**Honoré de Balzac, *Le Chef-d’œuvre inconnu*, 1831**

L'action de ce roman se déroule en 1612. Fraîchement débarqué à Paris, un jeune peintre ambitieux, Nicolas Poussin, se rend au domicile de Maître Porbus, un célèbre peintre de cour, dans l'espoir de devenir son élève. Arrivé sur le palier, il fait une étrange rencontre.

Un vieillard vint à monter l'escalier. À la bizarrerie de son costume, à la magnificence de son rabat1 de dentelle, à la prépondérante sécurité de la démarche, le jeune homme devina dans ce personnage2 ou le protecteur ou l'ami du peintre ; il se recula sur le palier pour lui faire place, et l'examina curieusement, espérant trouver en lui la bonne nature d'un artiste ou le caractère serviable des gens qui aiment les arts ; mais il aperçut quelque chose de diabolique dans cette figure, et surtout ce je ne sais quoi qui affriande3 les artistes. Imaginez un front chauve, bombé, proéminent, retombant en saillie sur un petit nez écrasé, retroussé du bout comme celui de Rabelais ou de Socrate ; une bouche rieuse et ridée, un menton court, fièrement relevé, garni d'une barbe grise taillée en pointe, des yeux vert de mer ternis en apparence par l'âge, mais qui par le contraste du blanc nacré dans lequel flottait la prunelle devaient parfois jeter des regards magnétiques au fort de la colère ou de l'enthousiasme. Le visage était d'ailleurs singulièrement flétri par les fatigues de l'âge, et plus encore par ces pensées qui creusent également l'âme et le corps. Les yeux n'avaient plus de cils, et à peine voyait-on quelques traces de sourcils au-dessus de leurs arcades saillantes. Mettez cette tête sur un corps fluet et débile4, entourez-la d'une dentelle étincelante de blancheur et travaillée comme une truelle à poisson5, jetez sur le pourpoint6 noir du vieillard une lourde chaîne d'or, et vous aurez une image imparfaite de ce personnage auquel le jour faible de l'escalier prêtait encore une couleur fantastique. Vous eussiez dit d'une toile de Rembrandt7marchant silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère que s'est appropriée ce grand peintre.

1. rabat : grand col rabattu porté autrefois par les hommes.
2. Ce vieillard s'appelle Frenhofer.
3. affriande : attire par sa délicatesse.
4. débile : qui manque de force physique, faible.
5. truelle à poisson : spatule coupante servant à découper et à servir le poisson.
6. pourpoint : partie du vêtement qui couvrait le torse jusqu'au-dessous de la ceinture.
7. Rembrandt : peintre néerlandais du XVIIe siècle. Ses toiles exploitent fréquemment la technique du clair-obscur, c'est-à-dire les effets de contraste produits par les lumières et les ombres des objets ou des personnes représentés.

Commentaire proposé par le corrigé national officiel**:**

**Dans quelle mesure ce portrait prend-il appui sur le réel, dans quelle mesure le transpose-t-il ? (à l’oral des EAF, vous répondrez à la question de l’examinateur-trice)**

**On attendait au minimum du candidat (*dixit* le corrigé officiel) qu’il prenne en compte la dimension fantastique (attention à cette notion) et les liens entre peinture et écriture.**

**Ce commentaire, semi-rédigé, doit être complété par des citations et des indices textuels variés (lexique, rhétorique, syntaxe, rythme, sonorités…) ; vous pouvez le nourrir également du commentaire proposé par le site *Etudes littéraires* :**

<http://www.etudes-litteraires.com/bac-francais/2008/corrige-commentaire-s-es.php>

**I. Réalisme et « principe d’hésitation »**

**1.** Matérialité du corps

À travers le regard d’un personnage regardant - le peintre Nicolas Poussin -, Frenhofer est d’emblée perçu dans sa matérialité physique, dans son épaisseur anatomique ; en cela le texte manifeste une évidente intention réaliste : il s’agit pour l’écrivain de faire vivre un corps.

On observera ainsi la minutie des détails, les grossissements descriptifs, l’intérêt porté aux reliefs (le nez retroussé, le front bombé « retombant en saillie », le menton « relevé », les « arcades saillantes ») : le langage accomplit ici un véritable travail de sculpture.

**2.** Usures et flétrissures

Balzac enregistre avec une précision toute médicale les irrégularités de ce corps vieillissant et souffrant. Avant d’être un être de langage ou de sentiments (écart évident avec les personnages de vieillards mis en scène dans les romans du XVIIIe, chez Diderot par exemple), le personnage est avant tout une enveloppe charnelle, soumise au temps, accidentée, connaissant l’usure et la fatigue. Ces irrégularités, cette laideur même (comparaisons avec Socrate et Rabelais), en individualisant nettement le personnage, participent également de l’illusion réaliste (Barthes : « le beau se dit, le laid se décrit »).

**3.** La « coloration fantastique»

Cependant, concurremment à cette manière réaliste, le texte accueille des indices descriptifs instaurant un principe d’hésitation : blancs informatifs par lesquels le narrateur avoue sa perplexité (le fameux « je ne sais quoi »), inquiétude et curiosité du personnage regardant, lexique, expressions et connotations suggérant un

« commerce » avec des forces surnaturelles, démoniaques (« quelque chose de diabolique dans cette figure », « regards magnétiques », « coloration fantastique »).

Décor, vêtements et jeux de lumière accentuent l’inquiétante étrangeté de cette apparition (pénombre toute gothique, « bizarrerie » du costume). La métaphore finale confirme l’irréalité du personnage, lequel est assimilé à une toile sans cadre « marchant silencieusement dans [une] noire atmosphère ». On a donc un texte hybride, insistant tantôt sur la matérialité physique du personnage, tantôt sur sa dimension fantomatique.

**II. Un portrait *problématique***

**1.** Lire le corps

Frenhofer est envisagé comme un ensemble de signes que le personnage-regardant va s’efforcer de déchiffrer avec l’intuition que lui confère son statut d’artiste, émettant des hypothèses à partir de ses vêtements, de sa démarche, des particularités de son visage. Autrement dit, le personnage est *interprété* comme un texte, à la lumière des éléments qui le constituent de l’extérieur. Le narrateur prend rapidement le relais dans cet examen physiognomonique, n’hésitant pas à y associer son lecteur par des interpellations directes.

**2.** Une interprétation *déçue*

Le texte s’articule sur l’expression d’un double échec : échec de la représentation, remettant en cause l’efficacité de l’écrivain dans sa tentative de concurrencer la peinture (« vous aurez une image *imparfaite* […]) ; échec aussi de l’investigation sémiologique menée conjointement par le narrateur et le personnage regardant (voir l’emploi des constructions indéfinies et des modalisateurs : « je ne sais quoi », « quelque chose », « *devaient* parfois jeter des regards magnétiques »).

Frenhofer reste une surface opaque contre laquelle bute l’artiste et le lecteur. Il va de soi que cette opacité participe d’un calcul habile destiné à maintenir un intérêt de lecture (les signes d’étrangeté qu’accumule Frenhofer préparent le déploiement de l’intrigue).

**III. Peinture et écriture**

**1.** *Ut pictura poesis*

Sensible aux reliefs, aux surfaces, aux jeux d’ombre et de lumière, Balzac construit son personnage à la façon d’un portrait pictural, préparant ainsi la métaphore filée qui clôt le passage, laquelle révèle la possible source de son inspiration (« Vous eussiez dit d’une toile de Rembrandt […] »). En d’autres termes, la description procède à la façon d’une *ekphrasis* : elle se donne clairement comme la représentation d’une autre représentation artistique, ce qui, évidemment, complique la question du réalisme.

**2.** Le spectacle de l’exécution

Le narrateur se met en scène dans un acte de création qui concurrence la peinture : il trace des lignes (la courbe du front retombant sur le nez), applique des couches de couleur, dépose des ombres pour créer des effets de volume, le tout en faisant participer activement le narrataire : « imaginez », « mettez cette tête », « entourez la », « jetez sur le pourpoint noir […] une lourde chaîne d’or ». Ces interpellations, qui soulignent le pouvoir *imageant* du langage, rompent l’illusion réaliste, dans la mesure justement où elles trahissent un gestion de création qui célèbre la virtuosité du peintre-écrivain.

**3.** Une « superposition » signifiante

Par le biais d’une focalisation interne, le narrateur adopte le point de vue d’un peintre (Nicolas Poussin) qui envisage un autre peintre à la façon d’une vivante peinture.

L’*ekphrasis* (qui reste évidemment métaphorique) se complique ainsi d’une troublante inversion, l’artiste étant lui-même perçu comme une œuvre d’art. Le message est double : marquer la prééminence du langage sur la peinture, mais aussi, peut-être, symboliser le principe même de la genèse artistique inhérente à la créativité romanesque.