

# “ PENSÉES VIVES ”

La revue de l'école doctorale LLSHS



ÉCOLE DOCTORALE DES LETTRES, LANGUES,  
SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES  
Université Clermont Auvergne



## POUR CITER CET ARTICLE :

Émilie Laurent, « Le chef-d'œuvre inconnu de Vernon Lee : l'impossibilité balzacienne de la représentation dans *Oke of Okehurst* et *Dionea* », *Pensées vives* [En ligne], 5 | 2026,

URL : <http://revues-msh.uca.fr/pensees-vives/index.php?id=360>

DOI : <https://dx.doi.org/10.52497/pensees-vives.360>



La revue *Pensées vives* est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Les articles de la revue sont utilisables sous licences CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, extraits d'œuvres) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

L'Université Clermont Auvergne est l'éditeur de la revue en ligne *Pensées vives*.

# **Le chef-d'œuvre inconnu de Vernon Lee : l'impossibilité balzacienne de la représentation dans *Oke of Okehurst* et *Dionea***

*Vernon Lee's Unknown Masterpiece: The Balzacian Impossibility of Artistic Representation in Oke of Okehurst and Dionea*

Émilie Laurent

CELIS, Université Clermont Auvergne

Dans son essai *The Blame of Portraits* (1904), l'écrivaine franco-anglaise et philosophe de l'esthétique Vernon Lee assigne un reproche fondamental à l'art du portrait, qui selon elle n'existe qu'en comparaison imparfaite et impossible avec un modèle vivant qui surpasse le pouvoir mimétique de l'art. Cette réflexion fait écho à celle qu'Honoré de Balzac prête au personnage de l'artiste Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Frenhofer, en quête d'un idéal esthétique impossible qui ne peut mener qu'à la destruction du peintre et à celle des codes artistiques, révèle un conflit fondamental dans le projet artistique européen, que Lee remanie dans ses nouvelles gothiques *Oke of Okehurst* et *Dionea*. À l'instar de Frenhofer, les artistes de Lee sont confrontés à la relation incomparable entre l'Idéal féminin et la réalité du médium artistique. Cet article analyse la réécriture sur le mode gothique que fait Lee de cette crise balzacienne de la représentation, s'interrogeant sur la portée sociopoétique de cette réécriture qui transforme la folie apparente de Frenhofer en hantise esthétique menaçant tout artiste.

Lee (Vernon), Balzac (Honoré de), gothique, idéal artistique, sublime

*In her essay The Blame of Portraits (1904), Franco-English writer and philosopher of aesthetics Vernon Lee levels a fundamental criticism against the art of portraiture, which, according to her, only exists through comparison – an imperfect, impossible comparison – with a living model that exceeds the mimetic power of art. This observation echoes Honoré de Balzac's own thinking in The Unknown Masterpiece, in which the artist Frenhofer searches for an impossible aesthetic ideal that leads only to his self-destruction and the obliteration of aesthetic codes. Balzac's story thus reveals a fundamental conflict within the European artistic project, which Lee reworks in her Gothic short stories Oke of Okehurst and Dionea. Like Frenhofer, Lee's artists are confronted with the impossibility to compare the feminine ideal with the portrait they are powerless to create. In turn, this incapacity questions the very possibility of artistic transcendence that motivates European art. This essay analyses Lee's Gothic rewriting of this Balzacian crisis of artistic representation and reflects on the sociopoetical significance of transforming Frenhofer's apparent madness into an aesthetic form of haunting that implicitly threatens every artist.*

Lee (Vernon), Balzac (Honoré de), gothic, artistic ideal, sublime

Dans son essai *The Blame of Portraits* (1904), l'écrivaine franco-anglaise et philosophe de l'esthétique Vernon Lee (1856-1935) assigne un reproche fondamental à l'art de la portraiture : tout portrait, écrit-elle, n'est qu'une tentative impossible de figer l'essence humaine et de rendre permanent l'insaisissable.

Nous ne devinons pas que ce modeste souhait de posséder un portrait est l'un de nos plus remarquables et insatiables désirs d'impossible : c'est une tentative de surmonter l'espace et de déjouer le temps ; d'emprisonner et utiliser à l'envi l'essence la plus éphémère, intangible et incommunicable de toutes, la personnalité humaine. [...] Car, par la nature même des choses, une image, et spécifiquement une belle image, n'est toujours qu'une semblance imparfaite. [...] Et donc, en principe, l'art du portrait contrecarre le but même qu'il poursuit<sup>1</sup>.

La faute, écrit Lee, en revient à la nature même du portrait, qui prétend à une identité avec un modèle par nature inimitable et incomparable ; mais le problème provient également de l'incapacité fondamentale de l'artiste d'établir une comparaison parfaite entre le modèle vivant et sa reproduction. L'artiste, en tant qu'agent transformateur qui cherche à convertir le vivant en art, ne saurait être un regard objectif :

En effet, l'image du modèle qui se reflète dans la rétine de l'artiste passe, sur son chemin vers la toile, à travers un esprit débordant d'images autres ; et est transférée – Dieu sait à quel point déjà modifiée – par des procédés de lignes et de courbes, de taches de couleur, et de juxtaposition d'ombre et de lumière, appartenant non seulement à l'artiste même mais à son école tout entière.

---

<sup>1</sup> « We do not guess that this humble desire for a likeness is one of our most signal cravings after the impossible: an attempt to overcome space and baffle time; to imprison and use at pleasure the most fleeting, intangible, and uncommunicable of all mysterious essences, a human personality. [...] Since, in the very nature of things, a picture, and particularly a fine picture, is always an imperfect likeness. [...] So, as a rule, portraiture does but defeat its own end. », Lee Vernon, *Hortus Vitae: Essays on the Gardening of Life*, Londres et New York, John Lane: The Bodley Head, 1904, p. 140-142. Toutes les citations de Lee sont traduites par l'auteure.

[...] en vérité, un portrait présente le tempérament du modèle mêlé à celui du peintre<sup>2</sup>.

Pour Lee, tout art qui prétend reproduire le réel et établir une comparaison parfaite entre réalité et illusion artistique ne peut qu'échouer. L'artiste, en cherchant à satisfaire à cette comparaison, se contraint à une tâche impossible.

Pourtant, cette tâche impossible est intégrante au mythe occidental de l'artiste. Pygmalion et Zeuxis sont autant de fantômes qui hantent les artistes européens par leur légende d'œuvres d'art qui imitent parfaitement, voire dépassent, la réalité, confondant le sujet peint ou sculpté avec son modèle. Leurs œuvres représentent un idéal inatteignable dont Honoré de Balzac fait en 1831 l'objet de sa nouvelle fantastique *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Cette nouvelle détaille la gloire et la déchéance du peintre et sculpteur fictif Frenhofer, qui cherche à réaliser une œuvre parfaite qui reproduirait la vie, tâche impossible qu'il n'accomplit qu'en réalisant une toile abstraite, dans laquelle ses collègues ne reconnaissent pas la femme qu'il prétend avoir peinte ; l'échec de ce qu'il percevait d'abord comme son succès ultime mène à son suicide. Au cœur de la nouvelle de Balzac, devenue emblématique des interrogations artistiques du XIX<sup>e</sup> siècle, se situent les mêmes problématiques qui animent Lee :

Vous colorez ce linéament avec un ton de chair fait d'avance sur votre palette en ayant soin de tenir un côté plus sombre que l'autre, et parce que vous regardez de temps en temps une femme nue qui se tient debout sur une table, vous croyez avoir copié la nature, vous vous imaginez être des peintres et avoir dérobé le secret de Dieu ! ... [...] C'est une silhouette qui n'a qu'une seule face, c'est une apparence découpée, une image qui ne saurait se retourner, ni changer de position. Je ne sens pas d'air entre ce bras et le champ du tableau ; l'espace et la profondeur manquent ; cependant tout est bien en perspective et la dégradation aérienne est exactement

---

<sup>2</sup> « For the image of the sitter on the artist's retina is passed on its way to the canvas through a mind chock full of other images; and is transferred – heaven knows how changed already – by processes of line and curve, of blots of colour, and juxtaposition of light and shade, belonging not merely to the artist himself, but to the artist's whole school [...] and, in truth, a portrait gives the sitter's temperament merged in the temperament of the painter. », *ibid.*, p. 141-142.

observée. Mais, malgré de si louables efforts, je ne saurais croire que ce beau corps soit animé par le tiède souffle de la vie<sup>3</sup>.

Frenhofer, en quête d'un idéal esthétique impossible qui ne peut mener qu'à la destruction du peintre et à celle des codes artistiques, révèle un conflit fondamental de la représentation mimétique que Lee réécrit dans ses nouvelles gothiques *Oke of Okehurst* et *Dionea*, publiées dans un recueil de récits surnaturels intitulé *Hauntings* en 1890. La première nouvelle met en scène un narrateur peintre qui, chargé de peindre un couple anglais du nom de William et Alice Oke, se trouve témoin de la dissolution progressive et tragique de ce mariage culminant par le meurtre de l'épouse par son mari ; Alice Oke, créature indéfinissable et dérangement que le peintre échoue à représenter, est au cœur de la tension surnaturelle de la nouvelle. La deuxième met en scène une jeune orpheline italienne, que le narrateur croit être la réincarnation moderne de la déesse Vénus ; cette adolescente à la beauté ravageuse suscite des passions interdites autour d'elle, y compris chez le sculpteur Waldemar qui, incapable de reproduire sa beauté, tue sa femme puis se suicide dans l'espoir que ce sacrifice lui donne accès au secret païen de la représentation parfaite.

À l'instar de Frenhofer, les artistes de Lee sont confrontés à la relation incomparable entre le modèle féminin, qui représente l'Idéal mais échappe à toute représentation plastique, et l'œuvre peinte ou sculptée, dont l'irréalisabilité remet en question la possibilité de la transcendance de l'art. Par transcendance, nous entendons ici la volonté de dépassement qui anime les artistes romantiques (notamment peintres et poètes) des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Le projet romantique consiste en une quête d'absolu, la recherche d'une « Œuvre inédite, infiniment inédite » qui « pénètre l'essence » de l'art et « y produit la vérité de la production en soi<sup>4</sup> ». L'artiste est ainsi en quête d'une expérience esthétique suprasensible qui incarnerait l'idéal de l'art, et qu'Edmund Burke théorise dans la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* en 1757. Cette œuvre fondamentale à l'esthétique romantique propose l'existence du sublime, une catégorie esthétique de l'inaccessible qui, surpassant le concept du Beau, provoque une expérience d'admiration et d'effroi mêlés. Mais si le concept burkien du sublime est essentiel à l'esthétique

---

<sup>3</sup>Balzac Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, 2015, p. 34-35.

<sup>4</sup>Lacoue-Labarthe Philippe, Nancy Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature et du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 21.

romantique, il l'est également à l'esthétique du gothique, mode littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle dérivé du romantisme dont il est le jumeau négatif : le gothique est une littérature de la terreur, représentant les problématiques sous-jacentes aux angoisses d'une culture et à la crise qui en résulte.

Cet article souhaite analyser la réécriture par Lee de la crise balzacienne de la représentation, en faisant l'argument que Lee fait de cette crise le cœur de la hantise gothique. Au-delà du lien thématique unissant les nouvelles de Lee à celle de Balzac, c'est en effet avant tout une même réflexion esthétique sur l'idéal artistique qui les unit. Lee écrit ses deux récits en 1886 et 1888 respectivement, peu de temps après sa découverte de l'œuvre balzacienne : elle écrit en effet en février 1884 à son amie Mary Robinson qu'elle commence ses lectures de Balzac, et émaille ses lettres au cours des mois suivants de références au *Père Goriot* et à *La Comédie humaine*<sup>5</sup>. La fiction gothique de Lee présente dès lors une relation intertextuelle marquée, aussi bien directe qu'indirecte, envers l'œuvre balzacienne, par laquelle les motifs des récits balzaciens deviennent des sujets de hantise et de terreur. Sa nouvelle *Marsyas in Flanders* est ainsi une réécriture de *Jésus-Christ en Flandre* de Balzac, où la figure christique est transformée en idole païenne destructrice en une « inversion infernale » de l'original<sup>6</sup>. De la même façon, *A Wicked Voice* de Lee est une réécriture de la relation érotique et finalement autodestructrice de l'artiste envers l'Idéal qui est le sujet de la nouvelle *Sarrasine* ; sous la plume de Lee, la chanteuse Zambinella (qui se révèle être un castrat déguisé), incarnation de l'idéal d'un sculpteur, devient le castrat fantôme Zaffirino détruisant à l'aide de son chant d'une beauté mortelle l'esprit d'un compositeur victorien<sup>7</sup>. Ces deux exemples de réécriture soulignent les similitudes entre la critique balzacienne d'un idéal autodestructeur et les propres préoccupations de Lee. Auteure de théories sur l'art et sur la Beauté, Lee conçoit cette dernière selon un angle romantique et post-romantique, associant notamment le Beau à une esthétique imaginative de l'incomplétude et de l'indicible héritée notamment de Burke<sup>8</sup>. Cette vision romantique de l'art s'accompagne

---

<sup>5</sup>Gagel Amanda, Geoffroy Sophie (dir.), *Selected Letters of Vernon Lee 1856-1935, Volume I: 1865-1884*, Londres, New York, Routledge, 2017, p. 463, 505, 526.

<sup>6</sup>Lee Vernon, *The Virgin of the Seven Daggers and Other Stories*, Oxford, Oxford University Press, 2022, p. 345.

<sup>7</sup>Pulham Patricia, *Art and the Transitional Object in Vernon Lee's Supernatural Tales*, Londres, Routledge, 2018, p. 17-19.

<sup>8</sup>Maxwell Catherine, *Second Sight: The Visionary Imagination in Late Victorian Literature*, Manchester, Manchester University Press, 2009, p. 114-165.

néanmoins d'inquiétudes fondamentales, à la fois sur l'état de l'art victorien qui souffre selon Lee de dégradation esthétique et morale et sur la nature même de l'expérience esthétique. Ce sont ces inquiétudes que cet article souhaite mettre en lumière par le biais de la relation intertextuelle au *Chef-d'œuvre inconnu*, récit balzacien pour le moment négligé par la recherche sur Vernon Lee et dont les enjeux permettent pourtant de formaliser la nature de la hantise esthétique des récits leeiens. Cet article se concentrera ainsi sur l'esthétique, terrain de comparaison et de divergence majeur entre les deux modes. Le gothique déforme l'esthétique du sublime qui est au cœur de l'expérience romantique : l'objet de transcendance romantique devient objet de terreur et de destruction, l'expérience sublime devenant expérience dévastatrice. Les deux récits de Lee, en réexploitant la critique balzacienne de l'idéal artistique européen imposé par le romantisme, transforment ainsi la révélation de Frenhofer en vérité monstrueuse qui hante l'art occidental, menaçant de destruction ses codes esthétiques et son but même.

#### **« CETTE INTROUVABLE VENUS DES ANCIENS » : L'IDEALITÉ AU CŒUR DE LA CRISE**

La crise balzacienne de la représentation que Lee réexploite débute, non avec la confrontation de l'artiste à son médium, mais à la confrontation de l'artiste avec son idéal de beauté féminin, et par la comparaison entre femme réelle et femme idéale. La nouvelle est divisée en deux parties ; la première est intitulée « Gillette » en référence à l'amante et muse de l'artiste Poussin, l'un des protagonistes du récit, qui souhaite faire d'elle le nouveau modèle de Frenhofer dont le talent confine à la *mimésis* absolue. Frenhofer s'y refuse cependant, expliquant que Gillette ne soutient pas la comparaison avec Catherine Lescault, qui donne son nom à la seconde partie du récit mais aussi au portrait final de Frenhofer, censé être la culmination de son œuvre. Catherine Lescault, cependant, n'est pas une femme réelle, mais le produit de l'imagination de Frenhofer :

– 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... Mais où est-elle vivante, dit-il en s'interrompant, cette introuvable Vénus des anciens, si souvent cherchée, et de qui nous rencontrons à peine

quelques beautés éparses ? Oh ! pour voir un moment, une seule fois, la nature divine, complète, l'idéal enfin, je donnerais toute ma fortune, mais j'irais te chercher dans tes limbes, beauté céleste ! Comme Orphée, je descendrais dans l'enfer de l'art pour en ramener la vie<sup>9</sup>.

Frenhofer, dont le but est de donner l'illusion que le corps qu'il représente est « animé par le tiède souffle de la vie<sup>10</sup> », cherche comme objet de représentation pour son œuvre ultime une femme qui ne saurait exister. La comparaison avec Vénus place le modèle idéal au rang de divinité et donc au-delà de l'appréhension humaine, tout comme la comparaison avec Eurydice situe ce modèle dans le royaume de l'impossible. Cette perfection du modèle esthétique idéal conduit à une description en négatif, fondée non sur des caractéristiques identifiables mais sur l'absence : ce modèle est « irréprochable », « introuvable » (on notera les préfixes négatifs), et plus semblable à la morte Eurydice qu'à toute femme « vivante ». De la même façon, la remarque emphatique sur « l'introuvable Vénus des anciens » fait référence à la Vénus de Milo, chef-d'œuvre découvert en 1820 et devenu icône de l'esthétique fragmentaire romantique, ainsi qu'à l'Aphrodite sculptée de Cnide de Praxitèle et à l'Aphrodite Anadyomène peinte par Apelle, deux chefs-d'œuvre disparus qui hantent la mémoire de l'art occidental. Le modèle idéal est donc celui qui s'affranchit de toute comparaison à la réalité pour exister uniquement dans le monde imaginatif des idées. Cette idéalité fait de Frenhofer l'artiste romantique par excellence<sup>11</sup>, consumé par l'idéal du sublime. Dans son ouvrage sur le sublime gothique, Vijay Mishra démontre que le sublime est la rencontre non avec un objet mais avec une *idée* qui échappe à la compréhension, à l'expression, à la représentation<sup>12</sup> ; en somme, une idée pure qui n'appartient pas au monde matériel. Comme la Vénus que Frenhofer recherche, le sublime se définit par sa relation incomparable au monde réel : le Sublime est le royaume de l'impensable, de l'innommable, de l'indicible<sup>13</sup>. Là où le Beau est ordonné, harmonieux, et présuppose une relation saine entre le sujet et l'objet, le Sublime, à l'inverse, se fonde sur l'absence de limites, le dépassement des frontières et le détachement du monde de la raison

---

<sup>9</sup> Balzac Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 50-51.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

<sup>11</sup> Goetz Adrien, « Préface » dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *ibid.*, p. 7-26.

<sup>12</sup> Mishra Vijay, *The Gothic Sublime*, New York, State University of New York Press, 1994, p. 19.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 23.



pour plutôt embrasser le monde de l'imagination<sup>14</sup>. La quête de Frenhofer cherche donc véritablement à s'affranchir du Beau pour s'approprier un au-delà des conventions artistiques. C'est la raison pour laquelle, d'après Véronique Cnockaert, Catherine Lescault demeure invisible à Porbus et à Poussin : elle est protégée par « une forme de chasteté en ce qu'elle ne peut être vue par personne d'autre que son créateur » ce qui signifie que « personne ne peut rendre compte de sa beauté, qui d'ailleurs ne semble exister [...] que par le voile qui la recouvre » ; son idéalité la détache du monde appréhensible des humains<sup>15</sup>. D'où le paradoxe balzacien, qui précipite la crise esthétique : comment prétendre à une représentation mimétique de ce qui n'a aucun ancrage dans la réalité ?

C'est cette crise esthétique que Lee reprend dans ses propres textes, leur originalité résidant en ce que *Dionea* tout comme *Oke of Okehurst* donnent corps à l'idéal sublime balzacien. Dans *Dionea* tout d'abord, le sculpteur Waldemar fait office de miroir à Frenhofer. En quête de la forme parfaite qu'il pourrait figer dans le marbre, il se refuse à sculpter une femme, convaincu qu'aucun corps féminin ne saurait atteindre l'idéal de beauté requis pour l'art sculptural. Il attribue le succès des sculpteurs antiques, dont par exemple la Vénus de Milo ou l'Athéna Parthénos de Pallas, à la divinité inaccessible des modèles : « Ah, oui ! [...] mais ce ne sont pas des femmes, et ceux qui les ont créées nous ont laissé les récits d'Endymion, d'Adonis, d'Anchise : une déesse pourrait poser pour eux<sup>16</sup> ». Le récit fournit cependant à l'artiste la réalisation de son souhait : *Dionea* n'est autre que la déesse Vénus elle-même, revenue parmi les vivants. Le personnage symbolise donc le retour du modèle tant désiré par les artistes, mais son identité l'inscrit en dehors des normes d'acceptabilité esthétique :

Elle est grande [...], exceptionnellement bien proportionnée et extrêmement forte [...]. Ses traits sont très réguliers, ses cheveux sont noirs et, malgré tous les

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 21, p. 88.

<sup>15</sup> Cnockaert Véronique, « Penser l'image sous le signe de la chasse : Lecture du mythe de Diane dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac », *Études françaises*, vol. 54, n° 2, 2018, p. 45-55 [En ligne] DOI : <https://doi.org/10.7202/1050586ar>.

<sup>16</sup> « but those are not women, and the people who made them have left as the tales of Endymion, Adonis, Anchises: a goddess might sit for them », Lee Vernon, *The Virgin of the Seven Daggers and Other Stories*, op. cit., p. 131.

efforts des bonnes sœurs pour les maintenir lisses comme ceux d'une Chinoise, magnifiquement frisés<sup>17</sup>.

... une merveilleuse petite beauté, sombre, souple, avec un éclat féroce et étrange dans les yeux, et un sourire encore plus singulier, tortueux, semblable à celui d'un serpent, comme le sourire des femmes de Léonard de Vinci<sup>18</sup>...

L'attention portée aux proportions régulières de son corps et de son visage fait d'elle la « femme irréprochable » de Frenhofer, qui recherche avant tout « un corps dont les contours soient d'une beauté parfaite ». Waldemar, le sculpteur du récit, fait écho à la quête de Frenhofer en remarquant que la sculpture est le médium de la forme : l'atout esthétique principal de Dionea est son corps<sup>19</sup>. Ce corps, cependant, existe en comparaison troublante avec l'idéalisation esthétique du narrateur et de Waldemar. La peau sombre et les cheveux frisés de Dionea la placent en comparaison défavorable avec le modèle blanc et blond que le narrateur se figure être digne de Vénus. De fait, le texte place Dionea en comparaison constante avec l'épouse de Waldemar. Le narrateur décrit :

son visage mince et pâle, une Madone de Memling achevée par quelque sculpteur toscan, et ses longues mains blanches et délicates, toujours occupées, comme celles d'une grande dame médiévale, à un ouvrage raffiné ; et l'étrange bleu, plus limpide que le ciel et plus profond que la mer, de son regard rarement levé<sup>20</sup>.

Mais bien que le corps de Dionea s'inscrive en opposition avec cet idéal blanc, sophistiqué et soumis, et choque les attentes esthétiques du narrateur, c'est bien cette inacceptabilité qui fait d'elle le modèle tant attendu. Lee exploite ici les propos de Frenhofer, qui interrompt sa

---

<sup>17</sup> « *She is tall, [...] quite wonderfully well proportioned and extremely strong [...]. The features are very regular, the hair black, and despite all the good Sisters' efforts to keep it smooth like a Chinaman's, beautifully curly.* » Lee Vernon, *The Virgin of the Seven Daggers and Other Stories*, op. cit., p. 118.

<sup>18</sup> « *... an amazing little beauty, dark, lithe, with an odd, ferocious gleam in her eyes, and a still odder smile, tortuous, serpentine, like that of Leonardo da Vinci's women [...].* » *ibid.*, p. 121.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>20</sup> « *her thin white face, a Memling Madonna finished by some Tuscan sculptor, and her long, delicate white hands ever busy, like those of a mediaeval lady, with some delicate piece of work; and the strange blue, more limpid than the sky and deeper than the sea, of her rarely lifted glance.* », *Ibid.*, p. 130.

phrase avant de mentionner la carnation exacte de son modèle idéal, afin de sous-entendre que l'idéal est peut-être à rechercher en dehors du canon esthétique traditionnel : « un corps dont les contours soient d'une beauté parfaite, et dont la carnation<sup>21</sup>... ». Par ailleurs, le récit de Lee compare explicitement Dionea aux œuvres de Léonard de Vinci<sup>22</sup>. Or, Walter Pater, mentor et modèle de Lee, attire notamment l'attention sur « ... le sourire insondable, toujours marqué d'une pointe de quelque chose de sinistre » qui fait la beauté de la Joconde ; ce même sourire « tortueux » que le narrateur attribue à Dionea<sup>23</sup>. Ce sourire est objet d'une double lecture sémantique de Dionea, paradoxalement démon *et* perfection esthétique. Comme le souligne Dustin Friedman, l'origine ethnique de Dionea la place en dehors du canon occidental et la confine à une perception culturelle de son corps comme objet de désir et de dégoût – dégoût notamment moral qui attribue à Dionea une malfaisance typiquement orientaliste. Son inconformité déstabilise le regard occidental à qui elle révèle de force l'existence d'une beauté située au-delà des frontières esthético-culturelles, qui apparaît ainsi démoniaque à l'esprit occidental<sup>24</sup>.

La sublimité recherchée par Frenhofer – et par les artistes romantiques – ne reposerait-elle ainsi que sur sa transgression des codes esthétiques ? L'idéal artistique ne serait-il donc introuvable que parce qu'il détruit les codes esthétiques sur lesquels se fonde l'art occidental ? Vernon Lee suggère que tel est le cas dans *Oke of Okehurst*. Alice Oke, le modèle impossible de ce récit, ne correspond *a priori* à aucune caractéristique que l'on attendrait de la Catherine Lescault de Frenhofer – bien que l'on puisse noter la ressemblance phonétique entre leurs deux noms, « Alice Oke » reprenant et mélangeant les phonèmes du nom de « Lescault ». Alice se déguise en homme, s'amourache d'un fantôme, fantasme sur son ancêtre féminine, nargue et émascule son mari. Pourtant, tout comme Dionea, elle incarne l'idéal du peintre narrateur, que celui-ci décrit en des termes qui rappellent aisément la complainte de Frenhofer :

---

<sup>21</sup>Balzac Honoré de, *Le chef-d'œuvre inconnu*, *op. cit.*, p. 50-51.

<sup>22</sup>Lee Vernon, *The Virgin of the Seven Daggers and Other Stories*, *op. cit.*, p. 121.

<sup>23</sup>Pater Walter, *Studies in the History of the Renaissance*, ed. Matthew Beaumont, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 69-70.

<sup>24</sup>Friedman Dustin, « "Sinister Exile": Dionysus and the Aesthetics of Race in Walter Pater and Vernon Lee », *Victorian Studies*, vol. 63, n° 4, 2021, p. 537-60 [En ligne] DOI : <https://doi.org/10.2979/victorianstudies.63.4.03>.

Pour commencer, je dois répéter et réitérer, encore et encore, qu'elle était sans aucune comparaison possible la femme la plus gracieuse et charmante que j'aie jamais vue, mais d'une grâce et d'un charme qui n'avaient rien à voir avec la moindre notion préconçue ni aucune expérience antérieure de ce que l'on associe à ces termes ; une grâce et un charme que l'on reconnaît immédiatement comme parfaits, mais que l'on voyait chez elle pour la première, et probablement, je le crois, pour la dernière fois. L'on peut concevoir, n'est-ce pas, qu'une fois tous les mille ans puisse émerger un mélange de lignes, un système de mouvements, un contour, un geste, qui soit neuf et sans précédent, et qui pourtant réponde exactement à nos désirs de beauté et de rareté<sup>25</sup> ?

Paradoxalement, les multiples descriptions d'Alice Oke la dépeignent comme l'incarnation d'un idéal qui n'existe que par la violation des attentes qui l'accompagnent. Bien que les descriptions du narrateur insistent sur son physique extraordinaire, aucune tentative n'est faite pour décrire le personnage. Sa sublimité réside alors en une lacune informationnelle et descriptive complète. Or, selon Sarah Barnette, chez Lee toute impression esthétique n'existe que par un processus d'association avec d'autres œuvres ; l'individu perçoit toujours un objet en le comparant inconsciemment à d'autres objets qu'il a perçus auparavant<sup>26</sup>. Cette faculté comparative échoue partiellement dans le cas d'Alice Oke, puisque le texte encourage la seule association avec Catherine Lescault plutôt qu'avec une œuvre existante que le lecteur pourrait visualiser. Comme Catherine, Alice fait d'ailleurs échouer toute tentative de représentation mimétique : « et si le crayon et le pinceau, imitant chaque ligne et chaque nuance, ne peuvent y parvenir, comment serait-il même possible de donner la moindre idée [d'Alice Oke] avec de simples et pitoyables mots – des

---

<sup>25</sup> « *To begin with, I must repeat and reiterate over and over again, that she was, beyond all comparison, the most graceful and exquisite woman I have ever seen, but with a grace and an exquisiteness that had nothing to do with any preconceived notion or previous experience of what goes by these names: grace and exquisiteness recognised at once as perfect, but which were seen in her for the first, and probably, I do believe, for the last time. It is conceivable, is it not, that once in a thousand years there may arise a combination of lines, a system of movements, an outline, a gesture, which is new, unprecedented, and yet hits off exactly our desires for beauty and rareness?* », Lee Vernon, *The Virgin of the Seven Daggers and Other Stories*, op. cit., p. 45.

<sup>26</sup> Barnette Sarah, « Vernon Lee's Composition of 'The Virgin of the Seven Daggers': Historic Emotion and the Aesthetic Life », 19: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, n° 23, 2016 [En ligne] DOI : <https://doi.org/10.16995/ntn.771>.

mots qui ne possèdent qu'une pauvre signification abstraite, une association conventionnelle impuissante ? », se plaint le narrateur<sup>27</sup>. On retrouve ici les caractéristiques du Sublime gothique tel qu'il est défini par Vijay, qui dissout la possibilité langagière et rationnelle et qui, parce qu'elle est excessive, excède toute possibilité de délimitation et met en échec toute comparaison possible avec les codes établis<sup>28</sup>.

La beauté « introuvable » de Frenhofer devient ainsi marquée par une forme de monstruosité aussi fascinante qu'effrayante. Dans un article sur le récit, Ka Yan Lam souligne l'omniprésence des adjectifs « exotique » et « énigmatique », ponctuellement accompagnés des adjectifs « singulier/singulière » et « étrange » dans les descriptions physiques d'Alice Oke, faisant du corps incomparable du modèle un exemple de l'*unheimlich*, l'inquiétante étrangeté freudienne – c'est-à-dire un mélange de familier et de non familier qui suscite le malaise, typique de la littérature gothique<sup>29</sup>. En d'autres termes, Lee effectue ici un retour aux origines du sublime romantique : Burke souligne que le Sublime n'est autre qu'une expérience de terreur habilement transformée pour créer l'effet de plaisir des sens. Le ravissement esthétique du sublime burkien réside dans l'équilibre entre la terreur provoquée par l'objet de contemplation (souvent des éléments naturels gigantesques ou impressionnants, tels que la foudre) et l'admiration du sujet qui, puisqu'il se tient à distance, peut apprécier l'objet sans être véritablement menacé<sup>30</sup>. L'expérience du sublime gothique distord cette expérience de « peur délicieuse » pour au contraire proposer au lecteur des objets dérangeants qui incarnent une forme de menace, ou du moins de malaise, culturels. Or chez Lee, l'expérience sublime prend source dans la corporalité d'Alice et de Dionea, monstrueuse car hors des normes culturelles du Beau, qui se double d'une dimension spectrale confondant obsession esthétique et hantise. Le malaise principal réside alors dans le fait que, comme Balzac le souligne déjà, cette monstruosité du corps représente aussi la finalité de l'art. Ainsi,

---

<sup>27</sup> « and if the pencil and brush, imitating each line and tint, can't succeed, how is it possible to give even the vaguest notion with mere wretched words – words possessing only a wretched abstract meaning, an impotent conventional association? », Lee Vernon, *The Virgin of the Seven Daggers and Other Stories*, op. cit., p. 46.

<sup>28</sup> Mishra Vijay, *The Gothic Sublime*, op. cit., p. 36, p. 41.

<sup>29</sup> Lam Ka Yan, « "I Had Painted Her Old and Vulgar": Empathetic Aesthetic Contemplation and Female Agentive Haunting in Vernon Lee's *Oke of Okehurst* », *Supernatural Studies: An Interdisciplinary Journal of Art, Media, and Culture*, vol. 7, n° 21, 2021, p. 9-32 [En ligne] URL : <https://www.supernaturalstudies.com/previous-journal-issues/vol-7-issue-1/lam>.

<sup>30</sup> Burke Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. Phillips Adam, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 123.

dans la nouvelle de Balzac, la création artistique est similaire à une possession surnaturelle :

Il travaillait avec une ardeur si passionnée [...] que pour le jeune Poussin il semblait qu'il y eût dans le corps de ce bizarre personnage un démon qui agissait par ses mains en les prenant fantastiquement contre le gré de l'homme. L'éclat surnaturel des yeux, les convulsions qui semblaient l'effet d'une résistance donnaient à cette idée un semblant de vérité qui devait agir sur une jeune imagination<sup>31</sup>.

L'acte de création de Frenhofer est imprégné d'une horreur sous-jacente, ressentie envers le procédé qui donne naissance au résultat merveilleux (lorsque le résultat semble tout à fait mimétique, en tout cas). Dans l'écriture balzacienne, la représentation mimétique est ainsi surnaturalisée, un procédé que Lee réécrit en attirant l'attention, non plus seulement sur la possession apparente de l'artiste, mais sur l'entité qui provoque ladite possession. Lee crée ainsi un triangle entre artiste, médium et modèle qui rend explicite ce qui n'est que sous-jacent chez Balzac : l'horreur même de la création artistique mimétique.

### ÉCHEC DE L'ARTISTE, OU ÉCHEC DE L'ART ?

La crise, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, ainsi que dans *Oke of Okehurst* et *Dionea* à sa suite, est une crise ontologique qui interroge la possibilité même de la représentation. Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, l'artiste absolu qu'est Frenhofer établit que le désir mimétique qui anime ses confrères artistes détruit son propre but. « Vous autres, vous croyez avoir tout fait lorsque vous avez dessiné correctement une figure et mis chaque chose à sa place d'après les lois de l'anatomie ! ... vous croyez avoir copié la nature, vous vous imaginez être des peintres et avoir dérobé le secret de Dieu<sup>32</sup> ! ... ». La comparaison entre objet réel et objet peint se révèle pour Frenhofer superficielle et déçoit le véritable projet artistique, lequel n'est pas une question de ressemblance mais une question de transcendance. Kevin Biongiorni, dans son analyse de la nouvelle, détermine que le véritable but de l'art pour Frenhofer s'étend bien au-delà de la relation visuelle entre le représenté et le médium qui le représente ; l'art véritable

---

<sup>31</sup> Balzac Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 43.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 34.

transcende le visuel<sup>33</sup>. « La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer ! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète ! » s'exclame Frenhofer. L'artiste balzacien recherche ainsi plus qu'une comparaison physique entre l'œuvre et le modèle : il s'agit de reproduire le souffle même de la vie, « l'esprit, l'âme », c'est-à-dire l'absolument incomparable dont seul est capable le divin – sous la forme du Créateur, ou sous celle de la Vénus qui donne vie à la statue du « seigneur Pygmalion » dont Frenhofer se veut le disciple<sup>34</sup>. Le peintre ou sculpteur tient ainsi davantage du poète que du copiste car sa véritable quête devrait être celle d'une création, non d'une recreation.

C'est également la question de l'influence qui se pose ici, et que Lee interroge implicitement dans ses propres récits. En cherchant à créer sa propre Vénus, Frenhofer souhaite tout à la fois imiter les grands maîtres du passé mythique et surpasser les véritables maîtres du passé historique. L'art moderne ne serait-il pas alors pris en étau dans l'angoisse de l'influence théorisée par Harold Bloom, définissant son propre projet de dépassement dans les limites de l'art existant ? L'intertextualité des récits de Lee, en réécrivant la crise balzacienne, semble suggérer que tel est le cas, comme si ses récits eux-mêmes étaient partagés entre le désir de comparaison et d'originalité par rapport au maître Balzac. La volonté d'imitation (qu'il s'agisse d'imiter le réel ou les maîtres) se révèle ainsi stérile. De la même façon, Alice Oke et Dionea, en tant qu'héritières gothiques de Catherine Lescault, détruisent toute possibilité de création : l'artiste est rendu impuissant par l'idéalité monstrueuse qui lui arrache toute capacité (pro)créatrice<sup>35</sup>. Ainsi, le narrateur de *Oke of Okehurst* témoigne de son impuissance artistique et imagine qu'il en va de même pour les maîtres dont il se fait l'émule :

Je ne crois pas, vous savez, que même le plus grand des peintres puisse montrer la beauté véritable d'une femme très belle, dans le sens ordinaire : les femmes du Titien et du Tintoret devaient être mille fois plus splendides que ce qu'ils en ont fait. Quelque chose, et c'est là l'essence même, échappe toujours [...]. Mais attention ; je parle

---

<sup>33</sup>Biongiorni Kevin, « Balzac, Frenhofer, *Le Chef-d'œuvre inconnu* : *Ut Poesis Pictura* », *Mosaic : An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 33, n° 2, 2000, p. 87-99 [En ligne] URL : <http://www.jstor.org/stable/44029684>.

<sup>34</sup>Balzac Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 37, p. 49.

<sup>35</sup>Mishra Vijay, *The Gothic Sublime*, op. cit., p. 40.

uniquement d'une femme à la beauté conventionnelle. Imaginez, donc, à quel point c'était le cas d'une femme comme Alice Oke [...]»<sup>36</sup>.

L'échec de description langagière du narrateur fait écho à son échec artistique. La création artistique, sous la plume de Lee, est donc moins création que perte, voire destruction du projet artistique. Peinture et poésie se heurtent toutes deux à leur limite, reproduisant l'échec balzacien qui, pour Gans, consiste en la confrontation entre l'obéissance aux codes esthétiques conventionnels et la volonté de Frenhofer de transformer ces mêmes codes<sup>37</sup>. Le récit entier repose sur cet échec artistique :

Oui ; il n'y a rien d'autre qu'elle dans ce carnet de croquis tout entier. De simples esquisses, mais qui peuvent donner une vague idée de sa grâce particulière, merveilleuse et fantastique. [...] Vous pouvez voir qu'elle n'est pas vraiment belle ; son front est trop grand, et son nez trop court. Cela ne donne aucune idée d'elle. C'était entièrement une question de mouvement. Regardez ces joues étranges, creuses et plutôt plates ; eh bien, lorsqu'elle souriait, elle avait ici les fossettes les plus merveilleuses. Il y avait quelque chose d'exquis et de mystérieux dans ce sourire. Oui, j'ai commencé son portrait, mais je ne l'ai jamais fini. [...] Voici son portrait ; une vaste croûte. Je ne pense pas que vous puissiez en faire grand-chose ; c'est à peine esquissé, et cela semble être complètement dément<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> « *I don't believe, you know, that even the greatest painter can show what is the real beauty of a very beautiful woman in the ordinary sense: Titian's and Tintoretto's women must have been miles handsomer than they have made them. Something – and that the very essence – always escapes [...]. Mind you, I am speaking of a woman beautiful in the conventional sense. Imagine, then, how much more so in the case of a woman like Alice Oke [...].* », Lee Vernon, *The Virgin of the Seven Daggers and Other Stories*, op. cit., p. 46.

<sup>37</sup> Gans Eric, « Balzac's Unknowable Masterpiece and the Limits of the Classical Esthetic », *MLN*, vol. 90, n° 4, 1975, p. 504-516 [En ligne] DOI : <https://doi.org/10.2307/2906835>.

<sup>38</sup> « *Yes; there's nothing but her in the whole sketchbook. Mere scratches, but they may give some idea of her marvellous, fantastic kind of grace. [...] You see she isn't really handsome; her forehead is too big, and her nose too short. This gives no idea of her. It was altogether a question of movement. Look at the strange cheeks, hollow and rather flat; well, when she smiled she had the most marvellous dimples here. There was something exquisite and uncanny about it. Yes; I began the picture, but it was never finished. [...] This is her portrait; a huge wreck. I don't*



Comme Dionea, Alice est un modèle non conventionnel à la beauté anti-esthétique, qui échappe aux codes visuels du Beau et de la représentation mimétique. Toute tentative de reproduire sa beauté *via* le médium artistique se solde par l'échec prédit par Frenhofer : les productions du narrateur soit sont incomplètes, de simples « croquis » et « esquisses », soit confinent à la laideur, faisant de l'art mimétique non une œuvre mais une « croûte ». Les multiples copies ratées qu'esquisse le peintre dans son carnet font ici implicitement référence au contexte de production de masse de l'art durant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dénonçant la logique financière qui sous-tend la pratique artistique : le portrait d'Alice est une commission payée par les Oke, inscrivant la tentative de reproduction mimétique dans un système économique où l'art devient un bien échangeable et infiniment reproduit<sup>39</sup>. La commission fait de l'artiste un « vil copiste », voué à la copie à la chaîne, et de l'art un médium inauthentique, abâtardi par les considérations matérielles tout en aspirant à imiter les maîtres. Cette dynamique se voit ici inversée lorsque la production à la chaîne du narrateur ne lui apporte aucun profit et devient, paradoxalement, purement esthétique.

L'échec du narrateur reflète ainsi sa confrontation à un modèle véritablement artistique, qui s'affranchit de codes esthétiques inauthentiques basés sur l'apparence matérielle pour au contraire recentrer l'art en tant que recherche de l'essence. En effet, la lacune du narrateur-peintre réside dans le même élément dont Frenhofer déplore l'absence : « l'âme, l'esprit. » Le narrateur s'intéresse non à la forme d'Alice Oke, mais à sa personnalité : « je n'ai jamais pensé à elle en termes de corps – os, chair, ce genre de choses ; mais simplement comme d'une merveilleuse série de lignes, et une exceptionnelle étrangeté de personnalité<sup>40</sup> ». Il pense à Alice en termes de « lignes » abstraites, qu'il relie systématiquement à la personnalité d'Alice : il attribue « une sorte de grâce et d'affectation perverse, artificielle, dans chaque contour et mouvement et positionnement de la tête, du cou, des mains et des doigts<sup>41</sup> ». Ce mouvement est également celui du sourire,

---

*suppose you can make much of it; it is merely blocked in, and seems quite mad.* », Lee Vernon, *The Virgin of the Seven Daggers and Other Stories*, op. cit., p. 38.

<sup>39</sup> Denisoff Dennis, « Vernon Lee, Decadent Contamination and the Productivist Ethos » dans Maxwell Catherine, Pulham Patricia (dir.), *Vernon Lee: Decadence, Ethics, Aesthetics*, Londres, Palgrave Macmillan, 2006, p. 75-90 [En ligne] DOI : [https://doi.org/10.1057/9780230287525\\_5](https://doi.org/10.1057/9780230287525_5).

<sup>40</sup> Lee Vernon, *The Virgin of the Seven Daggers and Other Stories*, op. cit., p. 45.

<sup>41</sup> « *an artificial perverse sort of grace and research in every outline and movement and arrangement of head and neck, and hands and fingers* », Lee Vernon, *The Virgin of the Seven Daggers and Other Stories*, op. cit., p. 38.

qui possède « quelque chose d'exquis et de mystérieux » que la nature statique du médium artistique déforme, aplatit et affadit en « joues étranges, creuses et plutôt plates ». Ce sourire – semblable à celui de Dionea – fait référence à celui de la Joconde qui, sous la plume de Pater, fait d'elle « une beauté façonnée de l'intérieur sur la chair, le dépôt, cellule par cellule, de pensées étranges, de rêveries fantastiques et de passions exquises<sup>42</sup> ». Lee rejoint ici Balzac, pour qui « le génie du peintre se situe dans son œil et sa capacité à voir plus loin, à déceler ce qui ne peut être vu » et l'art véritable « appartient donc au domaine du secret, du mystère et de la rêverie [...] ; il faut aller au-delà du visible<sup>43</sup> ». En l'absence de codes visuels capables de reproduire le spirituel, cependant, le projet esthétique échoue, et l'Alice peinte n'est guère plus que la « statue » ou le « cadavre », création « incomplète » que Frenhofer voit dans les œuvres de Poussin qui n'a réussi à ne « souffler qu'une portion de ton âme à ton œuvre chérie », éteignant « le flambeau de Prométhée » censé conférer l'étincelle de vie à l'argile inerte<sup>44</sup>. Capturer Alice sur toile revient ainsi à l'emprisonner dans une fixité artificielle antithétique à son essence, animée d'un mouvement qu'il confesse

ne pouvoir comparer à rien d'autre ; [...] c'était un mouvement qui lui était unique. J'aurais voulu pouvoir la décrire. J'aurais aimé, hélas ! je souhaite, je souhaite, j'ai souhaité cent mille fois pouvoir la peindre telle que je la vois à présent, si je ferme les yeux – ne serait-ce que sa silhouette<sup>45</sup>.

Ici encore, l'échec du narrateur est aussi un échec langagier. Aucune transition ne peut s'effectuer du visuel au papier, de la lecture que fait le narrateur à l'écriture : créature de l'imagination, l'image d'Alice est ainsi aussi inconnue du lecteur que l'œuvre de Frenhofer et en partage les caractéristiques abstraites. Ainsi, Porbus et Poussin demeurent incapables de voir Catherine Lescault : ils ne perçoivent sur la toile que « des couleurs confusément amassées et contenues par une

<sup>42</sup> Pater Walter, *Studies in the History of the Renaissance*, op. cit., p. 70.

<sup>43</sup> Cnockaert Véronique, « Penser l'image sous le signe de la chasse : Lecture du mythe de Diane dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac », art. cit., p. 49.

<sup>44</sup> Balzac Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 35.

<sup>45</sup> « *I can't compare to anything else; [...] it was her own. I wish I could describe her. I wish, alas! —I wish, I wish, I have wished a hundred thousand times — I could paint her, as I see her now, if I shut my eyes — even if it were only a silhouette.* », Lee Vernon, *The Virgin of the Seven Daggers and Other Stories*, op. cit., p. 45.

multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture<sup>46</sup> ». Le seul élément compréhensible que Poussin et Porbus peuvent percevoir dans une toile qui, pour eux, ne représente « rien », est un objet pour lequel ils ont un référent identifiable : « le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant<sup>47</sup> ! ». D'après Biongiorno, le problème est que la toile est illisible pour ces artistes conventionnels, incapables de parler le « langage » de Frenhofer : eux parlent le langage visuel de la peinture, là où Frenhofer parle celui, émotionnel, de la poésie<sup>48</sup>. Une communication entre ces deux langages demanderait traduction, laquelle ne saurait exister : le langage et l'image sont fondamentalement incompatibles, car incomparables<sup>49</sup>. L'acte même d'ekphrasis, pourtant de nature poétique, échoue à décrire l'œuvre de Frenhofer, faisant écho à l'impossibilité de la mimésis picturale et soulignant à nouveau, par mise en abyme, que la comparaison parfaite entre art et réalité « ne peut être l'objectif ni de la littérature, ni de la peinture<sup>50</sup> ». Le langage apparaît alors comme une autre forme artificielle de fixité, révélant la futilité de la distinction entre le copiste et le poète. Art et langage se heurtent ici à une limite qui ne peut être transcendée que par leur destruction. Comme le suggère Adrien Goetz, le chef-d'œuvre incompréhensible de Frenhofer est peut-être bel et bien la solution à l'impasse dans laquelle se trouve l'art conventionnel : Frenhofer ne serait pas fou, mais un peintre de l'abstrait<sup>51</sup>, un hérétique à l'âge de la copie mimétique et de la reproduction en chaîne de l'identique. La folie de Frenhofer réside véritablement dans sa rupture complète avec les traditions et conventions esthétiques qui régissent l'art de son temps ; plus exactement, il brise la relation normative entre signifiant et signifié, retirant toute comparaison possible entre le réel et l'art<sup>52</sup>. Cette crise herméneutique opère une complète remise en question du monde qui nous entoure, signes et significations se voyant complètement déstabilisés, ne laissant l'opportunité que d'un art lacunaire ou d'une

---

<sup>46</sup> Balzac Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 67.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>48</sup> Biongiorni Kevin, « Balzac, Frenhofer, *Le Chef-d'œuvre inconnu* : Ut Poesis Pictura », art. cit., p. 96.

<sup>49</sup> Nyikos Julia, « Image et invisibilité. *Le Chef-d'œuvre inconnu* et la question de l'«ekphrasis» », *Marges*, n° 3, 2004, p. 21-26 [En ligne] DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.759>.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>51</sup> Goetz Adrien, « Préface » dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 10, p. 18-19.

<sup>52</sup> Biongiorni Kevin, « Balzac, Frenhofer, *Le Chef-d'œuvre inconnu* : Ut Poesis Pictura », art. cit., p. 95.

œuvre impossible. Or, c'est cette crise herméneutique qui se situe au cœur du gothique de Lee.

### L'ART VERITABLE : CRÉATION OU DESTRUCTION ?

Le problème balzacien est ainsi reproduit dans *Dionea*. Le sculpteur Waldemar se refuse à sculpter des modèles féminins car il est en quête exclusive de la forme, qui pour lui est synonyme de beauté esthétique ; or, proclame-t-il, « la femme n'est pas forme, mais expression, et convient donc à la peinture mais non à la sculpture. Une femme existe non pour son corps, mais (et là ses yeux se posèrent très tendrement sur le fin et pâle profil de sa femme) son âme<sup>53</sup> ». En distinguant forme et expression ainsi que corps et âme, la figure de l'artiste parfait qu'est Waldemar propose une critique cinglante du projet artistique occidental qui recherche la transcendance tout en refusant de dépasser le domaine strictement matériel et organique et d'adopter un positionnement davantage spirituel et émotionnel, relié à une approche trop traditionnellement féminine pour être adéquate. En résulte une objectification complète du modèle et particulièrement du modèle féminin, que le narrateur note non sans malaise :

Je n'aurais jamais imaginé qu'un artiste puisse considérer une femme si totalement comme une simple chose inanimée, une forme à copier, tels un arbre ou une fleur. Oui, vraiment, il applique complètement sa théorie que la sculpture ne connaît que le corps, un corps à peine considéré comme humain<sup>54</sup>.

L'acte de reproduction mimétique devient déshumanisant, dépouillant Dionea de son statut d'être vivant et faisant écho à la propre objectification de Gillette, l'amante de Poussin, dans le récit balzacien : « dans ces moments-là, » reproche-t-elle à Poussin au sujet de son rôle de modèle, « tes yeux ne me disent plus rien. Tu ne penses plus à moi, et cependant tu me regardes<sup>55</sup> ». L'objet du désir érotique est réifié, non par le regard masculin en quête de gratification sexuelle,

---

<sup>53</sup> « woman is not form, but expression, and therefore suits painting, but not sculpture. The point of a woman is not her body, but (and here his eyes rested very tenderly upon the thin white profile of his wife) her soul », Lee Vernon, *The Virgin of the Seven Daggers and Other Stories*, op. cit., p. 131.

<sup>54</sup> « I could never have believed that an artist could regard a woman so utterly as a mere inanimate thing, a form to copy, like a tree or flower. Truly he carries out his theory that sculpture knows only the body, and the body scarcely considered as human. », *ibid.*, p. 133.

<sup>55</sup> Balzac Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 55.

mais par le regard esthétique dont le seul désir est l'absolu. Exact inverse du mythe de Pygmalion dont le désir érotique anime la statue de Galatée, cette réification esthétique est semblable à une mort du sujet. Dans le récit de création du portrait, une telle annihilation est courante, entremêlant irrésistiblement création et destruction, vie et mort. Peter Gibian écrit ainsi que l'artiste accepte volontiers la perte de vie (y compris sous la forme de la mort du modèle, détruit par la tentative de possession de l'artiste qui en la déshumanisant la prive de sa vie) comme dommage collatéral justifié par la quête artistique, soulignant l'horreur inhérente à la création de l'image esthétique<sup>56</sup>. Même le processus de création de Frenhofer, qui consiste à représenter une créature idéale, tient du crime : parce que Frenhofer souhaite peindre tient du divin, sa quête consiste en réalité à « arracher à l'invincible ce qui est imprenable<sup>57</sup> ». En effet, ajoute Cnockaert, « la nouvelle balzacienne ne cesse d'affirmer que *voir, c'est prendre*<sup>58</sup> ». Le modèle féminin est capturé et ainsi détruit par l'artiste ; dans les contes gothiques, tels *Le portrait ovale* d'Edgar Allan Poe ou les récits hoffmanniens, le dernier coup de pinceau correspond à la dernière respiration de l'amante/modèle. De la même façon, suggère Cnockaert, l'horreur gothique est implicite dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* : si Frenhofer accepte de révéler sa toile, de rendre visible l'objet qui, par son idéalité, est intrinsèquement invisible, « peut-être est-ce parce que la toile est achevée, mais « achevée » au sens de *morte*<sup>59</sup> ». Selon Mishra, l'expérience sublime n'existe qu'au regard du désir : un désir de transcendance esthétique auquel l'artiste romantique sait renoncer, mais que le gothique transforme en objet illicite, tabou, et obscène<sup>60</sup> – l'on pourrait citer la création contre-nature du monstre de *Frankenstein* comme exemple.

Dans la réécriture de Lee, cependant, ce n'est pas tant le désir de créer qui est criminel, mais plutôt le désir d'une reproduction mimétique parfaite, d'une imitation du réel, car ce désir fait de l'art une tentative de possession et de violation, non seulement de la nature, mais également du féminin. Le sublime, cependant, refuse d'être ainsi capturé. Le mot de « capture » a ici un double sens : en étant

---

<sup>56</sup> Gibian Peter, « The Image and its Discontents: Hawthorne, Poe, and the Double Bind of 'Iconoclasm' », *Journal of the Short Story in English*, n° 56, 2011 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/jsse/1138>.

<sup>57</sup> Cnockaert Véronique, « Penser l'image sous le signe de la chasse : Lecture du mythe de Diane dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac », art. cit., p. 50.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>60</sup> Mishra Vijay, *The Gothic Sublime*, op. cit., p. 80.

« capturé », figé sur la toile ou dans le marbre, le sublime perdrait également le mouvement et l'indéfinition qui le caractérisent. Représenter le sublime, dans les deux récits de Lee, reviendrait ainsi à l'emprisonner dans une position inoffensive et donc soumise. Le crime des artistes leeiens (ou plus notamment de Waldemar qui poursuit ce but, tandis que le narrateur de *Oke* est contraint d'y renoncer) peut ainsi être lu comme une tentative par le masculin de paralyser un féminin menaçant car non conforme. Or, la déshumanisation du regard de l'artiste est retournée contre lui par Dionea, dont la sublimité gothique refuse la *mimésis* réifiante et la fixité lacunaire du Beau, une fixité semblable à une mort du sujet féminin face à l'artiste qui vit dans l'anxiété d'être consommé par un sujet qu'il ne saurait capturer :

Comme le pouvoir de l'art est étrange ! La statue de Waldemar m'a-t-elle montré la véritable Dionea, ou bien Dionea est-elle devenue encore plus étrangement belle qu'auparavant ? [...] Vous souvenez-vous de l'histoire de Zeuxis et des filles de Crotone, dont les cinq plus belles n'étaient pas de trop pour sa Junon<sup>61</sup> ? Vous rappelez-vous – vous qui avez tout lu – de toutes sottises qu'ont écrites nos gratte-papiers sur l'Idéal de l'Art ? Voici là une fille qui en un instant réfute toutes ces absurdités. Elle est bien, bien plus belle que la statue que Waldemar fait d'elle. Il le disait lui-même non sans fureur hier encore [...] <sup>62</sup>.

Dionea, comme Alice, est la parfaite inversion des mythes artistiques fondateurs : là où Pygmalion et Zeuxis possèdent la faculté d'animation ou celle de son illusion, Dionea détruit toute possibilité de sa propre représentation. Au début de la création de la statue, le narrateur se demande si Dionea, « une petite villageoise, une vie obscure et inutile », est sacrificable pour « la possession par l'humanité

<sup>61</sup> Lee fait ici référence au mythe selon lequel Zeuxis sélectionna cinq jeunes filles, utilisant une partie du corps de chacune d'entre elles – tête, buste, mains, jambes, pieds – pour peindre la déesse Junon, l'idéal divin étant introuvable dans le royaume des mortels.

<sup>62</sup> « *How strange is the power of art! Has Waldemar's statue shown me the real Dionea, or has Dionea really grown more strangely beautiful than before? [...] Do you remember the story of Zeuxis and the ladies of Crotona, five of the fairest not being too much for his Juno? Do you remember – you, who have read everything – all the bosh of our writers about the Ideal in Art? Why, here is a girl who disproves all this nonsense in a minute; she is far, far more beautiful than Waldemar's statue of her. He said so angrily, only yesterday [...].* », Lee Vernon, *The Virgin of the Seven Daggers and Other Stories*, op. cit., p. 134.

d'un chef-d'œuvre, une Vénus immortellement belle<sup>63</sup> » ; or Dionea refuse ce sacrifice, s'affirmant comme œuvre vivante qui refuse sa propre « mort » au nom de l'art. Cette remise en question des codes traditionnels provoque le sentiment d'horreur gothique qui traverse les récits : comment appréhender la réalité du modèle si celui-ci échappe aux codes permettant de reproduire le réel ? Quelle compréhension du réel est alors possible, lorsque le modèle imaginatif surpasse cette compréhension ? C'est alors *l'art lui-même* qui devient la source de la hantise gothique dans le récit leeien.

Comme l'écrit Cnockaert, l'enthousiasme érotique de Frenhofer pour sa Catherine confond la femme avec l'œuvre, qui ne sont plus qu'une. La toile « s'affiche dès lors comme la représentation métonymique du désir, d'un objet de désir, toujours fuyant, et que révèle l'excitation perpétuelle » ; l'art ne poursuit plus la représentation mimétique mais « le fantasme et la jouissance » d'une représentation impossible, et « "spectacularise" ce quelque chose en quête d'incarnation, qui cherche à s'actualiser désespérément<sup>64</sup> ». *Le Chef-d'œuvre inconnu*, écrit Eric Gans, présente l'art non comme une activité, mais comme un désir à l'état pur, intrinsèquement irréalisable et ainsi tragique<sup>65</sup>. L'art n'est donc que désir autophage d'une rencontre entre un sublime inatteignable et une réalité totalisante fondamentalement incompatibles<sup>66</sup>. Cette analyse du récit de Balzac fait écho aux propos de Lee quant à l'art du portrait : elle le qualifie de « curieux bâtard de l'art, issu d'un côté d'un désir qui n'est pas artistique, et qui en fait s'oppose même tout à fait à la nature et à la fonction mêmes de l'art : le désir d'une simple ressemblance avec un individu » (Lee, *Euphion* II 6). Pour Balzac comme pour Lee, la volonté mimétique, qu'elle soit au cœur du projet romantique ou au cœur du projet capitaliste occidental, est ainsi moins un art sublime et transcendantal qu'un désir humain de possession, une quête destructrice qui va à contresens du processus de création. L'art se détruit lui-même : voilà la conclusion à laquelle en arrive *Dionea*, où le désir frustré de l'artiste provoque une scène de destruction horripilante :

---

<sup>63</sup> « *whether a village girl, an obscure, useless life [...] can be weighed against the possession by mankind of a great work of art, a Venus immortally beautiful?* », Lee Vernon, *The Virgin of the Seven Daggers and Other Stories*, op. cit., p. 132.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 52-54.

<sup>65</sup> Gans Eric, « Balzac's Unknowable Masterpiece Balzac's Unknowable Masterpiece and the Limits of the Classical Esthetic », art. cit., p. 504.

<sup>66</sup> Mishra Vijay, *The Gothic Sublime*, op. cit., p. 33.

Nous l'avons trouvée gisant en travers de l'autel, ses cheveux clairs éparés au cœur des cendres laissées par l'encens, son sang – elle en avait si peu à donner, pauvre fantôme pâle qu'elle était ! – coulant entre les guirlandes de marbre et les têtes de cerf, noircissant l'amas de roses. Le corps de Waldemar a été trouvé au pied du château sur la falaise. Avait-il espéré qu'en mettant le feu à cet endroit il s'enterrerait au cœur des ruines, ou n'avait-il pas ainsi souhaité achever le sacrifice, faire du temple tout entier un immense bûcher votif<sup>67</sup> ?

Ici réside la hantise au cœur du récit leeien : tel un serpent qui se dévore la queue, l'incarnation parfaite de l'art détruit toute possibilité d'art. En trouvant son modèle parfait et en restaurant une pratique authentique animée par le seul désir de transcendance, l'art s'autodétruit, ne laissant qu'un paradoxe qui, parce qu'il est impossible à rationaliser, est impossible à exorciser. Waldemar n'est pas le narrateur de *Oke*, dont la capacité visionnaire frustre son désir artistique mais le sauve de la destruction. Comme Frenhofer, confronté à la hantise du « rien », de l'absolue incapacité à donner forme matérielle au Sublime que l'imagination perçoit, Waldemar provoque sa propre destruction sous la forme d'un sacrifice païen au cours duquel il sacrifie à la fois l'archétype même de la Beauté traditionnelle (sous la forme de son épouse) et l'artiste même, à l'autel de l'Idéal de l'art. Ce sacrifice final, en ajoutant un meurtre de femme enceinte au suicide de l'artiste présent chez Balzac, permet à Lee d'ajouter une horreur supplémentaire à la critique esthétique de ce dernier. La scène marie ici l'apothéose artistique à un renoncement nihiliste : le sacrifice est une forme de transaction par lequel Waldemar tente de réifier l'art en proposant sa femme enceinte comme monnaie d'échange. Cet effacement de la différence entre art véritable et art commercial assassine sa propre procréation, et constitue un aveu implicite de la stérilité autophage de la quête artistique. Le sublime, au lieu de transcender l'humain par-delà les limites de la matérialité, mène à la dissolution inévitable du sujet : incapable de retrouver le domaine de

---

<sup>67</sup> « *We found her lying across the altar, her pale hair among the ashes of the incense, her blood – she had but little to give, poor white ghost! – trickling among the carved garlands and rams' heads, blackening the heaped-up roses. The body of Waldemar was found at the foot of the castle cliff. Had he hoped, by setting the place on fire, to bury himself among its ruins, or had he not rather wished to complete in this way the sacrifice, to make the whole temple an immense votive pyre?* », Lee Vernon, *The Virgin of the Seven Daggers and Other Stories*, op. cit., p. 137-138.



la raison et du réel, il se laisse engloutir par un désir qui, puisqu'il ne peut être actualisé ou transcendé, le consume<sup>68</sup>. La destruction des codes esthétiques, confrontée à l'impossibilité de l'art mimétique, correspond ainsi à la destruction de l'art, sous la forme de l'artiste, du modèle, et de l'œuvre elle-même.

*Dionea* cite directement Balzac : « Concevoir, disait-il, c'est jouir, c'est fumer des cigarettes enchantées », explique le narrateur, qui laisse sous silence la fin de la citation : « mais sans l'exécution, tout s'en va en rêve et en fumée : le travail constant, a-t-il dit encore, est la loi de l'art comme celle de la vie ; car l'art, c'est la création idéalisée<sup>69</sup> ». L'originalité de la réécriture de Lee est de faire de cette cigarette un opium destructeur, et de cet enchantement une malédiction. En réutilisant la révélation de Frenhofer, emblématique de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle, Vernon Lee souhaite soulever des interrogations quant aux codes esthétiques de son époque et à leur légitimité, remettant en question les pratiques de création de ses contemporains – dont, implicitement et par le biais de l'intertextualité, la volonté moderne de reproduire des modèles du passé pourtant inimitables, sculpteurs antiques comme auteurs modernes, un impératif qui paralyse l'art du XIX<sup>e</sup> siècle entre volonté de dépasser les prédécesseurs et désir de se comparer à eux. Cette réécriture transforme le processus même de l'art en spirale de désir monstrueuse, qui, en mettant les artistes face à l'incomparable, est porteuse de sa propre destruction. Ce qui est chez Balzac « un art de la démesure, du dépassement de la limite, du débordement<sup>70</sup> » où toute comparaison entre réel et art est une impossibilité, devient chez Lee destruction gothique qui menace d'engloutir l'artiste. S'installe alors une dichotomie entre deux extrêmes de l'art entre lesquels la culture victorienne, pour Lee, doit trouver un équilibre : entre un art mimétique déshumanisant et fondamentalement stérilisant, et un art transcendant, capable de se comparer parfaitement à la réalité et même à l'Idéal, mais impossible. Lee renouvelle et réadapte ainsi la critique que fait Balzac de la conception romantique de l'art comme quête d'un idéal, conception dont hérite l'époque de Lee et qui, selon elle, est stérile non seulement dans son approche du réel et de ses propres limites, mais également dans sa notion restrictive, bourgeoise et patriarcale, du Beau.

<sup>68</sup> Mishra Vijay, *The Gothic Sublime*, op. cit., p. 33, 38.

<sup>69</sup> Lee Vernon, *The Virgin of the Seven Daggers and Other Stories*, op. cit., p. 127, p. 319.

<sup>70</sup> Cnockaert Véronique, « Penser l'image sous le signe de la chasse : Lecture du mythe de Diane dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac », art. cit., p. 49.