ton glacial! Allons donc! Pon! pon! pon!» disait-il en réchauffant les parties où il avait signalé un défaut de vie, en faisant disparaître par quelques plaques de couleurs les différences de tempérament, et rétablissant l'unité de ton que voulait une ardente égyptienne. (52)

«Paf paf paf», «pon! pon! pon!», ces onomatopées qui accompagnent les touches légères du pinceau ne donnent-elles pas l'image d'une mère heureuse en train de tapoter les joues et les fesses de son nourrisson que peut-être elle «beurre» de crème?

Mais à côté de cette image riante, il y a une autre mère atteinte d'une véritable «frénésie sexuelle», comme dit d'ailleurs Ye-young Chung (*op. cit.*, p. 426), qui s'agite de manière impétueuse et convulsive au point d'être couverte de transpiration; cette vision confirme ce que suggérait sans qu'on s'en aperçoive la description de ses «efforts menaçants qui exprimaient le prurit d'une amoureuse fantaisie» (51). Ces évocations orgastiques font surgir devant nous une mère séductrice au bord de la jouissance, «ardente» comme l'Égyptienne de Porbus animée, vivifiée par Frenhofer. Et pour compléter notre interprétation, voici que revient la fantastique figure du «démon» que la tradition médiévale aimait représenter sous les traits d'une femme possédant plusieurs paires de seins. Déjà, plus haut dans le récit, Balzac avait attribué au vieux peintre des caractéristiques propres au Diable qui s'accordaient avec son projet de conte fantastique – Poussin «aperçut quelque chose de diabolique dans cette figure» (44).

C'est en mettant Frenhofer dans la position d'une mère terrifiante que nous comprendrons mieux la fin du récit. En effet, l'histoire arrive à sa catastrophe en dévoilant que Frenhofer n'a fait que détruire la belle qu'il avait si follement désiré faire vivre sur la toile et même peut-être hors de la toile. L'enjeu de notre lecture, ici, c'est de parvenir à interpréter la folie de la destruction dont le peintre maudit a été totalement inconscient durant son travail créateur.

Pour cela, commençons par ce qui a résulté de ce long travail destiné à donner un «chef-d'œuvre». D'un côté, il y a un corps de femme effacé et rayé par des touches de pinceau répétées et des couches de couleur superposées, c'est-à-dire un magma chaotique que Porbus et Poussin résument par le mot «Rien» (69). De l'autre, il y a «le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs», «pied délicieux, pied vivant» qui «pétrifie d'admiration» ceux qui le regardent. Les deux spectateurs restent figés comme face à la tête de Méduse ou sous le regard de la Gorgone. Tout le monde connaît le commentaire de Freud là-dessus, qui nous emmène du côté de la peur de la castration. Autrement dit, ici le corps qui excite le désir est dissimulé, pour ne pas dire refoulé, et là se dresse ce pied «vivant», en quelque sorte érigé comme s'il remplaçait ou résumait le corps tout entier durci par l'excitation. Tant il est vrai que l'attitude des spectateurs reproduit l'objet qu'ils désirent voir (cf. l'analyse bien connue du fétichisme).

Certains diraient peut-être en manière de contestation que Frenhofer incarne plutôt l'enfant qui fantasme avec ses pinceaux. Ceux-là seraient dupes de la représentation du personnage et imagineraient qu'interpréter une fiction romanesque, c'est d'abord et essentiellement retrouver une configuration inconsciente inscrite dans les phrases et que l'on aurait seulement à dégager du texte. Cela reviendrait à estimer que le vieux peintre est celui qui met en scène le scénario de l'Autre Scène alors qu'il n'est que l'un des personnages qui y jouent un rôle. La théorie de la textanalyse telle que l'a instituée Jean Bellemin-Noël est sans doute

responsable de l'ambiguïté qui permet une pareille interprétation, quoiqu'il ait évolué sur tout cela. Je préfère pour ma part adopter et utiliser pour lire-et-écouter son dernier point de vue qui substitue à «l'inconscient du texte» et même au «travail inconscient du texte» ce que j'appellerai après lui «l'inconscient de la lecture». Je considère donc que ce qui est en jeu inconsciemment dans cette histoire, c'est ce qui me vient à l'esprit à partir de quelques données textuelles que je réorganise en fonction de ce que je sais de la théorie freudienne. C'est moi qui mets en scène et qui fais dire aux acteurs ce que je pense être la vérité *hic et nunc* d'un parcours du texte. En conséquence, je poserai Frenhofer comme force fantasmatique qui, par l'intermédiaire de ce tableau qui fait de lui une Gorgone, suscite la représentation de la mère terrible, jalouse, dévoreuse, tout entière attachée à réduire l'autre à un phallus. Plus haut, nous avons rencontré la mère de la nature, génitrice et nourricière. Après tout, en tant que corps doté de la vie qui manque à une œuvre d'art, on peut dire qu'elle est aussi une création divine: en parlant de «lutter avec la nature» (56), le Diable déguisé en Frenhofer jouait à être la mère terrible et rivalisait avec le père Dieu.

Cela dit, je me propose maintenant de quitter cette lecture textanalytique et de revenir au point de départ de cet article, c'est-à-dire au problème de la sublimation et de la folie dans la création artistique, pour voir combien cette image inconsciente de la mère phallique décelée par notre analyse du personnage de Frenhofer peut consolider notre compréhension de ce récit.

L'impression ultime que nous laisse le drame de Frenhofer est qu'il est l'incarnation du désir, un désir originaire que rien ne peut satisfaire. Ce désir a provoqué chez lui une passion pathologique pour l'Idéal. Il n'est pas étonnant que cette maladie se soit manifestée sous la forme de l'amour pour une femme belle et séductrice, car une telle maladie provient de notre état d'exilés, arrachés au monde fusionnel de nos premiers jours. Vouloir restaurer le paradis perdu est la source de toute création artistique. Mais cette restauration d'un monde déchiré par la première séparation exige que le sujet réussisse à colmater la brèche avec son être entier. D'où la folie qui anéantit toute forme d'existence. Séduction et résistance, amour et haine, jouissance d'un corps idéal et peur de la castration... en fin de compte, le travail passionné de Frenhofer aboutissant à une tragique destruction nous semble un effort exemplaire pour échapper à la pression dangereuse de la *libido*. Son histoire, qui finit par son suicide après avoir brûlé son tableau, nous dit sans doute que le véritable chef-d'œuvre doit rester éternellement inconnu et ne peut jamais exister dans la réalité – pas plus que le fantasme.

Ici, nous retrouvons le problème de la sublimation. Contrairement à ce qu'attendaient les deux spectateurs, ce qui a surgi tout d'abord à l'horizon n'était pas le phallus triomphant représenté par un corps de femme tout entier, mais

une «muraille de peinture» (69) désespérante. Un instant après, ils ont assisté à l'émergence de la beauté à travers la naissance d'un pied, le plus gracieux et le plus vivant. On pourrait voir dans cette scène le surgissement d'un fétiche esthétique: moment où la vision d'un idéal poursuivi par l'art est réalisée par une représentation spécifique⁴.

Si on suit ce que Balzac suggère dans ce récit par la voix de Frenhofer: «Ni le peintre, ni le poète, ni le sculpteur ne doivent séparer l'effet de la cause» (48), on peut dire que le processus de peinture-effacement du chef-d'œuvre reflète le fantasme inconscient du vieux peintre et que ce fantasme a été inconsciemment communiqué à Porbus et à Poussin, car dans le dessin déserté réduit à un enchevêtrement de lignes et de couleurs, le fantasme de Vénus a survécu parmi les cendres de la passion brûlante et ils sont figés d'admiration comme devant une figure fétichique –, un phallus imaginaire créé en hallucinant le pénis absent de la mère. La Vénus romaine du texte incarne, comme sa version grecque Aphrodite, l'écume des eaux ensanglantées par le sexe d'Ouranos coupé sur l'ordre de Gaïa. Ces noms divins qui survivent au gommage de toute figure concrète résumement le drame inconscient que nous avons construit sur l'axe de Frenhofer.

On peut alors se demander si Frenhofer a vraiment échoué. On dirait en effet que le travail de rature de l'image première sur la toile est finalement une entreprise inévitable *d'abstraction* – au sens pictural du terme – dirigée par la fantasmatisation inconsciente. Finalement, est-ce que Frenhofer n'aurait pas devancé un peu trop son époque dans sa pratique artistique plus que dans sa théorisation esthétique? En fait, de telles questions n'ont guère de sens ici puisqu'il est impossible d'ignorer le fait que le peintre génialement fou a halluciné la femme complète objet de son désir et incarnation de son fantasme, et d'ignorer aussi le fait que dans son fantasme il a joui de cet objet qu'il a fini en un certain sens par rejoindre.

De ce point de vue, on dirait que ce pied délicieux qui surgit sur sa toile pour incarner, comme le peintre lui-même y insiste dans son fantasme de créateur, sa «création» (65) vivante appelée Catherine Lescault, ce pied n'est pas autre que

⁴ Paul-Laurent Assoun explique l'art lui-même par la logique du fétichisme et admire l'intuition de Balzac qui a pressenti la relation entre œuvre d'art et fétiche (*Le Fétichisme*, PUF, «Que sais-je?», 1994, p. 111). On pourrait également penser, selon le même auteur, à l'objet *a* dans la théorie de la jouissance de Lacan; là, le fétiche est la version matérielle de l'objet *a* qui fonctionne comme la «condition absolue du désir», particulièrement dans la structure perverse (*ibid.*, 119). Par ailleurs, Georges Didi-Huberman lui aussi identifie ce pied à un fétiche (*op. cit.*, 94-95), tout comme Anne-Marie Baron dans un article consacré à ce récit, «Écriture et peinture», repris dans son livre *Balzac ou les hiéroglyphes de l'imaginaire*, Paris, Honoré Champion, 2002.

celui de «la seule statue qui ait marché» (56), Galatée créée puis épousée par Pygmalion grâce à l'intervention de la déesse de l'amour. Frenhofer, noyé dans son ambition diabolique d'être égal au Créateur divin en donnant la vie à l'être aimé de lui, n'a plus pu ressortir de ce monde chimérique où règne essentiellement la mère phallique – pour ne pas l'appeler le Diable –, et dans notre lecture textanalytique celle-ci faisait justement pressentir sa présence à travers l'image fantastique offerte par le vieux peintre fou. Si la sublimation consiste bien à obtenir la purification de l'objet en supprimant de la libido sa dimension sexuelle et en la convertissant en un objectif socialement valorisé, l'intuition de Balzac a deviné combien il est difficile de sublimer en gardant l'équilibre entre Gillette la réalité et Catherine l'imagination.