

Le Chef d'œuvre inconnu

Ekphrasis et palimpseste

Ana Fernandes

CLEPUL (Universidade de Lisboa)

afpedroso@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0230-4863

RÉSUMÉ :

Cet article explore la façon dont les descriptions littéraires d'œuvres d'art visuel affectent le tissu narratif et descriptif d'un texte. La nouvelle que nous examinerons fonctionne sur trois niveaux textuels : les luttes créatives du peintre, ses relations amoureuses avec son modèle et/ou les femmes peintes de sa toile, et ses prétentions esthétiques à révolutionner la peinture. Notre projet soutient que l'*ekphrasis* est un mode de traduction qui prend deux formes : la description traditionnelle, "contenue", d'une œuvre d'art visuel ; et un mode d'écriture qui imprègne tout le texte et imite les caractéristiques de la peinture. *Le Chef d'œuvre inconnu* de Balzac adopte avec succès le mode d'écriture ekphrastique, transformant le récit en une toile où les frontières entre les médias sont floues. Au cœur de ce texte réaliste, l'adhésion fondamentale au principe mimétique de l'art est confrontée aux expériences non figuratives de ses peintres fictifs. Le corps féminin, comme incarnation de l'Art et la manifestation du désir de l'artiste, devient le symptôme de l'incursion de ce dernier dans la peinture abstraite et de sa volonté de s'appropriier l'art et le lieu de la résistance à l'*ekphrasis*. Nous nous centrerons sur la façon dont Balzac combine les techniques de Rembrandt — en particulier son utilisation de la lumière — dans la composition de ses propres descriptions. Nous suivrons ensuite l'*ekphrasis* du maître fictif Frenhofer sur sa toile et les leçons d'interprétation qu'il donne tout au long du texte afin d'analyser son dernier tableau. En mettant l'accent sur ce qui se trouve sous la surface d'une toile plutôt que sur ce qui est visible, Frenhofer illustre sa vision de la peinture comme palimpseste.

ABSTRACT:

This paper explores how literary descriptions of visual artworks affect the narrative and descriptive fabric of a text. The novel we will examine operates on three textual levels: the painter's creative struggles, his romantic relationships with his model and/or the painted women of his canvas, and his aesthetic claims to revolutionize painting. Our project argues that *ekphrasis* is a mode of translation that takes two forms: the traditional, "contained" description of a visual work of art; and a mode of writing that permeates the entire text and emulates the characteristics of the work. Balzac's *The Unknown Masterpiece* successfully adopts the ekphrastic mode of writing, transforming the narrative into a canvas where the boundaries between media are blurred. At the heart of this realist text, the fundamental adherence to the mimetic principle of art is confronted with the non-figurative experiences of their fictional painters. The female body, as the embodiment of art and the manifestation of the artist's desire, becomes the symptom of the artist's incursion into abstract painting and his will to appropriate art and the site of resistance to *ekphrasis*. We will focus on the way Balzac combines Rembrandt's techniques — particularly his use of light — in the composition of his own descriptions. We will then follow the *ekphrasis* of the fictional master Frenhofer on his canvas and the interpretive lessons he gives throughout the text in order to analyse his final painting. By focusing on what lies beneath the surface of a canvas rather than what is visible, Frenhofer illustrates his vision of painting as palimpsest.

MOTS-CLÉS :

ekphrasis; modèle; femme; écriture; palimpseste

KEYWORDS:

ekphrasis; model; woman; writing; palimpsest

Date of submission: 20/05/2022

Date of acceptance: 25/06/2022

1. *Le Chef d'œuvre inconnu* : création et transformation

Le tableau de René Magritte *Tentative de l'impossible* (1928) offre une belle illustration de la prémisse du conte de Balzac *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1837)¹ — à savoir, l'impossible tentative de créer la vie à travers la peinture. Ce tableau présente un couloir nu qui ne donne aucune indication d'être un atelier de peintre — il n'y a pas de peintures sur le mur, pas d'esquisses d'autres œuvres, pas de chevalet — l'artiste, son pinceau dans une main et sa palette de couleurs dans l'autre, travaille à sa création. Une femme nue dont le corps entier a été créé, à l'exception d'un bras, est debout, une jambe légèrement pliée comme si elle était prête à commencer à marcher dès qu'elle sera terminée. Son ombre sur le sol ne laisse aucun doute sur le fait qu'il s'agit d'une créature tridimensionnelle. Il est cependant difficile d'évaluer si elle est vivante : son teint blanc rappelle l'ivoire d'une statue — ce qui n'est pas sans rappeler la Galatée de Pygmalion², le vide de son regard et son manque d'expression semblent indiquer qu'elle n'a pas encore pris vie, et qu'elle ne le fera peut-être jamais. En face d'elle se trouve (l'image de) l'artiste qui ressemble étrangement à sa création : le teint blanc, les sourcils épais, des lèvres fines et rougeâtres, un long nez droit, un regard vide et un même visage sans expression reflètent les traits du visage de la femme. Cet écho visuel nous rappelle que tous les deux sont des créations sur la toile.

Tel que sur le tableau de Magritte, la lumière chez Balzac acquiert beaucoup d'importance. Celle-ci est un élément central dans la description de l'atelier de Porbus car elle guide l'œil du lecteur à travers la pièce. Caractérisé comme une “vaste pièce” (Balzac, 1995: 37), cet atelier possède des pièces hautes (“haute verrière” [37]) et densément agencées. En effet, l'objet du regard “ne laisse qu'un chemin étroit”, et les murs sont couverts d’innombrables esquisses” (37), donnant l'impression d'une pièce compacte dans laquelle la lumière et le regard poursuivent leur propre chemin. Pour dresser le portrait de Frenhofer, Balzac utilise une pratique spécifique : le style de Rembrandt. Dans un jeu de lumières éclatantes et de noirs profonds, “une dentelle étincelante de blancheur” (36) entourait le cou de Frenhofer. Ainsi que sur le tableau *Aristote regardant le buste d'Homère* (Fig. 1), une lourde chaîne d'or reposait “sur le

¹ Il est difficile de donner une date précise pour *Le Chef-d'œuvre inconnu* dans la mesure où Balzac l'a révisée plusieurs fois au fil des années. La première version parut dans *L'artiste* en 1831, en pastiche de “*La cours de guitare*” (1831). Le texte mettait surtout l'accent sur l'histoire d'amour entre Poussin et Gillette et la lutte entre l'art et l'amour. Il est ensuite réédité la même année dans *Romans et Contes philosophiques* avec quelques modifications, en particulier la brusque révélation de Poussin à Frenhofer de son échec dans *La Belle Noiseuse*. L'échec de son personnage laisse supposer une conception globalement pessimiste de l'œuvre d'art : jamais elle ne pourra parvenir à la perfection. En 1837, il apparaît dans le cadre des *Études philosophiques* et l'accent devient clairement le destin de Frenhofer; la scène dans laquelle celui-ci révise la peinture de Porbus *Marie Égyptienne* est ajoutée, et les réflexions sur l'art et l'esthétique s'étoffent. Nous retiendrons donc l'année 1837 car nous la croyons qu'elle contient les principaux aspects de l'histoire. Deux versions ultérieures ont été publiées en 1845 dans l'édition Furne de *La Comédie humaine* et dans *Le Provincial* à Paris, en 1847, le premier ajoutant la dédicace “A un lord” au début ainsi que la date 1832, cette dernière changeant le titre en “Gillette” (un changement majeur qu'aucun éditeur a suivi), révisant la phrase “Cet adieu glaça les deux peintres” en “Cet adieu les glaça” (qui grammaticalement peut inclure Gillette), et éliminant la référence à *Catherine Lescaut* comme courtisane. (Pour plus de détails et d'analyses sur les changements textuels, voir Paulson “Pour une analyse dynamique de la variation textuelle : *Le Chef-d'œuvre trop connu*” (1991).

² Nous traiterons du mythe de Pygmalion un peu plus tard.

pourpoint noir du vieillard” (36). Il représentait bien “une toile de Rembrandt marchant silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère que s’est appropriée ce grand peintre” (36). Balzac utilise des notes de couleur éparses pour animer son portrait : une touche de “vert de mer”, quelques touches de blanc (“blanc nacré” et “étincelante de blancheur”), ainsi que du noir (“le pourpoint noir”) (34-36) égayé par une chaîne en or et la lumière diffuse du jour.



Fig. 1. Rembrandt, *Aristote regardant le buste d'Homère* (1653).
Metropolitan Museum of Art.

Cet assortiment de couleurs contribue à l’atmosphère sombre du tableau et rappelle encore une fois les œuvres de Rembrandt. Par son utilisation de la lumière et de la couleur, Balzac peut mettre en valeur certains aspects du maître et diriger l’œil du lecteur comme le fait un tableau.

Dans son étude de “l’écriture picturale” dans le conte, Yvette Went-Daoust commente : “le narrateur s’empare du métalangage de la peinture pour décrire un personnage et procède comme s’il œuvrait sur une toile. Il en modèle les contours, joue avec la couleur, un peu comme Frenhofer lui-même détaille et corrige le tableau de Porbus” (Went-Daoust, 1987: 53). Comme Went-Daoust l’affirme “Rembrandt sert de caution picturale à la description” (55), l’unifiant et en l’estampillant, pour ainsi dire, d’un style reconnaissable. Comme nous pouvons le constater Rembrandt sert aussi de toile de fond à la description de l’atelier de Porbus qui suit immédiatement celle du portrait de Frenhofer.

Un tableau de Rembrandt en particulier nous vient à l’esprit, non pas pour son contenu — qui s’appliquerait plutôt au portrait de Frenhofer —, mais pour sa

technique. C'est *Le Philosophe en méditation* (1632) (Fig. 2). Le visage du philosophe correspond à la description de Frenhofer : un “front chauve, bombé, proéminent” (Balzac, 1995 : 34) et une barbe pointue blanche renforce la sagesse qui émane de son image. Balzac ajoute une évaluation du visage de Frenhofer comme “flétri par les fatigues de l'âge et plus encore par ces pensées qui creusent également l'âme et le corps” (36) pourraient très bien s'appliquer au *Philosophe* de Rembrandt. La similitude s'arrête ici, cependant, car le vieil homme de Rembrandt n'a pas la qualité diabolique de l'artiste balzacien.



Fig. 2. Rembrandt, *Le Philosophe en méditation* (1632). Musée du Louvre.

Le bureau du philosophe est situé sur le côté gauche du tableau, sous une fenêtre en arc de cercle d'où jaillit la première et principale source de lumière de la toile. La lumière n'atteint pas la profondeur de l'escalier ni le devant de la pièce à gauche et le spectateur est confronté à des masses de peinture noire qui obscurcissent l'atmosphère de la toile.

Le Philosophe en méditation met en lumière la qualité ekphrastique de la description de l'atelier de Porbus par Balzac. Après avoir été accueilli par Porbus qui “s'inclina respectueusement” pour laisser entrer le vieux maître et Poussin, la description se lit comme un tableau :

Un vitrage ouvert dans la voûte éclairait l'atelier de maître Porbus. Concentré sur une toile accrochée au chevalet, et qui n'était encore touchée que de trois ou quatre traits blancs, le jour n'atteignait pas jusqu'aux noires profondeurs des angles de cette vaste pièce; mais quelques reflets égarés allumaient dans cette ombre rousse une paillette argentée au ventre d'une cuirasse de reître suspendue à la muraille, rayaient d'un brusque sillon de lumière la corniche sculptée et cirée d'un antique dressoir chargé de vaisselles curieuses, où piquaient de points éclatants la trame grenue de quelques vieux rideaux de brocart d'or, aux grands plis cassés, jetés là comme modèle. (36-37)

Guidés par la lumière provenant de la fenêtre de toit, les “quelques reflets égarés” projettent des rayons lumineux sur des objets choisis : le corselet du Reiter, le buffet antique chargé d’assiettes rares, les rideaux de brocart d’or, autant d’objets qui témoignent de la richesse de la maison de Porbus. Comme dans le tableau de Rembrandt, ce que la lumière n’atteint pas est maintenu dans l’obscurité. L’utilisation par Balzac de verbes évocateurs — “allumaient”, “rayonnaient”, “piquaient de points éclatants” — ainsi que la profusion de couleurs imitent la façon dont la peinture opère de la peinture par le positionnement minutieux de la lumière et des éléments colorés ; il transmet aussi les caractéristiques géométriques d’un tableau puisqu’il mentionne les “angles” de la pièce, les reflets de la lumière qui “rayonnaient d’un brusque sillon de lumière”, la corniche du buffet et qui, en tant que tels agissent comme des lignes de convergence pour l’œil du spectateur. Contrairement à l’argument de Murray Krieger, selon lequel l’ekphrasis interrompt le flux de la narration, elle n’est pas une pratique purement descriptive mais, plutôt, elle brouille les frontières entre la description et la narration.

Selon Bernard Vouilloux (2004), la description du lieu de création de l’artiste exclut tout arbitraire ou gratuité : chaque objet qui compose l’atelier est chargé de symbolisme, tant les meubles qui le décorent que les objets qui y sont disposés, chacun ayant une fonction symbolique spécifique.

Cet atelier est avant tout un lieu de travail, un lieu de création, pas un salon social ou un lieu de rêverie. Cependant, ce ne sont ni des descriptions d’outils ni des descriptions d’éclairage relativement classiques qui nous renseignent sur la posture esthétique de Porbus. Ces croquis et études nous donneront quelques indices de départ : “d’innombrables ébauches, des études aux trois crayons, à la sanguine ou à la plume, couvraient les murs jusqu’au plafond” (Balzac, 1995 : 37). Les techniques utilisées par Porbus pour faire ses études remontent à la période de la Renaissance³.

Intimement lié à la figure de l’artiste et inspirant de nombreux artistes et poètes, le mythe de Pygmalion, reconstitué un siècle après le conte de Balzac, souligne la résilience de cette aspiration artistique. Malgré les styles radicalement différents de Magritte et Balzac et les moyens tout aussi différents de leurs peintres fictifs respectifs pour réaliser leur ambition, l’artiste de Magritte et le Frenhofer de Balzac poursuivent une entreprise similaire. Ils cherchent tous les deux à créer la vie sous la forme d’une femme. Ils utilisent tous les deux l’appareil de la peinture (le pinceau et la peinture et en ce qui concerne Frenhofer, le chevalet et la toile aussi) mais produisent de la vie, ou des ressemblances, plutôt que de l’art. Il semble que l’ambition primordiale est de faire disparaître l’art pour le rendre si réel (et ici l’artiste de Magritte et Frenhofer diffèrent quant à leur conception du réel) qu’il ne peut plus être qualifié d’art.

Un autre peintre de ce trio d’artistes représentant les différentes étapes de la vie et de la carrière d’un artiste est le jeune Nicolas Poussin (inspiré du personnage historique), “néophyte, [...] barbouilleur d’instinct” (Balzac, 1995: 7 et 20) qui vient d’arriver à Paris ; l’artiste à succès Porbus (inspiré du véritable peintre du XVII^{ème} siècle, Pourbus) et le vieux maître Frenhofer, un personnage fictif. La nouvelle

³ Emilia Sitzia (2004 : 70-71) développe l’idée que Porbus est un artiste qui peint d’après les techniques de la peinture du Nord et de la peinture classique italienne.

s'inspire de l'éveil artistique du jeune Poussin, dont la rencontre avec Frenhofer et Porbus lui ouvre l'espoir de devenir un grand peintre et le rend capable de prouver son talent (on lui demande de copier une œuvre de Porbus) et de commencer à apprendre, en découvrant les théories de Porbus et de Frenhofer sur l'art. Poussin détient l'une des clés de l'histoire : son dévouement à sa maîtresse et modèle occasionnel, Gillette. Celle-ci est une jeune femme d'une beauté parfaite qui s'échange contre l'occasion de voir le mystérieux chef-d'œuvre de Frenhofer, *la Belle-Noiseuse*⁴.

Frenhofer, un peintre excentrique qui a eu le privilège d'être le seul élève du peintre flamand Mabuse⁵, travaille depuis dix ans sur son tableau, *La Belle-Noiseuse*. Il prétend avoir créé la vie sur la toile sous la forme d'une femme qu'il appelle *Catherine Lescault*, qu'il adore et traite comme si elle était sa femme, un peu comme Pygmalion avec Galatée. Frenhofer l'appelle "ma créature, mon épouse" (44) et se présente comme son "père, amant et Dieu" (45) et l'appelle "mon idole" (46). Il refuse de laisser quiconque la voir de peur qu'elle ne soit profanée par "[les] regards froids et [les] stupides critiques des imbéciles" (46). Il agit lui-même sur elle, et son combat réside dans sa tentative d'insuffler une étincelle de vie sur *Catherine*, de renoncer à l'artifice de l'art (comme dans la peinture de Magritte), et donner vie à sa création. Il n'y a rien devant la toile, et seul ce néant est évoqué. "Mais, tôt ou tard, il se rendra compte qu'il n'y a rien sur la toile, s'écria Poussin. "Rien sur ma toile", s'exclame le vieil homme offensé (76). Frenhofer, qui aime et est prisonnier d'une vision illusoire et hallucinatoire, d'un stéréotype imaginaire qui ne trouve une forme d'expression sublimée que par le langage, ne parvient à dépeindre que le chaos. En effet, l'illusion et la jouissance qu'elle entretient ne peuvent être dépeintes, et la connaissance ne peut que les encadrer. La toile est le résultat objectif d'une projection subjective angoissée, autrement dit, elle est la matérialisation de "ce qui torture le sujet de l'intérieur" (Castagnet, 2013: 399), elle devient un miroir reflétant le sujet lui-même. Contrairement aux lectures traditionnelles du roman *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac qui considèrent le peintre vieillissant Frenhofer et son "chef-d'œuvre" comme des échecs, Bongiorno (2000) estime que divers éléments du texte suggèrent que l'échec se situe plutôt du côté des deux peintres de second plan : Poussin et Porbus, et leur incapacité à comprendre la tentative de Frenhofer de transformer la peinture en poésie⁶.

⁴ Ce titre, *La Belle-Noiseuse*, disparaît du texte dans l'édition de 1847. "Noiseuse" est un mot intéressant qui ne figure dans aucun dictionnaire mais qui provient probablement du substantif "noise", c'est-à-dire, "querelle". Belting propose comme traduction possible de *Belle-Noiseuse* "argumentative beauty" (Belting, 2001: 125).

⁵ Mabuse, ou Jan Gossaert, était un peintre de la cour flamande du XVI^{ème} siècle, à qui l'on attribue généralement le mérite d'avoir introduit le style de la Renaissance italienne dans le Nord.

⁶ "Frenhofer's success springs from his conception of the painter and painting as, respectively, poet and poetic text. Frenhofer thus perceives painting as, ultimately, literature. It is this radical conception of painting as literature that gives rise to "reverse ekphrasis". Further, it is Frenhofer's artistry, specifically his doomed masterpiece, that will invert the terms of expression "ut pictura poesis", instead positing "ut poesis pictura": as with poetry, so too painting. Ultimately, however, it is the power of Balzac's poetry that he can create for the reader a painting in which, as Frenhofer's detractors readily point out, literally "nothing" appears; a painting in fact that never existed; one that exists only in as Balzac's *Chef d'oeuvre inconnu*. Both Frenhofer and Balzac, in fact, succeed in producing a fiction, one in painting, the other in writing" (Bongiorno, 2000: 88).

D'ailleurs, la relation inter-artistique entre peinture et littérature dans cette œuvre de Balzac est assez évidente. Frenhofer utilise même des discours figuratifs et une imagerie verbale poétique, comme dans “le soleil, ce divin peintre de l'univers” (Balzac, 1995: 56). En d'autres termes, il s'agit d'une comparaison des arts : la peinture et la poésie sont toutes deux des expériences esthétiques visant à imiter la nature. À l'époque où se déroule l'action de l'histoire de Balzac, la peinture était considérée comme supérieure à la poésie. En effet, cette dernière s'appuie exclusivement sur des symboles verbaux comme moyen d'expression et de représentation, alors que la première utilise des représentations figuratives⁷.

Frenhofer rejoint Actéon dans une position spéculaire. En effet, dès que l'œuvre est exposée, le langage perd sa cohérence, le sens bascule (pas dans le sens de disparaître), et la toile représente “spectaculairement” ce quelque chose qui cherche à s'exprimer, qui cherche désespérément à se matérialiser.

Dieu a créé la femme par l'intermédiaire de l'homme ; Pygmalion a eu besoin de l'aide de Vénus pour que Galatée prenne vie. Frenhofer, en revanche, veut contourner ces intermédiaires et devenir le premier à créer une femme sans intermédiaire, c'est-à-dire sans intervention divine.

Le récit de Balzac oppose l'amour à l'art et affirme leur incompatibilité pour les couples Poussin-Gillette et Frenhofer-Catherine : l'artiste doit choisir entre eux⁸. Pour expliquer son refus de montrer sa création, Frenhofer déclare : “Je suis plus amant encore que je ne suis peintre” (45) tandis que Poussin se fait l'écho du vieux maître lorsqu'il déclare à sa maîtresse : “Je ne suis pas peintre, je suis amoureux.” (39). Finalement, pour les deux peintres, l'art l'emporte sur l'amour. Malgré les protestations de Gillette et ses propres hésitations, Poussin, ému à l'idée de connaître l'intrigant maître, se rend compte qu'il n'a pas le choix et sacrifie son amante à son art. Dans le même ordre d'idées, Frenhofer, qui cherche une femme terrestre qu'il pourrait comparer à sa Catherine Lescault, accepte de la montrer à Poussin en échange de Gillette⁹. Dans cet échange de “femme pour femme” (44) comme l'appelle Porbus — en fait une femme vivante pour une femme peinte — Catherine l'emporte aux yeux de Frenhofer, qui la déclare parfaite par rapport à la maîtresse de Poussin. Quand Catherine est enfin dévoilée à Porbus et Poussin, les deux artistes sont déconcertés par ce qu'ils voient : “des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture” (55). Ils vont finalement discerner “le bout d'un pied nu [...] un pied délicieux, un pied vivant !” (55). La figure féminine attendue n'est en fait que

⁷ Depuis son institutionnalisation académique à la fin du XIX^{ème} siècle, la littérature comparée s'est développée, en tant que discipline, par une interaction progressive avec d'autres domaines de connaissance plus récemment établis (tels que les études de genre, les études de traduction, les études post-coloniales, les études inter-arts ou interculturelles et les études Est-Ouest). L'émergence du concept de *Weltliteratur* a non seulement précédé celle de la littérature comparée, mais a également contribué à la formation de la discipline avec laquelle, aujourd'hui, il entretient des relations si fructueuses. Les deux sous-tendents, après tout, “a [...] vision of the world's literary production transcending borders and languages but not in any way effacing their individuality and historical concreteness” (Said *apud* Auerbach, 2003: XVI).

⁸ Au XIX^{ème} siècle, il était communément admis que l'amour pouvait interférer avec le potentiel créatif d'un artiste.

⁹ L'idée de l'échange des femmes et de la circulation des femmes dans le texte a fait couler beaucoup d'encre ; voir notamment Claude Bernard, “La problématique de l'échange” dans ‘Le Chef-d'œuvre inconnu’ de Balzac” (1984).

l'image d'un pied dans un chaos de couleurs et de lignes. Porté érotiquement par l'imaginaire amoureux, le pied de *la Belle Noiseuse* comme élément trahit l'objet transformé en un personnage qui devrait être vivant. Balzac évoque ainsi les conditions de l'art, non comme scénographie et enchaînement de formes, mais chaos et "bruit de fond" où prendront forme tous les possibles. Saisissant le moment de crise, *Le Chef-d'œuvre inconnu* illustre la théorie balzacienne de la nécessité d'exprimer une réalité qui transcende les simples représentations photographiques de la réalité.

2. Les préceptes de Frenhofer

Le premier tableau mentionné et qui donne lieu au premier élan théorique de Frenhofer ainsi qu'à sa première leçon de peinture est la *Marie Égyptienne* de Porbus se disposant à "payer le passage du bateau", qualifiée de "belle page" et de "chef-d'œuvre" (11). La *Marie* de Frenhofer ne représente plus la *Marie* de Porbus, mais la remplace et en quelque sorte la voile. La *Marie* de Porbus est cachée par la *Marie* de Frenhofer et ne peut être lue que comme un palimpseste sur la toile. Comme pour le peintre, tout est une question de couches, un palimpseste dissimulant le travail de création.

Malgré les nombreuses pages consacrées à ce tableau dans la nouvelle, nous nous trouvons dans l'incapacité à décrire le chef-d'œuvre puisqu'il n'y a pas de moment ekphrastique pour lui donner vie. Le discours de l'art, c'est-à-dire les théories de Frenhofer ainsi que ses pratiques de l'art — ont remplacé l'art lui-même. En d'autres termes, la nouvelle ne se concentre pas sur des images mais plutôt sur des mots. La peinture a été instituée comme mode d'écriture, "métalangage" pour reprendre le terme de Went-Daoust (1987: 53), mais la traduction intersémiotique entre image et texte, c'est-à-dire sous la forme de l'*ekphrasis* de *Marie Égyptienne* de Porbus ou *La Belle-Noiseuse* de Frenhofer n'apparaît pas dans le texte. Comme le prétend Frenhofer, la *Marie Égyptienne* "ne vit pas" (Balzac, 1995: 38), ni sur toile ni dans le texte lui-même. Nous avons les contours mais pas les couleurs, cet élément nécessaire pour donner vie à l'art, selon Frenhofer.

Si nous nous approchons de la perspective de Murray Krieger,¹⁰ celui-ci cherche à élargir le champ de l'*ekphrasis* à ce qu'il appelle la "peinture de mots" (Krieger, 1992: 9), c'est-à-dire des descriptions consacrées au visuel plus généralement qu'au domaine limité des œuvres d'art.

Les études d'*ekphrasis*, telles que celles de Krieger sont prises dans l'hypothèse souvent incontestée que les mots offrent une médiation alors qu'une image est "a visual substitute for its referent" (1992: 2). Pour Krieger, les images fixes des

¹⁰ L'étude phare de Murray Krieger en 1992, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, qui est devenu une référence pour toute enquête sur l'*ekphrasis*, examine la façon dont la critique littéraire a abordé la poésie ekphrastique. L'ouvrage de Krieger est l'une des premières études en forme de livre sur le phénomène ekphrastique, correspondant à la récession de la suprématie du visuel en faveur de celle du langage. Il retrace cette évolution à travers l'analyse des épigrammes, c'est-à-dire de simples accompagnements de l'œuvre d'art, jusqu'à la poésie emblématique de la Renaissance, qui s'impose comme le compagnon visuel d'un poème et qui marque un changement par rapport à l'"image-signe naturelle" (de l'anglais "natural sign picture") à l'"image-code" (Krieger, 1992: 22).

entités spatiales qui offrent un accès sans intermédiaire à leur référent. Selon lui, les images appartiennent au monde sensible et sont soumises à un désir du “natural sign”, c'est-à-dire d'une esthétique qui pose le visuel, l'œil, comme principale source de perception et qui considère le signe (visuel) comme un “visual substitute for its referent” (Krieger, 1998: 5). Et ici nous remarquons que c'est la vision de Porbus et de Poussin qui est sous-entendue.

Implicite dans l'argument de Murray Krieger est l'idée que l'ekphrasis est un élément supplémentaire qui n'appartient jamais pleinement au verbal même si le verbal l'a invité (ou utilisé). La théorie de Krieger fonctionne dans une lecture de l'ekphrasis comme pratique paragonale, n'oubliant pas que le paragone est le nom donné au concours entre différents médiums d'art, notamment la peinture et la poésie¹¹. Parce que l'ekphrasis établit un pont et force un lien entre la peinture et la littérature, il a été soit considéré comme promouvant la notion des “sister arts”, soit comme étant un agent de discorde, ce dernier plus souvent que le premier.

Ce qui est vivant, ce sont les théories de l'art de Frenhofer lorsqu'il critique la *Marie* de Porbus. Comme l'explique le vieux maître, pour le profane, l'œuvre de Porbus est un chef-d'œuvre, mais aux yeux des initiés, elle manque d'étincelle de vie, ou plutôt, elle oscille trop entre la vie et la mort. Frenhofer joue ici non seulement le rôle de critique d'art mais il agit aussi comme un professeur d'art. Il critique l'œuvre à plusieurs niveaux : la méthode, l'exécution et le principe de base. En ce qui concerne la méthode, Frenhofer indique que Porbus a hésité entre deux écoles opposées : d'une part, l'école vénitienne de Titien et de Véronèse, qui met l'accent sur la couleur, et d'autre part, l'école allemande de Dürer et d'Holbein, qui met l'accent sur la ligne¹². Les théories développées dans le texte de Balzac s'inscrivent dans le cadre d'une querelle qui, en 1830, dressait l'école académique, fidèle à David et prônant le dessin, contre l'école romantique qui, dans la mouvance de Diderot, privilégiait le mouvement. Frenhofer reprend l'opposition en la ramenant au conflit entre les écoles allemande et italienne.

Tu as flotté indécis entre les deux systèmes, entre le dessin et la couleur, entre le flegme minutieux, la raideur précise des vieux maîtres allemands et l'ardeur éblouissante, l'heureuse abondance des peintres italiens. Tu as voulu imiter à la fois Hans Holbein et Titien, Albrecht Dürer et Paul Véronèse. (Balzac, 1995: 13-14)

Cette hésitation laisse une marque sur l'exécution du tableau, et comme le note Frenhofer :

Ta figure n'est ni parfaitement dessinée, ni parfaitement peinte, et porte partout les traces de cette malheureuse indécision. 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)

¹¹ L'un des apologistes du parangone était Léonard de Vinci, qui insistait sur la supériorité de la peinture sur la poésie, élevant le sens de la vue comme le pouvoir le plus noble et le plus proche de celui de Dieu (Hagstrum, 1958: 66-70).

¹² Au XVII^{ème} siècle, l'opposition se fait entre les disciples de Rubens (couleur, lumière, sensualité) et les disciples de Poussin (ligne et raison).

En d'autres termes, le regard d'indécision sur le visage du matelot que Poussin admire tant, est aussi un reflet de l'indécision de la méthode qui imprègne le tableau dans son ensemble. Il poursuit sa démonstration en indiquant quelles parties particulières du tableau portent le pouls de la vie et celles qui portent le calme de la mort : "ici c'est une femme, là une statue, plus loin un cadavre" (13).

Ce que Porbus a omis de fournir à sa création, selon le vieux maître, c'est une âme : "Tu n'as pu insuffler qu'une partie de ton âme à ton œuvre chérie. Le flambeau de Prométhée s'est éteint plus d'une fois entre tes mains, et bien des endroits de ta peinture n'ont pas été touchés par la flamme céleste" (13). Lorsque Frenhofer retouche la toile de Porbus, il célèbre le mouvement avant toute chose. Il cherche à capter la vie. Pour lui, Porbus n'est pas prométhéen.

Le feu céleste est le pouvoir de l'esprit, et ce n'est qu'en saisissant le principe de formation de la forme que la vie peut naître. Un élément fondamental de l'esthétique de Balzac émerge : l'œuvre exprime l'énergie vitale de l'artiste.

L'artiste ne doit pas seulement jouer à Dieu mais aussi transmettre une partie de son âme à sa création pour réussir. Frenhofer propose une réflexion approfondie sur le principe mimétique de l'art selon lequel le mode de la peinture de Porbus fonctionne. Quand Frenhofer dit : "Il ne suffit pas pour être un grand poète de connaître à fond la syntaxe et de ne pas faire de fautes de langue !" (12) et "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 !" (15), il veut dire que la représentation devrait vraiment signifier la recreation par opposition à la reproduction. Frenhofer reprend donc le credo balzacien. Pour lui, il ne suffit pas de dessiner, d'après un modèle vivant (féminin) la figure anatomiquement correcte d'une femme, de l'embellir selon les canons de la beauté, et de donner l'illusion de la perspective et de la profondeur par l'utilisation pertinente de la lumière et de l'obscurité. L'alphabet de l'art doit être complété par quelque chose de moins superficiel, c'est-à-dire par une ambition qui regarde dans les profondeurs de la nature. L'art, pour lui, comme pour Balzac, symbolise autre chose que ne le laissent supposer les formes visibles. La plate imitation de la nature est insuffisante. Il faut remonter au principe générateur des formes, à la Forme au "sens métaphysique" du terme, selon les termes de Pierre Laubriet (1961: 115). La difficulté réside en ceci que ce principe trouve de multiples incarnations. Sous la forme se trouve encore une autre forme. On voit donc l'impasse :

La Forme est un Protée bien plus insaisissable et plus fertile en replis que le Protée de la fable, ce n'est qu'après de longs combats qu'on peut la contraindre à se montrer sous son véritable aspect ; vous autres, vous vous contentez de la première apparence qu'elle vous livre, ou tout au plus de la seconde, ou de la troisième, ce n'est pas ainsi qu'agissent les victorieux lutteurs ! (Balzac, 1995: 44)

Cette conception défie la longue tradition de l'art académique dont Porbus est un représentant et qui, selon Frenhofer, accorde trop d'importance à la copie (des maîtres) au détriment de la recreation (de la nature). Frenhofer soutient qu'il n'est pas nécessaire de copier pour représenter : on peut "figur[er] le mouvement et la vie" sans "copier exactement" (44). Frenhofer définit la tâche de l'artiste de cette façon :

Nous avons à saisir l'esprit, l'âme, la physionomie des choses et des êtres. Les effets! Les effets! mais ils sont les accidents de la vie, et non la vie. Une main, puisque j'ai pris cet exemple, une main ne tient pas seulement au corps, elle exprime et continue une pensée qu'il faut saisir et rendre. Ni le peintre, ni le poète, ni le sculpteur ne doivent séparer l'effet de la cause qui sont invinciblement l'un dans l'autre! (15-16)

L'approche holistique de Frenhofer s'efforce donc d'exposer ce qui relève de l'âme et de l'esprit des personnes et des choses. Remontant la chaîne des causalités, le véritable artiste associe un sens à une figure, ce qui souligne le lien entre les expressions les plus diverses et leur concept unique. Comme le remarque Marc Eigeldinger dans son ouvrage *La Philosophie de l'art chez Balzac* (1998), pour Balzac, la pensée, substance éthérée et la matière procèdent d'une seule substance. Très intéressé par les relations entre l'esprit et la matière, Balzac croit à la force magnétique de Frédéric-Antoine Mesmer (1733-1815). Selon cette théorie, Dieu a créé le monde à l'aide de principes de non-crédation ou lumière australe. Cette substance éthérée est différente grâce au mouvement que lui imprime le fluide magnétique. La vision archéologique de l'art de Frenhofer transparaît encore dans le vocabulaire qu'il utilise :

Vous ne descendez pas assez dans l'intimité de la forme, vous ne la poursuivez pas avec assez d'amour et de persévérance dans ses détours et dans ses fuites. [...] Toute figure est un monde, un portrait dont le modèle est apparu dans une vision sublime, teint de lumière, désigné par une voix intérieure, dépouillé par un doigt céleste qui a montré, dans le passé de toute une vie, les sources de l'expression. (Balzac, 1995: 16)

Frenhofer souligne ici le travail de détective que l'artiste doit effectuer, tel un archéologue sur un site de fouilles, afin de saisir le côté insaisissable de la nature, c'est-à-dire la forme. Selon lui, la forme nous ramène au "passé de toute une vie" (17). Frenhofer est donc un philosophe de l'art qui a étudié les grands maîtres pour comprendre sa propre ambition. Ses études ne l'ont pas amené à copier les maîtres du passé, comme on le demandait aux élèves de l'École des Beaux-Arts ; au contraire, explique-t-il : "j'ai étudié à fond les grands maîtres du coloris, j'ai analysé et soulevé couche par couche les tableaux de Titien" (28). Encore une fois, le parallèle archéologique est révélateur de la façon dont l'esprit de Frenhofer opère par décortilage et stratification.

Il est intéressant de noter que lorsqu'il s'agit de la pratique de l'art, Frenhofer met en œuvre une méthode inverse : celle de la stratification par opposition au décortilage des couches. Mais enfin, il nous a fourni un outil théorique précieux pour étudier et analyser l'art, et son art en particulier. Sa critique de la *Marie Égyptienne* de Porbus est une leçon de lecture et d'interprétation que nous devons à notre tour appliquer lorsque nous considérons ses propres œuvres d'art. En d'autres termes, Frenhofer considère les œuvres d'art comme des palimpsestes, des surfaces composées de couches de peinture superposées, c'est-à-dire comme exactement ce qu'elles sont. Il avertit Poussin en retouchant la *Marie* de Porbus : "Personne ne nous sait gré de ce qui est dessous" (24) car pour lui, c'est ce qui est dessous qui constitue l'essence de l'œuvre. Il est à noter qu'aucun critique, à l'exception de Damisch (1984: 13), n'a jamais commenté cette phrase de Frenhofer alors qu'elle est, nous le croyons, essentielle pour appréhender le type d'art que Frenhofer

conceptualise et pratique. De la même manière que de nos jours, les conservateurs radiographient les peintures de Da Vinci afin de comprendre sa technique, les critiques littéraires doivent également examiner le “dessous de la peinture” de Frenhofer.

Un dernier aspect des théories de l’art de Frenhofer qui mérite d’être souligné est sa conception de la “forme” qui est au cœur de sa réflexion et qui permet de comprendre sa rupture avec l’art mimétique. Tout en expliquant que l’artiste doit exprimer la nature et pas simplement la copier, Frenhofer élucide les moyens d’y parvenir:

Vous ne descendez pas assez dans l’intimité de la forme, vous ne la poursuivez pas avec assez d’amour et de persévérance dans ses détours et dans ses fuites. La beauté est une chose sévère et difficile qui ne se laisse point atteindre ainsi ; il faut attendre ses heures, l’épier, la presser et l’enlacer étroitement pour la forcer à se rendre. La forme est un Protée bien plus insaisissable et plus fertile en replis que le Protée de la fable ; ce n’est qu’après de longs combats qu’on peut la contraindre à se montrer sous son véritable aspect ; vous autres, vous vous contentez de la première apparence qu’elle vous livre, ou tout au plus, de la seconde, ou de la troisième. [...] [La] grande supériorité [de Raphaël] vient du sens intime qui, chez lui, semble vouloir briser la forme. La forme est, dans ses figures, ce qu’elle est chez nous, un truchement pour se communiquer des idées, des sensations, une vaste poésie. Toute figure est un monde, un portrait dont le modèle est apparu dans une vision sublime, teint de lumière, désigné par une voix intérieure, dépouillé par un doigt céleste qui a montré, dans le passé de toute une vie, les sources de l’expression. (Balzac, 1995: 43-44)

Ce passage illustre la lutte concrète, violente et physique que le maître expérimente dans le processus de création. Il faut “épier, presser, enlacer pour la [la forme] forcer à se rendre” (6) afin d’approfondir les secrets de la vie. La forme est décrite comme un monde dont la construction est de qualité divine, “un doigt céleste” (17), dépendant d’une expérience intérieure (“désigné par une voix intérieure” et “apparu dans une vision sublime” [17]). La forme est aussi censée découvrir les “sources de l’expression”, c’est-à-dire revenir à une forme d’expression primitive, essentielle et peut-être performative, celle de la Genèse où Dieu dit et il devient.

3. La Technique de Frenhofer

Le Chef-d’œuvre inconnu nous présente les deux facettes de la peinture : la théorie et la pratique. Après avoir critiqué verbalement le chef-d’œuvre de Porbus, Frenhofer poursuit, en le retouchant réellement. La brève performance de Frenhofer consiste en de petites touches, ici et là, de glacis (“un petit glacis bleuâtre”), de lustre (“le luisant satiné” [22]) et de taches de couleur (“quelques plaques de couleur” [23]) afin d’unifier le ton général, de donner de l’ardeur à la figure de Marie et de créer un sentiment de mouvement et de pulsation dans le tableau. “Regarde comme cette draperie voltige à présent” (22). La peinture est dépeinte comme une activité particulièrement intense, tant verbalement que physiquement. Les sons onomatopéiques “Paf, paf, paf !” et “Pon ! Pon ! Pon !” (23) accompagnent les “convulsions” et les “petits mouvements si impatients, si saccadés” qui caractérisent

les coups de pinceau de Frenhofer¹³. Le produit final est “une peinture trempée de lumière” qui laisse Poussin et Porbus “muets d’admiration” (24), car le maître a réussi à insuffler de la profondeur et de la vie à la peinture, créant l’illusion que chaque élément respire et bouge dans le tableau.

Après cette démonstration réussie, Frenhofer dit à ses deux compagnons : “Cela ne vaut pas encore ma Catherine Lescault, cependant on pourrait mettre son nom au bas d’une pareille œuvre. Oui, je la signerais, ajouta-t-il en se levant pour prendre un miroir dans lequel il la regarda” (24). Ce geste a également été négligé par les critiques. L’utilisation d’un miroir était une technique employée par Da Vinci lorsqu’il peignait et elle était également recommandée par Alberti comme moyen d’évaluer sa création. Bien que le miroir offre un reflet exact, c’est aussi une image déformée dans le sens où il inverse l’ordre des choses. Il donne l’illusion de l’exactitude sans être exact. En outre, le miroir réalise une fixation quasi photographique de l’image dans le sens où il saisit l’image dans sa totalité et la reflète dans son intégralité avec la même intensité, en mettant également l’accent sur tous ses détails. Elle est donc différente d’une peinture qui se concentre nécessairement sur des éléments spécifiques et les met en valeur.

De plus, un miroir aplatit l’image, lissant toute rugosité ou irrégularité dans la texture et la surface de la toile, offrant ainsi une nouvelle perspective et une autre façon d’aborder l’œuvre d’art. Frenhofer met donc en scène non seulement la production de l’œuvre d’art — sa performance sur la toile à travers son travail au pinceau — mais aussi l’acte de regarder et de percevoir. Par la médiation du miroir, Frenhofer pose la question de savoir comment on voit l’œuvre d’art plutôt que ce que l’on voit dans l’œuvre d’art. Il met l’accent sur la perception plutôt que sur le contenu. Par son dernier tableau, il propose une œuvre d’art qui choque, perturbe, bouleverse la cognition et la reconnaissance et fait de la perception le centre de la représentation. Ce que Frenhofer a accompli ici avec sa leçon de peinture est de s’approprier l’œuvre de Porbus et l’enterrer sous des couches de peinture. La *Marie Égyptienne* de Porbus est devenue maintenant un palimpseste dont les traces sont encore visibles sous les taches de peinture ajoutées par Frenhofer. La version originale de l’œuvre de Porbus survit à travers l’esquisse que Poussin en dessine et qui suscite la “séance de formation” de Frenhofer. Ce dessin devient la carte d’identité du néophyte puisque, dans le même geste d’appropriation que celui de Frenhofer, Poussin le signe, imprimant ainsi son nom à la fois sur l’œuvre d’art et dans le texte lui-même - c’est ainsi que nous apprenons son nom. Mais Frenhofer achète immédiatement le dessin, se réappropriant la *Marie Égyptienne* pour lui-même.

La réaction immédiate de Porbus à l’égard de Frenhofer est une réaction de soumission et d’émerveillement mais dès qu’il le peut, il révèle à Poussin ses véritables pensées concernant le génie de Frenhofer :

[Frenhofer] est un homme passionné pour notre art, qui voit plus haut et plus loin que les autres peintres. Il a profondément médité sur les couleurs, sur la vérité absolue de la ligne, mais, à force de recherches, il est arrivé à douter de l’objet même de ses recherches. Dans ses moments de désespoir, il prétend que le dessin n’existe pas et

¹³ Les saccades et les convulsions du pinceau rappellent les “jouissances” que Porbus note sur la *Belle-Noiseuse* de Frenhofer.

qu'on ne peut rendre avec des traits que des figures géométriques ; ce qui est trop absolu, puisque avec le trait et le noir, qui n'est pas une couleur, on peut faire une figure ; ce qui prouve que notre art est, comme la nature, composé d'une infinité d'éléments ; le dessin donne le squelette, la couleur est la vie, mais la vie sans le squelette est une chose plus incomplète que le squelette sans la vie. (Balzac, 1995: 34)

Encore incomplète, la toile de Porbus ne signifie rien d'autre qu'elle-même. Elle se réduit à une figure fragmentée et ne s'inscrit pas dans un ordre plus général et donc signifiant. Entre le réel et sa représentation doit se produire le travail mental qui substitue à la chose son essence.

En opposition à la quête de Frenhofer pour créer la vie, l'art de Porbus est marqué par la mort. Porbus lui-même utilise le terme "squelette" pour parler du dessin et de la ligne, tout en reconnaissant que la couleur est la vie. Alors que Frenhofer semble se concentrer sur le tableau dans son ensemble, et accorder une attention particulière au mouvement général de l'image créée, Porbus est plus attaché aux détails et il pense que pour rendre la nature le plus fidèlement possible, il est préférable de lui donner d'abord sa matérialité concrète — le squelette — plutôt que de se concentrer sur son "âme", c'est-à-dire la couleur.

Conclusion

Frenhofer a trouvé la solution à cet état d'être impossible : la couverture et la superposition enveloppent Catherine tout en laissant une tache qui signale sa présence (l'image du pied parfait) et préserve son intimité. Frenhofer, en créant la vie sur la toile, a réussi à produire une traduction littérale du réel ; une traduction qui pousse la mimésis à son extrême, en remplaçant la réalité par sa propre réalité "fictive" au lieu de représenter ce qui est. Le maître balzacien a juxtaposé une réalité extérieure recréée par un nouveau système de signes qui suggère et exprime la réalité d'une manière abstraite mais qui reste incompréhensible pour le commun des mortels et même pour un artiste aussi chevronné que Porbus. Le corps féminin est la substance essentielle de l'œuvre d'art, ce qui résiste à la traduction tant sur la toile — la chair ne doit pas être exposée — que dans le texte. Le langage visuel, le mode ekphrastique qui donne vie à l'atelier de Porbus et au personnage de Frenhofer ne parviennent pas à donner une forme concrète au corps féminin. Catherine est "l'insaisissable, le mystérieux, le 'poétique'" (Baudelaire, 1923).

Références

- AUERBACH, Erich (2003). *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. Trad. William R. Trask. Princeton University Press.
- BALZAC, Honoré de (1995). *Le Chef d'oeuvre inconnu*. Le Livre de Poche.
- BAUDELAIRE, Charles (1923). *Tableaux parisiens. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers von Walter Benjamin*. [Trad. Martine Broda. <https://po-et-sie.fr/numero/55/> (2022/07/10)]. Verlag von Richard Weißbach.

- BELTING, Hans (2001). *The Invisible Masterpiece*. University of Chicago Press.
- BERNARD, Claude E. (1984). "La Problématique de 'l'échange' dans 'Le Chef-d'œuvre inconnu' d'Honoré de Balzac". *L'Année Balzacienne*, pp. 201-213.
- BONGIORNI, Kevin (2000). "Balzac, Frenhofer, 'Le Chef d'œuvre inconnu': *Ut pictura poesis*". *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, June, pp. 87-99.
- CASTAGNET, Hervé (2013). *Pierre Klossowski. Théorie et pratique de la simulation*. La Lettre volée.
- DAMISCH, Hubert (1984). *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Seuil.
- EIGELDINGER, Marc (1998). *La Philosophie de l'art chez Balzac*. Slatkine.
- HAGSTRUM, Jean H. (1958). *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English*. University of Chicago Press.
- KRIEGER, Murray (1998). "The Problem of Ekphrasis: Image and Words, Space and Time — and the Literary Work". Valérie Robillard et Els Jongeneel, eds. *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. VU University Press, pp. 3-20.
- (1992). *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. The Johns Hopkins University Press.
- LAUBRIET, Pierre (1961). *L'intelligence de l'art chez Balzac : d'une esthétique balzacienne*. Didier.
- PAULSON, William (1991). "Pour une analyse dynamique de la variation textuelle: 'Le Chef d'œuvre' trop connu". *Nineteenth-Century French Studies*, Spring, pp. 404-416.
- SITZIA, Emilia (2004). *L'artiste entre mythe et réalité dans trois oeuvres de Balzac, Goncourt et Zola*. Abo University Press.
- VOUILLOUX, Bernard (2004). *Tableaux d'auteurs. Après l'Ut pictura poesis*. Presses Universitaires de Vincennes.
- WENT-DAOUST, Yvette (1987). "'Le Chef-d'œuvre inconnu' de Balzac ou l'écriture picturale". *Description-écriture-peinture*. University of Groningen, pp. 48-64.

© 2022 Ana Fernandes

Licensed under the [Creative Commons Attribution 4.0 International \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).