

## Laurent VAN EYNDE

Université Saint-Louis – Bruxelles

### Fragment, création et mélancolie. À propos du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac

#### Résumé

*Cet article montre que, dans Le Chef-d'œuvre inconnu, Balzac réfléchit le rapport entre mélancolie et création, en faisant de la première l'instance critique de la seconde, mais aussi son moteur intime. C'est le fragment, ce petit bout de pied nu qui reste visible dans le chaos de l'œuvre de Frenhofer, qui apparaît alors comme la pointe de la création et dans le même temps le lieu de partage entre l'échec de l'œuvre peinte (celle de Frenhofer) et l'accomplissement de l'œuvre écrite (la nouvelle de Balzac).*

#### Abstract

*This article shows that, in The Unknown Masterpiece, Balzac reflects on the relationship between melancholy and creation, making the former the critical instance of the latter, but also its intimate motor. It is the fragment, the "bare foot emerging from the chaos of color" that remains visible in Frenhofer's work, that appears as the point of creation and at the same time the place of division between the failure of the painted work (Frenhofer's) and the accomplishment of the written work (Balzac's novel).*

Poussin et Porbus sont autorisés à pénétrer dans l'atelier de Frenhofer. Gillette, l'amante de Poussin, a accepté de poser pour l'inquiétant vieillard et, en contrepartie, celui-ci consent à dévoiler enfin sa *Catherine Lescaut* : « Entrez, entrez, leur dit le vieillard rayonnant de bonheur. Mon œuvre est parfaite, et maintenant je puis la montrer avec orgueil. Jamais peintre, pinceaux, couleurs, toile et lumière ne feront une rivale à *Catherine Lescaut*<sup>1</sup>. » Mais le prétendu chef-d'œuvre est invisible pour les deux visiteurs. Littéralement, ils ne voient rien. Poussin à Porbus, en aparté : « Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture<sup>2</sup>. » Il n'est pas question ici d'interprétation, ni de ces disputes d'écoles ou du

<sup>1</sup> Honoré DE BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, dans *La Comédie humaine*. X. *Études philosophiques*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges CASTEX, Paris, Gallimard, 1979, pp. 434-435. BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 436.

débat qui chercherait à consacrer le dessin au profit de la couleur ou inversement. La couleur ne sauve pas plus le dessin que le dessin ne sauve la couleur. La toile ne donne à voir qu'un magma informe. Seul Frenhofer lui-même ne s'en aperçoit pas, tout entier voué à son orgueilleuse extase. Jusqu'au moment où il entend pourtant un commentaire de Poussin, qui s'inquiète à voix trop haute : « Mais, tôt ou tard, il s'apercevra qu'il n'y a rien sur sa toile, s'écria Poussin<sup>3</sup>. » Alors Frenhofer passe de l'extase à la colère et de la colère à l'effondrement : « Frenhofer contempla son tableau pendant un moment et chancela. "Rien, rien ! Et avoir travaillé dix ans". Il s'assit et pleura. "Je suis donc un imbécile, un fou ! je n'ai donc ni talent, ni capacité, je ne suis plus qu'un homme riche qui, en marchant, ne fait que marcher ! Je n'aurai donc rien produit !" »<sup>4</sup> » Un ultime sursaut d'orgueil peut laisser à penser que Frenhofer, pourtant, voit à nouveau, lui, sa splendide *Catherine Lescault*. Mais sans doute n'a-t-il que donner le change, désespérément — la nouvelle se termine sur ces mots : « Le lendemain, Porbus inquiet revint voir Frenhofer, et apprit qu'il était mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles<sup>5</sup>. » Folie et destruction consacrent donc la découverte du rien, là où devait surgir une œuvre sans égale.

Pourtant, n'y a-t-il vraiment *rien* sur cette toile ? Un chaos sans rédemption, un magma sans signe ? Cette image trop univoque de la conclusion du *Chef-d'œuvre inconnu* masquerait alors la reconnaissance d'un fragment. Lorsque Porbus et Poussin comprennent, sur l'insistance de Frenhofer, que c'est bien cette toile-là qu'il leur faut admirer, ils n'y reconnaissent rien, et certainement pas la fameuse *Catherine Lescault* annoncée et ils n'en démordront pas : la création a engendré un monstre informe. Mais un doute les étreint quelques brefs instants, la possibilité d'une erreur. C'est Porbus qui doute : « "Nous nous trompons, voyez", reprit Porbus<sup>6</sup>. » Et cette exclamation requiert aussitôt Poussin : « En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant ! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction. Ce pied apparaissait là comme le

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 437.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 437-438.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 438.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 436.

torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée<sup>7</sup>. »

Qu'est-ce donc que ce pied nu ? Le reliquat d'une version antérieure ? Le rescapé d'une folie créatrice qui s'est perdue dans sa surcharge ? Le texte est précis : il s'agit d'un *bout* de pied, donc une partie, un fragment de ce que l'on nomme. Un fragment de fragment, en somme, puisqu'au regard de l'ambition de la toile, le pied n'est lui-même qu'un fragment de ce corps qui aurait dû se révéler là tout entier. Décidément, un fragment par excellence. Balzac le nomme comme une partie d'un tout détruit : « ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction ». Le fragment sidère l'observateur parce qu'il révèle en même temps l'effondrement du tout, un effondrement qui est produit, créé, constitué avec obstination — « une *lente et progressive* destruction ».

Notre article voudrait saisir ce qu'est le statut de ce fragment dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, quelle est sa signification et quel est son rapport à la figure étrange, voire paradoxale, de la création qui se dessine dans le texte de Balzac. Le fragment du chef-d'œuvre inconnu peint par Frenhofer engage toute la signification de la nouvelle de Balzac, et sans doute même la concentre-t-il.

\*  
\*   \*

La construction du projet de *La Comédie humaine* date, on le sait, de 1834 et intégrera donc *a posteriori*, et progressivement, les romans et nouvelles écrits depuis 1829, ainsi que *Les Chouans*. Parmi ces textes intégrés « rétroactivement » au plan général du grand œuvre balzacien figure *Le Chef-d'œuvre inconnu*, publié pour la première fois en 1831. Il s'inscrira dès 1837 dans les *Études philosophiques*, puis, via ce sous-ensemble, dans *La Comédie humaine* en 1846. Devenant une « étude philosophique », *Le Chef-d'œuvre inconnu* se trouve alors associé à deux autres nouvelles, plus longues, consacrées cette fois à la musique : *Gambara*, publié pour la première fois en 1837, et *Massimilla Doni*, publié pour la première fois en 1839. Se construit ainsi une trilogie de nouvelles qui méditent l'art et plus précisément encore le processus de création, ses mystères et ses fourvoiements. On peut même soutenir que « dans le cadre des *Études philosophiques*, les trois nouvelles développent le postulat fonda-

---

<sup>7</sup> Id.

mental du pouvoir destructeur de la pensée, appliquée au domaine de l'Art<sup>8</sup> », comme l'affirme René Guise dans son introduction au *Chef-d'œuvre inconnu*. Nous reviendrons ci-dessous sur ce qu'il faut entendre par le « pouvoir destructeur de la pensée, appliquée au domaine de l'Art », mais notons d'abord que la trilogie est marquée, en cet endroit précis, du sceau d'une inspiration décisive : les contes d'E.T.A. Hoffmann.

Dans le cas du *Chef-d'œuvre inconnu*, on peut même considérer qu'il s'agit là d'une « imitation, voire un pastiche d'Hoffmann<sup>9</sup> ». Deux contes du génial romantique allemand, ainsi qu'un chapitre d'un de ses romans, peuvent être identifiés comme modèles croisés. Il s'agit du *Baron de B.*<sup>10</sup>, de *La Cour d'Artus*<sup>11</sup> et du chapitre intitulé « Le parchemin du vieux peintre » dans *Les Élixirs du diable*<sup>12</sup>. Ces œuvres mettent toutes en scène la figure de l'artiste — un musicien violoniste dans *Le Baron de B.*, des peintres dans *La Cour d'Artus* et dans *Les Élixirs du diable* — confronté à l'échec de la création, un échec qui l'entraîne aux limites de la folie.

On pourrait également souligner les associations avec la figure diabolique ou l'imaginaire faustien, que peuvent aussi évoquer certains passages du *Chef-d'œuvre inconnu*, notamment s'agissant des descriptions de Frenhofer, qui soulignent « la bizarrerie de son costume » et qui suggèrent qu'« il y avait quelque chose de diabolique dans cette figure<sup>13</sup> ». Balzac, à la manière d'Hoffmann, en effet, noue ainsi l'inquiétant, le diabolique et l'artistique, comme le confirment ces lignes qui se concluent par une transmutation de la figure de Frenhofer en peinture vivante : « Les yeux n'avaient plus de cils, et à peine voyait-on quelques traces de sourcils au-dessus de leurs arcades saillantes. Mettez cette tête sur un corps fluet 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, et vous aurez une image imparfaite

<sup>8</sup> René GUISE, *Introduction au « Chef-d'œuvre inconnu »*, dans Honoré de BALZAC, *La Comédie humaine. X. Études philosophiques*, op. cit., p. 393.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>10</sup> Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, *Le Baron de B.*, dans *Les Frères de Saint-Sérapion III*, trad. franç. d'Albert BÉGUIN et Madeleine LAVAL, Paris, Phébus, 1982, pp. 284-295.

<sup>11</sup> Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, *La Cour d'Artus*, dans *Les Frères de Saint-Sérapion I*, trad. franç. de Madeleine LAVAL, Paris, Phébus, 1981, pp. 213-243.

<sup>12</sup> Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, *Les Élixirs du diable*, trad. franç. de Madeleine LAVAL, Paris, Phébus, 1979, pp. 299-319.

<sup>13</sup> Honoré de BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 414.

de ce personnage auquel le jour faible de l'escalier prêtait encore une couleur *fantastique*. Vous eussiez dit une toile de Rembrandt marchant silencieusement et sans cadre dans la *noire atmosphère* que s'est appropriée ce grand peintre<sup>14</sup>. » Le pourpoint noir trouve sa rime chromatique dans la noire atmosphère de Rembrandt. L'inquiétante figure de Frenhofer est ainsi identifiée à la création picturale dans une lumière *fantastique*. Pour autant, il ne faudrait prendre trop au pied de la lettre ce qualificatif. *Le Chef-d'œuvre inconnu* n'est pas un conte fantastique, mais bien une nouvelle qui convoque des traits hérités de l'imaginaire hoffmannien pour donner à voir la souffrance d'une création qui s'égare et par là devient étrange et inquiétante pour les interlocuteurs de Frenhofer, fussent-ils eux-mêmes peintres. Cette étrangeté culmine enfin dans l'adieu qui glace<sup>15</sup> et ramène le lendemain un « Porbus inquiet<sup>16</sup> » qui découvre la mort et la destruction. C'est bien l'incompréhension devant un art qui bascule qui se dit par le biais des évocations du fantastique hoffmannien<sup>17</sup>.

La proximité des arguments ou intrigues et des enjeux, ainsi que la variation sur un imaginaire fantastique, n'épuisent pas, pour autant, la relation de Balzac à Hoffmann dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Plus encore dans cette nouvelle que dans les deux autres composantes de la trilogie sur l'art des « Études philosophiques », la variation sur Hoffmann se nourrit de la reprise du motif de la *mélancolie*. Nous ne voulons certes pas ici ouvrir à nouveau le dossier de la mélancolie romantique ou même seulement hoffmanienne — c'est Balzac qui nous occupe. Et nous nous arrêtons donc à la mélancolie dans les pages d'Hoffmann que lit Balzac, en l'occurrence plus particulièrement *La Cour d'Artus*, pour comprendre la signification que *Le Chef-d'œuvre inconnu* donnera lui-même à ce motif de la mélancolie.

Dans *La Cour d'Artus*, le personnage de Traugott, promis à la vie prosaïque du commerce à Dantzig, en même temps qu'à la fille du tout aussi prosaïque marchand Elias Roos, ne rêve pourtant que de dessiner et de peindre. Ainsi son esprit s'égare-t-il plus souvent qu'il ne le faudrait tandis qu'il est censé s'employer au service des affaires de son futur beau-père. Ce qui le distrait de sa tâche est la contemplation de certaine figure de la grande fresque qui décore la salle de

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 415 (nous soulignons).

<sup>15</sup> « Cet adieu les glaça » (*ibid.*, p. 438).

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 438.

<sup>17</sup> Cf. en ce sens, René GUISE, *Introduction au « Chef-d'œuvre inconnu »*, op. cit., pp. 406-407.

négoce que l'on nomme précisément la *Cour d'Artus*. Traugott y contemple l'image en cortège de la milice de l'ancienne ville impériale de Dantzig : « Or le hasard voulu qu'il se trouvât juste en face de certains personnages du cortège, dont la vue l'envahissait chaque fois d'une incompréhensible et fort étrange impression de mélancolie [*Wehmut*]. Un homme d'allure grave, et même presque sombre, à la barbe noire et frisée, portant de riches vêtements, montait un cheval noir dont un merveilleux jeune homme tenait les rênes<sup>18</sup>. » La description de cette figure peinte peut évidemment faire penser à certains traits de la description de Frenhofer, et elle a certainement inspiré Balzac. Mais Hoffmann se concentre surtout sur le trouble du jeune Traugott, un trouble qui atteint son comble lorsqu'il aperçoit l'homme et son page parmi ceux qui arpentent la salle. Il apprendra bientôt, de la bouche même de l'homme le plus âgé, qu'il est le peintre Godofredus Berklinger, qui s'est plu à se représenter dans la fresque qu'on lui avait commandée. Le jeune page n'est autre que son fils — lequel se révélera être bien plutôt sa fille, dont Traugott tombera éperdument amoureux comme du modèle rêvé par lequel il pourrait accéder à l'art.

La mélancolie que ressent ainsi Traugott, sans en connaître encore lui-même l'origine ni la cause, est étroitement liée à son aspiration d'artiste, une aspiration qui reconnaît le beau en même temps que l'écart qui l'en sépare encore. Le sentiment mélancolique s'impose à nouveau lorsqu'il contemple un de ses propres dessins d'enfance, qui déjà recopiait les mêmes figures de la fresque de la Cour d'Artus : « À la vue de ce dessin, Traugott sombra dans une nostalgique et profonde mélancolie [*von der tiefsten wehmütigsten Sehnsucht*]<sup>19</sup>. » Le prosaïque marchand reconnaît d'ailleurs chez son futur gendre cette tendance qui l'éloigne des affaires à mesure qu'elle le rapproche de l'art : « Mon gendre est porté à la mélancolie [*ein melancolischer Mensch*]<sup>20</sup>. » Si cet état d'âme (« ultime stade de mélancolique et bienfaisante souffrance [*in diesem Stadium des wehmütigen wohl-tuenden Schmerzes*]<sup>21</sup> ») habite aussi Traugott lorsqu'il contemple la nature et surtout, à travers celle-ci, l'abîme de son impuissance à créer — laquelle est évidemment l'envers de son désir —, c'est encore en revenant auprès des figures peintes elles-mêmes qu'il

<sup>18</sup> Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, *La Cour d'Artus*, op. cit., pp. 214-215.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>20</sup> *Id.*

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 234.

s'abandonne à « une profonde et déchirante mélancolie [*von tiefer hoffnungsloser Wehmut befangen*]<sup>22</sup> ». À chaque fois que son périple le ramène devant la fresque, il est « en proie au découragement et à une profonde mélancolie<sup>23</sup> », et les bourgeois de Dantzig commettent évidemment une grossière erreur en le croyant « entièrement guéri de cette méchante mélancolie [*Melancholie*]<sup>24</sup> ». Enfin, en comprenant que le modèle féminin qu'il cherche en vain, la fille tant aimée du peintre Berklinger, ne sera jamais à ses côtés, il la reconnaît, pour ce manque même, comme foyer de sa mélancolie *et* comme principe de création : « Non, non, Felizitas, je ne t'ai jamais perdue ! Tu seras toujours mienne, car c'est bien toi, cette force créatrice qui vit en moi et fait de moi un artiste. Maintenant, maintenant seulement, je sais qui tu es<sup>25</sup>. »

La prégnance du thème de la mélancolie comme moteur de la création, et même s'identifiant au processus de celle-ci, est évidente dans *La Cour d'Artus*, mais elle sous-tend aussi bien *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Concédons cependant que l'influence de la lecture d'Hoffmann, si elle nous paraît évidente, ne peut cependant s'appuyer sur un lexique tout à fait partagé. En effet, nous avons fait le choix de citer *La Cour d'Artus* dans la traduction de Madeleine Laval, la plus proche de l'allemand original, qui date du début des années 1980, en précisant par ailleurs les termes allemands traduits pour dire cette mélancolie — tantôt *Wehmut*, tantôt *Melancholie*. Or, la traduction qu'a lue Balzac, et qui date de 1829, est due à François-Adolphe Loève-Veimars, traduction dont la fidélité à l'original est toute relative et trahit une « liberté » à l'égard du texte-source qui n'est certes plus scientifiquement acceptable de nos jours<sup>26</sup>. Ainsi, Loève-Veimars évite-t-il pour ainsi dire systématiquement de traduire *Wehmut* ou *Melancholie* par le terme français de « mélancolie ». En recourant à des expressions plus vagues, telles que « sentiment singulier »,

<sup>22</sup> Id.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>24</sup> Id.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>26</sup> Cette « liberté » va d'ailleurs jusqu'à expurger le texte de certains épisodes ! Cela n'a pas empêché Garnier-Flammarion de rééditer jusqu'aujourd'hui ces versions fort discutables. On le regrettera pour le lecteur qui découvrirait l'œuvre d'E.T.A. Hoffmann par cette voie, mais on peut sans doute aussi s'en féliciter pour le chercheur désireux de prendre connaissance des traductions françaises d'Hoffmann lues au XIX<sup>e</sup> siècle. On se reportera donc, dans ce dernier cas de figure, à la traduction de *La Cour d'Artus* dans Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, *Contes fantastiques II*, trad. franç. de François-Adolphe LOÈVE-VEIMARS, Paris, Garnier-Flammarion, 1980, pp. 255-271.

« désir maladif », et seulement en une seule occasion au terme de « mélancolie », la traduction de Loève-Weimars complique la juste évaluation de l'influence directe du thème hoffmannien de la mélancolie sur la rédaction du *Chef-d'œuvre inconnu*. Mais elle ne la rend pas impossible pour autant : la tonalité générale d'un sentiment lié conjointement au manque et au processus créateur est tout à fait lisible pour Balzac dans la traduction de 1829.

Qu'en est-il donc de la mélancolie dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* ? Si le mot est bien moins fréquent que chez Hoffmann, nous pouvons avancer que la chose y joue pourtant un rôle essentiel, confirmé d'ailleurs par l'unique occurrence du terme lui-même. Nous sommes au début de la seconde partie, qui porte l'intitulé « Catherine Lescault », du nom de la figure féminine que Frenhofer cherche à peindre en un absolu chef-d'œuvre. N'est-ce pas un Frenhofer mélancolique que nous retrouvons alors, concentrant en lui les personnages de Traugott et de Berklinger de *La Cour d'Artus* ? « Trois mois après la rencontre du Poussin et de Porbus, celui-ci vint voir maître Frenhofer. Le vieillard était alors en proie à un de ces découragements profonds et spontanés dont la cause est, s'il faut en croire les mathématiciens de la médecine, dans une digestion mauvaise, dans le vent, la chaleur ou quelque empâtement des hypocondres ; et, suivant les spiritualistes, dans l'imperfection de notre nature morale ; le bonhomme s'était purement et simplement fatigué à parachever son mystérieux tableau. Il était languissamment assis dans une vaste chaire de chêne sculpté, garnie de cuir noir, et, sans quitter son *attitude mélancolique*, il lança sur Porbus le regard d'un homme qui s'était établi dans l'ennui<sup>27</sup>. » Le mal décrit semble insaisissable et c'est pourquoi il faut renvoyer dos-à-dos les explications simplistes, qui prétendent au diagnostic assuré et déterminant, et pour tout dire quelque peu ridicule, qu'elles viennent des matérialistes ou des spiritualistes. Le mal est ailleurs, parce qu'il gît dans l'effort même de la création, et c'est en ce sens qu'il engage une posture qualifiée de mélancolique.

Balzac décrit la position du corps assis dans une chaire, une manière de se tenir qui engage la relation de ce corps au monde, à ses entours. Nous ne sommes pas loin, en somme, de la représentation de la mélancolie dans *Melencolia I* (1514) de Dürer, jalon essentiel de la compréhension moderne de la mélancolie. La *Melencolia* comme

<sup>27</sup> Honoré DE BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 430 (nous soulignons).

Frenhofer sont mélancoliques non par une complexion physiologique particulière, par une bile noire que décrivaient les Anciens et les Médiévaux, mais bien par une manière d'être-au-monde, de prendre lieu dans la création et de s'y rapporter. Chez Dürer, l'ombre qui domine la figure centrale résulte très directement de sa position et non de cette bile qui donnait une teinte sombre à la peau des mélancoliques anciens.

Cette position du corps est une lassitude. Balzac parle de langueur et d'ennui, tandis que dans la gravure de 1514, le corps se fige alors même que le regard paraît encore porter au loin, comme dans un désir suspendu, une vision retenue dans une immobilité, un abandon las. Notre propos ici n'est certes pas de pousser plus loin la comparaison avec Dürer, mais bien d'acter le fait que l'immobilité, l'abandon, la lassitude n'apparaissent que dans la relation à l'action suspendue. Et si celle-ci reste indéterminée, voire mystérieuse, chez Dürer, elle est évidente chez Balzac : c'est le processus de création qui est suspendu et qui l'est depuis sa dynamique même. L'épuisement résulte de l'effort engagé pour le parachèvement du chef-d'œuvre. La suspension mélancolique est l'envers de l'action. Et réciproquement, l'action créatrice se nourrit encore de cette mélancolie, puisqu'elle en acte à son tour l'inachèvement.

Si Balzac retrouve bien ainsi une co-implication de la mélancolie et de la création que décrivait Hoffmann dans *La Cour d'Artus*, nous ne pouvons ignorer pourtant un changement de tonalité. Pour le dire simplement, Traugott nous apparaissait dévoré du désir de créer, jusqu'aux confins du désespoir. Or, Frenhofer apparaît aux yeux de Porbus plus las, plus paralysé que désirant, même si l'exigence du chef-d'œuvre ne le quitte pas. Si nous pouvons rapprocher les deux mélancolies, celle de Traugott et celle de Frenhofer, qu'est-ce qui explique pourtant cette attention portée par Balzac à l'état de paralysie de l'action ?

Dans son introduction au *Chef-d'œuvre inconnu* dans l'édition de la Pléiade, René Guise écrit : « Dans le cadre des *Études philosophiques*, les trois nouvelles [*Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambara* et *Massimilla Doni*] développent le principe fondamental du pouvoir destructeur de la pensée, appliquée au domaine de l'Art<sup>28</sup>. » Il s'appuie sur des propos de Balzac lui-même, dans une lettre à Mme Hanska de 1837, où il affirme que le *Chef-d'œuvre inconnu* — pour

<sup>28</sup> René GUISE, *Introduction au « Chef-d'œuvre inconnu »*, op. cit., p. 393.

la peinture, comme les deux autres nouvelles pour la musique — est dicté par la pensée de « l'œuvre et l'exécution tuées par la trop grande abondance du principe créateur<sup>29</sup> ». Il faut bien entendre ici une distinction introduite par Balzac entre ce qu'il nomme le *principe* créateur et sa concrétisation, pour ainsi dire matérielle, dans l'art — dans l'œuvre réalisée, accomplie. C'est ce que paraissent confirmer encore quelques lignes de la préface que Balzac a rédigée pour *Une fille d'Ève*, où il rappelle que sa trilogie des *Études philosophiques* a voulu montré « le désordre que la pensée, arrivée à tout son développement, produit dans l'âme de l'artiste<sup>30</sup> ».

S'impose ainsi dans la réflexion esthétique de Balzac une conception divisée de la création, qui sépare la vision pour ainsi dire théorique (au sens de la *theoria* qui est, avant tout, du registre du voir, de la vision de l'idée) de la réalisation concrète et pratique, et par là aboutie, de l'œuvre d'art<sup>31</sup>. Du moins cette division de la création prend-elle sens lorsque le processus se paralyse. Pour Balzac, la paralysie de la création révèle une division sans doute toujours menaçante et qui, à ce titre, est à tout le moins constitutive de la création en tant que possibilité critique.

Or, cette division du processus créateur est le fait même de Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, du moins à en croire Porbus qui engage Poussin à ne pas suivre ce modèle : « Frenhofer est un homme passionné pour notre art, qui voit plus haut et plus loin que les autres peintres. Il a profondément médité sur les couleurs, sur la vérité absolue de la ligne ; mais à force de recherches, il est arrivé à douter de l'objet même de ses recherches<sup>32</sup>. » Il ne faut donc pas cerner le foyer de l'échec de Frenhofer, de sa paralysie créatrice, seulement dans le débat classique, et particulièrement vif à l'époque de Balzac et pour quelques décennies encore, entre le dessin et la couleur<sup>33</sup>. Ce débat-là est en fait le lieu, pour ainsi dire l'occasion, d'une pensée qui

<sup>29</sup> Lettre d'Honoré de Balzac à Mme Hanska, citée dans *ibid.*

<sup>30</sup> Cité dans *ibid.*, p. 394.

<sup>31</sup> C'est dans la perspective de cette division de principe de la création qu'il faut comprendre la prégnance dans les nouvelles sur la musique, *Gambara* et *Massimilla Doni*, du double moment de la composition et de l'interprétation.

<sup>32</sup> Honoré DE BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *op. cit.*, p. 427.

<sup>33</sup> Frenhofer fait de l'hésitation irréfléchie, naïve, entre le dessin et la couleur la cause des insuffisances de Porbus : « Ah ! voilà, dit le petit vieillard. Tu as flotté indécis entre les deux systèmes, entre le dessin et la couleur, entre le flegme minutieux, la raideur précise des vieux maîtres allemands et l'ardeur éblouissante, l'heureuse abondance des peintres italiens. Tu as voulu imiter à la fois Hans Holbein et Titien, Albrecht Dürer et Paul Véronèse » (Honoré DE BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *op. cit.*, p. 417).

se sépare de la *praxis* créatrice. Porbus prolonge donc son portrait, admiratif et critique à la fois, dans les termes suivants : « Enfin, il y a quelque chose de plus vrai que tout ceci, c'est que la pratique et l'observation sont tout chez un peintre, et que si le raisonnement et la poésie se querellent avec les brosses, on arrive au doute comme le bonhomme, qui est aussi fou que peintre. Peintre sublime, il a eu le malheur de naître riche, ce qui lui a permis de divaguer. Ne l'imitiez pas ! Travaillez ! les peintres ne doivent méditer que les brosses à la main<sup>34</sup>. »

Or, quelques pages plus loin, nous suivons Porbus dans sa visite à Frenhofer, qu'il découvre dans cette « attitude mélancolique<sup>35</sup> » que nous avons déjà mentionnée plus haut. La description de Balzac et le point de vue de Porbus se recouvrent sans doute ici. La mélancolie de Frenhofer, la suspension du processus créateur — suspension qui est en même temps l'autre face de celui-ci — se confond avec la division de l'acte créateur entre la pensée et sa réalisation. La pensée, à lire ce que Porbus disait à Nicolas Poussin, est à la fois l'investissement de l'art et sa paralysie dans le doute infini qu'elle ouvre. Serait-ce donc que Frenhofer cède à la mélancolie parce qu'il a cessé de penser « les brosses à la main » ?

Si tel est le cas, Balzac retrouve à nouveau Dürer. Dans son maître ouvrage consacré à l'art d'Albrecht Dürer, Erwin Panofsky en vient tout naturellement à réfléchir à la théorie de la mélancolie telle qu'elle a pu informer la célèbre gravure de 1514. Nous citons longuement les lignes par lesquelles il conduit la théorie de la mélancolie de la pensée d'Henri de Gand (1217-1293) jusqu'à celle des néo-platoniciens florentins, tel Pic de la Mirandole (1463-1494) dont l'esthétique fut d'une grande influence sur toute la Renaissance, y compris allemande : « [...] il existait, entre la géométrie et la mélancolie, une relation psychologique beaucoup plus subtile, qu'avait brillamment exposée le grand philosophe scolastique du XIII<sup>e</sup> siècle, Henri de Gand (dit Goethals). Reconnaisant en lui un "esprit frère", Pic de la Mirandole [...] avait abondamment cité et approuvé l'analyse de la mélancolie due au célèbre théologien. Pour résumer son argumentation, disons qu'il existe deux sortes de penseurs. D'une part, il y a les esprits philosophiques qui n'ont aucune difficulté à appréhender des notions purement métaphysiques, telle l'idée d'un ange

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 427.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 430.

ou l'idée du néant extérieur à l'univers. D'autre part, il y a ceux chez qui "la faculté imaginative prédomine sur la faculté cognitive" ; ils "n'acceptent une démonstration que dans la mesure où leur imagination peut la suivre... Leur intellect est incapable de transcender les limites de leur imagination... et ne peut concevoir que la grandeur dans l'espace [*magnitudo*] et ce qui a une place et une position par rapport à cette grandeur... Quoi qu'ils pensent, ils le pensent comme une quantité ou comme se situant dans une quantité, ainsi qu'il en est du point. Ces hommes sont donc mélancoliques, et deviennent d'excellents mathématiciens, mais de très mauvais métaphysiciens, car la portée de leur pensée ne va pas au-delà de ce qui est position et grandeur spatiale, lesquelles sont les fondements des mathématiques. Les mélancoliques sont donc doués pour la géométrie — la définition donnée par Henri de Gand limitant le champ des mathématiques à une science de *situs* et *magnitudo* — parce qu'ils pensent en termes d'images mentales concrètes et non de concepts philosophiques abstraits ; à l'inverse, les esprits doués pour la géométrie sont nécessairement mélancoliques, car la conscience qu'ils ont de l'existence d'une sphère qui leur est inaccessible les fait souffrir d'un sentiment d'enfermement spirituel et d'insuffisance<sup>36</sup> ». Et Panofsky de conclure que cette mélancolie-là est précisément celle que semble éprouver la *Melencolia* de Dürer, « plongée dans une rêverie désœuvrée, elle donne l'impression d'un être créateur réduit au désespoir par la conscience des barrières insurmontables qui le séparent de régions plus hautes de la pensée<sup>37</sup> ».

Bien entendu, il ne peut s'agir ici de réfléchir la mélancolie de Frenhofer en transplantant simplement ces théories des XIII<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles au XVII<sup>e</sup> siècle de l'action du *Chef-d'œuvre inconnu* et encore moins au XIX<sup>e</sup> siècle de Balzac. Cependant, si l'on y regarde bien, se dessine une réelle analogie. Dans les deux cas, c'est bien la pensée, le souci de l'idée même, qui est le lieu de la mélancolie artiste. *Melencolia* pense qu'elle ne peut penser qu'en image et s'en désespère au point d'interrompre sa création. Frenhofer est lui-même tout à la pensée de son art, au projet de sa « Catherine Lescault », conçu jusqu'à suspendre le mouvement des brosses par l'exigence même de son art.

<sup>36</sup> Erwin PANOFSKY, *La Vie et l'art d'Albrecht Dürer*, trad. franç. de Dominique LE BOURG, Paris, Hazan, 2012, pp. 260-261.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 262.

En mettant en scène la division du processus créateur, Balzac retrouve par une autre voie — celle de la « trop grande abondance du principe créateur » comme le dit la lettre à Mme Hanska, celle d'une pensée qui s'abstrait tout en se voulant créatrice — le suspens de la conscience mélancolique renaissante qui doit renoncer à être métaphysicienne. Dans les deux cas, la mélancolie n'est pas extérieure à la création, mais en est l'intime paradoxe : la *Melencolia* de Dürer s'interrompt parce qu'elle crée des « grandeurs », l'épuisement de Frenhofer est la manifestation de cet effort de concevoir encore, jusqu'à ce que la toile s'effondre sur elle-même, dans le chaos que découvriront bientôt Poussin et Porbus<sup>38</sup>.

Mais si cette conception « renaissante » de la mélancolie a quelque résonance chez Balzac, il nous semble opportun d'en redoubler le modèle par un autre, plus baroque cette fois, parce que fort proche de celui qu'a dessiné l'*Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton en 1621. Un élément essentiel de la nouvelle de Balzac nous conduit à ce second rapprochement — ce que nous nommerons *la lignée trouée*.

S'il y a bien une originalité de la composition de cette nouvelle, que ce soit par rapport à ses sources hoffmanniennes, ses variations dans *Gambara* et *Massimilla Doni* ou même ses prolongements dans *Manette Salomon* des Goncourt et *L'Œuvre* de Zola, c'est la lignée des peintres, l'enchaînement générationnel qui définit les rapports entre les personnages. Balzac date clairement l'action, dès l'*incipit*<sup>39</sup>, et la plupart des personnages sont eux-mêmes des figures historiques bien connues de l'histoire de l'art. Nous avons affaire à quatre générations

<sup>38</sup> Notons au passage que la division mélancolique du processus créateur convoque, à la manière des théoriciens renaissants, la science mathématique dans la seconde des *Études philosophiques* consacrée à l'art, *Gambara*. Le compositeur maudit y affirme : « La musique est tout à la fois une science et un art. Les racines qu'elle a dans la physique et les mathématiques en font une science ; elle devient un art par l'inspiration qui emploie à son insu les théorèmes de la science » (Honoré de Balzac, *Gambara*, dans *La Comédie humaine. X. Études philosophiques*, op. cit., p. 478). Si cette formulation paraît insister encore sur ce qui lie le processus créateur, la division se creuse pourtant lorsqu'elle privilégie les causes (les principes) par rapport aux effets : « Oui, dit Gambara en s'animant, jusqu'ici l'homme a plus noté les effets que les causes ! S'il pénétrait les causes, la musique deviendrait le plus grand des arts. N'est-il pas celui qui pénètre le plus avant dans l'âme ? » (*ibid.*, p. 479). N'est-ce pas pour cette raison même que tout à la fois, le thème de la mélancolie envahit alors progressivement la nouvelle — Gambara se sait sujet à ce mal : « Je tombai dans une noire mélancolie [...] » (*ibid.*, p. 481) —, et que l'œuvre s'effondre sur elle-même — « Il n'y avait pas l'apparence d'une idée poétique ou musicale dans l'étourdissante cacophonie qui frappait les oreilles : les principes de l'harmonie, les premières règles de la composition étaient totalement étrangères à cette informe création » (*ibid.*, p. 493) ?

<sup>39</sup> La nouvelle commence ainsi : « Vers la fin de l'année 1612, par une froide matinée de décembre [...] » (Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 413).

de peintres dont la succession s'articule autour du pivot qu'est Frenhofer. Au moment où débute l'action, Nicolas Poussin (1594-1665) a 18 ans, Frans Porbus dit le Jeune (1569-1622) en a 43. Frenhofer, seul peintre de fiction — nous y revenons dans un instant — est un « vieillard ». Et celui-ci évoque son maître, Jan Gossaert, dit Mabuse (1478-1532), mort depuis bien longtemps.

Quatre générations de peintres qui se succèdent, donc. Mais cette succession historique est aussi et surtout la construction d'un enchaînement d'admiration : Poussin admire Porbus, qui admire Frenhofer, qui admire Mabuse. La lignée générationnelle devient ainsi le lieu d'une accumulation, d'une sédimentation, plaçant l'acte créateur sous les auspices potentiellement écrasants d'une admiration de celui qui a précédé et acquiert ainsi une préséance dans son altérité même. Il semble que chacun de ces grands artistes ne peut apparaître qu'en invoquant le maître qu'il admire — à l'exception du premier de la lignée, bien sûr, ce Mabuse qui est mort depuis bien longtemps. Chacun crée sous le regard de l'autre qui est d'autant plus une altérité qu'au regard des âges respectifs, il n'est jamais tout à fait un contemporain. L'altérité devient ainsi une altérité critique — au sens du point de vue externe à la création sur la création, et qui la constitue pourtant intimement depuis cette altérité, puisque chacun crée en référence à son prédécesseur. Une critique qui serait ainsi extérieure à l'œuvre, et par là tenant le rôle d'une altérité, mais seulement dans la mesure où elle est en même temps intérieure par l'admiration qui anime l'acte créateur, ou une critique qui serait intérieure seulement dans la mesure où elle se constitue pourtant depuis une altérité. L'altérité est ainsi « co-constitutive de son ipsité<sup>40</sup> ».

Ce jeu d'intégration générationnelle de la critique dans une co-implication serrée de l'extérieur et de l'intérieur de la création recèle une dimension mélancolique qui se dit notamment dans l'exclamation de Frenhofer : « Ô Mabuse ! ô mon maître ! ajouta ce singulier

<sup>40</sup> Augustin DUMONT, *De l'autre imprévu à l'autre impossible. Essais sur le romantisme allemand*, Zürich, Lit-Verlag, 2016, p. 248. Nous citons ainsi un essai qui est consacré notamment à E.T.A. Hoffmann. Sur cette question de l'altérité, Balzac rejoint ses sources hoffmanniennes — sans doute sans s'en rendre parfaitement compte, au demeurant. C'est que, « à l'instar du moi fichtéen, l'œuvre romantique se pose elle-même réflexivement, conquérant ainsi son autonomie, non pour se déployer de façon autarcique, mais au contraire afin de rencontrer librement la critique (et l'opposition) de l'autre comme partie prenante de la réflexivité de la même œuvre. Afin, autrement dit, d'éviter que le processus de création ne soit censuré du dehors et de façon arbitraire par une instance hétérogène » (*ibid.*). Il n'en reste pas moins que sa reprise de cette altérité critique via la lignée générationnelle conduit malgré tout Balzac à d'autres tonalités mélancoliques, comme le montre la suite de notre analyse.

personnage, tu es un voleur, tu as emporté la vie avec toi !<sup>41</sup> » Frenhofer se reporte donc à son maître, à cette génération qui l'a précédée et dont il fut l'élève, à la fois sur le mode de l'admiration et de la lamentation. L'autre est un manque autant qu'une présence parce qu'il est une altérité au moment même de sa reprise.

Nous évoquions Robert Burton. C'est que toute son *Anatomie de la mélancolie* est dominée par la pratique de la citation — ou plutôt devrions-nous écrire : *des* citations, tant celles-ci se démultiplient et croissent à l'infini dans cette œuvre dont la folle épaisseur résulte de ces hommages aux prédécesseurs. Des hommages qui sont autant d'emprunts, donc, puisqu'il s'agit de citer, peut-être même de voler soi-même, puisque le prédécesseur s'est déjà emparé de cela que l'on veut dire — pour le dire dans l'esprit de Balzac dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* : de cette vie que l'on voudrait peindre mais que s'est accaparée la génération précédente, et que l'on a l'impression de peut-être voler à son tour, sans jamais y parvenir tout à fait puisque c'est le rapport seul à l'altérité qui nous permet de la reconvoquer. Burton, lui, le disait en multipliant encore les citations : « Mais certes, me direz-vous, c'est là *refaire ce qui est déjà fait*, une tâche inutile, c'est *servir du chou réchauffé*, dire encore et encore la même chose en d'autres mots ; à quelle fin ? [...] Ici, rien de neuf, ma contribution a été volée à d'autres, *ma page me dit : "tu es un voleur"*. [...] À la barre, je lève la main avec les autres car je suis coupable de ce type de crime, *vous avez l'aveu de l'accusé*, être condamné avec les autres me satisfait. Il est tout à fait vrai que *nombreux sont ceux que tient la maladie incurable d'écrire et il n'y a point de fin à multiplier les livres*, comme le disait déjà le vieux sage<sup>42</sup>. » Chacun des italiques signe matériellement la citation d'un prédécesseur. Et Burton de poursuivre : « Tels des apothicaires, nous réalisons de nouveaux mélanges tous les jours, versons d'un récipient dans un autre, et comme ces anciens Romains qui pillèrent toutes les cités du monde pour construire leur Rome, en en choisissant si mal le site, nous écrémons l'esprit des autres hommes, prenons les plus belles fleurs dans les jardins que d'autres ont entretenus avec soin et les transplantons dans nos propres parterres stériles. *Ils lardent leurs maigres livres de la graisse de ceux des autres*, dénonce Gioivo<sup>43</sup>. »

<sup>41</sup> Honoré DE BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 420.

<sup>42</sup> Robert BURTON, *Anatomie de la mélancolie. Tome 1*, trad. franç. de Bernard HÉPFFNER, Paris, José Corti, 2000, p. 27.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 28.

L'œuvre de Burton, par l'acte même de la citation, rend interne l'extérieur et intègre ainsi l'instance critique du décalage générationnel. Mais ainsi, le livre qui traite de la mélancolie se révèle lui-même profondément mélancolique. Jean Starobinski le souligne : « L'ampleur du recours à la citation, chez un auteur qui se déclare lui-même mélancolique, nous incite encore à nous interroger sur le rapport entre la mélancolie et l'insertion perpétuelle d'un discours d'emprunt au sein du discours propre. Si c'est là, d'une part, l'attestation d'un savoir, c'est aussi, d'autre part, un aveu d'"insuffisance" [...]. Céder si constamment la parole à ceux que l'on tient pour mieux-disants pourrait être la conséquence du sentiment d'infériorité, voire de dépersonnalisation, dont souffre la conscience mélancolique : il lui faut des soutiens, des appuis extérieurs, des garants. Elle ne dispose pas de ressources propres en quantité suffisante. Elle se bourre de substance étrangère pour combler son propre vide<sup>44</sup>. »

De même, la constitution de la lignée générationnelle dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* est constitutif de la mélancolie de Frenhofer, à tel point que l'on pourrait qualifier son expérience de « burto-nienne ». La mélancolie du vieux peintre se nourrit de cette succession des âges et des maîtres admirés, et elle domine ainsi la structure même de l'histoire que nous raconte la nouvelle de Balzac, au point que cette mélancolie pourrait être bientôt celle de Porbus et encore de Poussin. Toute œuvre ne risque-t-elle pas de devenir un chef-d'œuvre inconnu, un magma informe de couleurs et de traits, pour cette raison que l'esthétique de Balzac, du moins dans les *Études philosophiques* et éminemment dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, nous donne à voir que la création est intimement travaillée par le risque de la pensée, laquelle pourrait être une manière de nommer la conscience de l'altérité périlleuse dans l'œuvre ? Mais pour que cela soit vrai, il faudrait alors que le propre processus de création par lequel Balzac écrit *Le Chef-d'œuvre inconnu*, ne soit pas indemne de cela même qu'il décrit.

Revenons un instant à cette observation que nous avons jusqu'ici à peine formulée : alors même que la nouvelle met en place une structure générationnelle qui a la rigueur de l'histoire et de ses figures identifiées et situées, Frenhofer, lui, le personnage central, est pour-

<sup>44</sup> Jean STAROBINSKI, « L'anatomie de la mélancolie », dans *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012, p. 206. Cet essai de Starobinski constitue également la préface de la traduction française intégrale de *Anatomy of Melancholy*, dans la traduction de Bernard Hoepffner que nous venons de citer.

tant fictionnel et le seul à l'être, tout en se plaçant dans la continuité historique clairement dessinée — en ce sens, la lignée est *trouée*. Un trouble naît de ce que Balzac nous laisse clairement apercevoir au lieu même de la figure de Frenhofer une historicité légèrement bancal. Comme si, autour de cette figure, l'histoire des générations prenait un autre rythme — non point fantastique, mais à tout le moins douteux. Ici, les dates « ne collent pas » parfaitement. Nous sommes en 1612, et Frenhofer fut l'élève de Mabuse mort en 1532. Même en faisant débuté fort jeune l'apprentissage de Frenhofer — et tard dans l'existence de Mabuse —, nous devons en conclure que l'étrange vieillard qui fascine Poussin et Probus est à peu près centenaire... Ne nous méprenons pas : il ne s'agit pas de briser la lignée des peintres et sa continuité historique. La succession des générations vaut toujours. S'il ne regarde pas les dates de près, le lecteur peut ressentir tout au plus un embarras, l'impression diffuse d'une certaine dissymétrie. Juste une légère claudication de l'histoire. Décidément, ce Frenhofer est bien étrange et n'a pas le même statut que les trois autres peintres.

Voilà ce que confirme alors sa nature fictionnelle, à l'opposé des trois autres figures historiques. Frenhofer est, lui, une totale création de Balzac. Inspiré, certes, de figures hoffmanniennes, mais au plus près du processus de création de Balzac lui-même, là où les figures de Poussin, Porbus et Mabuse sont déjà connues et situées historiquement. L'auteur du *Chef-d'œuvre inconnu* ne se donne pas seulement toute liberté dans la création de l'étrange vieillard : en le constituant en agent créateur, il en fait son *alter ego*. Il ne s'agit pas de dire ici que Frenhofer, c'est Balzac, mais bien d'entendre dans ce rapprochement l'identité du processus créateur, y compris dans ses risques de fourvoiement. Il faut soutenir que la nouvelle se confond avec l'œuvre de Frenhofer puisque son titre, ce qui la définit, est précisément l'essence de l'« œuvre » de Frenhofer, à savoir un « chef-d'œuvre inconnu ».

Pour autant, cette identification comprend en elle-même sa différenciation : la nouvelle de Balzac nous est *connue*, précisément — tout s'identifiant pourtant par son titre à une œuvre *inconnue*. Il faut tenir ces deux significations ensemble. Balzac crée une nouvelle qui donne à voir une autodestruction mélancolique de la création tout en accomplissant sa propre création. En ce sens, il répète le geste de Dürer et donne à voir par son geste créateur le foyer mélancolique de la création même. Disons-le autrement encore : si la trilogie des *Études philosophiques* décrit le pouvoir destructeur de la pensée, c'est

en réfléchissant ce péril dans l'acte de la création, au risque d'y succomber soi-même, ou du moins en s'y exposant nécessairement — et pourtant sans y succomber tout à fait !

Le jeu de l'intérieur et de l'extérieur se noue à nouveau ici. La création de la nouvelle de Balzac comprend en elle cette instance critique qu'est l'effondrement mélancolique de l'œuvre, au cœur de l'œuvre accomplie — d'où l'identité du titre de la nouvelle avec l'œuvre autodétruite de Frenhofer, car l'instance critique n'est extérieure ou autre qu'en étant intime à l'acte créateur de Balzac lui-même. Balzac n'a pas plus détruit sa nouvelle qui met en scène l'effondrement de la création que Dürer n'a suspendu son geste en gravant sa *Melencolia I*, alors que la figure centrale de celle-ci s'est figée dans sa contemplation désœuvrée.



La mélancolie est donc, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, l'instance critique intime de l'acte de création — l'autre en son foyer. Et voici qui doit nous permettre de revenir enfin à la question du fragment et de ce bout de pied nu préservé du chaos.

Il nous faut être attentif à la *valeur* visuelle de ce fragment<sup>45</sup> — en l'occurrence une valeur positive plutôt que négative. Nous entendons par là que le bout de pied nu est une manifestation signifiante et reconnaissable, et non un manque, un défaut ou un vide. La chose apparaît d'autant plus frappante si on confronte le statut du fragment balzacien à une autre fragmentation dans une source probable du *Chef-d'œuvre inconnu*. Dans *Les Élixirs du diable* d'Hoffmann, le peintre Francesco est tout aussi voué à son œuvre que le sera Frenhofer chez Balzac et son travail se creuse aussi d'une fragmentation : « Francesco était tout entier absorbé par son œuvre, ou plutôt c'était cette œuvre qui, devenue elle-même puissante inspiration, le sou-

<sup>45</sup> On remarquera peut-être que nous évitons ici, autant que possible, le terme de « détail ». C'est que celui-ci aurait immanquablement évoqué les travaux de Daniel ARASSE, tout particulièrement son livre *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996. Sans exclure définitivement la possibilité de penser le fragment dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* à partir de cette notion, nous devons prendre acte que Daniel Arasse, alors même qu'il mobilise la nouvelle de Balzac dans une réflexion sur le rien — un rien correspondant en l'occurrence au magma de la totalité de la toile de Frenhofer — n'évoque pas le fragment du bout de pied nu (cf. *ibid.*, pp. 276-277). Sans doute est-ce le signe que pour Arasse lui-même, il est difficile de réfléchir ce fragment selon les catégories de *particolare* et *dettaglio* (cf. *ibid.*, pp. 223-225) qui encadrent le développement de son étude.

tenait d'un bras vigoureux et l'élevait bien haut au-dessus de la vie sacrilège qu'il avait menée jusqu'alors. Mais il était incapable d'achever le visage de la sainte et c'était pour lui un tourment infernal<sup>46</sup>. » Un fragment de la toile résiste à l'entreprise du peintre et cette résistance est un vide, un rien. La fragmentation renverse donc ici le rapport au tout : dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, c'est la toile elle-même qui est un rien (« Mais, tôt ou tard, il s'apercevra qu'il n'y a rien sur sa toile, s'écria Poussin<sup>47</sup> ») et le fragment devient une manifestation pleine et entière, fusse-t-elle seulement celle d'un bout de pied nu.

Cette valeur visuelle positive du fragment implique alors une puissante inversion du rapport entre création et destruction et définit le rapport critique entre l'œuvre écrite — la nouvelle de Balzac — et l'œuvre peinte — la toile de Frenhofer telle que décrite dans la nouvelle de Balzac. Le fragment découvert par Porbus — qui y reconnaît une vie et va même jusqu'à s'exclamer : « Il y a une femme là-dessous<sup>48</sup> » —, constitue une forme vivante identifiable, comme un moment de création abouti dans le chaos de l'autodestruction à laquelle sa folie a conduit Frenhofer. C'est bien sous la forme de cette opposition que le fragment est visible : « ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction<sup>49</sup> » apparaît comme une forme antique au milieu d'une ville réduite à des décombres. Le fragment est ainsi le seul moment abouti de l'œuvre dans l'informe de la toile de Frenhofer. Or, tout à l'inverse, l'*ekphrasis* de la toile de Frenhofer est le moment de chaos dans l'œuvre littéraire aboutie qu'est la nouvelle — la partie picturale est alors l'échec dans le tout littéraire. Entre le fragment comme forme aboutie dans le chaos de la toile, et la toile comme partie autodétruite dans la totalité accomplie de l'œuvre littéraire, s'établit donc une relation de réciprocité, avec l'inversion propre à un effet de miroir.

Cette inversion vaut comme dédoublement de l'instance critique au cœur de la création, une instance critique qui accomplit la création en même temps qu'elle la creuse de sa négativité. La mélancolie, disions-nous, joue ce rôle au plus intime du processus créateur. Comme le chaos de Frenhofer est la critique mélancolique de la création balzacienne, le fragment est la critique vivante du chaos de la création de Frenhofer. Le fragment, ce simple petit bout de pied

<sup>46</sup> Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, *Les Élixirs du diable*, op. cit., p. 302.

<sup>47</sup> Honoré DE BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 437.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 436.

<sup>49</sup> *Id.*

nu, est en fin de compte le point pivot du retournement par lequel *Le Chef-d'œuvre inconnu* se révèle un jeu de miroir à l'infini d'une œuvre critique, c'est-à-dire mélancolique. Le fragment est l'instance critique à la pointe ultime de la création.