

## La narration d'une quête de l'idéal absolu: l'art et l'artiste dans *Le Chef-d'oeuvre inconnu* et *Une mort héroïque*

M<sup>a</sup> TERESA LOZANO SAMPEDRO  
Universidad de Salamanca

### 0. Introduction: l'Art et le pouvoir de la Pensée

Dans l'œuvre d'Honoré de Balzac et de Charles Baudelaire, l'Art est un thème littéraire privilégié. Artistes de génie eux-mêmes, Balzac et Baudelaire expriment dans leurs œuvres des réflexions constantes sur la genèse, l'exécution et la réception de l'œuvre artistique, réflexions qui, tout en dépassant largement le domaine de la création littéraire, y restent étroitement liées. La profonde amitié entre les deux auteurs est aisément explicable, puisqu'ils partageaient essentiellement une même vision de l'homme et du monde, et, par conséquent, de l'expression la plus parfaite de l'homme dans ce monde: l'Art.

Les deux textes qui font l'objet de cette étude nous semblent présenter, malgré des différences formelles et thématiques, évidentes, une analogie foncière se résumant dans le même thème: la relation de l'Artiste avec l'Art, source de jouissance et de douleur, de vie et de mort. *Le Chef-d'oeuvre inconnu* (1832)<sup>1</sup> est un bref récit qui, avec *Gambra* (1837) et *Mas-simila Doni* (1839), constitue la trilogie balzacienne sur l'Art appartenant aux *Études philosophiques*. *Une mort héroïque* est un petit poème en prose que Baudelaire publie dans *La Revue Nationale* en 1863, la même année de son célèbre essai *Le Peintre de la vie moderne*.

Nous commencerons donc par analyser brièvement la conception balzacienne de la

---

<sup>1</sup> La date de 1832 signalée par Balzac est en réalité antérieure à l'apparition du récit dans *La Comédie Humaine*. Parmi d'autres hypothèses relatives à cette fausse datation, René Guise y voit un signe à Mme. Hanska. À une époque de difficultés dans la relation amoureuse entre Ève Hanska et Balzac (1846), celui-ci voudrait lui rappeler la date de la naissance de leur amour (1832) par le truchement du personnage principal du récit, Frenhofer qui aspire à l'amour idéal, comme nous le montrerons plus tard. Voir R.Guise, *Notes et variantes* du "*Chef-d'oeuvre inconnu*", Paris, Gallimard, La Pléiade, t. X, pp. 1427-1428.

faculté humaine par excellence, la pensée, puisque c'est de cette conception que découle tout une poétique de l'Art, discernable dans l'œuvre des deux écrivains. Les *Études philosophiques* constituent, dans l'ensemble de *La Comédie Humaine*, la quintessence de l'œuvre balzacienne entière. Ayant lui-même divisé son œuvre en "Études de mœurs", "Études philosophiques" et "Études analytiques", Balzac identifie ces trois parties respectivement avec les *effets*, les *causes* et les *principes*. Les "Études philosophiques" ont donc pour but d'exprimer l'intériorité de l'homme et de la société dont la vaste peinture extérieure a été offerte par les "Études de mœurs". Forcément plus brèves que celles-ci, les "Études philosophiques" résument la vision balzacienne de l'humanité sous la forme du récit:

"Les effets étant plus considérables que ne le sont les causes, les *Études philosophiques* semblent devoir offrir un cercle plus rétréci que ne l'est celui des *Études de mœurs*. Cela est vrai. Mais si l'œuvre paraît aller en diminuant de volume, elle gagne en intensité; pour tout dire en un mot, elle se condense."<sup>2</sup>.

L'idée - sous-jacente dans toute *La Comédie Humaine* - qui guide la totalité de ces récits est très clairement signalée par Balzac: chacune des "Études philosophiques" est une *démonstration*, un *exemple* du pouvoir destructeur de la pensée:

"Pour nous, il est évident que M. de Balzac considère la pensée comme la cause la plus vive de la désorganisation de l'homme, conséquemment de la société. Il croit que toutes les idées, conséquemment tous les sentiments, sont des dissolvants plus ou moins actifs"<sup>3</sup>.

Il faut faire mention d'un texte resté à l'état d'ébauche, paru en 1837 dans l'édition des "Études philosophiques" publiée par Werdet: *Les Martyrs ignorés, fragment du Phédon d'aujourd'hui*. Le titre montre le caractère partiel de ce texte qui devait faire partie d'une œuvre plus vaste: *Le Phédon d'aujourd'hui*, que Balzac avait l'intention de placer en tête des "Études philosophiques"<sup>4</sup>. Balzac n'a jamais mené à bout son projet. Il n'est donc pas possible de connaître quelle aurait été, dans l'esprit de l'auteur, la nature du lien entre celui-ci et l'œuvre de Platon. Néanmoins, le bref fragment que nous conservons explique aisément la place privilégiée que Balzac comptait lui accorder, puisqu'il contient les éléments essentiels du système philosophique balzacien: la réflexion sur la nature de la pensée et ses effets sur l'homme. Sans entrer dans le détail de cette œuvre, présentée sous la forme d'un entretien entre des philosophes et des médecins au café Voltaire de Paris, - endroit fréquenté par Balzac - , il faut mettre en relief la signification du titre: *Les Martyrs ignorés* sont des victimes

2 Félix DAVIN : "Introduction aux "Études philosophiques", Paris: Gallimard, La Pléiade, t. X, 1979, p. 1210. Ce texte, publié en 1834, a été rédigé par Félix Davin sous la dictée de Balzac.

3 *Ibidem*.

4 Voir le "Catalogue des ouvrages que contiendra *La Comédie Humaine : Ordre adopté en 1845*", Éditions Gallimard, 1976, La Pléiade, t. I, p. CXXV (125). Pour les œuvres de Balzac, nous emploierons toujours la même édition.

de crimes qui ont échappé à la justice puisqu'ils ont été commis par la pensée, définie par le personnage nommé Physidor, jeune médecin spécialiste en phrénologie, comme "le plus évident de tous les agents de destruction, (...) le véritable ange exterminateur de l'humanité"<sup>5</sup>. En effet, chaque interlocuteur raconte une anecdote illustrative d'une idée clé de *La Comédie Humaine*: la pensée d'un individu concentrée sur un seul point mène à la mort<sup>6</sup>. Ils sont donc des "martyrs ignorés" puisque leur mort n'a pas pu être vengée.

Il nous semble intéressant de retenir l'analogie entre le titre de ce fragment et celui du récit qui nous occupe: les martyrs restent *ignorés*, le "Chef-d'œuvre" reste *inconnu* car il sera détruit par son auteur, le peintre Frenhofer, qui est un autre "martyr" de la pensée. Un texte de 1839 est spécialement significatif des ravages produits par la pensée centrée de manière exclusive sur l'Art. Dans la préface d'*Une fille d'Ève*, Balzac établit, de manière significative, le lien profond qui unit sa trilogie sur l'art à l'une des plus célèbres études philosophiques: *La Peau de chagrin*, qui constitue, dans l'œuvre de Balzac, la plus parfaite expression de l'usure progressive de l'énergie vitale qui finit par tuer l'individu. Ce lien n'est autre que la *puissance d'action que possède la Pensée sur la Matière*<sup>7</sup>, puissance meurtrière qui s'exerce de façon singulière sur l'artiste:

*Massimilla Doni, Gambara, Le Chef-d'œuvre inconnu, (...)* sont des œuvres qui continuent pour ainsi dire *La Peau de chagrin* en montrant le désordre que la pensée arrivée à tout son développement produit dans l'âme de l'artiste, en expliquant par quelles lois arrive le suicide de l'Art.<sup>8</sup>

Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* nous assistons, à la fin du récit, au suicide du personnage principal, le peintre Frenhofer, déçu par l'impossibilité de saisir la Beauté absolue, l'Idéal dans l'Art. Et les *lois* qui déterminent ce dénouement sont parfaitement résumées par l'énigmatique personnage de l'antiquaire de *La Peau de chagrin* dans sa très célèbre sentence: "Vouloir nous brûle et Pouvoir nous détruit"<sup>9</sup>. Nous essaierons de montrer par la suite une conclusion importante par rapport à la quête de l'idéal artistique: l'Artiste est *brûlé* parce qu'il *veut* atteindre le Beau, et lorsqu'il *peut* ou croit avoir pu l'atteindre, il est détruit.

## 1. La quête de la Beauté Unique: l'Artiste-Poète en lutte avec la Nature

Les deux récits que nous analysons présentent des caractéristiques formelles très différentes qui sont spécialement significatives en ce qui concerne les coordonnées spatio-temporelles. La version définitive du *Chef-d'œuvre inconnu* est structurée en deux chapitres dont

5 Balzac, *Les Martyrs ignorés*, Paris: Gallimard, 1981, La Pléiade, t. XII, p. 744.

6 Il suffit de se rappeler *Le Père Goriot*, appartenant aux "Études de mœurs", pour constater l'importance de cette idée dans l'ensemble de l'œuvre balzacienne.

7 Balzac, *Une fille d'Ève*, "Préface de la Première édition", éd. cit., t. II, p. 271.

8 *Ibidem*.

9 Balzac, *La Peau de chagrin*, éd. cit., 1979, t.X, p. 85.

les titres sont des noms féminins: “Gillette” et “Catherine Lescaut”. Suivant sa tendance habituelle, Balzac situe le lecteur, dès le début du récit, à une époque et dans un endroit bien déterminés:

Vers la fin de l'année 1612, par une froide matinée de décembre, un jeune homme dont le vêtement était de très mince apparence se promenait devant la porte d'une maison située rue des Grands-Augustins à Paris.<sup>10</sup>

Ce jeune homme qui n'est autre que le peintre Poussin, va être bientôt initié par l'intermédiaire d'un autre peintre, Porbus, aux arcanes de l'Art, dont le détenteur est un personnage inventé qui devient bientôt le personnage principal du récit: le peintre Frenhofer<sup>11</sup>. Le choix de l'époque, XVIIe siècle, ne surprend pas le lecteur de *La Comédie Humaine* étant donné qu'une première version du récit sous le titre *Le Chef-d'œuvre inconnu, conte fantastique*<sup>12</sup> est parue en 1831 dans la revue *L'Artiste*, dont l'objectif était de protéger l'art en consacrant ses pages à la libre expression des artistes pour exprimer leurs doctrines. *Le Chef-d'œuvre inconnu* a été donc conçu par son auteur, dès sa genèse, comme un plaidoyer pour l'Art. Rien d'étonnant qu'il ait situé l'argument de sa version définitive à une époque où les rois protégeaient les arts. D'autre part, puisque le récit contient certains éléments qui pouvaient être considérés scabreux au XIXe siècle, notamment au sujet des rapports entre l'Art et le désir amoureux, le choix du passé comme cadre temporel évite de trop choquer le public.

Tout autre est le cadre que Baudelaire présente dans le petit poème en prose *Une mort héroïque*. Ici le récit est atemporel et a-spatial, puisqu'il s'agit d'une évocation mêlée de réflexions, - comme d'ailleurs tous les poèmes en prose narratifs de l'auteur -, dans ce cas concret sur l'art et l'artiste. Le ton du début du texte (“*FANCIOULE était un admirable bouffon, et presque un des amis du Prince*”<sup>13</sup>.) laisse supposer au lecteur une narration à la

10 Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. cit., t.X, p. 413.

11 La documentation sur Porbus et Poussin, ainsi que sur Mabuse, maître de Frenhofer dans le récit, a été fournie à Balzac par *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais* de J.-B. Descamps (Paris, 1753-1763) et le *Guide des amateurs de la peinture* de Gault de Saint-Germain (Paris, 1818). En ce qui concerne Frenhofer, de multiples hypothèses ont été formulées sans que l'on puisse en tirer une conclusion. Nous croyons que Balzac s'est limité à évoquer l'univers d'Hoffmann en donnant à son personnage un nom à la résonance allemande, comme l'indique Mauro ARMIÑO dans sa traduction *Honoré de Balzac. Melmoth reconciliado y otros cuentos fantásticos*, Madrid, Valdemar, 1977, p. 239.

12 L'influence du fantastique hoffmannien qui a été considérable sur Balzac, comme sur tant d'autres romantiques depuis la traduction de *Phantasiestücke in Callot's Manier* (1814) sous le titre de *Contes fantastiques* (1829), explique ce titre. Au cours de cette étude, nous signalerons certains éléments du *Chef-d'œuvre inconnu* dont l'inspiration hoffmannienne est évidente. Il nous faut préciser néanmoins que le récit que l'on peut à juste titre appeler *conte*, s'éloigne progressivement, au fil de ses divers remaniements, des caractéristiques du fantastique pour revêtir, dans sa version définitive, une dimension métaphysique, qui en constitue l'intérêt principal. À propos de cette signification profonde du fantastique dans la littérature romantique française, voir Max MILNER et Claude PICHOS, *De Chateaubriand à Baudelaire*, Paris, Arthaud, 1990, collection “Littérature Française”, pp. 151-161. Voir aussi les appréciations de Juan HERRERO CECILIA sur la genèse du fantastique *moderne* dans *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 41-53.

13 Baudelaire, “Une mort héroïque”, *Le Spleen de Paris, Petits poèmes en prose*, Paris: Librairie Générale Française, 1972, p. 104.

troisième personne, jusqu'à l'apparition soudaine – au troisième paragraphe - d'un narrateur témoin des faits ("Je croirais volontiers que le Prince fut presque fâché de trouver son comédien favori parmi les rebelles."<sup>14</sup>) qui sera désormais le focalisateur du récit. Qui est ce Prince? Aucune explication n'est fournie au lecteur. Où les événements ont-ils lieu? "Dans la cour de \*\*\*"<sup>15</sup>. Peu importe le cadre. Le temps et l'espace n'existent pas lorsque le seul but du poète est d'exprimer ses sentiments face à un thème éternel et universel: l'Art et l'Artiste. Malgré les différences logiques entre le conte de Balzac et le poème en prose de Baudelaire, ce dernier n'est pas moins un plaidoyer pour l'Art..

Balzac choisit comme protagoniste de son conte un peintre – Frenhofer –, Baudelaire, un comédien – Fanciouille -, mais *Le Chef-d'œuvre inconnu* et *Une mort héroïque* dépassent largement les domaines respectifs de la peinture et de l'art théâtral. Les deux oeuvres sont en réalité une expression des problèmes que pose à l'artiste la recherche de l'Art Unique, la consécration parfaite de l'œuvre d'art, en définitive l'expression de l'analogie universelle. Puisque cette recherche est une constante dans l'œuvre des deux auteurs, nous nous limiterons à signaler quelques exemples significatifs concernant le thème qui nous occupe.

Dans *Massimilla Doni*, Balzac définit le musicien Rossini comme un "grand peintre"<sup>16</sup> parce qu'il a su employer dans son introduction au *Mosè* "toutes les couleurs brunes de la musique"<sup>17</sup>. Rossini a donc fait de son œuvre un "tableau musical" (...) beau comme le Déluge de (...) Poussin"<sup>18</sup>. La musique et la peinture ne sont dans *Massimilla Doni* que des "formes" particulières de l'expression de l'Art Unique qu'est la *Poésie*. Pour Balzac, Rossini est un poète en musique. Rappelons-nous la définition que Baudelaire donne de Delacroix comme un *poète en peinture* dont les tableaux "sont des poèmes"<sup>19</sup>. Les deux écrivains emploient toujours le mot *poète* dans son sens étymologique de *créateur*: Le poète est l'artiste qui cherche à reproduire la création divine par l'exécution d'une œuvre d'art exceptionnelle. C'est bien le cas de Frenhofer et de Fanciouille. Cependant, deux obstacles s'opposent à l'artiste: la lutte avec la Nature pour saisir le principe de la Beauté Idéale, et l'expression de cette beauté, en harmonie avec l'âme de l'artiste, dans l'œuvre d'art qui n'est que la *traduction* des Correspondances universelles filtrées par la sensibilité individuelle. Tâche difficile, lutte douloureuse où le poète-artiste est rarement vainqueur.

---

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*, p. 110.

16 Balzac, *Massimilla Doni*, éd. cit., La Pléiade, t. X, 1979, p. 591.

17 *Ibidem*.

18 *Ibidem*. René Guise voit dans cette comparaison le désir de Balzac de lier ses trois récits sur l'art par l'allusion à Poussin, personnage du *Chef-d'œuvre inconnu*. Voir *Notes et variantes à Massimilla Doni*, éd. cit., p. 1552.

19 Baudelaire, *Salon de 1846*, IV "Eugène Delacroix", in *Oeuvres complètes*, Paris, Laffont, 1980, p. 649. G.POULET signale comment l'expérience d'"épouser" l'univers constitue, aussi bien pour Balzac que pour Baudelaire, "la démarche identifiante du romancier, (...) du peintre et du poète". Voir *La Conscience critique*, Paris, José Cortí, 1986, p. 27.

Telle est la lutte menée par Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Une scène du récit est spécialement significative à cet égard: un tableau de Porbus qui représente une “Marie égyptienne”. Porbus est conscient des possible défauts de sa toile en acceptant les limites de l'artiste lorsqu'il affirme: “*Pour notre malheur, il est des effets vrais dans la nature qui ne sont plus probables sur la toile*”<sup>20</sup>. Mais il ne fait qu'éveiller la colère de Frenhofer. Connaisseur des principes de l'Art, le vieux peintre interrompt le discours de Porbus, en exprimant la poétique balzacienne de l'Art:

La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète! (...). Nous avons à saisir l'esprit, l'âme, la physionomie des choses et des êtres. Les effets! mais ils sont les accidents de la vie. (...). Ni le peintre, ni le poète, ni le sculpteur ne doivent séparer l'effet de la cause qui sont invinciblement l'un dans l'autre! La véritable lutte est là.<sup>21</sup>

Suivant son système philosophique, Balzac conçoit la lutte de l'artiste comme la quête de l'unité entre les effets et les causes de la Nature, unité qu'en constitue “*la forme*” qui doit être exprimée dans l'œuvre d'art:

Ainsi a procédé Raphaël (...) La forme est, dans ces figures, ce qu'elle est chez nous, un truchement pour se communiquer des idées, des sensations, une vaste poésie.<sup>22</sup>

Frenhofer considère le peintre Raphaël “le roi de l'art” à cause du don de communication qu'il a su transmettre à ses tableaux. Et pour atteindre à cette perfection, l'artiste doit mener une lutte constante. Mille fois vaincu par la Beauté, il ne doit jamais défaillir: “*La beauté est une chose sévère et difficile. (...) Ce n'est qu'après de longs combats qu'on peut la contraindre à se montrer sous son véritable aspect*”<sup>23</sup>. Il est difficile de ne pas se rappeler la plainte de Baudelaire dans *Le Confiteur de l'Artiste*:

Ah! faut-il éternellement souffrir ou fuir éternellement le beau? Nature enchantée sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu.<sup>24</sup>

20 Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. cit., p. 418. Il faut préciser que l'on ne trouve pas dans la réalité aucune œuvre de Porbus représentant une “Marie égyptienne”.

21 *Ibidem*. Cette lutte est en réalité celle de tout le mouvement romantique. Comme l'ont indiqué Max MILNER et Claude PICHOS, l'ère romantique dès son début a dépassé la conception aristotélicienne de l'art comme reflet de la réalité pour commencer à considérer l'œuvre d'art “comme la projection de l'esprit de l'artiste, de sorte que les valeurs de création prennent le pas sur les valeurs d'imitation. De telle façon, l'artiste n'est plus un copiste (...) mais un démiurge”. *Op. cit.*, p. 124.

22 *Ibidem*, p. 419.

23 *Ibidem*, pp. 418-419.

24 Baudelaire, “Le Confiteur de l'Artiste”, in *Petits poèmes en prose*, éd. cit. p. 30.

Frenhofer a consacré dix ans à la recherche de la Beauté Idéale dont l'expression parfaite constituera son "chef-d'œuvre", le portrait d'une femme, Catherine Lescaut<sup>25</sup>, qui donne le titre au second chapitre du récit. Déjà dès le premier chapitre - "Gillette" -, la réalisation de son projet, qu'il sait pourtant presque impossible, est devenu son seul désir. Mais il n'a trouvé aucune femme réelle existante sur cette terre, qui puisse lui servir de modèle pour donner la dernière touche à sa toile, qu'il trouve encore imparfaite. Sa souffrance est provoquée par la souffrance, – infructueuse jusqu'alors, - de la Beauté Unique dont il ne trouve que des fragments épars dans chaque femme individuelle:

Mais où est-elle vivante, dit-il en s'interrompant, cette introuvable Vénus des Anciens, si souvent cherchée, et dont nous rencontrons à peine quelques beautés éparses?<sup>26</sup>

Quête douloureuse de la Beauté Idéale qui rappelle nécessairement le désarroi du *fou* dans le petit poème en prose baudelairien *Le fou et la Vénus*. La recherche de l'Idéal exige la descente dans les profondeurs de la *Nature* et de *soi-même*, la *descente aux enfers* inséparable, dans l'œuvre de Balzac et de Baudelaire comme dans toute la littérature du XIXe du thème de l'Art. Frenhofer est prêt à tous les sacrifices:

Oh! pour voir un moment, une seule fois la nature divine complète, l'idéal enfin, je donnerais toute ma fortune, mais j'irai te chercher dans tes limbes, beauté céleste! Comme Orphée, je descendrai dans l'enfer de l'art pour ramener en la vie.<sup>27</sup>

Le vieux peintre est donc hanté par un ardent désir, qui est à la fois vivifiant et meurtrier. Toute son énergie vitale est concentrée sur une idée fixe qui le rongera, absorbera sa vie et le mènera à la mort, aboutissement de toute quête de l'Absolu dans l'œuvre de Balzac, et évidemment de la quête de l'absolu dans l'Art. La mort sera provoquée par le désir qui devient une passion, de faire une Création divine, donc de dépasser les limites de l'humain. Les critiques faites par Frenhofer au tableau de Porbus, - dans le passage déjà cité- peuvent être résumées par un seul reproche: "*Le flambeau de Prométhée s'est éteint plus d'une fois dans tes mains et beaucoup d'endroits de ton tableau n'ont pas été touchés par la flamme céleste*"<sup>28</sup>. En définitive, la condition pour créer un véritable chef-d'œuvre est, pour Frenhofer d'"avoir dérobé le secret de Dieu!"<sup>29</sup>. Balzac exprime à travers son personnage un souci qui l'a constamment hanté: la liaison entre la création de l'Artiste et la création divine:

25 Catherine Lescaut était une célèbre courtisane appelée "la Belle Noiseuse".

26 *Ibidem*, p. 426.

27 Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. Cit. p. 426. Citons, parmi les exemples les plus significatifs de la *descente aux enfers* comme allégorie de la quête artistique, l'œuvre de Nerval, - spécialement *Aurélia* - et d'Aloysius Bertrand, dont le seul livre *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (1842) a exercé une énorme influence sur la conception des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, déclarée par le poète dans la dédicace de son œuvre à Arsène Houssaye. Voir *Le Spleen de Paris*, éd. cit., pp 23-25.

28 *Ibidem*, p. 417.

29 *Ibidem*, p. 416.

Peut-être (...) le don de création est-il une faible étincelle tombée d'en haut sur l'homme, et alors, peut-être les adorations dues aux grands génies seraient-elles une noble et haute prière! S'il n'en était pas ainsi, pourquoi notre estime se mesurerait-elle à la force, à l'intensité du rayon céleste qui brille en eux?<sup>30</sup>

Si Balzac formule cette réflexion de manière interrogative, c'est parce que lui-même, comme créateur de son immense production littéraire, est conscient des limites imposées à l'être humain. Baudelaire est également conscient de ces limites. Dans sa critique artistique, il constate l'impossibilité d'atteindre l'absolu dans l'art en faisant allusion à un élément dont tous les grands personnages de *La Comédie Humaine* sont doués: la passion:

La beauté absolue et éternelle n'existe pas ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté.<sup>31</sup>

Comme nous l'avons vu, la passion de Frenhofer ne saurait être assouvie par la *contemplation des beautés diverses*. Lorsqu'il croit enfin avoir attrapé la Beauté Unique, Idéale, il dit, "rayonnant de bonheur", aux deux jeunes peintres: "*Mon œuvre est parfaite, et maintenant je puis la montrer avec orgueil. Jamais peintre, pinceaux, couleur, toile et lumière ne feront une rivale à "Catherine Lescaut"*.<sup>32</sup> Frenhofer est le seul à voir la perfection de son œuvre. La stupéfaction de Porbus et de Poussin en voyant le résultat de tant de recherches provoquera son suicide après avoir épuisé toute son énergie vitale.

Certains vers du poème *La Mort des Artistes* pourraient définir la lutte déchirante de Frenhofer:

Nous userons notre âme en de subtils complots  
(...) Avant de contempler la grande Créature  
dont l'inferral désir nous remplit de sanglots.<sup>33</sup>

30 Cette réflexion se trouve dans la version définitive de *L'introduction par Philarète Chasles aux Romans et Contes philosophiques* (1833), Paris, Gallimard, 1979, La Pléiade, t. X, p. 1194. Chasles, ami de Balzac depuis 1825, pourrait s'être limité à signer ce texte, en réalité écrit par Balzac, ou probablement l'aurait rédigé sous la surveillance de Balzac.

31 Baudelaire, *Salon de 1846*, XVIII, "De l'héroïsme de la vie moderne", in *Oeuvres Complètes*, éd. cit., p. 687.

32 Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. cit., pp. 434-435.

33 Baudelaire, *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 149.



## 2. L'ivresse de la création artistique

Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, trois mois s'écourent entre les événements de la fin du premier chapitre et le début du second durant lesquels Frenhofer a entrepris un voyage de Paris à Bruges en quête de son idéal, voyage qui n'a pas comblé ses espoirs. Les ultimes détails qui donnent à son œuvre la perfection absolue lui seront procurés par un modèle réel: la fiancée du jeune Poussin, Gillette, dans laquelle il verra enfin la Beauté féminine incarnée qu'il n'a pu trouver nulle part. Il acceptera de montrer son œuvre à Porbus et à Poussin à condition que Gillette pose nue pour lui.

Une relation cruciale s'établit entre les titres des deux chapitres, le premier – "Gillette" – se référant à une femme réelle qui *donnera la vie* à une œuvre d'art qui fournit le titre du second chapitre: "Catherine Lescaut". Frenhofer a trouvé dans Gillette l'idéal "vivant" qui lui permet de donner les dernières touches à son tableau. Les deux titres montrent à quel point le thème de l'Art est inséparable, dans ce récit, du thème de l'Amour<sup>34</sup>. De manière progressive, Frenhofer évolue de peintre à amoureux sans que l'on puisse séparer en lui ces deux facettes. La longue élaboration de sa peinture a fait de Catherine Lescaut sa compagne pendant toutes ces longues années. Elle est donc devenue sa femme, son amour. Elle est vivante comme la statue de Pygmalion avec lequel il se compare. Ses réticences à montrer son œuvre à Porbus et à Poussin sont révélatrices 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.<sup>35</sup>

Quand il dévoile enfin la mystérieuse peinture devant ses disciples, leur étonnement est sans limites ne voyant d'abord "*que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres*"<sup>36</sup>. Au cours d'un examen plus minutieux, "*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!*"<sup>37</sup>. La réaction des deux peintres est double: l'étonnement se mêle à l'admiration, puisque le fruit de tant de fatigues supportées par Frenhofer, n'est qu'une toile barbouillée, mais où la peinture du pied constitue à elle seule un chef-d'œuvre vivant:

Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroya-

34 Une analyse approfondie à ce sujet, portant très intéressant, dépasserait le cadre de notre étude.

35 Balzac, *La Chef-d'œuvre inconnu*, éd. Cit., p. 431.

36 *Ibidem*, p. 436.

37 *Ibidem*. L'idée de ce pied vivant pourrait avoir été inspirée à Balzac par une réflexion de Diderot dans les *Essais sur la peinture*. Voir R.Guise, *Notes et variants du Chef-d'œuvre inconnu*, éd. cit., p. 426.

ble, à une lente et progressive destruction. Ce pied apparaissait là comme le torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée.<sup>38</sup>

Les efforts de Frenhofer ont abouti à une œuvre d'art incompréhensible, dont il est pourtant extrêmement fier. L'enthousiasme avec lequel il décrit à ses disciples le processus d'élaboration de sa peinture, dans laquelle il voit réellement les contours et les formes d'une femme toute entière, provoque ces réflexions de ses deux disciples:

- Il est encore plus poète que peintre, répondit gravement Poussin.
- Là, reprit Porbus en touchant la toile, finit notre art sur terre.
- Et, de là, il va se perdre dans les cieux, dit Poussin.<sup>39</sup>

Le lecteur, partageant l'étonnement des deux peintres, se demande quelle mystérieuse et puissante idée a pu dominer l'esprit de Frenhofer pendant dix ans pour aboutir à cet échec, au moins devant les autres. Le texte même peut fournir des réponses qui permettent d'établir les différences et les analogies entre ce personnage et le Fancioulle de Baudelaire. Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, le lecteur assiste à tout le processus d'élaboration de l'œuvre d'art à travers les longues digressions de Frenhofer. La pensée de ce personnage s'est épuisée progressivement dans la conception de théories. Au contraire, le poème de Baudelaire ne présente pas ce processus. Il nous montre l'artiste au travail. Fancioulle se trouve dans une situation exceptionnelle puisqu'il joue son rôle en sachant qu'il est condamné à mort. À travers le narrateur-spectateur, Baudelaire nous transmet une idée essentielle qu'il a très souvent exprimée dans toute son œuvre: la jouissance extrême qui est le privilège de l'Artiste absorbé par son travail:

Fancioulle me prouvait, d'une manière péremptoire, irréfutable, que l'ivresse de l'art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre; que le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe avec une joie qui l'empêche de voir la tombe, perdu, comme il est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction.<sup>40</sup>

38 *Ibidem*.

39 *Ibidem*, p. 437. L'influence des contes d'Hoffmann est visible dans ce sujet des limites de l'Art humain. Depuis longue date, la critique a discerné la très probable inspiration de Balzac sur *La leçon de violon* de Hoffmann, dont la traduction française a été publiée en 1831. En effet, l'analogie entre les deux œuvres est plus qu'évidente surtout en ce qui concerne le thème du "chef-d'œuvre" incompréhensible pour les destinataires. Nous voudrions faire remarquer la ressemblance significative du *Chef-d'œuvre inconnu* avec un autre conte de Hoffmann, *L'église des jésuites* qui présente comme l'un des sujets principaux du récit le danger de vouloir dépasser les limites humaines dans l'Art. Voir E.T.A. Hoffmann, *Cuentos*, Barcelona, Plon, 1982, pp. 113-137

40 Baudelaire, *Une mort héroïque*, éd. cit., p. 107-108. Dans ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, Baudelaire attribue à l'Art la capacité d'abolir la mort: "C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière la tombeau.", in *Œuvres Complètes*, éd. cit. p. 598.

Et l'acteur est capable de communiquer aux spectateurs, absorbés par "la toute puissante domination de l'artiste"<sup>41</sup>, cette sensation de bonheur. Il les fait même oublier qu'ils sont en train de contempler le spectacle de quelqu'un qui va probablement mourir: "*Personne ne rêva plus de mort, de deuil, ni de supplices. Chacun s'abandonna, sans inquiétude, aux voluptés multipliées que donne la vue d'un chef-d'œuvre d'art vivant*"<sup>42</sup>.

Pourquoi Fanciouille réussit-il à être non seulement compris, mais *senti* par le public, alors que Frenhofer échoue? La définition du comédien comme *chef-d'œuvre d'art vivant*, explique à notre avis cette différence. Lorsque Frenhofer va montrer son chef-d'œuvre aux deux peintres ceux-ci voient dans son atelier des peintures magnifiques réalisées par lui. Ils admirent particulièrement une toile splendide représentant une femme. Mais, à leur grand étonnement le vieux peintre leur dit: "*Oh! ne vous occupez pas de cela (...) c'est une toile que j'ai barbouillée pour étudier une pose, ce tableau ne vaut rien. Voilà mes erreurs*"<sup>43</sup>. Et finalement, "*le visage (...) enflammé par une exaltation surnaturelle*", il leur montre son œuvre en s'exclamant:

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!<sup>44</sup>

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. Fanciouille, au contraire, s'élève jusqu'à l'Idéal, en se transformant lui-même en œuvre d'art. Il devient l'une des incarnations *possibles* du Beau, qui s'offre au public complètement achevée, accomplie:

Si un comédien arrivait à être, relativement au personnage qu'il est chargé d'exprimer, ce que les meilleures statues de l'Antiquité, miraculeusement animées, vivantes, marchantes, seraient relativement à l'idée générale et confuse de beauté, ce serait là, sans doute, un cas singulier et tout à fait imprévu. Fanciouille fut, ce soir là, une parfaite idéalisation, qu'il était impossible de ne pas supposer vivante, possible, réelle.<sup>45</sup>

41 *Ibidem*, p. 108.

42 *Ibidem*.

43 *Ibidem*.

44 *Ibidem*. Dans "l'École païenne", Baudelaire fait cette appréciation à propos des Parnassiens et de la quête de l'Art pour l'Art: "Absorbés par la passion féroce du beau, (...) les notions du juste et du vrai disparaissent. La passion frénétique de l'Art est un chancre qui dévore le reste; et comme l'absence nette du juste et du vrai dans l'art équivaut à l'absence d'art, l'homme entier s'évanouit", in *Œuvres Complètes*, éd. cit. p.461. Rafael GUTIERREZ GIRARDOT fait allusion à cette réflexion de Baudelaire dans son essai *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, p. 95.

45 Baudelaire, *Une mort héroïque*, éd. cit. p. 107. Fanciouille incarne ici l'essence du comique qui est, selon Baudelaire, "de paraître s'ignorer lui-même et développer chez le spectateur (...) la joie de sa propre supériorité et la joie de la supériorité de l'homme sur la nature", *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in *Œuvres Complètes*, éd. cit., p. 701. Il réalise donc l'idéal de l'artiste qui consiste à réaliser la fusion des deux éléments du Beau, tels que Baudelaire les définit dans *Le Peintre de la vie moderne – l'éternel et le circonstanciel* – dans l'Unité, condition de l'œuvre d'art. Sur la quête de l'Unité dans l'œuvre baudelairienne, voir Christian MILAT, "Baudelaire ou la dualité de l'artiste à la poursuite de l'Unité primordiale", in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-Août, 1997, pp. 571-588.

Fancioulle réalise donc le rêve de Frenhofer. Celui-ci voulait faire de son œuvre la *statue de Pygmalion*, sans y réussir. Nous pourrions dire que Fancioulle, tel que Baudelaire le décrit, devient cette statue. Ce qui explique l'échec de Frenhofer et le succès de Fancioulle c'est donc leur relation avec l'œuvre d'art elle-même. Le premier échoue même devant deux connaisseurs, deux peintres, les seuls juges de son œuvre. Le second arrive à transmettre son œuvre d'art à tout le public, "si blasé et frivole qu'il pût être"<sup>46</sup>, en définitive à la *foule*.

### 3. L'artiste et son entourage: la réception de l'œuvre d'art

Le rapport des forces qui s'établit entre les héros et les personnages qui les entourent est différent dans les deux récits. Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Porbus est présenté comme un peintre déjà consacré qui, tout en profitant des conseils de Frenhofer au jugement duquel il soumet ses propres toiles, considère le vieux peintre une espèce de fou, quoique excellent connaisseur des secrets de l'art. Poussin est un aspirant à peintre, un jeune homme enthousiaste, désireux d'assouvir sa soif de connaissance. L'attitude des deux peintres tout au long du récit est, logiquement bien différente jusqu'à la déception finale que tous les deux éprouvent en voyant le "chef-d'œuvre". Poussin, beaucoup plus jeune que Porbus, perçoit en Frenhofer "plus qu'un homme", "un génie fantasque qui vivait dans une sphère inconnue"<sup>47</sup>. Ses discours sur l'art produisent chez le jeune peintre l'impression de se trouver devant quelqu'un qui incarne "une complète image de la nature artiste"<sup>48</sup>.

Balzac décrit de manière très significative les sentiments de Poussin en écoutant le vieux peintre: "*Ainsi, pour l'enthousiaste Poussin, ce vieillard était devenu, par une transfiguration subtile, l'art lui-même, l'art avec ses secrets, ses fougues et ses rêveries*"<sup>49</sup>. L'opinion de Porbus diffère considérablement de celle de l'initié Poussin. Le passage où Frenhofer se propose de descendre dans *l'enfer de l'art* pour arriver à saisir la beauté divine, montre la dissemblance entre ces deux peintres au moyen d'une structure narrative magistralement construite. Porbus, voyant que Frenhofer est tout entier à ses pensées, dit à Poussin: "*Nous pouvons partir d'ici (...) il ne nous entend plus, ne nous voit plus!*"<sup>50</sup>. Et il raconte comment Frenhofer, ancien disciple de Mabuse, a hérité de celui-ci "*le secret du relief, le pouvoir de donner aux figures cette vie extraordinaire, cette fleur de nature, notre désespoir éternel*"<sup>51</sup>. Porbus continue son discours en expliquant à Poussin les raisons pour lesquelles Frenhofer est progressivement devenu une espèce de fou. Mais la seule réaction de son interlocuteur est la suivante: "*Nous y pénétrons*", s'écria Poussin, n'écoutant plus Porbus et ne doutant

46 *Ibidem*, p. 108.

47 Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. cit., p.425.

48 *Ibidem*, p. 426.

49 *Ibidem*.

50 *Ibidem*, p. 426.

51 *Ibidem*, pp. 426-427.

*plus de rien*<sup>52</sup>. Réponse évidente à Frenhofer, non à Porbus qu'il n'écoute plus, de même que Frenhofer ne voyait ni n'entendait plus ses disciples. Poussin est donc perméable à l'influence du vieux peintre qui l'entraîne dans son extase. Une chaîne de maître à disciple est clairement établie dans ce conte<sup>53</sup>: Mabuse>Frenhofer >Porbus. Mais cette succession s'interrompt lorsque nous arrivons à Poussin. En réalité, le lecteur perçoit Poussin comme disciple de Frenhofer jusqu'au dénouement du récit, où le jeune homme est brusquement dé trompé, voyant qu'il a poursuivi un rêve impossible qui, d'ailleurs, lui a fait perdre l'amour de Gillette.

Le discours de Porbus à Poussin renferme des éléments indispensables pour analyser les conceptions balzacienne et baudelairienne de l'exécution de l'œuvre d'art. Porbus définit Frenhofer comme "*un homme passionné pour notre art, qui voit plus haut et plus loin que les autres peintres*"<sup>54</sup>, mais dont le grave tort a été de s'épuiser par des méditations constantes. La perfection dans la peinture est devenue pour lui une idée fixe, de telle façon que, "*à force de recherches, il est arrivé à douter de l'objet même de ses recherches*"<sup>55</sup>. En peintre expérimenté, Porbus donne ce conseil à Poussin:

La pratique et l'observation sont tout chez un peintre, et (...) 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>56</sup>

Les réflexions de Baudelaire à propos de la peinture de Delacroix exposent aussi l'énorme importance de la pratique, de l'exécution, d'une façon qui nous semble parfaitement applicable au cas de Frenhofer. La grandeur de Delacroix "*qui domine le modèle, comme le créateur la création*"<sup>57</sup>, est due non seulement à sa faculté de reproduire dans ses tableaux sa pensée intime, mais aussi à sa maîtrise de l'exécution, condition indispensable pour produire un véritable chef-d'œuvre:

Il faut être très soigneux des moyens matériels d'exécution, (...) Il est important que la main rencontre, quand elle se met à la besogne, le moins d'obstacles possible, et accomplisse avec une rapidité servile les ordres divins du cerveau: autrement l'idéal s'envole.<sup>58</sup>

52 *Ibidem*, p. 427.

53 Encore une ressemblance avec *La leçon de violon* d'Hoffmann.

54 Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. cit. p. 427.

55 *Ibidem*.

56 *Ibidem*.

57 Baudelaire, *Salon de 1846*, IV, "Eugène Delacroix", in *Oeuvres Complètes*, éd. cit., p. 650.

58 *Ibidem*.

Fancioulle est arrivé à matérialiser ces *ordres divins du cerveau*, et à les transmettre au public d'une manière si parfaite qu'il ne laisse pas paraître dans sa représentation les étapes préalables à toute œuvre d'art, "l'effort, la volonté"<sup>59</sup>, non seulement parce qu'il se trouve dans une situation exceptionnelle, mais aussi parce qu'il domine parfaitement l'exécution de son art: la mimique ("*Le sieur Fancioulle excellait surtout dans les rôles muets ou peu chargés de paroles*"<sup>60</sup>). Et en fait, le Prince lui ordonne de "jouer l'un de ses principaux et de ses meilleurs rôles"<sup>61</sup>. Il réussit donc à introduire "le divin et le surnaturel, jusque dans les plus extravagantes bouffonneries"<sup>62</sup>. Bien au contraire, l'idéal de Frenhofer à la fin du récit *s'est envolé*, pour employer l'expression baudelairienne, parce que malgré sa laborieuse élaboration de l'œuvre, sa pensée a absorbé toute son énergie vitale, de telle façon qu'il ne sait plus ce qu'il veut transmettre à travers son œuvre. Paradoxalement, il a perdu le contact avec *le réel*, l'une des composantes essentielles de toute œuvre artistique, à cause de son désir obsédant de le trouver. En conséquence, le *divin*, le *surnaturel*, que Fancioulle a été capable de représenter dans son œuvre lui est devenu inaccessible. Pourtant, comme il se dégage de ses mots à Porbus, il est convaincu d'être un nouveau Prométhée:

L'œuvre que je tiens là-haut sous mes verrous est une exception dans notre art; ce n'est pas une toile, c'est une femme! (...) Cette femme n'est pas une créature, c'est une création.<sup>63</sup>

Mais cette création n'en est pas une aux regards des autres. Elle n'est qu'une illusion. Et s'il se résiste à montrer son œuvre c'est parce qu'une relation réciproque de dépendance entre l'artiste et l'œuvre s'est établie dans son esprit:

Veux-tu que tout à coup je cesse d'être père, amant et Dieu? (...) Veux-tu maintenant que je soumette mon idole aux froids regards et aux stupides critiques des imbéciles?<sup>64</sup>

Évidemment, le lecteur, comme le personnage de Porbus, perçoit quelque chose de maladif dans cette colère de Frenhofer. Et la définition que lui-même fait de son œuvre renvoie à un élément essentiel de tout le système philosophique balzacien: "*Ma peinture n'est pas une peinture, c'est un sentiment, une passion!*"<sup>65</sup>. En effet, c'est cette concentration extrême, cette passion pour son œuvre qui en a produit l'échec. Dès le début de 1830, Balzac a exprimé cette idée à propos des artistes:

59 Baudelaire, *Une mort héroïque*, éd. cit., p. 107.

60 *Ibidem*, p. 106.

61 *Ibidem*, p. 105.

62 *Ibidem*, p. 107.

63 Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. cit., p. 431.

64 *Ibidem*, pp. 431-432.

65 *Ibidem*, p. 431.

L'œuvre dont il font le plus grand cas, est (...) la plus mauvaise parce qu'ils ont trop vécu par avance leurs figures idéales. Ils ont trop bien senti pour traduire.<sup>66</sup>

C'est bien le cas de Frenhofer qui a voulu faire de son œuvre la "Poésie", et la "Création", mais dont l'excès de sentiment l'a empêché d'accomplir la mission du Poète, du Créateur; qui est, dans les mots de Baudelaire, de "traduire dans un langage magnifique (...) les conjectures éternelles de la curieuse humanité"<sup>67</sup>. Sans approfondir le thème de la folie, il est nécessaire de rappeler à propos du lien que Balzac établit entre sa trilogie sur l'Art et *La Peau de chagrin*, ces mots de l'antiquaire: "Qu'est-ce que la folie, sinon l'excès d'un vouloir ou d'un pouvoir?"<sup>68</sup>. Nous pouvons dire à propos de Frenhofer qu'il n'a pas pu parce qu'il a trop voulu. À la fin du récit, il paraît se rendre compte un moment de son impuissance en se considérant lui-même un fou:

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'aurais donc rien produit!"<sup>69</sup>

Mais il se remet tout à coup de son désarroi: "Moi, je la vois! cria-t-il, elle est merveilleusement belle"<sup>70</sup>. Quel est le vrai sens de cette exclamation? Probablement elle est dictée par l'orgueil blessé du vieux peintre, étant donné que "le lendemain, Porbus (...) apprit qu'il était mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles"<sup>71</sup>. La pensée de l'art a donc tué en même temps l'artiste et son œuvre. Et c'est la prise de conscience de son échec face aux autres qui provoque sa mort.

Dans le poème de Baudelaire, au contraire, la mort, annoncée déjà dans le titre, est à la fois la cause et la conséquence du succès de l'artiste. Elle en est la cause parce que, comme nous l'avons déjà montré, l'état d'âme de Fanciouille, condamné à mort, le fait surpasser au moyen de l'Art, l'idée du *gouffre*. Elle en est aussi la conséquence, comme le narrateur-témoin le fait entrevoir au lecteur à travers ses impressions sur le principal récepteur de l'œuvre d'art: le Prince, seul détenteur du pouvoir de vie ou de mort sur le comédien qui a osé conspirer contre lui. Très nombreuses et connues sont, dans l'œuvre de Baudelaire les réflexions sur la cruauté provoquée par la sensibilité spéciale de l'artiste, irrité par le fardeau du Temps, de l'Ennui, en définitive par la laideur du monde. Il suffit de se rappeler le poème en prose *Le Mauvais vitrier* où la réaction colérique du narrateur-poète n'a qu'une cause: son

66 Balzac, "Des artistes", in *La Silhouette*, 1830. Cité par René Guise, op. cit., p. 396.

67 Baudelaire, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, I, "Victor Hugo", in *Œuvres Complètes*, éd. cit., p. 514.

68 Balzac, *La Peau de chagrin*, éd. cit., p. 87.

69 Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. cit., p. 438.

70 *Ibidem*.

71 *Ibidem*.

besoin impératif de voir “la vie en beau!”<sup>72</sup>. Tel est le cas de ce Prince “*amoureux passionné des beaux-arts, excellent connaisseur d’ailleurs, (...) vraiment insatiable de voluptés*”<sup>73</sup>, qui est un véritable artiste lui-même “*ne connaissant d’ennemi dangereux que l’Ennui*”<sup>74</sup>. Le narrateur résume, dans la présentation du personnage, l’élément qui va déclencher la suite du récit:

Le grand malheur de ce Prince fut qu’il n’eut jamais un théâtre assez vaste pour son génie. Il y a de jeunes Nérons qui étouffent dans des limites trop étroites, et dont les siècles à venir ignoreront toujours le nom et la bonne volonté. L’imprévoyante Providence avait donné à celui-ci des facultés plus grandes que ses États.<sup>75</sup>

L’espace extérieur constitue donc un obstacle à l’épanouissement de “l’espace intérieur” qui est celui de l’intimité de tout être humain et à plus forte raison, de l’Artiste. Le narrateur nous situe en apparence dans un cadre spatial limité: les États sur lesquels règne ce *Prince artiste*. Mais quels sont ces “*États*” et quelle est leur extension mesurable? Pas de réponse. Évidemment ce “*Théâtre*” qui n’est pas “*assez vaste*” pour le déploiement des facultés artistiques du Prince n’est autre que le monde<sup>76</sup>.

Arrivés à ce point, il est nécessaire de se poser certaines questions sur l’identité du narrateur focalisateur. Ce narrateur est-il un serviteur du Prince, un habitant de ce *petit état*, quel qu’un venu d’ailleurs? Nous ne pouvons pas savoir pourquoi il a assisté au dernier spectacle de Fanciouille. Mais ce qui est clair c’est qu’il s’agit d’un poète puisque le processus de l’écriture s’inscrit dans le texte: “*Ma plume tremble et des larmes d’une émotion toujours présente me montent aux yeux pendant que je cherche à vous décrire cette inoubliable soirée*”<sup>77</sup>. Et comme tel poète il est capable de percer jusqu’aux pensées intimes du prince. Alors que l’annonce de la représentation théâtrale fait concevoir aux “*esprits superficiels*”<sup>78</sup> l’espoir du pardon octroyé par le Prince aux conspirateurs, le narrateur a des pensées très différentes:

Il était infiniment plus probable que le Prince voulait juger de la valeur des talents scéniques d’un homme condamné à mort. Il voulait profiter de l’occasion pour (...) vérifier jusqu’à quel point les facultés habituelles d’un artiste pouvaient être altérées ou modifiées par la situation extraordinaire où il se trouvait.<sup>79</sup>

72 Baudelaire, *Le Mauvais vitrier*, éd. cit., p. 45.

73 Baudelaire, *Une mort héroïque*, éd. cit., p. 105.

74 *Ibidem*.

75 *Ibidem*.

76 Gaston BACHELARD a mis en relief le fréquent emploi du mot *vaste* par Baudelaire, puisque ce mot résume la correspondance entre l’immensité et l’être humain: “Pour Baudelaire, le destin poétique de l’homme est d’être le miroir de l’immensité ou plus exactement encore, l’immensité vient prendre conscience d’elle-même en l’homme. Pour Baudelaire, l’homme est un être vaste”. *La Poétique de l’espace*, chapitre VIII, “L’immensité intime”, Paris, PUF, 1957, pp. 178-179.

77 Baudelaire, *Une mort héroïque*, éd. cit., p. 105.

78 *Ibidem*, p. 105.

79 *Ibidem*, p. 106.



En tout ce qui concerne le personnage du Prince, les interrogations sont très fréquentes dans le récit, et cette abondance nous semble énormément significative puisque c'est à partir de ces questions que le narrateur se pose et qu'il pose au lecteur, que celui-ci peut déduire quelle est la cause de la mort de Fanciouille. Au cours de la représentation, le lecteur est progressivement éclairé sur les véritables propos de ce Prince-artiste qui applaudit, comme toute sa cour, le parfait travail du comédien, mais dont l'enthousiasme ne trompe pas le narrateur:

Cependant pour un œil clairvoyant, son ivresse à lui n'était pas sans mélange. Se sentait-il vaincu dans son pouvoir de despote? humilié dans son art de terrifier les cœurs et d'engourdir les esprits? frustré de ses espérances et bafoué dans ses prévisions?<sup>80</sup>

Le Prince avait donc espéré et prévu l'échec de Fanciouille, provoqué par la peur et l'angoisse. Voulant humilier le comédien, c'est lui qui est humilié par ce succès éclatant. Sa physionomie change et son regard brille "*d'un feu intérieur semblable à celui de la jalousie et de la rancune*"<sup>81</sup>. C'est alors que se sentant vaincu, il ordonne à son petit page de donner le coup de sifflet meurtrier:

Fanciouille, secoué, réveillé dans son rêve, ferma d'abord les yeux, puis les rouvrit presque aussitôt, démesurément agrandis, ouvrit ensuite la bouche comme pour respirer convulsivement, chancela un peu en avant, un peu en arrière, et puis tomba roide mort sur les planches.<sup>82</sup>

#### 4. Sur la Mort de l'Artiste

La dernière interrogation du texte baudelairien nous permet de rapprocher ce poème du récit balzacien. Aussi bien dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* que dans *Une mort héroïque* c'est la *pensée de l'échec* qui tue l'artiste. La pensée entendue dans le sens large de faculté qui englobe tous les sentiments, agit, comme Balzac le dit souvent, à la manière d'un poignard. Les doutes du narrateur d' *Une mort héroïque* à propos de la véritable intention meurtrière du Prince nous confirment dans cette idée:

Le sifflet, rapide comme un glaive, avait-il réellement frustré le bourreau? Le Prince avait-il lui-même deviné toute l'homicide efficacité de sa ruse? Il est permis d'en douter. Regretta-t-il son cher et inimitable Fanciouille? Il est doux et légitime de le croire.<sup>83</sup>

80 *Ibidem*, p. 108.

81 *Ibidem*, p. 109.

82 *Ibidem*.

83 *Ibidem*.

La perversité du Prince a donc dépassé les limites qu'il avait prévues. C'est l'intérieur de l'artiste, son sentiment de déception éprouvé de manière soudaine et inattendue, qui a provoqué sa mort. Cet aspect rapproche Fanciouille de Frenhofer, puisque dans les deux récits l'Art tue l'Artiste. Néanmoins quelques différences remarquables sont à mettre en relief. Frenhofer s'épuise peu à peu par l'exercice abusif de sa volonté et de sa pensée. Il réalise ce que Balzac définit comme l'axiome de son roman *La Peau de chagrin*: "La vie décroît en raison directe de la puissance des désirs ou de la dissipation des idées"<sup>84</sup>.

Le sentiment de l'échec n'est que le coup de grâce pour un cerveau qui est déjà à bout des forces de son énergie vitale. Fanciouille est, au contraire, sauvé par l'Art qui annule, pour lui, le sentiment de la mort. Sa mort est héroïque dans le sens que Baudelaire attribue à ce terme<sup>85</sup>, c'est-à-dire, la mort le rend éternel et paradoxalement immortel. Frenhofer se suicide, Fanciouille meurt subitement. Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, l'artiste entraîne avec lui dans la mort son œuvre d'art, qui restera inconnue, ensevelie dans l'oubli. Dans *Une mort héroïque*, la mort de Fanciouille n'est que physique, puisqu'il a été lui-même pendant sa représentation, un chef-d'œuvre d'art vivant qui demeurera éternellement dans la mémoire collective: "Depuis lors, plusieurs mimes, justement appréciés dans différents pays, sont venus jouer devant la cour de \*\*\*; mais aucun d'eux n'a pu rappeler les merveilleux talents de Fanciouille, ni s'élever jusqu'à la même faveur"<sup>86</sup>. L'ironie de ce dernier mot explique bien le sens que Baudelaire veut donner à son poème: s'il n'a pas obtenu la faveur du Prince, il a été privilégié par une faveur rarement accordée aux artistes: l'atteinte de la Beauté Idéale.

L'inquiétude que comporte la quête de tout artiste n'est pas exempte de souffrances. Le poème baudelairien constitue par excellence l'expression de la douleur de l'Artiste qui ne trouve l'Art que dans la Mort: "*La curiosité nous tourmente et nous roule comme un ange cruel qui fouette des soleils*"<sup>87</sup>. Mais c'est par cette quête que la vie humaine a un sens, puisqu'elle représente la tentative d'approcher du Divin. Le célèbre hommage que Baudelaire rend aux artistes peintres dans son poème *Les Phares* en est l'expression:

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage  
Que nous puissions donner de notre dignité  
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge  
Et vient mourir au bord de votre éternité.<sup>88</sup>

René Guise considère la trilogie balzacienne sur l'Art, dont nous avons analysé un récit, comme une "*défense et illustration de l'artiste*"<sup>89</sup>. À notre avis, cette définition peut

84 Félix Davin, *op. cit.*, p. 1213.

85 Voir le chapitre XVIII du *Salon de 1846*. "De l'héroïsme de la vie moderne", in *Œuvres Complètes*, éd. cit., pp. 687-689.

86 Baudelaire, *Une mort héroïque*, éd. cit., p. 110.

87 Baudelaire, "Le Voyage", in *Les Fleurs du Mal*, éd. cit., p. 151.

88 Baudelaire, "Les Phares", in *Les Fleurs du Mal*, éd. cit., p. 42.

89 R. Guise, *op. cit.*, p. 394.

être appliquée au poème *Une mort héroïque*, comme nous avons essayé de montrer dans cette étude. La quête des héros dans les deux récits nous semble pouvoir se résumer dans ces célèbres et sublimes vers de Baudelaire:

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau!*<sup>90</sup>

### Referencias bibliográficas

- ARMIÑO, M. (ed.), *Honoré de Balzac. Melmoth reconciliado y otros cuentos fantásticos*, Madrid, Valdemar, 1977.
- BACHELARD, G., *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- BALZAC, H., *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, 1979, La Pléiade, t.X.  
— *La Peau de chagrin*, Paris, Gallimard, 1979, La Pléiade, t.X.  
— *Les Martyrs ignorés*, Paris: Gallimard, 1981, La Pléiade, t. XII.  
— *Massimilla Doni*, Paris, Gallimard, 1979, La Pléiade, t.X.
- BAUDELAIRE, Ch., *Le Spleen de Paris, Petits poèmes en prose*, Paris, Librairie Générale Française, 1972.  
— *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.  
— *Salon de 1846*, XVIII, "De l'héroïsme de la vie moderne", in *Oeuvres Complètes*, Paris, Laffont, 1980.  
— *Salon de 1846*, IV, "Eugène Delacroix", in *Oeuvres complètes*, Paris, Laffont, 1980.  
— *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, I, "Victor Hugo", in *Œuvres Complètes* Paris, Laffont, 1980.
- DAVIN, Félix., "Introduction aux *Études philosophiques*", Paris: Gallimard, 1979, La Pléiade, t. X.
- CHASLES, Ph., "Introduction", *Romans et Contes philosophiques* (1833), Gallimard, 1979, La Pléiade, t. X.
- GUISE, René, «Notes et variantes» du "*Chef-d'oeuvre inconnu*", Paris, Gallimard, 1979, La Pléiade, t. X.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R., *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.
- HERRERO CECILIA, J., *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000
- HOFFMANN, E.T.A., *Cuentos*, Barcelona, Plon, 1982.
- MILAT, Ch., "Baudelaire ou la dualité de l'artiste à la poursuite de l'Unité primordiale", in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-Août, 1997, pp. 571-588.
- MILNER, M. et PICHOS, C., *De Chateaubriand à Baudelaire*, Paris, Arthaud, 1990.
- POULET, G., *La Conscience critique*, Paris, José Cortí, 1986.

90 Baudelaire, "Le Voyage", in *Les Fleurs du Mal*, éd. cit., p. 155.

