



GLOBAL JOURNAL OF HUMAN-SOCIAL SCIENCE: A  
ARTS & HUMANITIES - PSYCHOLOGY  
Volume 24 Issue 1 Version 1.0 Year 2024  
Type: Double Blind Peer Reviewed International Research Journal  
Publisher: Global Journals  
Online ISSN: 2249-460X & Print ISSN: 0975-587X

## Women in Painting: An Analysis of Balzac's the Unknown Masterpiece

By Ana Fernandes

*Abstract-* This article explores into the analysis of Balzac's Le Chef d'Oeuvre inconnu, with a particular focus on the portrayal of women and creativity in art. It investigates Balzac's handling of the art trade, financial aspects, and female characters, while also delving into Frenhofer's portrayals and the symbolism of la Belle Noiseuse. This study underscores the significance of grasping these motifs to gain a deeper understanding of Balzac's work and its societal influence during that period.

*GJHSS-A Classification: LCC: PQ2169.C5 Z546*



*Strictly as per the compliance and regulations of:*



© 2024. Ana Fernandes. This research/review article is distributed under the terms of the Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0). You must give appropriate credit to authors and reference this article if parts of the article are reproduced in any manner. Applicable licensing terms are at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

# Women in Painting: An Analysis of Balzac's the Unknown Masterpiece

Femmes En Peinture: Une Analyse de *le Chef D'œuvre Inconnu*, de Balzac

Ana Fernandes

**Résumé-** Cet article explore l'analyse du *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, avec un accent particulier sur la représentation des femmes et de la créativité dans l'art. Il étudie la façon dont Balzac traite le commerce de l'art, les aspects financiers et les personnages féminins, tout en approfondissant les représentations de Frenhofer et le symbolisme de *la Belle Noiseuse*. Cette étude souligne l'importance de saisir ces motifs pour mieux comprendre l'œuvre de Balzac et l'influence de la société au cours de cette période.

**Abstract-** This article explores into the analysis of Balzac's *Le Chef d'Œuvre inconnu*, with a particular focus on the portrayal of women and creativity in art. It investigates Balzac's handling of the art trade, financial aspects, and female characters, while also delving into Frenhofer's portrayals and the symbolism of *la Belle Noiseuse*. This study underscores the significance of grasping these motifs to gain a deeper understanding of Balzac's work and its societal influence during that period.

## I. INTRODUCTION

La prose passionnante de Balzac contient les signes les plus importants de son époque. Nous concentrons sur le cas spécifique de son œuvre *Le Chef d'œuvre inconnu*, nous nous proposons de faire une analyse approfondie de la manière dont Balzac explore les thèmes de l'art, surtout de la représentation des femmes et de la créativité dans cette œuvre

En nous appuyant sur les personnages féminins, tels que Marie de Médicis et Gillette, nous examinerons comment Balzac aborde la question de l'échange ou le commerce de l'art, de l'argent et des femmes. De plus, l'article explore les descriptions de Frenhofer et la figure de *la Belle Noiseuse* pour mettre en lumière les idées de l'époque sur l'art et la représentation des femmes. Enfin, notre texte mettra en évidence l'importance de comprendre ces thèmes pour apprécier pleinement l'œuvre de Balzac et son impact sur la société de l'époque.

L'œuvre d'Honoré de Balzac, *Le Chef d'Œuvre inconnu*, explore les complexités de l'art, de la créativité et de la représentation des femmes. Située au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'histoire suit le peintre énigmatique Frenhofer dans sa quête de la perfection artistique. À travers des personnages comme Marie de Médicis et Gillette, Balzac aborde des thèmes tels que le commerce de

l'art, les influences sociales et la relation complexe entre l'art et la féminité.

### a) *L'œuvre de Balzac*

La prose passionnante de Balzac contient les signes les plus importants de son époque : le déclin du féodalisme, l'éveil et l'abus des énergies nationales nées des révolutions et de l'empire napoléonien, la décadence des idéaux bourgeois et républicains révolutionnaires et la progression du système capitaliste.

Chaque roman de Balzac est à la fois une histoire individuelle et une description sociale dans laquelle les forces sociales sont perceptibles. Dans ses premières œuvres, alors qu'il est encore journaliste et qu'il fréquente régulièrement les salons, il s'imprègne de différents styles et tendances et commence à introduire dans son travail l'histoire des types et des coutumes de son époque. C'est ainsi que se réalise l'idée de l'avènement d'une société fictive censée représenter le monde entier. C'est la *Comédie Humaine* (1829-1842), le titre de son œuvre, divisée en *Études des mœurs* 606006000., *philosophiques*, et *analytiques*.

*Les Études philosophiques* sont composées de plusieurs histoires importantes pour comprendre l'œuvre de Balzac, comme *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Balthazar Claes ou la Recherche de l'absolu*, *Louis Lambert*, *Séraphita*, avec *la Peau de chagrin* au début. Balzac y montre la combustion suicidaire d'hommes obsédés par la passion, le génie, la recherche de la beauté parfaite, de la toute-puissance surhumaine et de la vérité scientifique définitive.

Balzac renouvelle le roman en tant que genre littéraire dans son ensemble, qui englobe tous les domaines : philosophie, science, histoire, politique, religion, sociologie et art.

### b) *Le Chef-d'œuvre inconnu*

*Le Chef-d'œuvre inconnu* a été publié en 1831. La version originale, sous-titrée «Conte philosophique», a été rallongée d'un tiers en 1837 et transformée en «Conte fantastique». En 1847, Balzac a introduit l'histoire dans le roman *Le Provincial à Paris* sous le titre « Gillette ».

Les artistes fascinent souvent les lecteurs et les écrivains eux-mêmes. C'est pourquoi il n'est pas rare de

Author: e-mail: [afpedroso@gmail.com](mailto:afpedroso@gmail.com)

voir la peinture au centre d'histoires ou de romans. C'est d'ailleurs le sujet principal de la nouvelle d'Honoré de Balzac *Le chef-d'œuvre inconnu*. L'histoire se déroule sous le règne de Marie de Médicis. Celle-ci est la première femme à apparaître dans la nouvelle. Elle a pour but de montrer l'influence féminine sous la Monarchie de Juillet et l'effémination progressive du roi Louis-Philippe. (Wettlaufer: 218).

Vers la fin de l'année 1612, un jeune homme, qui se révélera plus tard être le peintre bien connu Nicolas Poussin, souhaite rencontrer le maître admiré Porbus. Alors qu'il monte chez le peintre, il rencontre un être étrange, Frenhofer. Cette rencontre permet au narrateur de brosser un portrait du personnage. Nous allons explorer en quoi il est à la fois réaliste et fantastique. Par conséquent, nous examinerons d'abord les aspects réalistes de Frenhofer avant d'approfondir ce qui fait de lui un être singulier et fantastique afin de mieux comprendre sa conception artistique.

### c) *La description de Frenhofer*

Balzac nous donne une description réaliste. Il se veut devenir un écrivain réaliste du XIXe siècle qui fait un portrait de manière précise et systématique. Il n'ignore aucun facteur. Les vêtements « la bizarrerie de son costume » (Balzac, 1993 : 7\*), son apparence « la démarche » et les détails de son corps un « front chauve ». Il utilise parfois un grand nombre d'adjectifs, comme la tripartite « front chauve, bombé, proéminent » (*Ibidem* : 8) ou la dichotomie « bouche rieuse et ridée » (*Ibidem*). Ces adjectifs permettent au lecteur de voir clairement le personnage, d'autant plus que la description doit être structurée pour suivre le point de vue du jeune homme. Nous commençons par examiner trois groupes de prépositions nominales de composition très parallèle, bien marquées par « à la... ».

L'influence de cette réalité est confirmée par la position des personnages dans un contexte historique particulier. Le « pourpoint noir », la « lourde chaîne d'or » et le « dentelle étincelante », ainsi que la mention d'un « travail à la truelle » particulièrement méticuleux, évoquent un personnage du XVIIe siècle. Ce personnage occupait une position importante dans la société de l'époque en tant que « mécène ou ami de l'artiste » (*Ibidem*). En outre, la référence au tableau de Rembrandt fait entrer le passage dans le XVIIe siècle, mais en 1612, le célèbre peintre flamand n'était encore qu'un enfant. De plus, le narrateur établit une sorte de complicité avec le lecteur, prouvant sa familiarité avec une telle réalité par les ordres « mettre », « imaginer » et « jeter ». De même, l'indicatif « ce personnage », « cette tête » et le présent des vérités générales « ceux qui aiment les arts » et « ces pensées qui creusent » impliquent que le lecteur est d'accord avec ces énoncés. Ils renvoient à deux grandes figures de la vie réelle, Socrate et Rabelais.

La description de maître Frenhofer crée l'illusion de la réalité. C'est au lecteur de l'imaginer familier. Cependant, Honoré de Balzac tente de surprendre et d'émerveiller le lecteur dès le début de l'histoire, en transformant le portrait de Frenhofer en quelque chose de semblable à un tableau de Rembrandt, en lui donnant des « couleurs fantastiques ». Frenhofer est immédiatement reconnu comme un personnage étrange. L'auteur n'insiste-t-il pas sur « la bizarrerie de son costume », qui devrait susciter l'intérêt du lecteur ? Ces trois éléments démontrent aussi l'antithèse de Nicolas Poussin, fascination bien expliquée par le bien réel adverbe « curieusement » de la dignité du « vieux » lorsqu'il est « jeune ». Nicolas Poussin est légèrement vêtu et se promène avec « une prépondérante sécurité » (Balzac, 1993 : 8). Nicolas Poussin n'hésite pas longtemps avant d'entrer. Le narrateur continue en décrivant le « front », le « nez », la « bouche ridée » et le « menton » de haut en bas pour exprimer le « visage fatigué de l'oreiller » que nous avons dans son ensemble. Il montrait « des yeux vert d'eau avec un effet [...] lié à l'âge ». Tous les sélectionneurs sont initialement d'accord avec l'affirmation « personnes âgées ». Le narrateur a travaillé dur pour nous livrer un véritable portrait. En particulier, la description adopte l'attitude générale consistant à souligner les détails du début du passage : la confiance en soi d'un homme riche, soulignée par « la dentelle blanche brillante », la « chemise noire à double boutonnage » et les « lourdes chaînes en or ». Le lecteur peut ainsi ressentir l'illusion de la réalité.

Quelle que soit la précision avec laquelle le visage est représenté, le corps de Frenhofer est traité de manière rapide et vague. C'est un « corps fluet et débile » (Balzac, 1993: 90) invisible. Ainsi, comme cela arrive souvent dans les textes de fiction, les lecteurs peuvent se demander si Frenhofer est une personne réelle, un tableau onirique de Nicolas Poussin ou une hallucination.

Sa ressemblance avec Satan - « quelque chose de diabolique », sa « barbe en pointe », son « regard magnétique » - ou avec un homme animé de passions fortes comme la « colère » ou le « enthousiasme », suscite la peur chez le lecteur et l'oblige à poursuivre sa lecture pour découvrir l'identité de ce personnage hors du commun.

En conclusion, le roman de Balzac nous offre un portrait à la fois réaliste et fantastique de Frenhofer. C'est un artiste ancré dans le XVIIe siècle, proche de grands génies comme Rubens et Rembrandt, mais en même temps une figure énigmatique, presque irréelle, proche des images du génie et du diable. Qu'est-ce que Balzac cherche vraiment à faire en créant cette figure mystérieuse et étrange ?

## II. FEMMES ET PEINTURE DANS LE CHEF-D'ŒUVRE INCONNU

Les femmes jouent un rôle ambigu dans la fiction, étant à la fois des adjouvants et des antagonistes: « Modèle positif et anti-sujet négatif, vampire et donatrice, adjouvante des figures peintes pour lesquelles elle pose ou concurrente de celles-ci, la femme dans l'atelier cumule très souvent ces traits actanciels contradictoires. » (Hamon, 1993: 136). D'abord elle exerce un certain pouvoir sur l'homme. Balzac décrit Gillette comme suit: « elle régnait [...] » (*Ibidem*: 39).

Dans la nouvelle de Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu*, la femme joue un rôle central dans la relation entre l'artiste et l'art. Elle est à la fois source d'inspiration, modèle et muse.

Il y a trois femmes dans cette nouvelle. Marie de Médicis (*Marie égyptienne*), Catherine Lescault (*La Belle Noiseuse*) et Gillette, cette dernière étant la seule à apparaître vivante dans l'œuvre.

Trois artistes et trois femmes:

- Marie de Médicis et Porbus,
- Gillette et Poussin.
- Catherine Lescault/*la Belle Noiseuse* et Frenhofer

En route pour Jérusalem, *Marie égyptienne* vend son corps à un batelier pour traverser le fleuve. Cette *Marie égyptienne* est destinée à tomber entre les mains d'une autre Marie, Marie de Médicis, qui vend elle aussi ce tableau « aux jours de sa misère » (Balzac, 1993: 11).

Poussin reçoit alors une initiation artistique en voyant le chef-d'œuvre de Frenhofer, *La Belle Noiseuse*, en échange de Gillette. Cette œuvre permet à Nicolas Poussin, « peintre en espérance » (*Ibidem*: 25) de devenir un « grand homme » (*Ibidem*: 36). Un corps vivant est échangé contre un corps peint.

*Marie égyptienne* est une œuvre d'art au sens habituel du terme, Gillette est une femme qui risque de se perdre dans un tableau et Catherine Lescault est un tableau qui va devenir une femme par sa perfection.

Le statut de Gillette et de Catherine Lescault est ainsi brouillé par l'intimité que les hommes construisent entre les deux plans de la vie et de l'art.

Le symbole de l'échange, *Marie égyptienne*, préfigure le troc auquel vont se livrer Catherine et Gillette. Sous l'influence de Porbus, qui joue le rôle de médiateur, Frenhofer et Poussin acceptent de livrer leurs « femmes » au regard d'autrui.

La femme du corps, qu'aime Poussin, et la femme du tableau, qu'aime Frenhofer, sont la symétrie entre la vie et l'art.

Grâce à cette symétrie, la figure peinte acquiert le statut de personne réelle. Gillette est « oubliée dans un coin » (*Ibidem*: 59), tandis que Catherine Lescault

commande le regard des trois artistes au centre de l'atelier, sur la toile.

Le premier titre est simplement le nom de Gillette, puisque cette jeune maîtresse de Poussin est une création littéraire, sans la moindre trace de la biographie de l'artiste; le second, paradoxalement, ne renvoie qu'à un « semblant de femme » (*Ibidem*: 50) ou à un idéal artistique, mais aussi à une personnalité plus complète (Catherine Lescault). Le titre rappelle le fleuve l'Escaut, qui traverse la Belgique et les Pays-Bas, et coïncide avec les consonnes du nom de famille Frenhofer, comme pour en rappeler l'origine. Cependant, il peut également être lu comme « l'écot »<sup>1</sup>, indiquant le rôle de l'argent dans l'histoire:

- Catherine Lescault est une courtisane qui se fait payer pour ses services;
- Le tableau est un objet de commerce, et le contrat d'échange est clairement défini par Porbus: montrer à Frenhofer le corps de Gillette, et en retour Frenhofer montre à Poussin le corps du tableau de Catherine Lescault;
- Enfin, pour Poussin, Gillette est « un beau trésor de son grenier » (*Ibidem*: 49), et Frenhofer recouvre l'épouse peinte d'un linge, comme « un joaillier qui ferme ses tiroirs » (*Ibidem*: 59).

Mais pour atteindre la richesse artistique, l'art prend une teinte pseudo-érotique. La recherche de l'art est liée à la recherche de la femme idéale (Vénus, dit-on). De plus, la définition de l'idéal de l'artiste est toujours liée à l'émotion amoureuse. Il est considéré comme des « émotions fragiles » (*Ibidem*: 6).

[...] 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, passion pleine d'audace et de timidité, de croyances vagues et de découragements certains. (*Ibidem*).

Les peintres Porbus et Poussin sont des personnages qui ont réellement existé, tandis que Frenhofer est le peintre qui veut l'impossible, le tableau vivant.

### a) *Marie égyptienne*

Le personnage de *Marie égyptienne* est présenté comme une figure centrale du récit, étroitement liée aux conceptions de l'art. L'histoire explore les thèmes de la création artistique, de la passion et de la représentation de la réalité à travers le regard de ce personnage complexe.

*Marie égyptienne* est une jeune courtisane qui fascine le vieux maître peintre Frenhofer. Elle est l'un des modèles qui pose pour lui afin qu'il réalise son chef-d'œuvre, une toile qu'il garde secrète pendant des années. Cependant, cette représentation de Marie devient pour Frenhofer une quête obsessionnelle et

<sup>1</sup> Rappelons que « l'écot » est synonyme de *contribution*, *dépense*, *cotisation*.

échappe à sa vision traditionnelle de l'art. De ce fait, Marie devient une incarnation de la passion dévorante qui tend à détruire l'artiste.

La représentation de *Marie égyptienne* peut être interprétée de plusieurs manières. D'une part, elle est le symbole de la beauté idéale qui incarne les idéaux artistiques de Frenhofer. Il la considère comme la représentation ultime de l'art et met tout en œuvre pour la capturer dans son chef-d'œuvre. Cependant, il se heurte à l'impossibilité de traduire cette perfection sur la toile sans compromettre l'essence même de la beauté.

D'autre part, Marie incarne également l'énigme et l'inaccessibilité de l'art. Malgré sa présence physique, elle reste insaisissable et reste un mystère pour Frenhofer. Cette frustration symbolise la difficulté de représenter la réalité et la recherche incessante de l'artiste pour capturer l'essence de la vie dans ses créations.

Par ailleurs, *Marie égyptienne* possède également des liens étroits avec l'art en tant que création et expression de soi. À travers son rôle de modèle pour Frenhofer, elle se livre pleinement à l'artiste, offrant une représentation de sa propre identité. Cette fusion d'elle-même avec le processus de création artistique reflète la notion de l'art comme miroir de l'âme de l'artiste.

En fin de compte, *Marie égyptienne* représente une vision contradictoire de l'art, oscillant entre la perfection inatteignable et l'énigme insaisissable. Son rôle dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* illustre les luttes et les dilemmes auxquels sont confrontés les artistes dans leur quête de créer quelque chose d'exceptionnel. Balzac utilise ce personnage complexe pour explorer les conceptions de l'art et remettre en question la quête de perfection, tout en soulignant les tensions inhérentes à la création artistique.

« Peinte pour Marie de Médicis et ensuite vendue 'aux jours de sa misère', *Marie égyptienne* thématise les liens entre l'art, l'argent et la prostitution » (Wetlaufer : 222). *Marie* est une sainte, une variation de *Marie-Madeleine*, qui se convertit après une vision et veut laver ses péchés dans le désert. Elle n'a pas pu payer la traversée d'Égypte vers la Terre sainte, c'est pourquoi elle s'est offerte au batelier comme ultime pénitence. Cette image est un symbole de la prostitution ou du commerce de marchandises (*Ibidem*: 222).

Ce chef-d'œuvre, destiné à Marie de Médicis, fut vendu par elle aux jours de sa misère. (.....) et je te paierais dix écus d'or au delà du prix que donne la reine ; mais aller sur ses brisées ?.....du diable ! (Balzac, 1993: 11)

Ici encore, il est clair que l'art est directement lié à l'argent. Les tableaux sont des marchandises qui font l'objet d'un commerce. Frenhofer veut acheter le tableau, mais il ne peut pas le faire par peur de la reine, la supériorité féminine dans ce cas.

## b) *Gillette*

*Gillette*, personnage du *Chef-d'œuvre inconnu* d'Honoré de Balzac, joue un rôle important dans la peinture et l'exploration de la représentation artistique.

*Gillette* sert de muse et d'inspiration aux trois principaux peintres de l'histoire - Frenhofer, Porbus et Poussin. Sa beauté physique et son allure captivent ces artistes, conduisant leurs activités artistiques de différentes manières.

Pour Frenhofer, peintre renommé mais tourmenté, *Gillette* devient l'incarnation de son ambition artistique. Il pense qu'elle détient la clé pour créer le chef-d'œuvre parfait. L'obsession de Frenhofer de capturer son essence sur la toile devient à la fois sa plus grande motivation et sa chute ultime. Il travaille inlassablement à dépeindre chaque détail de sa forme, s'efforçant d'atteindre une perfection impossible.

Porbus, un autre peintre de l'histoire, cherche également à capturer la beauté de *Gillette* dans son art. Il représente la fascination de l'artiste pour les apparences extérieures, la peignant avec une technique et une précision habile. Le portrait de *Gillette* par Porbus met en évidence l'approche traditionnelle de la peinture, en mettant l'accent sur l'esthétique et les prouesses techniques.

Tu ne penses plus à moi, et cependant tu me regardes. (Balzac, *op. cit.*: 38).

Voici comment *Gillette* s'adresse à son amoureux lorsqu'il lui demande de poser pour Frenhofer. *Gillette* est une jeune fille amoureuse qui ferait tout pour son fiancé. Elle est son modèle, et sait qu'en tant que tel, elle n'est vue que comme une femme et rien de plus de sa part. Cependant elle n'est pas modèle professionnel. Elle l'est devenue malgré soi, par amour pour Poussin :

Si tu désires que je pose encore devant toi comme l'autre jour [...] je n'y consentirai plus jamais ; car, dans ces moments-là, tes yeux ne me disent plus rien. Tu ne penses plus à moi, et cependant tu me regardes. (*Ibidem* : 38).

Dès qu'elle accepte de poser pour quelqu'un d'autre, elle regrette son accord. Poussin ne veut pas non plus qu'elle pose. Poser délibérément met en péril l'amour. Ce choix des artistes de sacrifier l'amour pour l'art se reflète dans les paroles de Porbus : « Les fruits de l'amour passent vite, ceux de l'art sont immortels. » (*Ibidem* : 50). L'attitude de *Gillette* est un exemple de la façon dont l'art tue l'amour. Lorsque Poussin lui demande de poser, elle conclut. « Il ne m'aime plus ! » (*Ibidem* : 40). En entrant dans la maison de Frenhofer, *Gillette* pleure.

Entrons, ce sera vivre encore que d'être toujours comme un souvenir dans ta palette. (*Ibidem* : 48).

Poser pour Frenhofer, elle considère ce geste comme de la prostitution. Mais Porbus attend d'elle qu'elle fasse ce sacrifice pour lui, à cause de son amour.

(...) si pour ma gloire à venir, si pour me faire grand peintre, il fallait aller poser chez un autre ? (*Ibidem* : 38)

Si je me montrais ainsi à un autre, tu ne m'aimerais plus. Et, moi-même je me trouverais indigne de toi. (*Ibidem* : 39).

Elle se résigne afin de rester pour toujours dans le cœur et l'art de Poussin. La pose tue son amour pour Poussin et le remplace par le mépris. En devenant modèle, elle cesse d'être amoureuse : « 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. » (*Ibidem* : 59).

Balzac n'a pas de véritables modèles professionnels. Le modèle reste une image idéale abstraite ou un rôle assumé par le personnage de Gillette par amour pour Poussin. Elle ne veut pas perdre Poussin, et c'est pourquoi elle fait tout pour lui, même si elle sait que le cœur de celui-ci appartient à l'art et non à elle. C'est surtout à cause de cette prise de conscience qu'elle doit tout faire pour augmenter sa valeur dans sa vie.

Poussin accorde moins d'attention à l'apparence physique de Gillette qu'à l'expression de ses sentiments. Cela démontre une approche alternative de la peinture, se concentrant sur la capture de l'essence et de la vérité intérieure du sujet.

Poussin, jeune artiste qui entre dans l'histoire, offre un point de vue contrasté. Il reconnaît les limites d'essayer de reproduire la beauté extérieure et cherche à transmettre des émotions et une âme à travers son travail.

Gillette est échangée comme modèle contre la *Belle Noiseuse*. N'ayant plus d'utilité puisque l'œuvre d'art est achevée, elle perd sa valeur de modèle et de femme : « Sie (die Ware) hat Gebrauchswert für andere. Für ihn hat sie unmittelbar nur den Gebrauchswert, Träger von Tauschwert und so Tauschmittel zu sein. »<sup>2</sup>. (Marx)

En tant qu'amante, elle est redécouverte une fois par Poussin lors d'une crise de jalousie : « Gillette, partons ! (...) Ah ! Tu m'aimes donc, ... » (*op. cit.* : 49-50), mais ignorée au profit de l'art. Porbus frappe en effet Poussin et lui dit : « Les fruits de l'amour passent vite, ceux de l'art sont immortels ». (*Ibidem* : 50). Gillette se sent menacée par l'attention que l'artiste accorde à son travail. Elle ressent de la jalousie envers la capacité de la peinture à captiver et à inspirer l'artiste, qui semble pourtant lui accorder moins d'importance. Cette rivalité peut également découler du fait que Gillette se sent moins créative et talentueuse que l'artiste, ce qui renforce son sentiment de frustration et de jalousie. Elle aspire peut-être à être aussi aimée et admirée que l'œuvre d'art, mais se sent dévalorisée par la

comparaison. Cette rivalité entre la femme et la peinture peut être perçue comme une lutte pour l'attention et la reconnaissance de l'artiste. Il y a une compétition réelle entre la femme et la peinture. Gillette envie l'attention que l'artiste porte sur sa création : « Ah ! dit-elle, montons ! Il ne m'a jamais regardée ainsi. » (*Ibidem* : 51).

À la fin, elle insiste sur son droit d'être traitée comme un être humain ou même d'être perçue comme telle, après avoir tout fait pour Poussin. Mais il est trop tard. Elle a fait l'objet d'un commerce et n'a plus de valeur d'échange. Sauf le commerce contre le tableau !!!

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. (*Ibidem*).

En ce qui concerne la peinture, Gillette symbolise la complexité et l'insaisissabilité de l'art. Bien qu'elle incarne la beauté et la perfection, elle représente également les défis auxquels les artistes sont confrontés lorsqu'ils s'efforcent de capturer de telles qualités intangibles. Balzac explore la tension entre les ambitions artistiques et les limites de la représentation à travers le personnage de Gillette.

De plus, le rôle de Gillette en tant que muse révèle la dynamique complexe entre l'artiste et son sujet. Elle devient à la fois un objet de désir et une énigme que les artistes ne parviennent pas à comprendre pleinement. Cela met en évidence le déséquilibre de pouvoir entre l'artiste et la muse, car l'artiste cherche à posséder et à contrôler son sujet, tandis que la muse reste insaisissable et inaccessible.

Dans l'ensemble, Gillette dans *Le chef-d'œuvre inconnu* est un personnage multidimensionnel dont la présence explore les thèmes de la beauté, de la représentation et de la relation complexe entre l'artiste et son sujet. À travers son personnage, Balzac explore les complexités et les défis du processus artistique, invitant les lecteurs à s'interroger sur la nature de la création artistique et la recherche de la perfection en peinture.

En définitive, le rapport entre la femme et l'art est un thème central de la nouvelle de Balzac. Il est à la fois source de beauté et de création, mais aussi de violence et de domination.

### c) *La Belle Noiseuse*

Ce tableau est l'œuvre de toute une vie de Frenhofer. Il est son « père, amant et Dieu » (Balzac, *op. cit.* : 45). Elle n'est « pas une créature, c'est une création ». (*Ibidem*) Elle est sa maîtresse, sa vierge (*Ibidem* : 50). Il est à la recherche de la Vénus antique parfaite qui lui servirait de modèle pour achever enfin *La Belle Noiseuse*. Frenhofer a consacré sa vie à sa passion pour l'art et à la création de l'image d'une femme sur toile. C'est ainsi qu'il a transféré sa vie du monde réel à la fiction, ce qui rappelle le mythe de

<sup>2</sup> "Elle (la marchandise) a une valeur d'usage pour les autres. Pour lui, elle n'a directement que la valeur d'usage d'être porteuse de valeur d'échange et donc de moyen d'échange". (Notre traduction).

Pygmalion (Geisler-Szmulewic). Il défend son travail avec violence : « Ma peinture n'est pas une peinture, c'est un sentiment, une passion ! » (*Ibidem* : 44). Frenhofer se réfère au mythe de Pygmalion : « Nous ignorons le temps qu'employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché ! » (*Ibidem* : 30). Il est intéressant de noter que Frenhofer parle de Pygmalion non seulement comme d'un mythe, mais aussi comme d'un personnage historique. Ce mythe semble nourrir ses propres espoirs. Lorsque son propre tableau, *Catherine Lescault*, est « achevée », Frenhofer dit de son œuvre : « Elle va se lever, attendez. » (*Ibidem* : 54). Cependant, la femme représentée dans le tableau ne se lève pas. Seul son pied est « vivant » (*Ibidem* : 55), et le reste de son corps reste immobile, enfoui sous les couleurs chaotiques. Ayant consacré sa vie à son œuvre, Frenhofer est confronté à l'échec, et cet échec le pousse à la destruction et à la mort de son œuvre. Héritant partiellement de la vitalité de son maître, Frenhofer échoue dans son rôle de Pygmalion et connaît une fin tragique et prométhéenne.

Il s'apprête à partir à sa recherche dans l'Est, mais Poussin lui propose Gillette comme modèle. Mais l'équivoque est d'autant plus grande que les modèles censés favoriser la créativité peuvent aussi l'entraver. Le modèle, par son imperfection, est responsable de l'échec de l'artiste. Frenhofer a planifié un voyage en Orient pour trouver le modèle parfait. Il l'achève et, ravi, la montre à Poussin et Porbus. Mais à part des toiles, des couleurs et un talon, rien n'est visible.

- Apercevez-vous quelque chose ? demanda Poussin à Porbus.
- Non. Et vous ?
- Rien. (*Ibidem* : 54)

Ce « rien » à nouveau, que Frenhofer a complété à la *Marie égyptienne*. Mais maintenant, toute une image est composée de « rien », sans aucune structure ou forme en dessous. Tentant de détourner l'incompréhension, Frenhofer explique : « (...) vous êtes des jaloux qui voulez me faire croire qu'elle est gâtée pour me la voler ! Moi, je la vois ! » (*Ibidem* : 59). La quête du corps féminin parfait sur la toile c'est une quête impossible. Le modèle est à la fois l'auxiliaire et l'adversaire de cette quête d'absolu.

Dans la nouvelle, *La Belle Noiseuse* est la muse de Frenhofer. Elle le soutient dans son travail, et elle est le témoin de son génie. Frenhofer a essayé pendant tout ce temps de faire comprendre de manière poétique à ses collègues peintres à quel point sa peinture est parfaite. Même lorsqu'ils voient le « rien », il continue à prendre la défense de sa Catherine. Mais il n'a rien obtenu, et la seule chose qui reste, ce sont des mots magnifiques : « – Il est encore plus poète que peintre, répondit gravement Poussin. » (*Ibidem* : 57). Et comme l'affirme Wettlaufer : « A painter who asks painting to

replicate life, while aspiring to the expressive heights of poetry, is condemned to meaninglessness. » (Wettlaufer : 226).

La juxtaposition des émotions des deux femmes Gillette et Catherine Lescault (l'une en chair et en os, l'autre sur une toile) et la priorité donnée à l'irréel (le tableau ne s'ouvre qu'après le sacrifice de Gillette et ne demande que peu d'attention par ses larmes) soutiennent l'idée que l'art vaut mieux que la vie. Comme l'affirme Choe Ae-Young, « 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. » (Ae-Young, 2008 : 16).

Il existe un lien fondamental entre les titres des deux chapitres : « Gillette » et « Catherine Lescault ». Ce dernier fait référence à la femme réelle qui donne vie à l'œuvre d'art. Frenhofer a trouvé en Gillette l'idéal « vivant » qui a permis d'achever le tableau. Ces deux titres montrent à quel point le thème de l'art est inséparable du thème de l'amour dans cette histoire. Frenhofer évolue progressivement de l'artiste à l'amant, sans jamais séparer les deux aspects.

Frenhofer passe progressivement du statut d'artiste à celui d'amant, sans jamais pouvoir séparer les deux aspects. Catherine Lescault devient sa femme et son amante. Elle est aussi vivante que Pygmalion, auquel il se compare. Il ne veut montrer son travail ni à Porbus, ni à Poussin, hésitation révélatrice de cette personnification :

Comment ! s'écria-t-il enfin douloureusement, montrer ma créature, mon épouse? (...) 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. (*Ibidem* : 44).

Le narrateur ramène le lecteur à la réalité et démontre la folie de Frenhofer en utilisant le terme « imaginaire » pour désigner la femme (*Ibidem* : 57).

À force de vouloir chercher l'Art, Frenhofer a fini par le tuer. Le vieux peintre aboutit, malgré lui, à rapetisser l'Art en voulant *personnifier* le Beau dans le portrait d'une femme : « Ah ! Ah ! (...) vous ne vous attendiez pas à tant de perfection ! Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau, (...) Où est l'art ? Perdu, disparu ! » (*Ibidem* : 53). En fin de compte, Frenhofer a été vaincu non pas par les critiques de ses anciens admirateurs, mais par l'absence de forme de son art, qui a été brutalement exposée.

### III. LES CONCEPTIONS ARTISTIQUES

Le tableau *Marie égyptienne* permet de cristalliser les différentes conceptions de l'art de Porbus et Frenhofer. Porbus est le maître classique au sens de

Delacroix ou Ingres<sup>3</sup> tandis que Frenhofer s'engage dans la voie de l'art moderne :

(...) mais elle ne vit pas !" (*op. cit.* : 11).

La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer. (...) Nous avons à saisir l'esprit, l'âme, la physionomie des choses et des êtres. (*op. cit.* : 15).

Selon Frenhofer, l'art véritable est la synthèse des lignes, de la couleur, de la masse, de la lumière et de la vie. *Marie égyptienne* est une image magnifique, mais elle ne vit pas ! Elle doit pouvoir respirer, on doit pouvoir sentir son sang. Il manque à cette image « un rien, mais ce rien est tout » (*op. cit.* : 18). Frenhofer enveloppe *Marie* de quelques coups de pinceau et elle vit selon lui. Pourtant, il n'y a rien en face de sa *Catherine Lescault*.

Il convient également de noter que Frenhofer, le prétendu élève de Mabuse<sup>4</sup>, le soutenait financièrement, raison pour laquelle Mabuse lui a enseigné le mystère de l'art de plonger la vie dans les images. On constate à nouveau un commerce entre l'art et l'argent. L'art en soi (les tableaux) et ses secrets sont à vendre :

Frenhofer a sacrifié la plus grande partie de ses trésors pour satisfaire les passions de Mabuse ; en échange, Mabuse lui a légué le secret du relief, le pouvoir de donner aux figures cette vie extraordinaire, cette fleur de nature, notre désespoir éternel. (*Ibidem* : 33)

Des peintres comme Cézanne, Picasso, de Kooning ont vu en Frenhofer le fondateur de l'art moderne.

(...) als Cezanne selbst diesem Eindruck Vorschub leistete, und dies am meisten wohl, wenn er sich leidenschaftlich mit Frenhofer indentifizierte, jener Figur des Malers, die Balzac in deiner Novelle Das ubekannte Meisterwerk ins 17. Jahrhundert und in die Gesellschaft von Poussin und Pourbus versetzt hatte. Gleichwohl verkörpert sie ein modernes, ein romantisches und nachromantisches Künstlerproblem, dasjenige der fragwürdigen, der vermeintlichen, der unmöglichen Vollendung. Balzac beschreibt Frenhofer als einen Künstler, der die Kluft zwischen seiner malerischen Ausdrucksweise und ihrem Inhalt nicht zu schliessen vermag. Sie bricht auf und verschlingt ihn am Ende selbst. Was man auf seiner Leinwand sieht ist nichts als Farbe, ein wirres durcheinander bizarrer Linien, aus dem nur er, ein wiederauferstandener Pygmalion, eine junge Frau hervortreten sieht. In Wahrheit aber präsentiert sich das Bild nichtssagend und abstoßend wie eine Mauer. Beweis einer fehlgeschlagenen, durch ein Jahrzehnt hindurch verfolgten künstlerischen Vision. Balzac hatte damit eine Sonde in die Probleme seiner eigenen Zeit

<sup>3</sup> Le principe des lignes claires selon Ingres et le principe de la couleur ou de la masse selon Delacroix.

<sup>4</sup> « Peintre, dessinateur, graveur, Jean Gossart, ou Jan Gossaert, dit Mabuse, né à Maubeuge vers 1478 et mort à Anvers le 1er octobre 1532, est un artiste romaniste de style maniériste de l'École d'Anvers. Il est un précurseur de ce « style italianisant d'Anvers », qui relie la tradition flamande du xve siècle, attentive à la recherche minutieuse du monde réel, à la « manière moderne » italienne dans le rendu de la perspective et la relation entre personnages et environnement. » (Mabuse)

gesenkt. Sie registrierte Befindlichkeiten, die auch Cezanne teilte. Nicht zuletzt gehörte die grundsätzliche Schwierigkeit dazu, ein Punkt der Vollendung mit allen Kräften zu suchen, ohne ihn zu wissen. Frenhofer war der Prototyp dieses Künstlerverständnisses, einer der 'höher und weiter sieht als die übrigen Maler.' Er intendierte das einzigartige Meisterwerk und schuf den Inbegriff der Unvollendung. Cezanne, auch er kein Fragmentist, imponierte dieses Scheitern<sup>5</sup>. (Boehm, 2000: 22).

Mais Balzac était-il capable de prévoir l'évolution artistique des trente prochaines années et d'en poser la première pierre ?

From the literary point of view, the abolition of line is the abolition of legibility and discourse or plot. Theoretically, line in both art forms is associated with rationality and order, a means by which to make the chaos of nature accessible to the human mind. As Frenhofer's 'poetic' painting seeks to do away with line, it ironically enters the realm of incomprehensibility, at least for a nineteenth-century Realist author. (Wettlaufer, *op. cit.* : 229)

#### IV. CONCLUSION

L'art-fiction est une histoire de lutte - l'amour contre l'art - et un seul camp semble pouvoir l'emporter. Le motif de la relation malheureuse entre l'homme, la femme et l'art peut s'expliquer par les possibilités d'action offertes par ce triangle. Mais il peut aussi être lié à la nécessité d'une opposition forte, caractéristique du mythe.

Dans *Le Chef d'Œuvre inconnu*, Balzac tisse habilement une narration qui remet en question les notions conventionnelles de l'art et de la beauté. La quête incessante de Frenhofer pour le chef-d'œuvre parfait le mène finalement à sa chute tragique, mettant en lumière la frontière fragile entre passion artistique et obsession. L'exploration par Balzac de la forme

<sup>5</sup> "(...) que Cézanne lui-même n'a nourri cette impression, et cela sans doute surtout lorsqu'il s'est passionnément identifié à Frenhofer, la figure du peintre que Balzac avait placé au XVIIe siècle et en compagnie de Poussin et de Pourbus dans votre nouvelle *Le Célèbre chef-d'œuvre*. En même temps, il incarne un problème moderne, romantique et postromantique de l'art, celui d'une perfection discutable, supposée, impossible. Balzac décrit Frenhofer comme un artiste incapable de combler le fossé entre son expression picturale et son contenu. Ils et le dévore lui-même à la fin. Ce que l'on voit sur sa toile n'est rien d'autre que de la peinture, un enchevêtrement de lignes bizarres d'où lui seul, Pygmalion ressuscité, voit émerger une jeune femme. En vérité, cependant, l'image se présente comme dénuée de sens et répugnante comme un mur. Preuve de l'échec d'une vision artistique poursuivie pendant une décennie. Balzac avait ainsi abaissé une enquête sur les problèmes de son temps. Elle a enregistré des sensibilités que Cézanne partageait également. Enfin et surtout, il y avait la difficulté fondamentale de chercher un point d'achèvement de toutes ses forces sans le savoir. Frenhofer était le prototype de cette compréhension de l'artiste, celui qui « voit plus haut et plus loin que les autres peintres ». Il a voulu le chef-d'œuvre unique et a créé la quintessence de l'inachèvement. Cézanne, qui n'était pas non plus fragmentiste, fut impressionné par cet échec." (Notre traduction).

féminine en tant que muse et obstacle souligne l'interaction complexe entre l'art, le désir et l'expression créative. Le rapport entre la femme et l'art est donc complexe et ambivalent dans la nouvelle de Balzac. La femme est à la fois source d'inspiration, modèle et muse, mais elle est aussi objet de possession et de domination de l'artiste.

À travers le parcours poignant de Frenhofer, Balzac invite les lecteurs à réfléchir sur la nature insaisissable du génie artistique et l'attrait éternel du *chef-d'œuvre inconnu*.

## BIBLIOGRAPHIE

1. Ae-Young, Choe. «Une lecture textanalytique du 'Chef-d'oeuvre inconnu' de Balzac.» *Gradiva* 208: 15-27.
2. Balzac, Honoré de. *Le Chef-d'oeuvre inconnu*. Paris: éditions Mille et Une Nuits, 1993.
3. Boehm, Gottfried. «"Präkere Balance".» Bauman, F. *Cézanne. Vollendet-Unvollendet*. Deutschland: Hatje Kantz, 2000.
4. Geisler-Szmulewic, A. *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle*. Paris: Honoré Champion éditeur, 1999.
5. Hamon, Philippe. «Le topos de l'atelier.» Demoris, R. *L'artiste en représentation. Actes du colloque Paris III-Bologne 16-17 avril 1991*. Paris: édition Desjonquières, 1993. 125-144.
6. [https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Jan\\_Mabuse&oldid=212096165](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Jan_Mabuse&oldid=212096165). s.d. 14 février 2024. <[https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Jan\\_Mabuse&oldid=212096165](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Jan_Mabuse&oldid=212096165)>.
7. Marx, Karl. «Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis.» s.d. *Zeno.org*. 03 02 2024.
8. Wettlaufer, A. *Pen vs. Paintbrush. Girodet, Balzac et les mythes de Pygmalion dans la France postrévolutionnaire*. New York: Palgrave, 2001.