Le portrait
Le portrait, mort ou vif ?

La représentation et la vie

Les portraits d'Antinoüs sont des monuments funéraires. Tout portrait n'en est certes pas un, puisque la plupart du temps un peintre fait le portrait de la personne vivante présente devant lui[1]. Pourtant l'enjeu de la représentation (qui est une sorte de jeu), c'est toujours la vie ou la mort : « je vais t'immortaliser », dit-on parfois, par manière de plaisanterie (mais une plaisanterie n'est jamais une simple plaisanterie), à la personne qu'on s'apprête à photographier. Cet enjeu apparaît très clairement dans trois nouvelles portant sur la peinture :

- *Le Portrait ovale*, d'Edgar Poe (1842), *Nouvelles histoires extraordinaires* (poche, folio…), traduction de Baudelaire.
- *Le Chef-d'œuvre inconnu*, de Balzac (1845) (nous nous référerons à l'édition G.F.),
- *Comment Wang-Fô fut sauvé*, de Marguerite Yourcenar (1963), *Nouvelles orientales*, L'imaginaire Gallimard.

I. Le Portrait ovale : la représentation qui tue

Rappelons brièvement l'histoire :

1e partie – Le narrateur (*déplorablement blessé*, on ne sait pas dans quelles circonstances) pénètre dans un château abandonné. Il s'installe dans une chambre, où son regard est attiré, fasciné, voire épouvanté par un portrait extraordinaire. Qu'a-t-il d'extraordinaire ? 1/ *Comme œuvre d'art, on ne pouvait rien trouver de plus admirable que la peinture elle-même.* 2/ Ce portrait est celui d'une jeune femme d'une *immortelle beauté*. 3/ *Le charme de la peinture était une expression vitale absolument adéquate à la vie elle-même.*

2e partie – Le narrateur découvre dans la chambre un livre qui commente les tableaux exposés dans le château, et en particulier raconte l'histoire de ce portrait : l'artiste épouse une jeune fille d'une très rare beauté, qu'il entreprend de peindre. Ce travail dure de longues semaines ; au fur et à mesure que le portrait prend forme, couleur et vie, la jeune femme pâlit, se dessèchent, s'étiole. *Et quand bien des semaines furent passées et qu'il ne restait plus que peu de chose à faire, rien qu'une touche sur la bouche et un glacis sur l'œil, l'esprit de la dame palpita encore comme la flamme d'une lampe. Et alors la touche fut donnée, et alors le glacis fut placé ; et pendant un moment le peintre se tint en extase devant le travail qu'il avait travaillé ; mais une minute après, comme il contemplait encore, il trembla et devint très pâle, et il fut frappé d'effroi ; et criant d'une vois éclatante : « En vérité, c'est la Vie elle-même ! » – il se retourna brusquement pour regarder sa bien-aimée : – elle était morte !*

[1] On peut objecter que ces conditions de réalisation d'un portrait ne prouvent pas qu'il n'est pas destiné à devenir un monument funéraire. D'ailleurs, Montaigne présente ses *Essais*, autrement dit son autoportrait (*c'est moi que je peins*) en disant que ce texte est destiné à ses parents et amis, *à ce que* (= pour que) *m'ayant perdu, ce qu'ils ont à faire bientôt, ils y puissent retrouver aucuns traits de mes conditions et humeur*(les traits qui me caractérisent).

© EduKlub S.A.
Tous droits de l'auteur des œuvres réservés. Sauf autorisation, la reproduction ainsi que toute utilisation des œuvres autre que la consultation individuelle et privée sont interdites.

Fichier généré pour Visiteur (), le 31/05/2021

Culture Générale

Le portrait

Le portrait, mort ou vif ?

On a affaire à un conte fantastique, qui permet deux interprétations (une interprétation strictement rationnelle, ou bien une interprétation qui fait appel au surnaturel). En l'occurrence, chaque partie permet ces deux types d'interprétation :

- ou bien le narrateur, blessé, fiévreux, délirant, est en proie à une sorte d'hallucination et s'imagine que le portrait est vivant, alors qu'il n'en est rien ; ou bien le narrateur est digne de foi et constate que le portrait est effectivement doué de vie.
- Ou bien la mort de la jeune femme est due aux conditions insalubres dans lesquelles elle pose, de longues semaines durant, et si elle meurt précisément au moment où le peintre achève son portrait, cette coïncidence est fortuite ; ou bien cette coïncidence n'est pas fortuite et sa mort est due au tableau, qui lui vole sa vie.

Ce sont ces explications par le surnaturel que le récit rend les plus crédibles : 1 le narrateur est fiable, le portrait est vivant ; 2 c'est le tableau, donc le peintre, qui a tué la jeune femme : *il* (le peintre) *ne voulait pas voir que les couleurs qu'il étalait sur la toile étaient tirées des joues de celle qui était assise près de lui.* Et le *glacis* sur l'œil, qui donne vie à l'œil (miroir de l'âme), c'est ce qui glace la jeune femme (ou ce qui pour elle sonne le glas) en lui prenant son âme.

Ce conte fantastique est donc un conte philosophique, sur l'art et l'artiste. Il nous enseigne que :

- le portrait le plus réussi (la meilleure représentation) est celui (celle) qui paraît (ou est, en l'occurrence) vivant. Dans un musée, nous admirons particulièrement en effet les portraits expressifs, qui donnent l'illusion de la profondeur (celle d'une intériorité, reflétée par les traits du visage et surtout le regard) ; ou bien ceux qui semblent nous regarder, nous suivre du regard ; ou encore ceux qui s'imposent à notre attention par leur forte présence. Le but du peintre est donc de reproduire la vie (la présence), de la recréer donc. But semblable à celui des alchimistes (auxquels fait penser le peintre de cette histoire), qu'on n'atteint que grâce à quelque magie : le tableau, *miraculeusement* bien peint, exerce un *charme* étonnant. But semblable à celui de Frankenstein, nous y reviendrons.
- La jeune femme et la peinture sont rivales : le peintre *[a] déjà trouvé une épouse dans son Art*, la jeune femme *ne [hait] que l'Art qui [est] son rival.* Et la peinture, pour prendre vie, prend la vie de la jeune femme. Cette rivalité peut être assimilée à l'incompatibilité de la présence et de la représentation, qui implique l'absence.
- Le peintre préfère la représentation (la peinture) à la présence (de sa femme) ; en effet, il est *passionné*, donc monomaniaque et autiste : ne s'intéressant qu'à son art, il ne s'intéresse plus à quoi que ce soit d'autre ni à qui que ce soit, pas même à sa femme. Mais on peut interpréter de deux autres façons cette préférence du peintre : 1/ la représentation est préférable parce qu'immortelle, tandis que la présence (le présent) est par définition périssable, soumise au temps qui passe. 2/ Le peintre, nous dit-on, *mettait sa gloire dans son œuvre.* Aussi la représentation est-elle préférable, aux yeux du peintre, parce que c'est *lui* qui représente sa femme, alors que celle-ci lui a été donnée : préférant (re)créer (une femme, la vie) à recevoir (le

© EduKlub S.A.
Tous droits de l'auteur des œuvres réservés. Sauf autorisation, la reproduction ainsi que toute utilisation des œuvres autre que la consultation individuelle et privée sont interdites.

donné), le peintre est coupable d'ingratitude et d'orgueil. D'un orgueil prométhéen (consistant à vouloir devenir l'égal de Dieu) comparable à celui de Frankenstein.

Le roman de Mary Shelley (*Frankenstein ou le Prométhée moderne*, 1816, G.F) présente une même rivalité entre une femme et une œuvre (qui n'est pas en l'occurrence artistique mais scientifique, peu importe). En effet, alors que Victor Frankenstein est encore enfant, ses parents recueillent une adorable petite orpheline, Elizabeth. La mère de Victor la présente ainsi à son fils :

> *« J'ai un joli présent pour mon ami Victor ; c'est demain qu'il l'aura. » Et lorsque, le lendemain, elle me présenta Elizabeth comme le don qu'elle m'avait promis, j'interprétais librement ses paroles, avec le sérieux d'un enfant : je considérai Elizabeth comme étant mienne, pour la protéger, l'aimer et la chérir.* (p. 92 ; c'est nous qui soulignons)

Mais plus tard, Victor perd le sérieux en même temps que l'enfance, il se prend d'une folle passion pour la science, entreprend de créer ce(lui) qui deviendra le fameux monstre, et délaisse Elizabeth, qui en mourra. Comme le peintre de Poe, il (re)crée plutôt que de chérir ce (celle) qui lui est donné(e). Pour la gloire.

La nouvelle de Poe nous invite donc à penser que la représentation peut avoir pour fonction, non pas, comme les monuments funéraires dont nous parlions plus haut, de conjurer l'absence, mais de conjurer la présence ; la présence d'une femme, en l'occurrence, qui gênerait, inquiéterait le peintre. Sans doute lui est-il plus facile de vivre (si l'on peut dire) avec une image (sage comme un image) qu'avec une vraie femme, dont l'altérité serait plus troublante que celle d'une œuvre d'art, fût-elle « vivante ».
Mais comment put-on interpréter cette « vie » d'une œuvre d'art ? Telle est la question à laquelle répond *Le chef-d'œuvre inconnu.*

II. Le chef-d'œuvre inconnu : la présence d'une représentation

Cette nouvelle a intéressé nombre d'artistes : on sait que Cézanne a confié à plusieurs reprises : « Frenhofer, c'est moi » ; que Picasso a habité la maison de la rue des Grands-Augustins où, d'après Balzac, loge François Porbus, donc où Nicolas Poussin rencontre Frenhofer ; que le cinéaste Jacques Rivette a adapté cette nouvelle (*La Belle noiseuse*, 1991)…
Le discours sur l'art que présente cette nouvelle se compose de deux parties : 1 la leçon de peinture de Frenhofer, 2 la découverte du « chef-d'œuvre » par Porbus et Poussin.

II.1. La leçon de peinture (G.F. p. 46 à 58)

Le but du peintre, c'est de reproduire la vie. Au début de la nouvelle, Poussin admire un tableau de Porbus qui *représentait une Marie égyptienne*. Frenhofer reproche à Porbus de ne pas avoir donné vie à cette sainte : *elle ne vit pas* (p. 46) ; *je ne saurais croire que ce beau corps soit animé par le tiède souffle de la vie* (p. 47) ; *il fallait (…) obtenir l'unité qui simule une des conditions de la vie* (p. 48). *Vos figures sont de pâles fantômes* (p. 49) *Qu'y manque-t-il ? Un rien, mais ce rien est tout. Vous avez l'apparence de la vie, mais*

© EduKlub S.A.
Tous droits de l'auteur des œuvres réservés. Sauf autorisation, la reproduction ainsi que toute utilisation des œuvres autre que la consultation individuelle et privée sont interdites.
Fichier généré pour Visiteur (), le 31/05/2021

vous n'exprimez pas son trop-plein qui déborde, ce je ne sais quoi qui est l'âme peut-être (…) O Mabuse, ô mon maître, (…) tu as emporté la vie avec toi ! (p. 50) Après avoir critiqué le tableau de Porbus, Frenhofer le retouche : *Allons donc ! Pon !pon !pon ! disait-il en réchauffant les parties où il avait signalé un défaut de vie* (p. 52). Ensuite les trois peintres se rendent chez Frenhofer, où Poussin admire un tableau de Mabuse, qui fut le maître de F. ; celui-ci critique ce tableau : *Il y a de la vie (…) ; mais il manquait encore un peu de vérité dans le fond de la toile. L'homme est bien vivant, il se lève et va venir à nous. Mais l'air, le ciel, le vent que nous respirons (…) n'y sont pas* (p. 53). Mabuse, explique Porbus à Poussin, a légué à F. *le voir de donner aux figures cette vie extraordinaire* (p. 57).

La vie, ce qui anime les corps, c'est l'âme (en latin *anima*), le souffle vital et l'esprit : un personnage semble vivant (« vit », dit F.) s'il semble respirer, expirer, exprimer de l'air, mais aussi exprimer des sentiments . La peinture doit donner l'illusion de la profondeur (de l'espace à trois dimensions, et de l'intériorité subjective). La vie, c'est un *trop-plein qui déborde*, qui s'extériorise, qui s'exprime. D'où cette sentence de F. : *la mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer* (p. 48) ; un artiste ne doit pas se borner à représenter les formes et les couleurs que présente la nature ; il doit représenter ce qu'elle exprime, autrement dit sa vie.

D'où les deux mythes auxquels se réfère Frenhofer :

- le mythe de Pygmalion bien sûr (*nous employons le temps qu'employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché*, p. 56). Pygmalion en effet, ayant sculpté une jeune femme en pierre, tombe amoureux de sa statue et prie Aphrodite de bien vouloir l'animer. La déesse accepte, Pygmalion peut donc épouser la statue devenue femme, Galatée.
- Le mythe de Prométhée (*le flambeau de Prométhée s'est éteint plus d'une fois dans tes mains*, p. 47). Prométhée, selon certaines versions du mythe, crée les hommes en façonnant de la terre glaise. Puis il demande à Athéna de parfaire son œuvre. La déesse permet à Prométhée de monter au ciel pour y chercher ce qui pourra parfaire ses créatures. Prométhée prend un morceau de soleil et l'offre aux hommes, qui grâce au feu (donc à la métallurgie et à l'agriculture) se civilisent. Mais Prométhée est puni par Zeus pour avoir dérobé le feu du ciel : il est condamné à demeurer éternellement enchaîné au sommet du Caucase où un aigle lui dévore le foie, qui repousse sans cesse. Prométhée est donc un personnage ambivalent : habile, audacieux, bienfaisant envers les hommes, il est coupable d'un excès d'audace et d'orgueil qui lui vaut un terrible châtiment. Père des hommes, il les a créés à son image, ambivalents donc : habiles, mais trop orgueilleux et audacieux ; on appelle *prométhéisme* l'audace excessive d'un homme (Frankenstein, par exemple, ce « Prométhée moderne ») qui veut devenir l'égal de Dieu, du Dieu créateur en l'occurrence.

Frenhofer, comme Prométhée, et Frankenstein, veut *dérober le secret de Dieu* (p. 46) ; comme Prométhée il est ambivalent : *je suis donc chez le dieu de la peinture*, s'écrie Poussin (p. 54). Pourtant, apercevant F. pour la première fois, le jeune homme voit *quelque chose de diabolique dans cette figure* (p. 44). Plus tard, lorsqu'il le regarde peindre : *il semblait qu'il y eût dans le corps de ce bizarre personnage un démon qui agissait par ses mains* (p. 52). Le peintre est une sorte de rival de Dieu ; d'ailleurs le

© EduKlub S.A.
Tous droits de l'auteur des œuvres réservés. Sauf autorisation, la reproduction ainsi que toute utilisation des œuvres autre que la consultation individuelle et privée sont interdites.

tableau de Mabuse qui nous est présenté p. 53 est un *Adam*, bien vivant selon F. : de même que Dieu le père a donné vie à Adam, Mabuse a donné vie à son Adam.

Le peintre (Mabuse, Frenhofer) est donc un créateur ; ce mot n'est pas utilisé par Balzac, mais on rencontre à plusieurs reprises les mots *création* et *créature* (*Ta création est incomplète*, p. 47, *Comment ! montrer ma créature*, p. 64 *Cette femme n'est pas une créature, c'est une création*, p. 65 ; ce qui signifie : ce n'est pas encore une créature, car elle est inachevée, en cours de création ; mais aussi : elle représente des années de travail. *Il faut (…) vivre longtemps avec son œuvre pour produire une semblable création*, p. 70).

Représenter, pour Frenhofer, et depuis ce personnage représentatif, c'est créer. On use fréquemment aujourd'hui, on abuse des mots « créateur » (tous les stylistes qui travaillent dans la mode se désignent par ce mot), « créatif » (tous les publicitaires sont des « créatifs ») « création » (à peu près n'importe quel produit en est une). Il ne faut pas oublier que créer, au sens propre du terme, ce n'est pas fabriquer quelque chose d'un peu nouveau, c'est donner vie à (à Adam, comme Dieu, ou comme Mabuse). Mais comment comprendre cette vie dont peut être douée une œuvre d'art, cette vie dont est douée, ou n'est pas douée la *Belle noiseuse* ?

II.2. La découverte du « chef-d'œuvre » (p. 68 à 72)

La fin de la nouvelle, un peu comme les nouvelles fantastiques (cf. *Le portrait ovale*) dont le narrateur peut être soupçonné de folie, peut être interprétée de deux manières.

II.2.1. Première interprétation :

- Porbus et Poussin ne voient rien parce qu'il n'y a rien à voir : ils *cherchèrent le portrait annoncé, sans réussir à l'apercevoir* (p. 68), malgré leurs efforts : *Ils examinèrent alors la peinture en se mettant à droite, à gauche, de face, en se baissant et se lavant tour à tour* (p. 69). Ils comprennent que F., à force de retoucher inlassablement sa toile des années durant, et croyant la perfectionner, l'a gâtée, métamorphosant une femme admirablement peinte, dont il ne reste que le pied admirable, en un *chaos de couleurs.*
- Frenhofer, d'abord ne s'en rend pas compte parce qu'il est fou ; puis prend conscience de sa folie, et de ce qu'est réellement son tableau : *Aurai-je donc gâté mon tableau ? (…) je suis donc un imbécile, un fou !* (p. 71) Désespéré, il brûle ses toiles et, semble-t-il, se suicide.
- Le narrateur anonyme, identifiable à l'auteur, semble donner raison à cette interprétation par des phrases comme : *Le vieillard (…) souriait à cette femme imaginaire (…) en regardant (…) son prétendu tableau* (« imaginaire », « prétendu » selon le narrateur), p. 71.

La morale de cette histoire serait donc celle-ci :1 Frenhofer a eu tort de concevoir un projet prométhéen ; il est châtié par la difficulté insurmontable de cette entreprise, donc par la folie ; puis par l'échec nécessaire de cette entreprise, donc par le désespoir. Il a péché par excès d'orgueil. 2 Tout artiste court le risque de pécher par orgueil, comme F. L'entreprise de représenter est prométhéenne (donc vouée à l'échec et/ou au châtiment)

© EduKlub S.A.
Tous droits de l'auteur des œuvres réservés. Sauf autorisation, la reproduction ainsi que toute utilisation des œuvres autre que la consultation individuelle et privée sont interdites.

Fichier généré pour Visiteur (), le 31/05/2021

si l'on entend, par « représenter », reproduire la présence, autrement dit la vie. 3 N'oublions pas qu'on représente nécessairement quelque chose par autre chose, autrement dit en l'occurrence qu'un peintre qui représente une femme ne présente pas une femme, mais présente un *tableau*[2] (censé représenter une femme par certaines formes, certaines couleurs). Ayons la modestie et la sagesse de nous contenter de cette autre chose, qui n'est pas la présence même de la chose représentée.
Or cette autre chose que présente un peintre est, par définition, douée une autre présence, et c'est ce que nous dit la deuxième interprétation possible de la nouvelle.

II.2.2. Deuxième interprétation

- Porbus et Poussin n'ont peut-être pas raison : ils n'ont rien vu, alors qu'il y avait quelque chose à voir, mais qu'ils n'ont pas su voir. S'ils ne l'ont pas vu, c'est qu'ils sont prisonniers d'habitudes esthétiques et ne voient que ce qu'ils s'attendent à voir, que ce qui correspond aux normes traditionnelles (Poussin deviendra, on le sait, un classique par excellence, autrement dit un artiste respectant les normes antiques et ne cherchant nullement à innover). Tout le monde n'a pas les moyens de voir vraiment certains tableaux : Poussin est surpris et choqué d'entendre Frenhofer critiquer le tableau de Porbus. F. lui dit alors (p. 51) : *C'est un chef-d'œuvre pour tout le monde, et les initiés aux plus profonds arcanes de l'art peuvent seuls découvrir en quoi elle* (la sainte de Porbus) *pèche.* A propos de la *Belle noiseuse*, on pourrait dire : *ce n'est un chef-d'œuvre pour personne (ou ce n'en est un que pour F.), seuls les initiés aux plus profonds arcanes de l'art pourraient le reconnaître comme tel.*
- C'est F. qui a raison : il paraît fou mais ne l'est pas. Il a créé une nouvelle manière de peindre (qui peut faire penser à l'impressionnisme[3], au cubisme, à l'expressionnisme, voire à l'art abstrait). Et si seul *un pied délicieux, un pied vivant* est reconnu comme tel par Porbus et Poussin, (p. 69) c'est parce que Frenhofer s'est basé sur la tradition (pied, base d'une évolution possible, pied ou base en cela vivant(e)) pour inventer une nouvelle façon de peindre[4] (d'où la référence, p. 70, à *quelque Vénus en marbre de Paros*, autrement dit à la Grèce ou à la Rome antiques, bases de notre culture). On peut dire, aussi, que F., qui s'est livré *à une lente et progressive destruction* de la figure traditionnellement peinte à qui appartenait ce pied, a entrepris de détruire la tradition. (De même, on peut dire de Picasso qu'il s'est fondé sur la tradition picturale et/ou qu'il l'a détruite.) Comprenant que ni P. ni P. ne voient sa *Belle noiseuse*, F. est pris de doute quant à la valeur de son tableau, puis se reprend : *Moi, je la vois ! elle*

[2] Tel est le sens de la célèbre affirmation, parfaitement sensée, de Magritte : « ceci n'est pas une pipe ». Frenhofer, s'il n'était pas fou, reconnaîtrait que « ceci n'est pas une femme ».
[3] Face à certains tableaux impressionnistes, Proust entre autres nous le rappelle, les premiers spectateurs ne voyaient pas ce que le peintre avait voulu représenter ; cf ce commentaire d'un critique (Albert Wolff) à propos d'un tableau de Renoir, *Torse de femme au soleil* : « Essayez donc d'expliquer à M. Renoir que le torse d'une femme n'est pas un amas de chairs en décomposition avec des taches vertes, violacées, qui dénotent l'état de complète putréfaction dans un cadavre. » (*Le Figaro*, 3 avril 1876)
[4] *Les demoiselles d'Avignon,* de Picasso (1907) sont cinq figures dont trois d'entre elles, de facture assez traditionnelle, étaient (comme ici le pied) aisément identifiables par les premiers spectateurs, tandis que les deux autres, carrément cubistes, n'étaient pas à leurs yeux des femmes.

© EduKlub S.A.
Tous droits de l'auteur des œuvres réservés. Sauf autorisation, la reproduction ainsi que toute utilisation des œuvres autre que la consultation individuelle et privée sont interdites.

est merveilleusement belle. Mais il semble que cette certitude soit finalement de nouveau ébranlée par le doute, d'où la fin.

- Cette deuxième interprétation est étayée par le titre : *le chef-d'œuvre inconnu*, c'est un chef-d'œuvre méconnu.

Cette deuxième interprétation enseigne donc :

- qu'une œuvre radicalement nouvelle risque de ne pas être reconnue pour ce qu'elle vaut (l'histoire de l'art offre maints exemples de chefs-d'œuvre dans un premier temps méconnus) ;
- que la « vie » d'une œuvre d'art est à comprendre métaphoriquement : la « vie » d'un tableau, c'est ce que l'on appelle parfois sa « force », ou encore ce que Balzac appelle sa *puissance de réalité*. Poussin, en effet est frappé par l'*Adam* de Mabuse (p. 53) : *cette figure offrait (…) une telle puissance de réalité…* Cette expression peut se comprendre de deux manières : le personnage peint semble réel ; ou bien : cette peinture est puissamment réelle, elle a (comme on dit de certains acteurs) de la présence, une forte présence. En l'occurrence, la présence de la *Belle noiseuse* demeure inaperçue de Porbus et Poussin, qui ne voient *rien*. Mais pour les lecteurs de la nouvelle, le tableau de F. n'est certes pas « rien » ; ce sont eux qu'il fascine, c'est à leur esprit qu'il est présent, vivant.
- Que la présence (celle d'un tableau en l'occurrence) ne suffit pas toujours. Il faut parfois que la présence soit doublée d'une représentation (ici, littéraire) pour être reconnue, et non pas inconnue.

La fonction révélatrice de la représentation est illustrée par *Comment Wang-Fô fut sauvé*, de Marguerite Yourcenar.

© EduKlub S.A.
Tous droits de l'auteur des œuvres réservés. Sauf autorisation, la reproduction ainsi que toute utilisation des œuvres autre que la consultation individuelle et privée sont interdites.

Fichier généré pour Visiteur (), le 31/05/2021