

ANNE-CÉCILE WALD-LASOWSKI

Universidad Nacional Autónoma de México

Sur le fil du néant, le tableau, l'esquisse,
le rien dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*
d'Honoré de Balzac

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !¹

Charles Baudelaire

Comment déterminer si une œuvre est totalement – absolument – achevée, si elle a atteint sa plénitude ? Qui prend cette décision ? Quand et comment arrive-t-on à cette conclusion ? Dans sa nouvelle, *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831), Honoré de Balzac interroge la quête de l'artiste, qui, tout comme l'écrivain, se demande s'il a porté son œuvre à son terme ou s'il doit encore y revenir, conscient d'un travail en cours, insatisfaisant, susceptible d'être amélioré. Lorsque l'artiste termine son œuvre, sa satisfaction ne s'apparente-t-elle pas à un piège, un leurre auquel il aura cédé ? Mais, à l'inverse, lorsque, pour telle ou telle raison, l'œuvre demeure inachevée, de quels enseignements est-elle chargée ? Quelle leçon, quel témoignage le *non finito* apporte-t-il alors sur les sentiers de la création ?

C'est ainsi que *Le Chef-d'œuvre inconnu*, qui aurait pu s'intituler *Le Chef-d'œuvre inachevé* ou encore *Le Chef-d'œuvre incompris*, questionne l'inaboutissement dans l'art. À cette occasion, l'écriture romanesque elle-même relève un défi dans son rapport à l'œuvre du peintre

1 C. Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861, p. 305.

Frenhofer : comment les descriptions du romancier – si souveraines chez Balzac, s’affirmant toujours comme un tableau abouti – peuvent-elles donner à voir un travail en cours, marqué par ses errances et, finalement, son inachèvement ? Est-ce du côté de l’esthétique de l’esquisse (qui n’aura cessé de se renforcer, jusqu’à gagner le marché de l’art au XVIII^e siècle) que le romancier peut trouver une issue, en propageant, par exemple, les « touches » descriptives, à l’opposé du tableau total, magistral, structuré ? Il reste que Balzac multiplie tout au long de la nouvelle des impressions de flou, de brouillon, de brouillard, si l’on peut dire.

*

Bien sûr, l’écrivain respecte parfaitement les protocoles d’écriture réaliste qui le caractérisent. Les descriptions et les portraits foisonnent, les détails s’enchaînent, les espaces s’exposent avec soin et minutie. L’écrivain étourdit le lecteur par de nombreuses énumérations qui semblent ne devoir jamais finir, habitées par la volonté de cerner, de boucler tout le réel. Comme dans ses autres romans, *La Peau de chagrin*, *Sarrasine* ou encore *L’Auberge rouge*, publiés la même année, l’inscription du détail signe *la Comédie humaine* :

Imaginez un front chauve, bombé, proéminent, retombant en saillie sur un petit nez écrasé, retroussé du bout comme celui de Rabelais ou de Socrate ; une bouche rieuse et ridée, un menton court, fièrement relevé, garni d’une barbe grise taillée en pointe, des yeux vert de mer ternis en apparence par l’âge, mais qui par le contraste du blanc nacré dans lequel flottait la prunelle devaient parfois jeter des regards magnétiques au fort de la colère ou de l’enthousiasme.²

Rien à *imaginer* dans le portrait du vieux peintre tant les détails sont précis et nombreux, marqués par la

2 H. de Balzac, *Le Chef-d’œuvre inconnu*, Paris, Furne, 1846, p. 284. Les citations suivantes provenant de l’œuvre citée seront marquées à l’aide de l’abréviation *CI*, la pagination suivra le signe abrégatif après la virgule.

frappe, la cadence des qualificatifs, associés à la convocation de personnages bien réels comme attestations de vérité ! C'est dire à quel point le romancier réaliste pousse la machine à l'extrême. Jusqu'à la saturation. Au point que la nouvelle tout entière semble pleine à craquer, bondée, gonflée par l'ampleur des descriptions, par les effets d'abondance et d'accumulation.

La construction du récit en témoigne, structuré, rythmé par les renvois à des œuvres célèbres : ici, le tableau intitulé *Adam* de Mabuse, peint vers 1510 ; là, la toile *Marie l'Égyptienne* (sainte dont Philippe de Champaigne et Ribera ont illustré le martyre) ; là encore, le « beau Giorgion » (*Les trois âges de l'homme*, exécuté par Giorgione vers 1510 également).

Quant à la première apparition de Frenhofer, la description qui en est faite s'appuie sur la tradition du portrait pictural, alors que celle de son atelier renvoie aux tableaux d'intérieur. À quoi s'ajoutent les allusions aux peintres célèbres, qui ponctuent le texte comme autant de poinçons d'autorité : « Ainsi a procédé Raphaël » (*CI*, 288), « cette fleur de vie que Titien et Raphaël ont surprise » (*CI*, 289), « ce faquin de Rubens » (*CI*, 289) ou encore « je lui donnerai des tableaux du Corrège, de Michel-Ange, du Titien » (*CI*, 301). La référence fonctionne comme un effet de réel, mais aussi une prime de plaisir esthétique et culturel pour le lecteur ou comme l'observe Bernard Vouilloux, « le rêve totalitaire d'une synthèse historique et artistique³ ». Et, pour tout dire, Frenhofer ressemble à « une toile de Rembrandt » (*CI*, 285).

Même si le lecteur ne connaît pas l'œuvre du peintre hollandais, la mention de son nom emporte l'adhésion.

3 B. Vouilloux, « "Frenhofer, c'est moi". Postérité cézannienne du récit balzacien », [dans :] *Idem, Tableaux d'auteurs*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2013, <https://doi.org/10.4000/books.puv.6233>

Les références s'emboîtent. Le portrait de Rembrandt quitte son cadre, quitte le musée, pour trouver sa place dans le texte, et faire rayonner la littérature.

De la même manière que les descriptions de lieux et de personnages, les discours du protagoniste, Frenhofer, prennent le relais et se prolongent sur plusieurs pages, convoquant théories artistiques et rappels historiques, étourdissant le lecteur, que stupéfient ces innombrables réflexions, développées et argumentées. Plus que jamais, le personnage du peintre atteste sa maîtrise, affirme son autorité dans chacune de ses analyses. Impérieux, quand il affronte la plénitude du talent et la recherche de la perfection dans le dessin et la peinture :

Ta figure n'est ni parfaitement dessinée, ni parfaitement peinte, et porte partout les traces de cette malheureuse indécision. Si tu ne te sentais pas assez fort pour fondre ensemble au feu de ton génie les deux manières rivales, il fallait opter franchement entre l'une ou l'autre, afin d'obtenir l'unité qui simule une des conditions de la vie. (*CI*, 287)

Des lois de l'anatomie aux cercles chromatiques, des exigences de la forme au souvenir des peintres flamands et vénitiens, de la théorie esthétique aux impressions personnelles, chaque monologue de Frenhofer s'impose comme une véritable leçon d'histoire de l'art. Bien que « couvert de poussière, où tout était en désordre » (*CI*, 304), l'atelier devient l'espace idéal où les discussions sur la création artistique se succèdent comme autant de leçons édifiant – accablant ? – le lecteur.

*

Comme tout artiste, peintre, écrivain, hanté par la recherche de l'absolu, Frenhofer, dans sa maturité, se veut maître de l'excellence. Si celle-ci s'obtient, selon lui, à travers l'unité du dessin et de la couleur, c'est que Balzac se réfère à la tension qui marque le milieu artistique de la première moitié du XIX^e siècle, en

opposant les défenseurs de la ligne et du dessin – dont Dominique Ingres est le chef de file – à ceux qui privilégient la dramatisation de la couleur, comme Eugène Delacroix, avec qui, d'ailleurs, le romancier a eu l'occasion de débattre des épreuves de la création, des choix esthétiques. C'est, on le sait, la vie tumultueuse des passions que vise Delacroix à travers l'intensité de la couleur, dont la puissance défie les exigences formelles de la composition. Le peintre écrit dans son *Journal* le 30 avril 1847, au sujet du tableau *Suzanne* de Jordaens :

Cette peinture est la plus grande preuve possible de l'impossibilité de réunir d'une manière supérieure la vérité du dessin et de la couleur à la grandeur, à la poésie, au charme [...] ; ce rendu, cette précision sont à mille lieues de moi, ou plutôt j'en suis à mille lieues ; cette peinture ne m'a pas saisi, comme beaucoup de belles peintures. Un Rubens m'eût ému davantage ; mais quelle différence entre ces deux hommes ! Rubens, à travers ses couleurs crues et ses gros ormes, arrive à un idéal des plus puissants.⁴

C'est l'émotion, la passion, que recherche Delacroix et non la vérité du dessin, la précision de la ligne. Le peintre leur préfère l'ardeur et la vitalité que donne à la toile la puissance de la couleur. De là l'intérêt qu'il porte aux ébauches, aux croquis, qui sont pour lui comme un défi, comme l'énigme du vivant :

Quel que soit le chagrin que l'on éprouve à voir l'impression de simplicité d'une belle ébauche disparaître à mesure qu'on y ajoute des détails, il reste encore beaucoup plus de cette impression que vous ne parviendrez à en mettre quand vous avez procédé d'une façon inverse.⁵

N'est-ce pas le procès du détail (si cher à Balzac) que l'artiste entreprend ici, cherchant la beauté dans le *non finito*, où simplicité et vitalité se conjuguent avec pureté et clarté esthétiques ? La figure s'émancipe de la représentation. Ce n'est pas capturer le réel qui compte,

4 E. Delacroix, *Journal*, Paris, Plon, 1893, p. 304.

5 *Ibidem*, p. 276.

mais le déplacer, le recréer à travers le geste de l'artiste, à travers son empreinte. Comme en témoignent, dans l'atelier de Delacroix, silhouettes de personnages, ébauches de paysages, visages au contour indéfini.

Tel est le paradoxe du *Chef-d'œuvre inconnu* : si les discours de Frenhofer prennent leurs distances avec la conception de l'art prônée par Delacroix, c'est à elle que le ramène inexorablement l'état final de son chef-d'œuvre.

Ce paradoxe est aussi, à sa manière, celui de l'écriture réaliste selon Balzac, soucieuse d'exactitude à travers la surenchère des précisions, habitée par la question du visible (comme le sera tout le XIX^e siècle) : voir et donner à voir, voilà l'enjeu du roman, qui reconnaît dans la peinture un modèle de visibilité, jusqu'à afficher, avouer, la soumission de la plume au pinceau, de la page de l'écrivain à la toile du peintre.

On l'a dit, au-delà des renvois inévitables, nécessaires, à l'univers de Frenhofer, allusions et références au monde de la peinture saturent le récit : « atelier », « toile », « traits », « palette », « dessin », « touches », « pinceaux ». Il arrive, cependant, qu'aux larges descriptions qui affichent pour modèles l'ample composition d'un tableau structuré, Balzac préfère le mouvement spontané de l'esquisse : « Mettez cette tête sur un corps fluët et débile, entourez-la d'une dentelle étincelante de blancheur et travaillée comme une truelle à poisson, jetez sur le pourpoint noir du vieillard une lourde chaîne d'or » (*CI*, 285). Les injonctions « mettez », « entourez » et « jetez » valent pour autant de « touches » de peinture, qui jettent les parties corporelles sur le papier dans un élan immédiat. La représentation repose sur une succession de traits nets, contrastés, qui s'ajustent comme ils peuvent, sans organisation ni structure préalable.

De même, plus loin dans le récit, Frenhofer travaille sur sa toile d'une manière surprenante aux yeux

du jeune apprenti : « 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 » (*CI*, 291). Mouvements brusques et désordonnés. Rapidité d'exécution. Le diable est dans l'absence de perspective, dans la brusquerie immédiate du geste créatif.

Mais, au-delà des multiples allusions à la peinture, c'est la question du petit rien essentiel que suscitent les échanges consacrés à la peinture. Ce petit rien, qui fait tout le prix du tableau et couronne le talent, prend ici deux formes principales (plusieurs fois répétées) : d'une part, l'air, l'atmosphère, le souffle qui anime et vivifie la toile ; et, d'autre part, la circulation du sang qui donne vie aux corps représentés : « Il y a tant de profondeur sur cette toile, l'air y est si vrai, que vous ne pouvez plus le distinguer de l'air qui nous environne. Où est l'art ? perdu, disparu ! » (*C- I*, 304) ou encore « Non, mon ami, le sang ne court pas sous cette peau d'ivoire » (*CI*, 286). Et c'est là, précisément, que réside le génie de Frenhofer, dans ce don de la vie aux œuvres :

Remarques-tu comme le luisant satiné que je viens de poser [...] réchauffe la grise froideur de cette grande ombre où le sang se figeait au lieu de courir. Jeune homme, jeune homme, ce que je te montre là, aucun maître ne pourrait te l'enseigner. Mabuse seul possédait le secret de donner de la vie aux figures. (*CI*, 291)

L'idéal serait peut-être que le peintre s'en tienne là, qu'il se débarrasse de tout le reste pour fixer directement le souffle dans son œuvre, et y faire circuler le sang. Est-ce que ça ne serait pas cela que l'artiste recherche dans une esquisse ? Courir à l'essentiel, aux traits majeurs qui donnent souffle et vie, puisque c'est là que s'éprouve le génie, dans cet inachèvement qui se suffit à lui-même ?

Et, précisément, Balzac en fait circuler le motif, comme le sang circule. C'est ainsi que, dans l'atelier de Frenhofer, « d'innombrables ébauches, des études aux trois crayons, à la sanguine ou à la plume, couvraient les murs jusqu'au plafond » (CI, 285). Cela va jusqu'à la saturation, dès lors que « les murs étaient couverts de simples papiers chargés d'esquisses au crayon » (CI, 297). Le *Dictionnaire de Trévoux* donne aux premiers mots de sa définition, à l'article « Ébauche » : « Les premiers traits d'un tableau »⁶ et plus loin : « Une légère ébauche d'un grand peintre vaut souvent mieux que les ouvrages finis d'un autre »⁷.

Suprématie de l'ébauche, qui bouleverse le rapport entre les œuvres, de l'esquisse superbe au tableau sans saveur !

Observons que, si Balzac souligne chaque fois la présence des murs, comme support nécessaire, on peut lire à l'article « Esbaucher » : « Dans le sens propre c'est mettre sur le mur un enduit /qu'on appelle baüche/ »⁸. Le lecteur passe d'un mur à l'autre ou encore d'une muraille à l'autre, à la suite de ces « quelques reflets égarés [...] au ventre d'une cuirasse de reître suspendue à la muraille » (CI, 285).

C'est au point que la peinture fait muraille, finalement engloutie, absorbée par le support : « Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture » (CI, 305). Le gribouillage de Frenhofer marque la fin du drame. Comme un autre don Quichotte, le peintre se trouve vaincu en affrontant sa chimère : « Il vaudrait autant se battre la tête contre

6 *Dictionnaire universel français et latin*, Trévoux, chez Estienne Ganeau libraire de Paris, & directeur de l'imprimerie de S.A.S. M. DCCIV. Avec approbations, et privilège du Prince, 1721, t. 2, p. 1305, entrée « ébauche ».

7 *Ibidem*.

8 *Ibidem*.

un mur, c'est-à-dire, qu'on travaille inutilement, qu'on ne viendra pas à bout de ce qu'on souhaite »⁹.

C'était, oui, aller dans le mur aux dernières lignes du texte.

*

Les premiers jets de Balzac s'apparentent étrangement aux ébauches de son peintre. On dit, en forçant le trait, que sa plume trace sur le papier des griffonnages illisibles, indéchiffrables, bizarres. Champfleury, le grand critique littéraire, théoricien du réalisme, passionné par la caricature, consacre un texte aux corrections de l'écrivain : « Les corrections du romancier étaient déjà légendaires en 1830. Un compositeur d'imprimerie faisait "son heure" de Balzac, comme un forçat fait son temps, après quoi il se resta en travail avec le labeur le plus facile »¹⁰. Quelques pages plus tard, Champfleury poursuit :

L'imprimerie pâlit. Le délai est bref, l'écriture inouïe. On transforme le monstre, on le traduit à peu près en signes connus. Les plus habiles n'y comprennent rien de plus. On le porte à l'auteur.

L'auteur renvoie les deux premières épreuves collées sur d'énormes feuilles, des affiches, des paravents ! C'est ici qu'il faut frémir et avoir pitié. L'apparence de ces feuilles est monstrueuse. De chaque signe, de chaque mot imprimé part un trait de plume qui rayonne et serpente comme une fusée à la congrève, et s'épanouit à l'extrémité en pluie lumineuse de phrases, d'épithètes et de substantifs soulignés, croisés, mêlés, raturés, superposés ; c'est d'un aspect éblouissant.¹¹

La description des épreuves que Balzac renvoie à l'imprimeur marque un chaos total, généreux et sympathique, qui répond à l'appel du monstrueux. À la mesure (ou, si l'on préfère, à la démesure) du chaos que débrouille – dans sa tête et sur sa toile – la création de Frenhofer. Une forme de « pied », l'équivalence d'un pied sur la page de l'écrivain, apparaîtra-t-elle ici ou là ?

⁹ *Dictionnaire universel français et latin, op. cit.*, t. 3, p. 547, entrée « mur ».

¹⁰ Champfleury, *Balzac. Sa méthode de travail*, Paris, A. Patay, 1879, p. 5-6.

¹¹ *Ibidem.*, p. 9.

Il reste que l'imprimeur, à son tour, affronte le monstre que lui transmet Balzac. C'est que *La comédie humaine* ne se laisse pas facilement déchiffrer, et, des premiers brouillons aux premiers retours de l'imprimerie, le mot « épreuve » désigne parfaitement le défi que se lance Balzac, affrontant le monstre, monstre lui-même à travers le devenir monstrueux de son œuvre, se battant la tête contre le mur, pour finir par l'emporter.

Le mot *génie*, communément associé aux artistes au talent exceptionnel, revient souvent dans le texte, comme un trait définitif : « un génie fantasque qui vivait dans une sphère inconnue » (CI, 295), « œuvre de génie » (CI, 295) ; « génie dévorant » (CI, 297), etc. Rappelons que le *Dictionnaire de Trévoux* le définit ainsi :

Signifie plus ordinairement, l'esprit ou la faculté de l'âme en tant qu'elle pense ou qu'elle juge [...]. Toute la beauté du génie n'est qu'un pur effet du hasard, et d'un certain arrangement des parties de la machine. J'aime mieux trouver dans un ouvrage une faute contre les règles qu'un défaut d'esprit et de génie.¹²

Le personnage de Frenhofer représente la figure du génie, prodige incontesté, juge, critique, érudit, obsédé tout au long du récit par sa toile, et qui ne craint pas de multiplier les « fautes contre les règles » pour atteindre son but. Modestie de l'artiste (de la part du peintre) ou ancrage du motif (de la part du romancier) ? Pour définir ses œuvres, Frenhofer recourt au terme de *barbouillage*, qui, en peinture, se dit toujours en mauvaise part, pour caractériser une ébauche grossière : « vous voyez un de mes premiers barbouillages » (CI, 293) et plus tard : « c'est une toile que j'ai barbouillée » (CI, 304). De nouveau, la ligne du tableau en majesté se double de la présence du barbouillis, qui travaille en sous-main. Le personnage lui-même apparaît ainsi comme une créature imparfaite, inachevée, en marge

12 *Dictionnaire universel français et latin*, op. cit., t. 2, p. 298, entrée « génie ».

des figures sociales reconnues, confirmées. Ici, un « corps fluët et débile » (CI, 295) ; là, « ses joues pâles étaient nuancées d'un rouge vif » (CI, 301). Reconnu comme un esprit supérieur tout au long de la nouvelle, Frenhofer se met lui-même au pied du mur en entreprenant sa *Belle noiseuse*, jusqu'à prendre le risque d'être moqué et rejeté, et d'incarner la figure du génie incompris, telle que l'évoque Balzac, un an plus tard, dans *Louis Lambert* (1832) :

Les gens vulgaires à qui cette vélocité de vision mentale est inconnue, ignorant le travail intérieur de l'âme, se mettent à rire du rêveur, et le traitent de fou s'il est coutumier de ces sortes d'oublis.¹³

De nouveau, la frontière de l'*inconnu* marque le partage entre ceux qui sont absorbés par les exigences extérieures (objectives) de la vie quotidienne et ceux dont l'esprit – et l'œuvre qui en résulte – travaille intérieurement, dans l'intérieur de l'atelier, du cabinet, au dépassement des limites. À quoi s'ajoute la tension dramatique entre le génie triomphant et le désarroi de celui qui aura frôlé le ciel avant de s'écraser.

*

Obsédé par le tableau qu'il travaille depuis dix ans, Frenhofer se refuse à montrer son chef-d'œuvre, dissimulé, attendu, promis, s'imposant comme une énigme au long du récit. Le dévoilement final – le dénouement – sera-t-il à la hauteur ? Quels sommets l'œuvre d'art atteindra-t-elle ? Après tant de descriptions exaltées et de discours enthousiastes sur la peinture, le lecteur accompagne les deux peintres, Porbus et Poussin, dans la découverte du tableau. La révélation est stupéfiante. Au lieu de l'œuvre espérée, la toile affiche une destruction, une abolition de la figure au profit d'un :

13 H. de Balzac, *Louis Lambert*, Paris, Furne, 1842, p. 198.

chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant ! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction. (*CI*, 305)

D'un côté, l'admiration ; de l'autre, l'incompréhension devant cette image brouillée qui, dans une sorte de défi, couronne le récit dans le mystère et l'étrangeté. Mais que signifie ce « chaos de couleurs » ? Est-ce l'aveu final d'un échec ? La peinture aurait-elle atteint ses limites à travers ce gribouillage chaotique et monstrueux ?

C'est ainsi que la femme se dérobe. La « belle noiseuse » refuse de souscrire au culte – trivial, profane, éculé – des images. Mieux vaut l'iconoclasme, leur destruction, que leur exposition « aux yeux du vulgaire ». Le chef-d'œuvre doit rester inconnu pour être chef-d'œuvre. L'exposer, c'est trahir. Et le romancier aurait pu s'en tenir là, en préservant jusqu'au bout le mystère, en ne dévoilant *rien* de l'état final du tableau. Balzac, au contraire, désavoue le modèle pictural qui donne sa tenue au texte.

Si, tout au long du XIX^e siècle, des tableaux de *la Comédie humaine* aux fresques des *Rougon-Macquart*, le roman « tient » à travers son rapport à la peinture, s'il s'agit sans cesse d'observer et de recréer des choses vues, la nouvelle de Balzac s'achève sur la révélation d'un tableau vide. Circulez, il n'y a rien à voir.

Sans doute y trouve-t-on un pied, « un pied délicieux, un pied vivant ! » (*CI*, 305), qui reste de la toile fantasmée de Frenhofer comme un fétiche valant pour le corps tout entier de Vénus, comme un débris antique digne des merveilles découvertes à Pompéi, comme ceux que l'on rencontre dans la boutique d'antiquités de la *Peau de chagrin* (1831) :

Cet océan de meubles, d'inventions, de modes, d'œuvres, de ruines, lui composait un poème sans fin. Formes, couleurs, pensées, tout revivait là ; mais rien de complet ne s'offrait à l'âme. Le poète devait

achever les croquis du grand-peintre qui avait fait cette immense palette où les innombrables accidents de la vie humaine étaient jetés à profusion, avec dédain.¹⁴

On comprend mieux alors la présence des barbouillages et des ébauches, tous ces croquis de la boutique ou de l'atelier, comme si tout ce qui, de la vie humaine, se trouve « jeté » sur le papier plutôt que peint, construit, portraituré, trouvait son couronnement dans le pied délicieux, qui signe le triomphe de l'esquisse !

Comment ne pas rappeler ici les réflexions de Pablo Picasso au sujet de Frenhofer, qui mesure son échec face à la représentation de la vérité :

Ce qu'il y a d'extraordinaire chez ce Frenhofer du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, c'est qu'à la fin, plus personne ne voit rien, sauf lui. À force de chercher la réalité, il arrive aux ténèbres noires. Il y a tant de réalités qu'à force de tenter de les rendre toutes visibles, on finit dans le noir [...]. Sinon, à la fin, il n'y aurait plus rien du tout.¹⁵

Et l'on sait combien Picasso se passionne pour l'esquisse, ébauchant spontanément, par-ci, par-là, sur une lettre, sur une nappe, sur un bout de serviette, des croquis qui capturent intensément l'humanité, et se suffisent à eux-mêmes. Ces quelques traits, furtivement déposés, témoignent de son intérêt pour le caractère brut de l'art, sachant pourtant – dans un ultime paradoxe – que le pied peint par Frenhofer est parfaitement « fini » .

C'est ainsi que, dans son récit, Balzac joue avec le rien, avec le mot, avec la notion, qu'il remet sur le métier à de multiples reprises – en passant de la positivité du rien, qui vaut mieux que le tout (un rien, *rem* en latin, c'est quelque chose), à l'absence totale d'objet ou de valeur : « C'est cela, et ce n'est pas cela. Qu'y manque-t-il ? un rien, mais ce rien est tout » (*CI*, 289), « ce tableau

14 H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, Furne, 1846, p. 16.

15 P. Picasso, *Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1998, [dans :] H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Nathan, 2006, p. 116.

ne vaut rien » (*CI*, 304), « Mais, tôt ou tard, il s'apercevra qu'il n'y a rien sur sa toile, s'écria Poussin. – Rien sur ma toile, dit Frenhofer » (*CI*, 306), « Tu ne vois rien, manant ! » (*CI*, 306) ; « Rien, rien ! » (*CI*, 306), « Je n'aurai donc rien produit » (*CI*, 307).

Le thème scande le récit, comme l'écueil de la recherche, la pierre d'achoppement qui fait obstacle à l'absolu. Le tableau de Frenhofer est alors comme une peau de chagrin qui se réduit à « rien », à la destruction et à la mort. Le suicide de Frenhofer serait-il finalement celui du texte, confronté au néant ?

Rien n'est moins sûr. Que le peintre s'aveugle, que le peintre finisse dans le noir évoqué par Picasso (dans le mur évoqué par le texte), c'est le moment où l'écrivain se dégage et abandonne le modèle pictural. On peut lire les dernières lignes du *Chef-d'œuvre inconnu* comme un adieu (momentané) à la peinture. Si, à l'article « Rien », le *Dictionnaire de Trévoux* rappelle que « Dieu a créé toutes choses de rien »¹⁶, Balzac, quant à lui, triomphe de la création picturale (du modèle auquel il s'est assujéti) en la rendant à « rien » (au bénéfice de la littérature).

Quant au pied magnifique, adieu, mes peintres, adieu, lecteur, Balzac est déjà loin, le romancier répond à l'appel de son œuvre, sachant qu'on dit proverbialement de quelqu'un, explique le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1814, « Qu'on lui a fait un pied de nez, pour dire qu'on s'est moqué de lui »¹⁷.

*

C'est l'un des mérites formidables de la nouvelle de Balzac d'entretenir et de renouveler l'énigme de la création artistique. En annonçant cette aspiration vers

¹⁶ *Dictionnaire universel français et latin*, op. cit., t. 4, p. 1291, entrée « rien ».

¹⁷ *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Vve J. B. Coignard et J. B. Coignard, 1694, t. 2, p. 120, entrée « mur ».

l'inconnu, dont Baudelaire fera le maître mot du nouveau poétique aux dernières lignes des *Fleurs du mal*. En soulignant à sa manière, du côté de l'esquisse, du côté du gribouillage, l'importance de la muraille, qui scelle ici les rapports de la littérature-et-de-la peinture en attendant le célèbre « petit pan de mur jaune »¹⁸ de Vermeer qui hante *À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust.

18 M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954, t. 6.

bibliographie

- Balzac H. de, *La Peau de chagrin*, Paris, Furne, 1846.
- Balzac H. de, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Furne, 1846.
- Balzac H. de, *Louis Lambert*, Paris, Furne, 1842.
- Baudelaire C., *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861.
- Champfleury, *Balzac. Sa méthode de travail*, Paris, A. Patay, 1879.
- Delacroix E., *Journal*, Paris, Plon, 1893.
- Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Vve J. B. Coignard et J. B. Coignard, 1694, t. 2.
- Dictionnaire universel français et latin*, Trévoux, chez Estienne Ganeau libraire de Paris, & directeur de l'imprimerie de S.A.S. M. DCCIV. Avec approbations, et privilège du Prince, 1721, t. 2, t. 3 et t. 4.
- Picasso P., *Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1998, [dans :] H. Balzac de, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Nathan, 2006.
- Proust M., *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954, t. 6.
- Vouilloux B., « Frenhofer, c'est moi » Postérité cézannienne du récit balzacien, [dans :] *Tableaux d'auteurs*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2013, <https://doi.org/10.4000/books.puv.6233>

abstract

On the edge of nothingness, the painting,
the sketch, the void in Honoré de Balzac's
Le Chef-d'oeuvre inconnu

In his short story, *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, Balzac explores the impossible quest for artistic perfection through the character of Frenhofer, a painter obsessed with completing his work. The text juxtaposes the finished and the unfinished work, highlighting that the sketch or the *non finito* can better convey life than the completed painting. Faithful to realism style, Balzac multiplies descriptions and pictorial references to the point of saturation, while reflecting on the rivalry between Ingres's drawing and Delacroix's color. The painting's final chaos – a fog of colors from which a single perfect foot emerges – symbolizes the painter's failure and the paradoxical triumph of art. By equating the novelist's work with the painter's one, Balzac makes disorder, incompleteness, and « nothingness » the true source of creative genius.

keywords

perfection, incomplete, creation, chaos, sketch

mots-clés

perfection, inachèvement, création, chaos, ébauche

anne cécile wald lasowski

Anne Cécile Wald Lasowski est diplômée d'un DEA en Histoire de l'Art (Rome III et Lille III) et d'un Master 2 de Lettres Modernes (Paris VIII) et poursuit actuellement ses études doctorales en Lettres Modernes à l'Universidad Nacional Autónoma de México. Dans son parcours, elle a enseigné l'Histoire de l'Art à l'Université du Littoral aux étudiants de Licence, la langue et la culture françaises à Emory University, à Atlanta, aux Etats-Unis, et a été directrice du département de Lettres à la PrepaTec de Mexico de 2012 à 2024. Ses domaines de recherche portent sur l'art baroque et l'art contemporain ainsi que sur la littérature française des XIX^e et XX^e siècles.

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 01.11.2025 Accepted : 28.03.2026 Published : 30.09.2026	ENTRE LA THÉORIE ET LA PRATIQUE	ASJC 1201
ORCID : 0009-0007-8146-2192			
A.-C. Wald-Lasowski, « Sur le fil du néant, le tableau, l'esquisse, le rien dans <i>Le Chef-d'œuvre inconnu</i> d'Honoré de Balzac », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2026, nr 47, pp. 91-108. DOI : https://doi.org/10.26881/erta.2026.47.04			
www.czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/ce/index			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).			