

AUTOUR
DU CHEF - D'ŒUVRE
INCONNU

De Bazac.

DES NOMS ET DES CORPS DANS LA PEINTURE :

MARGINALIA AU CHEF-D'ŒUVRE INCONNU

LOUIS MARIN

Nous avons lu le conte "pour nous servir de l'expression à la mode" (1) dans le tome X de *La Comédie Humaine-Études philosophiques*, Bibliothèque de la Pléiade N.R.F., 1979, non sans avoir consulté attentivement la présentation et les notes si précieuses de René Guise.

Surprise émerveillée à la "lecture" de la dédicace : "A un lord", suivie d'un semis régulier de 135 points répartis sur cinq lignes (27 par ligne) et qu'une date "1845" conclut, comme si la typographie donnait à lire au regard du lecteur contemporain ce que Poussin et Porbus virent du tableau de Frenhofer lorsqu'ils pénétrèrent dans son atelier au début de l'année 1612 : un "chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme". "A un lord... 1845", dans l'écriture, équivaldrait au pied "délicieux", au "pied vivant" devant lequel "ils restèrent pétrifiés d'admiration". Je ne suis pas médusé, mais je m'émerveille de cette étrange correspondance. J'apprends que la dédicace (et la date) furent introduites en 1846 au t. XIV de l'édition Furne. J'apprends aussi que son mystère n'a pas encore été percé... "Il y a une femme là-dessous" s'écriait Porbus en faisant remarquer à Poussin les diverses couches de couleurs que le vieux peintre avait successivement superposées en croyant perfectionner sa peinture. Qui ou quoi est en filigrane des 135 points parsemant ce début du livre, (lisez-vous quelque chose ? – Non. Et vous ! – Rien.), entre le titre "Le Chef-d'œuvre inconnu" et celui de son premier chapitre "Gillette" ? Le récit inconnu du "conte" entre ces lignes de points, forme la plus primitive d'écriture. "Il y a une histoire là-dessous", mais je ne pourrais jamais faire remarquer les couches de couleurs seulement la monotonie de ces points alignés (2).

"Gillette" : j'apprends que ce nom a été substitué à un autre en ce lieu-là, mais aussi qu'il s'est déplacé en 1847 jusqu'à titrer le conte en son entier (*Le Provincial à Paris*, 2 vol. in-8°, Paris, Gabriel Roux et Cassanet, éditeur, 25 rue du Vieux-Colombier, 1847, t. II, p. 81-

1 - La remarque est de Balzac lui-même dans la note placée à la suite de *Meimoth réconcilié* dans le Livre des Contes, 1835, *Études philosophiques*, t. X de *La Comédie Humaine*, Pléiade, N.R.F., 1979, p. 389.

2 - Il s'agirait toutefois d'une histoire à venir. On sait la fréquence des références aux dernières pages du conte dans la critique d'art de la peinture abstraite non figurative et en particulier dans l'expressionnisme abstrait américain (Pollock, de Kooning, etc...). Ce n'est pas cette histoire-là que nous avons l'ambition d'évoquer. Si elle se veut autre chose que la simple allusion, elle ne sera bien souvent que le produit d'une illusion rétrospective.



23

175). Je ne retiens de ce nom que son mouvement aux marges du livre : incitation à suivre les déplacements des noms dans les vingt-cinq pages du récit. Se pourrait-il que la nouvelle ne fût construite que par ces déplacements (3), chaque occurrence nominale dans les lignes du texte n'étant qu'une trace, une marque, un point dans des parcours qui se tisseraient les uns aux autres, justement pour faire un texte, et au bout du

compte, un récit, retrouvant ainsi, sous une autre forme, le semis des points sur lequel il s'ouvre, à sa marge ?

Gillette, nom de femme... Des noms de femmes, les voici : Marie de Médicis, Marie l'Égyptienne, Catherine Lescault, Angélique, Beatrix, auxquels j'ajouterai, au fil des pages, une "Marie au trait", une "introuvable Vénus"... un "beau Giorgion"... "Une jeune Géorgienne..." une "femme (sans nom) et... demi-nue". Des noms des femmes, des noms de tableaux, des noms d'images : parcours. Il y a une femme là-dessous, Gillette peut-être qui a titré l'œuvre, qui titre le premier chapitre, comme cet autre nom, Catherine Lescault – serait-ce le sien aussi ? – titre le second où, à sa fin, Gillette dit à son amant les paroles d'une fin cependant que Catherine disparaît une seconde fois, non sous la peinture amassée sur la toile mais sous une toile de serge verte dont la recouvre son père, son amant, son Dieu. Gillette qui apparaît à la charnière du récit comme un corps-modèle, saisi d'un mouvement d'amour, avant de recevoir de la bouche de son amant et de son peintre, son nom dans un tableau "réel", mais écrit dans le texte : "près de l'unique et sombre fenêtre de cette chambre – (voici le cadre de ce tableau) – il (Nicolas Poussin, peintre et spectateur) vit une jeune fille qui, au bruit de cette porte se dressa soudain par un mouvement d'amour...(4) Va, Gillette, nous serons riches, heureux ! Il y a de l'or dans ces pinceaux !"

Gillette : "au féminin, on dit une Reine Gillette quand on parle par division d'une femme parée qui fait la grande Dame quoiqu'elle soit de peu de considération". (Furetière, Dictionnaire).

Gillette, grisette : "subst. fém. Femme ou jeune fille vêtue de gris. On le dit par mépris de toutes celles qui sont de basse condition de quelque étoffe qu'elles soient vêtues. Des gens de qualité s'amuse souvent à fréquenter des grisettes." (Furetière, id.).

Gillette, féminin de Gille, Bouffon du théâtre de foire, homme niais et naïf, poltron qui s'enfuit à la moindre

23 - Frans Pourbus, *Marie de Médicis, reine de France*, h. sur t., 3,07 x 1,86 - Paris, Musée du Louvre.

3 - J'entends par construction, non pas assurément la narration des épisodes successifs ou l'énonciation des discours sur la peinture mais le dessin structural du conte dont les "noms" signifieraient les transformations.

4 - Par association dans l'imagination – et ce texte de Balzac a la caractéristique remarquable de favoriser de telles associations – je citerais volontiers quelques œuvres "romantiques" allemandes.

5 - Goncourt (Edmond et Jules), *L'art au XVIII^e siècle*, Watteau, Prudhon, Boucher, Fragonard, Greuze, Debricourt, Latour, etc..., 1850-1867, Paris, 17 vol. avec eaux fortes.

6 - Erwin Panofsky, "Et in Arcadia ego, the concept of Transience in Poussin and Watteau," *Philosophy and History, Essays presented to Ernst Cassirer*, 1936, p. 223, sq.

7 - Comme René Guise l'a noté, Balzac anticipe ! la grande commande de Marie de Médicis à Rubens est beaucoup plus tardive (1620). Mais quel est le sens de cette anticipation sinon de présenter

apparence de danger.

Faire gille : se sauver, s'en aller, faire banqueroute.

Le costume de Gillette est blanc comme celui de Pierrot.

Gillette, la sœur du Gille de Watteau: "Son œil est vif, son nez est au vent, fin et malin, la bouche est petite, bien arquée, pincée aux coins; une ironie et un lazzi semblent voltiger sur les lèvres et les chatouiller. Ce Gille est vivant. C'est véritablement le miracle de la présence réelle. L'homme même semble là. Il écoute, il entend, il attend, il se tait, il va remuer, ses bras vont se détacher de cette casaque de molleton duveteux et doux au toucher de l'œil. Le ciel même ne semble pas un ciel fixé et emprisonné dans une toile; ce n'est pas un fond, c'est de l'air, le jour y tremble, la lumière y palpite..." (Frères de Goncourt) (5).

Gille où Panofsky croira reconnaître l'autoportrait déguisé de son peintre (6).

Gillette, modèle ou tableau, portrait devenu vivant, modèle devenu portrait : cette vivante Gillette s'est-elle changée en représentation ? Ce serait véritablement le miracle de l'absence réelle dans un nom – inverse de celui noté par les Goncourt pour son frère Gille chez Watteau – le nom d'un personnage mais qui est aussi le titre de ce tableau-vivant qui, au centre du récit, s'anime sur les frontières mystérieuses que l'art de peinture, l'art de portraiture entretient avec la vie des corps et où se nouent et se dénouent les identités et les identifications : noms de femmes, corps de femmes. Parcours : Marie de Médicis, reine dont Porbus est le peintre, Porbus, "peintre de Henri IV qu'elle délaisse pour Rubens" (7).

Marie l'Égyptienne, "un tableau qui par ce temps de trouble et de révolution, était déjà devenu célèbre..."

Cette belle page représentait une Marie Égyptienne se disposant à payer le passage du bateau. Ce chef-d'œuvre destiné à Marie de Médicis fut vendu par elle aux jours de sa misère" (8). Deux Marie se partagent le point de départ de l'histoire dans l'histoire, avec le même prénom : la Veuve, régente du Royaume, la Sainte prostituée en route pour Jérusalem et sa conversion : elle vend son corps au batelier pour



24

traverser le fleuve comme Marie en exil vendra sa représentation pour affronter le malheur : deux tableaux d'histoire ici s'échangent dans un autre nom, le même, celui de la Vierge Mère de Dieu qu'ils chiffrent en la répétant deux fois dans la réalité et la fiction (9) ; l'italienne et l'Égyptienne se rencontrent dans l'œuvre de peinture ; l'une, sa destinatrice et sa propriétaire ; l'autre, son sujet.

dans François Porbus un peintre accompli, un maître, mais désormais "dépassé".

8 - Comme on le sait, il n'apparaît pas que Frans Pourbus le jeune ait peint une Marie l'Égyptienne, encore que Félibien signale qu'il "a fait de grandes compositions d'Histoires" mais pour aussitôt ajouter que "c'était à faire des portraits qu'il réussissait davantage". Cf. Félibien, *Entretiens sur les Vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, ici cité dans l'édition David Molitor, Londres, 1705, t. III, p. 248. En revanche, on trouve dans l'œuvre d'un autre

Flandais installé à Paris, Philippe de Champaigne un tableau peint pour Marie de Médicis et le couvent du Val de Grâce une Marie l'Égyptienne mais dans un autre épisode de sa vie, lorsqu'elle est communie par Saint Zozime. Cf. Bernard Dorval, *Philippe de Champaigne, 1602-1674*, Paris, 1976, vol. II, p. 130, pl. 234.

24 - Frans Pourbus, *Henri IV, roi de France, en armure*, v. 1610, h. sur l., 0,43 x 0,28 - Paris, Musée du Louvre.

9 - Dans la confession faite par Marie l'Égyptienne à Saint Zozime dans la Légende dorée, la Vierge Marie joue un rôle décisif dans sa

Devant l'œuvre, trois peintres sont réunis : mais pour l'instant, seul, l'un d'entre eux a été nommé : "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. Il finit par franchir le seuil de cette porte et demanda si *Maître François Porbus* était en son logis..." ; Maître François Porbus donc, un jeune homme, "pauvre néophyte" et un vieillard dont le "jeune homme devina" qu'il était "ou le protecteur ou l'ami du peintre". Mais ce vieillard est lui-même, dans le récit qui nous est conté, un *tableau* : le jeune homme l'examine comme un modèle à peindre : "il y avait quelque chose de diabolique dans cette figure et surtout ce *je ne sais quoi* qui affriande les artistes" ; et l'écrivain, de son côté, nous le représente comme une toile devenue vivante : "Vous eussiez dit une toile de Rembrandt marchant silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère que s'est appropriée ce grand peintre". Trois peintres devant le tableau de Marie (l'Égyptienne se disposant à payer le passage du bateau) peint par Marie (de Médicis) par le *Maître François Porbus*. La première se vend, la seconde vendra et le "tableau de Rembrandt" devenu vieillard anonyme, ami et protecteur du Maître, se propose d'acheter. Mais quoi ? Est-ce le tableau, comme Marie de Médicis ou la femme peinte, comme le batelier ? "Ta sainte me plaît, dit le vieillard à Porbus et je te la paierais dix écus d'or au delà du prix que donne la reine ; mais aller sur ses brisées ? ... du diable ! — Vous la trouvez bien ? — Heu ! Heu ! fit le vieillard, bien, oui et non. *Ta bonne femme n'est pas mal troussée*, mais elle ne vit pas..." (10) Jargon de peintres, mais il faut savoir que très précisément Marie l'Égyptienne se disposant à payer le passage du bateau se *trousse* : "On voyait dans l'Église de la Jussienne un vitrail remarquable par sa naïveté : Sainte Marie l'Égyptienne était représentée au moment où traversant une rivière et n'ayant pas de quoi payer son passage, elle offrait de prostituer son corps à celui qui voudrait payer pour elle ; assise dans le bateau, elle

relevait sa robe jusqu'aux genoux ; sous le vitrail, se trouvait cette légende : "Comment la Sainte offrit son corps au batelier pour son passage." "Le vitrail jugé indécent fut enlevé en 1660" (11). *Ta bonne femme n'est pas mal troussée* mais elle ne vit pas : Tu la trousses mais elle ne se trousse pas vraiment... Une scène de prostitution est le sujet du tableau (Marie l'Égyptienne se dispose à payer le passage) ; le tableau est objet de prostitution (surenchère du vieillard sur la reine pour "se payer" la sainte) ; la peinture est geste de prostitution : non pas trousse la figure pour la vendre, mais faire que la figure se trousse elle-même, se fasse voir, vivante prostituée d'un regard, pour se faire admirer.

Et par ce geste même, la peinture d'une histoire — un épisode de la légende de Marie l'Égyptienne — devient *protraiture* d'un modèle, corps "singulier" d'une femme mise à l'encan des regards : il ne sera plus question que de ce corps, de sa gorge, de son épaule, de sa main, de ses cheveux, de son sang, de sa peau, de ses yeux, de ses cils... et malgré sa remarque qui évoque, dans le récit des *Acta Sanctorum* ou le vitrail de la Jussienne (12), l'épisode de la sainte et du batelier, le jeune homme inconnu ne copiera lestement que la Marie, au crayon rouge sur une feuille de papier. Cette esquisse de portrait requiert une signature : "Oh ! Oh ! s'écria le vieillard. Votre nom ?" Le jeune homme *ne se nomme pas* : il écrit "Nicolas Poussin". Il n'a d'autre identité que celle d'un signe inscrit au bas d'un dessin qu'il identifie comme sien. Il y *entre* comme *une de ses parties*, en représentation.

Nicolas Poussin, en décembre 1612 est très probablement à Paris. Il vient des Andelys où Quentin Varin l'a, semble-t-il, initié à la peinture tout en exécutant cette année-là pour l'Église Notre Dame du Grand Andelys, trois tableaux d'autel, un *Martyre de Saint Vincent*, celui de *Saint-Clair* et une *Regina coeli* (13).

C'est ce dessin, dont le nom de celui qui sera le Maître est une *partie*, qui provoque la surprenante apparition d'un deuxième tableau, précisément d'un complément

conversion...

"Et comme je levais la tête, j'aperçus une image de la Bienheureuse Vierge Marie. Alors je la priais avec larmes d'obtenir le pardon de mes péchés..." Il est remarquable que ce soit une image de Marie qui soit source de la grâce de la prière et de la pénitence.

10 - Le vieillard rejoint en cela le jugement de Félibien dans ses *Entretiens*... p.248 : "C'est pourquoi on regarde avec plus de plaisir les tableaux de François Porbus (que ceux de Fréminet) qui travaillaient à Paris du temps de Fréminet ; quoiqu'à dire vrai, il n'y ait pas dans

ce que Porbus a peint, ni grand feu, ni une force de dessin ; mais seulement une beauté de pinceau qui plaît à tout le monde."

11 - Cf. Jacques Hillairet, *Connaissance du Vieux Paris*, Paris, 1965, p. 92, qui signale que le nom de la rue de la Jussienne est dû à la déformation de Sainte Marie l'Égyptienne (la Gipecienne) lui-même évoquant la chapelle édifiée au XIII^{ème} siècle à l'angle du carrefour que cette rue formait avec la rue Montmartre. Il note également que "les jeunes filles qui appréhendaient de devenir mère, venaient en cachette, prier Marie l'Égyptienne d'intervenir."

du premier : " Mais puisque tu es digne de la leçon et capable de comprendre, je vais te faire voir combien peu de choses il faudrait pour compléter cette œuvre. Sois tout œil et toute attention " dit le singulier vieillard.

Complément, s.m. ce qui complète un nombre, une chose.

Compléter, v.a. Rendre complet.

Complet, adj. Auquel il ne manque rien.

Ce complément infime, ce presque rien ou plutôt " ce rien qui est tout ", " ce dernier coup de pinceau qui compte " parce qu'il rend complet le compte du tableau et fait de lui une totalité auquel il *ne manque rien*, ne portera que sur la figure du corps de Marie, métamorphosée en " ardente Egyptienne ". Extraite du tableau d'histoire de Maître Porbus, par un dessin au trait signé Nicolas Poussin, la sainte prostituée, par l'effet de cette copie, sort du tableau " vivante " grâce à cet ultime complément, cette dernière différence qui fait toute la différence, ce rien qui exprime " le trop plein de la vie qui déborde, ce je ne sais quoi qui est l'âme peut-être et qui flotte nuageusement sur l'enveloppe ". Elle sort du tableau; elle n'appartient plus aux artifices et aux artefacts de peinture ou plus précisément elle quitte sa surface en l'annulant comme profondeur : mouvement démonique (ou démoniaque) qui laisse Poussin et Porbus " muets d'admiration ", stupéfiés par l'apparition. Mais c'est également en ce lieu du récit que Marie l'Egyptienne quitte le texte, substituée par un autre nom de femme. Le vieillard dit aux deux peintres : " Cela (Marie complétée par lui) ne vaut pas encore mais Catherine Lescault, cependant on pourrait mettre son nom au bas d'une pareille œuvre ". Quel nom ? Le nom du peintre comme Nicolas Poussin s'était identifié en mettant le sien au bas du dessin de Marie ou le nom de la figure, Catherine Lescault (ma Catherine Lescault), nom de la figure " complète " de Marie l'Egyptienne ? Sans doute l'un et l'autre : " Oui, je la signerais, ajouta-t-il en se levant pour prendre un miroir où il la regarda ". Le nom de Porbus substitué par

le nom absent du vieillard démon, et dans le miroir (dispositif traditionnel de " contrôle " ou de " surveillance " du tableau par son peintre), Catherine Lescault en reflet *complet* de Marie l'Egyptienne. Le singulier vieillard a été présenté (ou représenté) dès les premières pages du récit comme une figure de Rembrandt sortie du cadre du tableau. Le démon qui fait sortir les figures de l'espace de représentation les avait précédées dans ce périlleux, ce mystérieux procès : non qu'il se soit refusé à s'en expliquer. Au contraire. Le démon est bavard, mais si les conditions " négatives " de ses secrets procédés sont l'objet de son discours, il n'a pu que montrer à Porbus et à Poussin, dans le complément de peinture apporté à Marie-en-peinture, l'excès, au-delà de la toile, de Catherine Lescault. Pour le lecteur, le secret montré reste secret et le discours ne dira jamais ce supplément de vie né du complément de la représentation que par l'oxymore, " ce rien qui est tout ", ou par l'hyperbole où le langage avoue son impuissance, " ce je ne sais quoi qui est l'âme peut-être ", le trop plein qui déborde en forme de nuage sur l'enveloppe. Ce supplément *dans* le complément, cet excès *dans* la représentation par où elle s'annule trouve cependant son équivalence moins dans les signes de langage que dans le retard à nommer le démon ; nom différé, nom différent ? Par " une inquiète curiosité ", Poussin s'approche de Porbus " comme pour lui demander le nom de leur hôte ; mais le peintre se mit un doigt sur les lèvres d'un air de mystère ". Tout se passe comme si l'énonciation du nom devait donner la clef de la grande transmutation quasi alchimique de la représentation en présence : " Le jeune homme vivement intéressé garda le silence espérant que tôt ou tard quelque mot lui permettrait de deviner le nom de son hôte ". Cependant cette différence de nom qui vise à l'identification du " comble " de la représentation, de sa différence ou de son excès interne, se trouve jalonnée, balisée par un autre nom et deux tableaux : " Ô Mabuse ! Ô mon maître ! ajoute ce singulier

12 - Cf. également la Légende dorée par Jacques de Voragine, trad. fse. J.B. M. Roze, Paris, Garnier Flammarion, 1967, vol.1 p. 284-286.
13 - Cf. Felibien, op. cit. T. IV, Entretien VIII, p.6. Henri Sauval dans *Histoires et recherches des antiquités de la Ville de Paris*, 3 vol. Paris, 1724, vol. I, p. 284-286 note que Poussin admirait particulièrement une Cène peinte par Frans Pourbus le jeune pour Saint Leu - Saint Gilles en 1618. A. Blunt dans son *Nicolas Poussin*, Londres, New York, 1967, pense que le tableau a eu une grande influence sur son développement artistique dans la mesure où cette Cène exposerait

ce que Pourbus avait retiré de l'étude du Titien durant les neuf années qu'il avait passées en Italie où il pourrait bien avoir vu le *Repas d'Emmaüs* du maître vénitien, propriété de son patron, le duc de Mantoue. Je me bornerai ici à noter que le tableau de Pourbus fut peint pour Saint Leu - Saint Gilles (Sauval, Op. cit.) Le nom " Gillette " sous sa forme masculine " Gilles " serait, dans une marge éloignée du récit le nœud de la relation Pourbus-Poussin.

du premier : " Mais puisque tu es digne de la leçon et capable de comprendre, je vais te faire voir combien peu de choses il faudrait pour compléter cette œuvre. Sois tout œil et toute attention " dit le singulier vieillard.

Complément, s.m. ce qui complète un nombre, une chose.

Compléter, v.a. Rendre complet.

Complet, adj. Auquel il ne manque rien.

Ce complément intime, ce presque rien ou plutôt " ce rien qui est tout ", " ce dernier coup de pinceau qui comble " parce qu'il rend complet le comble du tableau et fait de lui une totalité auquel il ne manque rien, ne portera que sur la figure du corps de Marie, métamorphosée en " ardente Egyptienne ". Extraite du tableau d'histoire de Maître Porbus, par un dessin au trait signé Nicolas Poussin, la sainte prostituée, par l'effet de cette copie, sort du tableau " vivante " grâce à cet ultime complément, cette dernière différence qui fait toute la différence, ce rien qui exprime " le trop plein de la vie qui déborde, ce je ne sais quoi qui est l'âme peut-être et qui flotte nuageusement sur l'enveloppe ". Elle sort du tableau; elle n'appartient plus aux artifices et aux artefacts de peinture ou plus précisément elle quitte sa surface en l'annulant comme profondeur : mouvement démonique (ou démoniaque) qui laisse Poussin et Porbus " muets d'admiration ", stupéfiés par l'apparition. Mais c'est également en ce lieu du récit que Marie l'Egyptienne quitte le texte, substituée par un autre nom de femme. Le vieillard dit aux deux peintres : " Cela (Marie complétée par lui) ne vaut pas encore ma Catherine Lescault, cependant on pourrait mettre son nom au bas d'une pareille œuvre ". Quel nom ? Le nom du peintre comme Nicolas Poussin s'était identifié en mettant le sien au bas du dessin de Marie ou le nom de la figure, Catherine Lescault (ma Catherine Lescault), nom de la figure " complétée " de Marie l'Egyptienne ? Sans doute l'un et l'autre : " Oui, je la signerai, ajouta-t-il en se levant pour prendre un miroir où il la regarda ". Le nom de Porbus substitué par

le nom absent du vieillard démon, et dans le miroir (dispositif traditionnel de " contrôle " ou de " surveillance " du tableau par son peintre), Catherine Lescault en reflet complet de Marie l'Egyptienne. Le singulier vieillard a été présenté (ou représenté) dès les premières pages du récit comme une figure de Rembrandt sortie du cadre du tableau. Le démon qui fait sortir les figures de l'espace de représentation les avait précédées dans ce périlleux, ce mystérieux procès : non qu'il se soit refusé à s'en expliquer. Au contraire. Le démon est bavard, mais si les conditions " négatives " de ses secrets procédés sont l'objet de son discours, il n'a pu que montrer à Porbus et à Poussin, dans le complément de peinture apporté à Marie-en-peinture, l'excès, au-delà de la toile, de Catherine Lescault. Pour le lecteur, le secret montré reste secret et le discours ne dira jamais ce supplément de vie né du complément de la représentation que par l'oxymore, " ce rien qui est tout ", ou par l'hyperbole où le langage avoue son impuissance, " ce je ne sais quoi qui est l'âme peut-être ", le trop plein qui déborde en forme de nuage sur l'enveloppe. Ce supplément dans le complément, cet excès dans la représentation par où elle s'annule trouve cependant son équivalence moins dans les signes de langage que dans le retard à nommer le démon ; nom différé, nom différent ? Par " une inquiète curiosité ", Poussin s'approche de Porbus " comme pour lui demander le nom de leur hôte ; mais le peintre se mit un doigt sur les lèvres d'un air de mystère ". Tout se passe comme si l'énonciation du nom devait donner la clef de la grande transmutation quasi alchimique de la représentation en présence : " Le jeune homme vivement intéressé garda le silence espérant que tôt ou tard quelque mot lui permettrait de deviner le nom de son hôte ".

Cependant cette différence de nom qui vise à l'identification du " comble " de la représentation, de sa différence ou de son excès interne, se trouve jalonnée, balisée par un autre nom et deux tableaux :

" Ô Mabuse ! Ô mon maître ! ajoute ce singulier

12 - Cf. également la Légende dorée par Jacques de Voragine, trad. fse, J.B. M. Roze, Paris, Garnier Flammarion, 1967, vol. I p. 284-286.
13 - Cf. Félibien, op. cit. T. IV, Entretien VIII, p. 6. Henri Sauval dans *Histoires et recherches des antiquités de la Ville de Paris*, 3 vol. Paris, 1724, vol. I, p. 284-286 note que Poussin admirait particulièrement une Cène peinte par Frans Pourbus le jeune pour Saint Leu - Saint Gilles en 1618. A. Blunt dans son *Nicolas Poussin*, Londres, New York, 1967, pense que le tableau a eu une grande influence sur son développement artistique dans la mesure où cette Cène exposerait

ce que Pourbus avait retiré de l'étude du Titien durant les neuf années qu'il avait passées en Italie où il pourrait bien avoir vu le *Repas d'Emmaüs* du maître vénitien, propriété de son patron, le duc de Mantoue. Je me bornerai ici à noter que le tableau de Pourbus fut peint pour Saint Leu - Saint Gilles (Sauval, Op. cit.) Le nom " Gillette " sous sa forme masculine " Gilles " serait, dans une marge éloignée du récit le nœud de la relation Pourbus-Poussin.

personnage, tu es un voleur, tu as emporté la vie avec toi..."

Mabuse ou Gossaert (Gossart) Jan (Malbodius), né à Maubeuge dans le Hainaut c. 1480 est mort à Anvers après 1534.

Pourquoi Mabuse ? Pourquoi l'apparition de ce nom de peintre dans le conte ? Pourquoi son surgissement en ce lieu là du texte ? Le singulier vieillard dans sa critique de la "bonne femme" de Porbus a déjà nommé, au titre du système du dessin, Holbein et Dürer, au titre de celui de la couleur, Titien et Véronèse. Titien et Dürer sont revenus une fois encore pour marquer l'indécision du peintre : "Si tu ne te sentais pas assez fort pour fondre ensemble au feu de ton génie les deux manières rivales, il fallait opter franchement entre l'une ou l'autre afin d'obtenir l'unité qui simule une des conditions de la vie" (14). Raphaël, le roi de l'art vient ensuite qui lui paraît avoir saisi "la nature toute nue et dans son véritable esprit". Raphaël couvre de son nom divin la troisième partie de l'art, le sens intime qui réaliserait l'unité des deux premières, la couleur et le dessin. Titien et Raphaël réapparaissent encore : ils ont surpris "la fleur de vie", "ce je ne sais quoi qui est l'âme peut-être et qui flotte nuageusement sur l'enveloppe" (15). C'est alors que le nom de Mabuse survient : "Ô Mabuse ! Ô mon maître..."

Pourquoi Mabuse ? Il est, entre autres, trois réponses possibles ; la première par l'histoire de l'art et des styles. Gossaert se rendit en Italie accompagnant son patron Philippe le Batard de Bourgogne en mission pour Marguerite d'Autriche en 1508 et en revint en 1510. "Il en reçut une impression des plus vives et une transformation complète s'opéra dans son talent. Jusque là ses compositions étaient d'une austère placidité, d'un aspect froid et roide, d'une couleur fine mais triste et monotone. Sous l'influence des maîtres italiens, Mabuse adopta un style large, mouvementé, plein d'ampleur, un chaud coloris et lorsqu'il revint



25

dans son pays natal, il y fit une véritable révolution artistique". N'est-ce pas Guicciardini qui, dans sa *Descrittione di tutti i Paesi Bassi...* (1567), note que "Giovanni di Maubege fut le premier flamand à rapporter d'Italie l'art de peindre l'histoire et la poésie avec des figures nues" ? (16) Mabuse ou la trajectoire, en aller-retour, du dessin flamand à la couleur italienne (17).

14 - On notera que l'unité que le "système" du dessin ou celui des coloris donne au tableau ne simule qu'une des conditions de la vie. L'ambition du vieillard est de les simuler toutes et par là de "transmuter" la représentation en présence.

15 - On notera les glissements des hiérarchies et des classifications dans les références historiques et esthétiques aux peintres en particulier en ce qui concerne Raphaël placé successivement comme supérieur à l'opposition Titien-Dürer et comme l'égal du Titien
16 - Cf. R. H. Wilenski, *Flemish Painters, 1430-1830*, London, 1960,

vol. I, p. 564, et plus anciennement, et sans doute consulté par Balzac, J. B. Descamps, *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, 4 vol. Paris, 1753-1763 et son *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Paris, 1769, annoté par C. Rocher, Paris, 1838.
25 - Jean Gossaert, *Adam et Eve*, h. sur bois, 1,70 x 1,14 - Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

17 - Il conviendrait ici de citer la fin de la notice que Gaston van Camp consacre à *Vénus et l'Amour* de Gossaert dans le *Catalogue des Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, Art ancien*, 1977, n° 27.

La seconde réponse serait par les œuvres où l'on relève nombre de tableaux à double figure, homme et femme nus, en grandeur naturelle, le plus souvent dans un décor d'architecture, Adam et Ève, Neptune et Amphitrite, Mars et Vénus, etc... (18) C'est précisément ce problème et ce sujet que traite Frenhofer dans son débat avec Porbus, tout se passant comme si Balzac avait scindé ce type de sujet entre Mabuse et Frenhofer : à Mabuse, la figure masculine ; à Frenhofer, la figure féminine. N'est-il pas significatif qu'il attribue, quelques lignes plus loin, à Gossart seulement un Adam, et au singulier vieillard, son unique élève, les recherches sur le nu féminin, Ève. Scission des œuvres, scission des noms ; Mabuse, Frenhofer ou comment nommer la différence d'Adam et d'Ève, de la Flandre et de l'Italie, du dessin et de la couleur.

La troisième réponse relèverait directement du nom : *Mabuse*. "Ô mon Maître ! Tu es un voleur, tu as emporté la vie avec toi..." tu abuses et tu m'abuses : jeu de noms, jeu de mots, précisément abus du nom Mabuse pour signifier cet abus "ontologique" qu'évoque Balzac, quelques pages plus loin : "Le mépris que ce vieil homme affectait d'exprimer pour les plus belles tentatives de l'art, sa richesse, ses manières... Cette œuvre si longtemps secrète, œuvre de patience, œuvre de génie sans doute s'il fallait en croire la tête de vierge que le jeune Poussin avait si franchement admirée et qui, belle encore, même près de l'Adam de Mabuse, attestait le faire impérial d'un des princes de l'art, tout en ce vieillard allait au-delà des bornes de la nature humaine..."

"Abus : 1/ mauvais usage, mauvais emploi ; 2/ excès, surabondance. Abuser : 1/ faire mauvais usage ; 2/ faire un usage excessif ; 3/ tromper, faire illusion."

... "Ce que la riche imagination de Nicolas Poussin put saisir de clair et de perceptible en voyant cet être surnaturel était une complète image de la Nature artiste, de cette nature folle à laquelle tant de pouvoirs

sont confiés et qui trop souvent en abuse... Pour l'enthousiaste Poussin, ce vieillard était devenu, par une transfiguration subite, l'art lui-même... " Mabuse nomme l'abus de l'art dans le nom différé du vieillard, son élève.

Des chaînes de noms dessinent ainsi des filiations, des généalogies de peintres. Derrière François Porbus, le discours du singulier vieillard nous a découvert deux pères, Titien et Raphaël entre lesquels le Maître n'a pas vraiment su choisir. En avant de Poussin, par anticipation, un Maître à venir : François Porbus ? Ce n'est pas si certain (19). Le vieillard, lui, nomme le sien : Mabuse, mais celui-ci est un Maître du manque, un père de mort. "Tu as emporté la vie avec toi". Une filiation s'éteint : "Mabuse seul possédait le secret de donner de la vie aux figures. Mabuse n'a eu qu'un élève qui est moi. Je n'en ai pas eu, et je suis vieux !" : position ambiguë du vieux par rapport à son maître et par rapport à Poussin. Mabuse a emporté la vie mais, sans que cela soit explicitement dit, Mabuse a donné la vie (non le secret de la vie) à son unique élève et celui-ci l'emporte à nouveau. Toutefois le néophyte peut deviner le reste, le secret, le rien qui est tout, il peut entrevoir le supplément, l'excès dans le complément... "Mabuse", "X", "Poussin" ; la vie dérobée par la mort, la mort-vie, la mort dérobée par la vie ; passé, présent, avenir ; Mabuse, pourrait-on dire, est la différence, mais négative, mortelle, dans la filiation du Titien et de Raphaël, les maîtres, les rois de la lumière et de l'art. Tâche impossible que signifie "X" à Porbus : choisir entre Holbein et Titien, entre Dürer et Véronèse et être à la fois Titien et Raphaël. Entre le dilemme et la synthèse, un nom, le nom même de cette différence, Mabuse qui nomme "X", par anticipation. La mort = la vie : il détient le secret, mais il n'a pas d'élève. Ne le savions-nous pas déjà ? "X" est une figure de Rembrandt sortie de son cadre et marchant silencieusement dans la noire atmosphère... Cependant, il reste encore à voir deux tableaux avant de connaître le nom du vieillard : l'un de Mabuse mais

* Sa Vénus et l'Amour échappe à l'esprit classique et à l'immobilité qu'il entraîne. La mère et l'enfant s'animent et leur démarche s'inscrit dans une architecture d'une asymétrie voulue pour accentuer encore leur mouvement. Ce groupe charmant aux tons vifs noirs du plâtre aux humanistes, à juger de l'inscription qui l'entoure et conseille gentiment à l'enfant d'épargner enfin sa mère pour ne pas périr lui-même".

18 - Par exemple, Neptune et Amphitrite du Musée de Berlin, Adam et Ève, Musée de Kensington, Adam et Ève près de l'arbre, Musée de

Berlin, Adam et Ève, Musée de Vienne, Mars et Vénus, Anvers... Cf. Wilenski, Op. cit. M. Davies, Early Netherlandish School: National Gallery Catalogue, London, 1945 ; M. I. Friedländer, Die Altniederländische Malerei, Berlin-Leyden, 1924-1957 ; A. Dürer, Tagebuch der Reise in die Niederlande (1521) ; K. Van Mander, Heilschilderboek, 1604, etc...

19 - On trouve dans Felibien, op. cit., T. IV, Entretien VIII, p. 7, deux indications précieuses que Balzac pourrait bien avoir exploitées dans la "fiction historique" dont il propose la lecture : "Il (Poussin)

coupé de son "autre", et l'autre, sous un nom connu, mais qui se révèle être un pseudonyme.

" Jeune homme, lui dit Porbus en le voyant ébahi devant un tableau, ne regardez pas trop cette toile, vous tomberiez dans le désespoir. C'était l'Adam que fit Mabuse pour sortir de prison. "

Entre Mabuse et l'anonyme vieillard, un tableau a donc passé, un tableau-origine qui marque leur filiation, celui du premier homme, " le seul... qui soit immédiatement sorti des mains de Dieu ", le tableau du premier modèle, dont le créateur n'est pas le peintre, mais Dieu. Nouvelle ambiguïté qui, comme tout à l'heure, dessine une secrète équivalence : Dieu, créateur d'Adam ; Mabuse, son peintre. Mais cette équivalence ne s'établit que dans l'identité d'un nom : Adam, le premier homme ; Adam, le titre de l'unique tableau laissé par Mabuse à son unique élève, comme le reste ou la trace de la vie qu'il a emportée avec lui. Le regard du singulier vieillard anonyme n'est pas ébahi devant la toile de son maître comme Poussin ou Porbus. Il est critique. Il marque la différence – celle qui fait toute la différence. Ce n'est pas la vie, mais : " il y a de la vie, dit-il, mon pauvre maître s'est surpassé ; mais il manquait encore un peu de vérité dans le fond de la toile ". Et pourtant " l'homme est bien vivant, il se lève, il va venir vers nous. Mais l'air, le ciel, le vent que nous respirons, voyons et sentons n'y sont pas ".

Toutefois ce rapport manquant et manqué par où se montre le double écart entre Mabuse et son singulier disciple et entre Adam créature divine et Adam créature de peinture, le rapport entre la figure qui sort du tableau et l'espace " réel " qui y entre comme atmosphère, en répète un autre, celui de l'origine fabriquée par Balzac sur le tableau de Mabuse dont il a supprimé Eve – *Recouverte* par les signes de l'écriture de fiction comme Catherine Lescault le sera par les couches successives de peinture. " Le seul homme qui soit sorti immédiatement des mains de Dieu devait

avoir quelque chose de divin qui manque... " Dieu manque au tableau de Mabuse selon les dires du vieillard ; Eve manque à Adam selon ceux de Balzac : Dieu ou la femme ; la vie, " le trop plein qui déborde ", l'excès, ou le manque, la figure absente de l'œuvre du Maître. Dans cet écart de l'origine, l'anonyme vise à acquérir le nom de Dieu dans le corps peint-vivant de la femme ; comment dès lors avoir un nom sinon celui du mystère, de l'inconnu du chef-d'œuvre comme le geste de Porbus le signifie à Poussin pour lui intimer le silence ?

Au dernier tableau du premier homme fait pendant un autre : " Poussin, voyant sur la sombre boiserie de chêne un magnifique portrait de femme, s'écria : « Quel beau Giorgion !... » Dans cet autre, Eve revient, mais elle reçoit immédiatement son nom du nom de son peintre dont le gratifie le néophyte : Giorgion. " L'Adam que fit Mabuse pour sortir de prison ", " un beau Giorgion ", mais ce dernier nom est un faux nom : " Non ! répondit le vieillard, vous voyez un de mes premiers barbouillages " et le cercle peut alors se boucler sur le nom de l'innommable, le nom du manque de toute représentation de peinture : " « *Tudieu* je suis donc chez le *dieu* de la peinture », dit naïvement le Poussin ". Giorgion, faux titre, faux nom ; fausse attribution, fausse identification comme Adam était à la fois le nom du premier modèle et le titre de l'unique tableau : l'écart, la différence se répète que peut seul nommer le nom de Dieu (20) et en surimposition à lui, enfin, le nom du " démon " dans la prosaïque demande que lui adresse Porbus : " *Maître Frenhofer*, ... ne sauriez-vous faire venir un peu de votre bon vin du Rhin pour moi ? " La triangulation par les noms est achevée : Titien, Raphaël, et Mabuse qui nomme leur différence et leur impossible synthèse ; Porbus, Poussin et Frenhofer qui nomme la différence du maître et du néophyte et la vérité en peinture : " je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai " : Moi, le nom de Dieu, de l'origine, de la création : le nom inconnu avant le chef-d'œuvre. Gillette va pouvoir maintenant être nommée : Marie de Médicis qui achète et vendra et Marie

cherchait de tous côtés à s'instruire (à son arrivée à Paris en 1612) : mais il ne rencontrait ni maîtres, ni enseignements qui convinsent à l'idée qu'il s'était faite de la perfection de la peinture. De sorte qu'il quitta en peu de temps deux maîtres desquels il avait cru pouvoir apprendre quelque chose. L'un était un peintre fort peu habile, et l'autre, Ferdinand Elle Flamand, alors en réputation pour les portraits mais qui n'avait pas les talents propres pour les grands desseins où le génie du Poussin le portait". Ferdinand Elle ou François Porbus ? Feilbien ajoute alors : " il fit connaissance avec des personnes

savantes et curieuses des Beaux-Arts qui l'assistèrent de leurs avis et lui prêtèrent plusieurs estampes de Raphaël et de Jules Romain dont il comprit si bien les diverses beautés qu'il les imitait parfaitement. De sorte que dans sa manière d'historier et d'exprimer les choses, il semblait déjà qu'il fut instruit dans l'école de Raphaël duquel, comme a remarqué le sieur Bellori (dans la Vie qu'il a faite du Poussin) on peut dire qu'il suçait le lait et recevait la nourriture et l'esprit de l'Art à mesure qu'il en voyait les ouvrages. "

l'Égyptienne se disposant à payer le passage au batelier, une Marie croquée au trait par le néophyte, une Marie complétée par le démon et déjà substituée par son excès et son supplément, Catherine Lescault, et pour finir cette chaîne et ce parcours, un Giorgion qui n'en est pas un, qui n'est pas encore son nom, Giorgion, Gillette : le faux nom du créateur, le nom encore à venir du modèle mais où celui-ci se lit déjà dans celui-là en attendant d'y lire un autre sous le nom de Catherine Lescault dont il prépare la transmutation. Dans les métamorphoses de Marie en Catherine, d'un tableau d'histoire achevé en un portrait inconnu, ce nœud, ce lieu du change : Giorgion, Gillette : entre les deux, Dieu ou Frenhofer ; noms inconnus.

Joseph de Fraunhofer (Larousse, Grand Dictionnaire du XIXème)

"habile opticien allemand, conservateur des cabinets d'optique et de physique de Munich né à Straubing, Bavière, en 1787, mort en 1826.

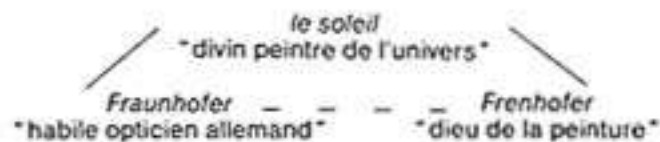
Fils d'un pauvre vitrier, qui le laissa orphelin à douze ans, il entra en apprentissage chez un fabricant de glaces, s'instruisit lui-même en prenant sur ses heures de sommeil, se livra avec ardeur à l'étude de l'optique surtout, et parvint à acheter une machine à polir les lentilles.

Pour pouvoir vivre, lorsqu'il fut sorti de chez son fabricant, il grava des cartes de visite. Retiré sain et sauf des ruines de la maison où il logeait qui s'était écroulée, il devint l'objet de l'intérêt de Maximilien Joseph roi de Bavière dont les secours lui permirent de se procurer des livres pour apprendre les éléments des sciences. C'est ainsi qu'il apprit les mathématiques. Il entra à vingt ans dans le bel établissement d'instruments de mathématiques et d'optique créé par MM. Reichenbach et Utzschneider. La rare intelligence dont Fraunhofer fit preuve, son habileté, tant à exécuter qu'à diriger les travaux lui valurent d'être mis à la tête de la partie optique de cet établissement dont il augmenta considérablement la prospérité et la réputation et dont il devint par la suite propriétaire : Fraunhofer possédait de vastes connaissances en physique, en mathématiques et en astronomie, s'attachant à faire des découvertes et à

reculer les bornes de la science. Il est surtout connu par l'étude qu'il a faite des raies du spectre solaire. Fraunhofer est l'inventeur d'un micromètre filaire répéteur, d'un héliomètre, d'un microscope achromatique. On lui doit le perfectionnement du télescope de Dorpat décrit par Struve sous le nom de réfracteur géant.

Les progrès qu'il a fait faire à l'optique lui ont mérité cette épitaphe, placée sur son tombeau : Approximavit sidera. Fraunhofer était membre de plusieurs sociétés savantes. Il a laissé divers mémoires qui ont été insérés dans les Astronomische nachrichten de Schumacher. Conservateur du cabinet de physique de l'Académie de Munich, Fraunhofer était encore associé de l'institut astronomique d'Edimbourg et de l'Université d'Erlangen. Le roi de Bavière lui avait conféré la décoration de l'ordre du Mérite."

Fraunhofer, Frenhofer : deux noms en écho avec seulement en leur centre, ce change de la diptongue "au" en voyelle "e", par lequel le fils du pauvre vitrier, sans père à douze ans, devient le fils unique d'un Maître qui disparaît en emportant avec lui le secret de la vie. Fraunhofer retrouve dans la science et les techniques de l'optique le mystérieux arcane que son homonyme pensait avoir pénétré par l'art de la peinture. "Il est surtout connu par l'étude qu'il a faite des raies du spectre solaire". "Peut-être... vaudrait-il mieux, dit Frenhofer, attaquer une figure par le milieu, en s'attachant d'abord aux saillies les plus éclairées pour passer ensuite aux portions plus sombres. N'est-ce pas ainsi que procède le soleil, ce divin peintre de l'univers... le trop de science de même que l'ignorance arrive à une négation. Je doute de mon œuvre". Dieu ou Frenhofer, noms inconnus, disions-nous. Il convient de remplacer l'équivalence sacrilège et profanatoire par cette nouvelle triangulation :



20 - Sous la double forme, dans le texte de Balzac, du juron "Tudieu" et de l'appellation métaphorique "le dieu de la peinture".

L'un "approcha les étoiles", en analysant scientifiquement leur lumière ; l'autre chercha à s'identifier au soleil en peignant les formes comme il les éclaire. Telle est la secrète différence que le nom inconnu enfin révélé laissa entendre entre au et e. Tel est le terrible secret que donne à entendre Frenhofer au moment où Porbus lui demande de lui montrer son œuvre ("une jolie pêcheresse", Marie, contre "une maîtresse", Catherine) pour peindre "quelque peinture haute, large et profonde où les figures seraient de grandeur naturelle".

La réponse de Frenhofer est, je pense, décisive pour qu'à notre tour, nous tentions de nous approprier la surprenante "inconnue" du chef-d'œuvre et là encore, elle porte avec elle, dans les paroles mêmes de l'élève de Mabuse, une différence, une contradiction où sa mystique de peinture et sa folie de peintre, trouvent à se loger : "Montrer mon œuvre, s'écria le vieillard tout ému. Non, non, je dois la perfectionner encore. Hier, vers le soir, ... j'ai cru avoir fini". Le fini de l'œuvre, son achèvement, son accomplissement, c'est la vie de la figure sa vie autonome sur la surface peinte, sa "puissance de réalité" sur le regard, son effet de Présence. " Ses yeux me semblaient humides, sa chair était agitée. Les tresses de ses cheveux remuaient. Elle respirait !" Comme pour l'Adam de Mabuse, Frenhofer aurait pu ajouter qu'elle se préparait à sortir du tableau. Il donne précisément alors la raison de cet effet : "j'ai trouvé le moyen de réaliser — il faut donner à ce terme toute sa force : rendre réel — sur une toile plate le relief et la rondeur de la nature". Réussite donc, l'œuvre est finie, mais du soir au matin, de la nuit au jour, de la lumière de la bougie à celle de la nature, dans la réussite même, erreur. Car il ne suffit pas que la figure s'anime du relief de la Nature, qu'elle apparaisse à l'œil prête à quitter la surface plate de la toile pour que l'œuvre devienne chef-d'œuvre et l'art de peinture, la vie même. Il faut encore que "l'air, le ciel, le vent que nous respirons", la lumière que nous voyons, le médium de toute visibilité, le soleil, entrent dans le tableau.

C'est le rapport de la figure peinte et du fond où elle apparaît et d'où elle se détache qui est le moment décisif. "La ligne est le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets" et ajouterons-nous, par lequel il en rend compte sur la toile. Mais dès lors la toile restera un tableau et l'œuvre, une représentation. Or, continue Frenhofer, "il n'y a pas de lignes dans la nature où tout est plein : c'est en modelant qu'on dessine, c'est à dire qu'on détache les choses du milieu où elles sont" (21). Modeler pour dessiner, c'est, en fin de compte, sculpter, avec la lumière et l'ombre, avec les valeurs et les intensités, la surface plate du tableau pour en faire non plus une *représentation*, mais un *double*, un morceau de nature qui serait son propre simulacre sur la toile. Non pas représentation, mais présence, la partie joue son coup déterminant sur les contours. Ceux-ci ne doivent plus être linéaments, lignes de circonscription qui certes définissent la figure exactement, mais l'enferment et la clôturent aussi sur le plan de représentation : "J'ai répandu sur les contours un nuage de demi-teintes blondes et chaudes qui font que l'on ne saurait précisément poser le doigt sur la place où les contours se rencontrent avec les fonds".

D'où la tension, la contradiction, celle d'une différence qui est confusion, d'une limite qui ne peut se tracer qu'en se brouillant et que Frenhofer croit pouvoir résoudre par un jeu dans le placement, le positionnement du spectateur : "De près, ce travail semble cotonneux et paraît manquer de précision, mais à deux pas, tout se raffermir, s'arrête et se détache ; le corps tourne, les formes deviennent saillantes, l'on sent l'air circuler autour. Cependant cette résolution ne peut être que provisoire : "je ne suis pas encore content, j'ai des doutes". C'est l'œuvre elle-même qui doit *réaliser* ce qui est demandé à la position de l'œil dans l'espace "réel", mais pour ce faire, son peintre doit s'identifier au divin peintre de l'Univers, le Dieu-soleil. "Peut-être vaudrait-il mieux attaquer une figure par le milieu en s'attachant d'abord aux saillies les plus éclairées pour

21 - Il est remarquable que lorsque Poussin, dans les années 1640, formulera dans ses observations sur la peinture recueillies par Bellori dans *Le Vite...* Roma, 1672, p. 460-462, sa théorie de la Beauté (*Della Idea della Bellezza*), il reprendra comme cela a été montré par Panofsky dans *Idea*, et ultérieurement par A. Blunt dans son Poussin, un passage de *Idea del Tempio della pittura*, Milano, 1590, de Lomazzo que ce dernier avait lui-même emprunté à Marsile Ficin, *Sopra lo amore over' convito di Platone*, Firenze, 1544. Il s'agit de la définition de l'ordre, du mode et de la forme qui sont les

"préparations incorporelles" de la Beauté dans le corps, Ficin, comme Lomazzo qui le cite et Poussin qui le lit dans la traduction de Hilaire Pader, remarque que "l'ordre n'est rien d'autre qu'une distance harmonieuse entre les parties et cette distance est soit nulle soit vide soit un trait de lignes". Il ajoute : "Mais qui soutiendra que les lignes sont un corps ? Car elles manquent de largeur et profondeur qui sont nécessaires au corps. En outre le mode n'est pas quantité, mais terme de quantité. Les termes sont des surfaces, des lignes et des points, toutes choses qui n'ayant pas de



26

passer ensuite aux portions les plus sombres. N'est-ce pas ainsi que procède le soleil, ce divin peintre de l'Univers".

On l'a compris ce que recherche Frenhofer, c'est le *trompe-l'œil absolu* ; dans la représentation, la *Présence* ; dans le tableau, le *simulacre*. Mais les moyens de l'obtenir l'annulent et loin de transmuter la toile peinte en une totalité de Présence, en un fragment

de Nature, en un morceau de Vie indiscernable de la Nature et de la Vie, c'est par un étrange retournement, la Nature, la Vie qui *sur le tableau, dans son cadre* deviendra nuages de peinture, "chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises". Le "nuage de demi-teintes blondes et chaudes" répandu par Frenhofer sur les contours "à la place où (ils) se rencontrent avec les fonds" progressivement emplira tout le tableau comme

profondeur ne peuvent être dites des corps. Nous faisons de même consister l'apparence non pas dans la matière, mais dans l'heureuse concordance des lumières, ombres et lignes". C'est en ce sens donc que les trois "préparations" de la beauté sont incorporelles. A mêler l'histoire et la fiction, il apparaîtrait que Poussin se souvient des remarques de l'élève de Mabuse rencontré en 1612-1613 pour traiter de l'ordre, du mode et de la forme, c'est-à-dire des rapports internes à la figure, des rapports entre les figures et des rapports entre la figure et le fond. Mais alors que la visée de Frenhofer est le "trompe-

l'œil" absolu – qui représenterait l'aspect proprement "fantastique", hoffmannien du conte de Balzac – celle de Poussin serait de fonder l'art de peinture, la mimesis sensible sur un ensemble de catégories rationnelles, métaphysiquement intelligibles.

26 - Philippe de Champaigne, Paysage avec Saint Zozime apportant la communion à sainte Marie Égyptienne, h. sur l., 2,00 x 2,82 - Tours, Musée des Beaux-Arts.

un "brouillard sans forme". D'où ce paradoxe : le trompe-l'œil absolu, c'est-à-dire le comble d'une représentation où les figures dans leur espace de peinture, cessent de figurer pour littéralement apparaître ce qu'elles figurent dans l'espace de la réalité, n'est autre qu'une abstraction de peintre et de peinture, qu'"une peinture abstraite", une peinture qui certes cesse de figurer, mais non pas pour devenir le réel, la nature, seulement une peinture sans figures (22) : "Je ne vois là" dira Poussin, à la fin du conte, devant le "prétendu tableau que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture", un tableau transcendant qui serait peint par le soleil.

A mêler ici la fiction et l'histoire, Poussin se souviendra de cette étrange rencontre, cinquante ans plus tard, lorsqu'il définira la peinture, "c'est une imitation faite avec lignes et couleurs en quelque superficie de tout ce qui se voit dessous le soleil". Seulement "dessous". C'est à cette condition "métaphysique" que "sa fin est sa délectation" (23).

Ce paradoxe, cette contradiction, cette construction déconstructive du tableau dans le trompe-l'œil total va se signifier dans les noms, Gillette, Catherine Lescault, entre le corps modèle et le corps de peinture. Le tableau, la figure dans le tableau, le corps de la femme, une femme qui serait la femme, la beauté même, réelle : "Oui, mon cher Porbus, reprit Frenhofer, il m'a manqué jusqu'à présent de rencontrer une femme irréprochable, un corps dont les contours soient d'une beauté parfaite et dont la carnation..." Le manque est, en l'espèce, moins celui de la rencontre d'un corps que celui de la définition de la "carnation" par rapport aux "contours"... "Mais où est-elle vivante... cette introuvable Vénus des anciens si souvent cherchée et dont nous rencontrons à peine quelques beautés éparses ? Oh ! Pour voir un moment, une seule fois la nature divine complète... Comme Orphée je descendrai dans l'enfer de l'art pour en ramener la vie."

Mabuse ou la vie dérobée par la mort, Frenhofer ou la mort dérobée par la vie : la vie comme mort, la mort comme vie : introuvable Vénus, Gillette, la maîtresse du jeune Poussin.

Vénus céleste — "le sourire errant sur les lèvres de Gillette dorait le grenier et rivalisait avec l'éclat du ciel" — Gillette se trouve engagée par son amant, par son peintre, et par amour total pour lui, dans une opération d'échange qui n'est pas sans rappeler aussi bien le sujet du tableau de Porbus, Marie l'Egyptienne se disposant à payer le passage du bateau, que la commande par Marie de Médicis de ce même tableau et l'enchère de Frenhofer. Mais ce nouvel échange, tout en concernant les corps — naturel et peint, réel et de représentation — même s'il a pour fin la fortune, la gloire — "Va, Gillette, nous serons riches, heureux ! Il y a de l'or dans ces pinceaux !" — est un échange de regards et de corps offerts à l'œil ; donner à voir le corps de Gillette — introuvable Vénus, beauté parfaite — à Frenhofer pour qu'en retour, celui-ci donne à voir le corps de Catherine Lescault à Poussin avec, pour enjeu, Poussin devenu dans cet échange et ce regard "grand homme", "grand peintre", le successeur de Frenhofer, son autre ou plutôt le même. Gillette est ainsi le modèle parfait qui, par la pose pour le peintre absolu Frenhofer, deviendrait le tableau total, Catherine, mais à venir, au profit de Poussin. La pose ou plutôt la décision de pose emporte le tout de la peinture et de la destinée de peintre : la vie devenue tableau, au comble de la représentation d'art (24). Et Gillette ne croit pas si bien dire lorsque "tirant Poussin par la manche de son pourpoint usé", elle affirme : "Je t'ai dit, Nick, que je donnerais ma vie pour toi ; mais je ne t'ai jamais promis, moi vivante, de renoncer à mon amour", car poser, c'est donner sa vie au tableau à peindre, et mort-vivante, renoncer par là à l'amour du peintre par amour de la peinture. Même horrible dilemme pour Frenhofer, mais inversé : non plus, comme pour Poussin, donner à poser le corps vivant de Gillette pour la faire devenir tableau,

22 - Sur la question du trompe-l'œil et de la mimesis, on lira l'admirable article de P. Charpentrat dans la *Nouvelle Revue Française de Psychanalyse*, n°4, 1971, "Effets et formes de l'illusion", ainsi que le texte que nous lui avons consacré, à la mort de Pierre Charpentrat, dans *Critique*, Minuit, Paris, n° 373-374, juin-juillet 1978, sous le titre "Représentation et simulacre".

23 - *Correspondance de Poussin*, Archives de l'art français, N.S. 5, éd. C. Jouanmy, Paris, 1911, p. 461-464.

24 - Sur la pose dans sa relation avec les notions de présent et de présence, on lira en particulier les profondes analyses de Georges Didi-Huberman dans *Invention de l'hystérie*, Macula, Paris, 1982.

mais donner à voir le corps peint de Catherine pour la faire devenir vivante. Porbus pose en toute clarté le contrat d'échange : " le jeune Poussin est aimé par une femme dont l'incomparable beauté se trouve sans imperfection aucune. Mais, mon cher Maître, s'il consent à vous la prêter, au moins faudra-t-il nous laisser voir votre tableau ". " Comment ! ", s'écrie Frenhofer, " douloureusement, montrer ma créature, mon épouse ? Déchirer le voile dont j'ai chastement couvert mon bonheur ? Mais ce serait une horrible prostitution ! "

Cette remarquable proximité " structurale " de Poussin et de Frenhofer par rapport à Gillette et à Catherine laisse une trace dans un nom : " Je l'ai dit, *Nick*, que je donnerais ma vie pour toi ; je ne l'ai jamais promis, moi vivante, de renoncer à notre amour ". *Nick*, surnom ou " petit nom " du futur grand peintre donné par la jeune femme passionnément amoureuse, soit. Cette graphie " anglaise " ne manque pas de surprendre cependant dans une nouvelle historiquement située dans le Paris du début du XVII^{ème} siècle. Tenter de lire un sens dans cette variation insignifiante. " En flamand, écrit Wachter, *Nicker* est le diable. Le nom semble dérivé du saxon *Noec-an*, faire périr, massacrer, car le diable est le tueur de l'homme depuis l'origine ". Warton dans son *History of English Poetry, Dissertation 1* note que " *Nicka* était un démon gothique qui habitait l'élément de l'eau et qui étranglait les personnes qui se noyaient " et d'après lui, le nom devint, avec l'épithète " vieux ", celui du diable dans la théologie chrétienne. Butler dans *Hudibras*, 3^{ème} partie, chapitre I, crédite Machiavel de cette surnomination du diable. " It is enough (quoth he) for once / And has repriev'd thy forfeit bones : / Nick Machiavel had ne'er a trick, / (though he gave his name to our Old Nick) / But was below the least of these, / That pass i' th' world for holiness ". Mais, s'il nous est permis d'ajouter à ce savant commentaire de Charles Richardson au tome II de son *Dictionnaire* de 1867, Butler jouerait dans *Hudibras* sur un autre sens de " *nick* " qui signifie également " *trick* " (vraisemblablement du français *niq*ue et lui-même, de l'allemand

nicken, cligner de l'œil, hocher la tête). L'édition de 1870 par Robert Gordon Latham du *Dictionnaire du Dr Samuel Johnson* donne les deux acceptions suivantes du substantif : " 1/ Exact point of time at which there is necessity or convenience. 2/ Winning throw or trick, that is the one by which the adversary is nicked. " Le verbe signifie : " 1/ to hit, to touch luckily, to perform by some slight artifice used at the lucky moment. 2/ to defeat, or to cozen as at dice, to disappoint by some trick ". Ce dernier sens se retrouve en français : " Au jeu de Krobs, gagner du premier coup de dés en amenant le point qu'on a nommé ".

Nick, le diable, *nick*, le bon " coup ", la ruse décisive que pourrait bien jouer le démon pour anéantir l'adversaire ; *Nick*, *nickname*, surnom affectueux de Nicolas Poussin. De Frenhofer, Balzac nous a dit qu' " il y avait quelque chose de diabolique dans (sa) figure " et lui-même donne au peintre la mission suprême de dérober le secret de Dieu. Et lorsqu'il " complète " la Marie de Porbus, " pour le jeune Poussin il semblait qu'il y eût dans le corps de ce bizarre personnage un démon... " Le démon passe du corps de Frenhofer au nom de Poussin dans le moment décisif, le " *nick* " ou le " *trick* " de l'échange du corps vivant du modèle parfait, Gillette, et du corps peint de la figure totale, Catherine Lescault. Et Gillette énonce, avec la tendre appellation qu'elle donne à son amant, le pacte diabolique de l'échange de la vie et de la mort, de l'amour et de l'art. Au point de départ du parcours des noms, Marie l'Egyptienne était dans son histoire légendaire une prostituée devenue sainte ; à son terme, Catherine Lescault est une " sainte " devenue prostituée dans son tableau. L' " opérateur " de la transformation, Gillette, introuvable Vénus, modèle parfait entre Poussin et Frenhofer, avec Porbus, quelque peu maquereau : " Faire supporter à ma Catherine le regard d'un homme, d'un jeune homme, d'un peintre ? non, non... " — " Mais n'est-ce pas femme pour femme ? Poussin ne livre-t-il pas sa maîtresse à vos regards ? " L'ultime hésitation de Frenhofer indique l'ultime différence entre la vie et la mort, la nature et l'art, que le corps de Gillette à la pose

servirait à repérer. " Mon tableau est fini, dit Frenhofer. Qui le verrait, croirait apercevoir une femme couchée sur un lit de velours, sous des courtines... (25) il te semblerait voir le sein de Catherine rendre le mouvement de sa respiration. Cependant, je voudrais être bien certain..." Gillette, parfait modèle vivant, serait la preuve définitive que Catherine est le tableau *total*, non pas parce qu'elle serait *moins parfaite* dans sa perfection que la figure peinte, mais parce qu'elle serait identique à elle, aussi parfaite qu'elle : Gillette - Catherine, Catherine - Gillette.

Dernière étape : " Gillette était là dans l'attitude naïve et simple d'une jeune Géorgienne.. présentée par des brigands à quelque marchand d'esclaves... " ; Poussin, " occupé à contempler de nouveau le portrait qu'il avait pris naguère pour un Giorgion... " et lorsque Porbus et Poussin sont enfin admis dans l'atelier, après la pose de Gillette, " mon œuvre est parfaite, dit Frenhofer, et maintenant je puis la montrer avec orgueil. Jamais peintre, pinceaux, couleurs, toile et lumière ne feront une rivale à Catherine Lescault ". Poussin et Porbus s'arrêtent " tout d'abord devant une figure de femme de grandeur naturelle, demi-nue et pour laquelle ils furent saisis d'admiration ". Mais ce n'est pas encore Catherine, seulement " une toile... barbouillée pour étudier une pose... " Ce n'est pas encore Gillette devenue Catherine... Et c'est alors que le vieillard les fait accéder au chef-d'œuvre absolu : " Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau... l'air y est si vrai que vous ne pouvez plus le distinguer de l'air qui nous environne. Où est l'art ? Perdu, disparu ! Voilà les formes mêmes d'une jeune fille ". " Apercevez-vous quelque chose ? demanda Poussin à Porbus - Non. Et vous ! - Rien ". Rien - et Gillette que nul ne regarde. Catherine est Gillette et le tableau, la vie. Gillette, une Géorgienne, un Giorgion, une femme demi-nue... extinction progressive des noms dans leurs échos phoniques jusqu'à l'anonyme, en attendant l'innommable : Rien.

Catherine Lescault a disparu avec l'art. Il ne reste que la muraille de peinture d'un côté, Gillette, de l'autre (26).

Comme on sait, de ce mouvement d'échange neutralisant, il y a un reste, un *piéd*, " mais un piéd délicieux, un piéd vivant. Ils restèrent pétrifiés d'admiration... " L'effet de ce " fragment échappé à ... une lente et progressive destruction " est pétrification du regard. Catherine, disparue avec l'art, n'a laissé pris dans le tableau, que son piéd, mais un *piéd* anonyme. Il a perdu le nom de son corps mais en a retenu la vie, une vie " mortelle " pour qui la regarde : Méduse dont je me surprends, médusé, à lire son autre nom dans le faux nom d'un tableau de Frenhofer : G(i)org(i)on, Rien ou plutôt un piéd, Gorgone.

Gillette, Géorgienne, Giorgion, Gorgon... tel est le choix : Gillette (" Périssent et l'art et tous ses secrets "), ou Gorgone sous la forme d'un piéd vivant saisi lui-même dans la muraille de peinture du tableau.

Une dernière remarque : telle serait aussi une des vérités du trompe-l'œil (un de ses enjeux) dans la représentation de peinture, qu'il ne peut jamais y apparaître que comme un fragment, une partie à effet d'hyperprésence. Mais ce morceau mettrait en évidence l'espace de présentation de la représentation de peinture, par la peinture d'une " chose " qui, tout en restant prise " réellement " dans le dispositif de représentation, apparaît l'excéder *fictionnellement*, mais dans le réel même. Cette chose peinte comme hors peinture cherche le spectateur dans le lieu de contemplation qu'il occupe ; elle l'atteint, de par les contraintes mêmes du dispositif de représentation où la chose dans son double se trouve insérée, en excès mimétique sans jamais concourir à l'ordre de la ressemblance. Le " voir " est renversé ou reversé en " être vu " par la chose même, mixte impur d'angoisse et de sidération : Gorgone.

juin - juillet 1984

25 - Il semble bien que Frenhofer-Balzac évoque ici un tableau précis du Titien, par exemple, la *Vénus d'Urbain* ou la *Vénus* du Musée des Offices à Florence.

26 - Si je n'ai pas fait intervenir dans ces remarques le surnom de Catherine Lescault, la Belle Noiseuse qui disparaît du texte à partir de l'édition déjà citée du *Provincial à Paris*, c'est que Michel Serres en a fort bien parlé dans *Genèse*, Grasset, Paris, 1982.

27 - Nicolas Poussin, *Autoportrait au bonnet*, 1629, sanguine - Londres, British Museum.



Ritratto Originale similissimo di **Messa Nicolò POSSINO** fatto nello specchio di propria mano circa l'anno 1660, nella convalescenza della sua grave malattia, e lo donò al Cardinale De' Medici allora che andava da lui ad imparare il Disegno. Notasi che va in stampa nella sua vita di Ceirano che si dipinse per il Sig. Claudio l'anno 1620 quando non aveva che anni 20. È buon Geometra, e profittivo studioso d' Istorie. A Nicolò Possino obbligata l'Italia, e maggiormente la Scuola Romana d'averci fatto vedere praticato lo stile di Raffaello. Essell'antico da lui compreso nel suo fondo satannale imbevuto ne i suoi primi anni, poichè nacque nobile nel Contado di Soisson di Piccardia in Andelo l'anno 1640. Andò a Parigi dove Nel Matematico Rege gli erano imprimate le stampe di Raffaello e di Giulio Romano, sulle quali indegamente calturo suo genio, e affaticò su quello stile di disegnare ad imitazione, e di colorire a proprio talento. Introdotta a Parigi per alcuni quadri ordinati l'anno 1620 per la Canonizzazione di S. Ignazio, e S. Francesco Xaverio. Nell' Ospedale studio d' Anatomia in Roma venuto quì nel 1624 per il Naturale all' Accademia del Disegno.

DESCRIZIONE DEL 1660