

L'écriture de la musique dans les *contes artistes* de Balzac

ANNE-MARIE REBOUL

Universidad Complutense de Madrid

Balzac a éprouvé le besoin de revenir, souvent, sur son activité de romancier. En poéticien, il a défini son art et en a dégagé quelques-uns des aspects les plus significatifs. Sans prétendre jamais être l'inventeur du roman, il n'a cependant pas été dupe de la modernité de son écriture. Toutefois, il semble ne pas avoir embrassé toute l'étendue de ce renouvellement dans la mesure où seuls les aspects idéologiques et thématiques de l'oeuvre ont retenu celui qui fut l'*historien des moeurs*. Le fondement de *La Comédie Humaine* évoqué dans l'Avant-propos de 1842 - la comparaison entre l'Humanité et l'Animalité et l'étude des Espèces Sociales, au même titre que celle des Espèces Zoologiques - ainsi que le travail littéraire intimement lié à l'exercice du philosophe que Balzac aurait voulu être l'ont sans doute empêché de bien saisir le progrès réalisé dans le domaine narratologique. Dans ses écrits divers, nous découvrons tout au plus le principe de l'unité de composition et le retour des personnages pour relier les textes les uns aux autres de manière à «coordonner une histoire complète», ainsi que la conscience claire d'exercer un «éclectisme littéraire» comme hymne voué aux «choses composites». La nouvelle école littéraire, sous la bannière de laquelle le romancier entend se ranger après Walter Scott, madame de Staël ou George Sand, s'appuie sur la découverte de la flexibilité du roman qui se prête à tout absorber, et à mêler, aux éléments narratifs, l'Histoire, le dialogue, la description ou l'image¹.

Il est pourtant un lieu, dans l'oeuvre de Balzac, où ce travail du roman *en-train-de-se-faire*, de ce roman qui ne cesse de grandir, de s'enrichir et se complexifier au cours du XIXe siècle devient apparent. Le sous-ensemble des Contes artistes - *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, *Gambara* et *Massimila Doni*² - accueille des descriptions d'oeuvres d'art, fort longues, qui *agacent* tant soit peu le lecteur moyen - ainsi que

¹. La formule achevée de cette pensée sur la nouvelle école littéraire du XIXe siècle, après la «Littérature des Idées» et la «Littérature des Images», est exposée dans l'étude sur *La Chartreuse de Parme* publiée dans la *Revue parisienne* en septembre 1840.

². Nous avons lu ces nouvelles dans l'édition de 1979 de la Bibliothèque de la Pléiade, au tome X de *La Comédie humaine*. Toutes les pages citées dans le corps de notre texte renvoient à ce tome qui porte en sous-titre «Études philosophiques».

certaines critiques selon René Guise (p.397) - mais dont la portée n'a pas été saisie dans toute sa profondeur. Au-delà des innombrables allusions à des peintres, à des artistes et à des oeuvres célèbres dont *La Comédie humaine* regorge, l'auteur propose, à cet endroit-là du texte, des systèmes descriptifs très expansés et complexes qui représentent la tentative de traduction dans l'écriture d'un langage pictural ou musical. La gageure poétique que Balzac s'est imposée en rédigeant les commentaires d'opéras (*Mahomet*, la création du musicien Gambara, *Robert-le-Diable* de Meyerbeer et *Mosè en Égypte* de Rossini) mérite moins les appellatifs de «pages didactiques», «analyses techniques» ou «dissertations» que l'histoire littéraire a retenus (p.445 et 446), que celui d'«évocation» ou de «traduction». L'analyse nous permettra d'en saisir l'évolution et d'observer le passage d'un discours encore essentiellement descriptif et dissertatif - dans le cas de *Mahomet* ou celui de *Robert-le-Diable* - à celui plus proprement dit de *transposition poétique* pour *Moïse en Égypte*, l'opéra de Rossini.

Pour expliquer l'apparition de ces exercices littéraires longs et parfois laborieux, la critique a parlé tantôt d'une concession à la mode et à cette *fraternité des arts*, caractéristique des années 1830, tantôt d'un compromis acquis par Balzac avec la *Gazette musicale* et d'«un cas de diplomatie littéraire» (p.446). Il est encore d'usage de les justifier - ce qui semble plus difficile à admettre vu l'effort considérable réalisé par l'auteur pour les mener à terme - en leur accordant une simple fonction de «remplissage» ou «d'ajouts» postérieurs au travail strictement narratif, pour grossir des nouvelles trop courtes (p. 535). Cette recherche d'arguments signifie bien que Balzac ne sort pas toujours victorieux de ces «essais». Cela n'empêche pas de les considérer, et pour l'auteur et pour le genre narratif du XIXe siècle, comme un défi littéraire qui achemine le roman vers sa plus grande modernité.

L'appartenance de ces trois nouvelles aux *Études philosophiques* en a conditionné l'interprétation. Le regard critique s'est porté d'emblée sur la psychologie de l'artiste et la relation que celui-ci entretient avec son oeuvre. Balzac, de son côté, a souligné à plusieurs reprises la thèse commune aux oeuvres et leur mission d'incarner, dans différents domaines, «le désordre que la pensée arrivée à tout son développement produit dans l'âme de l'artiste»³. La trilogie repose sur cette idée chère à l'auteur d'un pouvoir destructeur de la pensée. Frenhofer, Gambara et Genovese ne sont que les incarnations d'un «trop de science». Balzac a voulu qu'on saisisse cette pensée de philosophie et qu'on lise les textes comme des récits allégoriques conçus autour du

³ Vid. la préface rédigée par l'auteur en février 1839 pour *Une fille d'Ève*. Cité par René Guise, *La Comédie humaine*, Gallimard, 1979, t. X, p.394 et p.540.

«problème de l'intelligence humaine aux prises avec l'art»⁴. D'où les questions de métaphysique de l'art qui ont essentiellement retenu l'attention des chercheurs⁵. Et comme on ne cesse d'y repérer des réminiscences hoffmannesques (p.442) ou stendhaliennes (p.447-48), l'influence de Diderot pour des questions d'esthétique générale, la collaboration de son secrétaire Belloy ou celle de Théophile Gautier pour la rédaction des textes (p.442), ces nouvelles sur l'art, encombrées de ces «dissertations-commentaires», n'en finissent pas d'être amoindries⁶.

Pourtant Balzac attachait beaucoup d'importance à ces textes, tout particulièrement à *Massimilla Doni*⁷, la dernière en date de ces études sur l'art. Il estimera clos cet ensemble après 1839 et se consacrera désormais aux Études de moeurs, jusqu'à *L'Envers de l'histoire contemporaine*, qui semble avoir été écrit à rebours de toute son oeuvre, selon l'intéressante lecture proposée par Frank Schuerewegen et de laquelle il s'est dégagé un Balzac vieillissant en haine du roman. Il importe donc, à plus forte raison, de revenir à ces trois oeuvres. *Massimilla Doni* reste problématique à interpréter, d'un point de vue strictement idéologique, si l'on observe ce qu'il en advient de la thèse principale de Balzac. René Guise y perçoit, à juste titre, un renversement, et la démonstration inverse à la prétention initiale de l'auteur: «la puissance de la Matière sur la Pensée». Peut-être est-il intéressant de noter que le problème d'Emilio et l'échec du ténor Genovese sont bien insignifiants dans l'économie narrative, et que l'idée philosophique lentement se dissipe au profit de quelque chose d'autre qui reste à déterminer, mais qui est sans doute à rapprocher de la technique et la création romanesques.

L'étude plus serrée de ces évocations d'oeuvres d'art permet de mettre en relief une première donnée significative: pour dire ce qui est beau, un détour par la peinture semble obligé. Partout dans nos textes abondent les références picturales. Le visage et la silhouette de Massimilla renvoient à certains portraits de Raphaël; Frenhofer

⁴. Balzac craignait de fausses interprétations au sujet de *Massimilla Doni*: «Au lieu de voir l'allégorie, on cherchera la réalité; tandis que chez l'auteur la réalité n'a servi qu'à peindre un des plus beaux problèmes de l'intelligence humaine aux prises avec l'art. [...] *Massimilla Doni*, *Gambara*, *Le Chef-d'oeuvre inconnu* [...] sont des oeuvres qui continuent pour ainsi dire *la Peau de chagrin*, en montrant le désordre que la pensée arrivée à tout son développement produit dans l'âme de l'artiste, en expliquant par quelles lois arrive le suicide de l'Art». *Ibidem*.

⁵. L'oeuvre de référence reste ici celle de Laubriet et sa théorie d'un «catéchisme de l'art».

⁶. René Guise, s'appuyant sur les travaux de Maurice Regard, conclut dans son introduction à *Gambara* que le texte «où l'on retrouve bien des éléments déjà rencontrés dans *Le Chef-d'oeuvre inconnu* ou qu'on rencontrera dans *Massimilla Doni*, n'apporte pas grand-chose de neuf au lecteur de *La Comédie humaine*, et que [...] la nouvelle n'ajoute rien à la renommée de son auteur» (p.442-443).

⁷. Dans une lettre à Mme Hanska du 24 mai 1837: «Je viens d'achever une oeuvre qui s'appelle *Massimilla Doni* et dont la scène est à Venise [...] Si je puis réaliser toutes mes idées comme elles se sont présentées dans ma tête, ce sera, certes, un livre aussi étourdissant que *La Peau de chagrin*, mieux écrit, plus poétique peut-être». Cité par René Guise, p.522. Il ne s'agissait pourtant que d'un premier jet qui ne comporte pas l'évocation du *Mosé* de Rossini.

apparaît, dans *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, comme «une toile de Rembrandt marchant silencieusement et sans cadre» (p.415). Par le truchement de ces peintres célèbres, le lecteur se représente mieux les personnages. Une connivence culturelle s'établit avec l'auteur et lui évite une longue description. Mais, chose plus surprenante, la musique est également évoquée par la médiation du code pictural. Le médecin qui écoute les explications de Massimilla lui reproche, à la fin de la représentation de l'opéra, d'avoir souvent parlé de «la couleur de la musique et de ce qu'elle peignait»:

En ma qualité d'analyste et de matérialiste, je vous avouerai que je suis toujours révolté par la prétention qu'ont certains enthousiastes de nous faire croire que la musique peint avec des sons. N'est-ce pas comme si les admirateurs de Raphaël prétendaient qu'il chante avec des couleurs? (p.608).

Il serait sans doute intéressant, comme nous l'a suggéré Eric Bordas à l'occasion du séminaire, de creuser plus avant ce discours analogique. Relire certaines oeuvres de Balzac comme les *Illusions perdues*, *Béatrix*, *Pierre Grassou* ou *La Rabouilleuse*, pour suivre dans ses méandres l'emploi du mot «peindre», ou mieux délimiter - par delà les références rhétoriques qui connotent la beauté - l'emprunt réel du romancier au code pictural, dans les années de maturité de l'oeuvre, voilà tout un programme auquel nous avons songé dans les suites de cette rencontre⁸. En effet, «l'art peint avec des mots, avec des sons, avec des couleurs, avec des lignes, avec des formes» (p.608), de sorte que *faire entendre* - parce que c'est de cela qu'il s'agit⁹ - tout comme *faire voir*, passe par *en donner une image*. Dans *Massimilla Doni*, l'opéra donnera souvent lieu à un équivalent figuratif¹⁰.

Or, l'aptitude de Balzac à *donner une image* n'est plus à démontrer¹¹. Pierre Laubriet

⁸. L'enquête pourrait faire suite à celle d'Olivier Bonard qui ne contemple que les années 1830-1834, jusqu'au roman *Le Père Goriot*. Elle pourrait être d'autant plus intéressante que Laubriet a bien remarqué (1961, a) p. 381-383) que si tous les arts ont quelque place dans l'oeuvre de Balzac, leur apparition, toutefois, est assez tardive et que l'on assiste à une invasion nettement plus considérable après 1835.

⁹. Il suffit de penser aux annotations de Balzac en marge des épreuves de *Gambara*: «il faudrait à demi poser cet opéra et le faire entendre par le lecteur». Voir l'histoire du texte, p. 1480.

¹⁰. Pour la présence de la peinture et les références picturales dans *Massimilla Doni*, voir l'article de Pierre Aurégan «Peinture et musique dans les nouvelles musicales de Balzac...» in *Balzac*, ouvrage collectif, coll. Ellipses, Ed. Marketing, 1993, pp. 26-30.

¹¹. Elles représentaient malgré tout un effort à vaincre. Dans les variantes du texte du *Chef d'oeuvre inconnu*, nouvelle située au XVIIe siècle sans qu'aucune peinture de moeurs ne s'y rapporte, nous avons relevé ce passage significatif sur le mal que causaient à l'auteur les descriptions: «Ce serait chose assez importante, un détail artistement historique, que de dépeindre l'atelier de maître Porbus; mais l'histoire nous prend tellement à la gorge, et les descriptions sont si cruellement difficiles à bien faire, sans compter l'ennui des lecteurs qui ont la prétention d'y suppléer que vous perdrez, ma foi! ce morceau par moi peint à l'huile, et peint sur place...» (p.1411). Le souligné nous appartient.

et Olivier Bonard ont étudié le rôle de la peinture dans *La Comédie humaine*. Ils en ont identifié certaines sources, relevé les noms les plus fréquemment cités - Raphaël, Le Titien, Léonard de Vinci, Rubens et Rembrandt¹². Bonard surtout a cerné de plus près la place accordée à l'image en démontrant que l'inspiration de Balzac, dans ses origines, semble essentiellement picturale. L'enquête menée sur une période de cinq ans, entre 1830 et 1834, lui a permis de découvrir, dans des oeuvres comme *La Maison-du-chat-qui-pelote*¹³ ou *La Vendetta*¹⁴, que le développement narratif découle d'une image initiale dont le référent peut être identifié, reconnu par le lecteur. Le drame prend sa source dans une sorte de tableau constitué, au seuil du roman, à la manière de et dont il donne un prolongement, un développement dans l'invention d'une histoire. Baudelaire avait bien saisi, avec l'acuité qui le caractérise, cette aptitude du romancier à déployer toute une rêverie à partir d'un tableau. Et l'on peut s'étonner que Balzac n'ait pas écrit de critique d'art¹⁵, d'autant que cette manière de procéder correspond bien à son esthétique selon laquelle le beau doit donner lieu à un prolongement, un épanouissement intérieur, comme une prière développe les textes saints (p.486).

En 1834, Balzac suit la même technique dans *Le Père Goriot*: à l'origine, il y a l'assise visuelle, mais celle-ci ne dépend plus d'un modèle extérieur au romancier. Dans la description de la pension Vauquer et de ses habitants, on ne reconnaît plus aucun tableau. L'image initiale qui met en branle son imagination, celle qui déclenche tout le processus dramatique ne provient que de lui-même. Le tableau - les formes, les couleurs, l'esprit général - tout a été composé par l'auteur, tout est invention. Le message romanesque s'appuie toujours sur une image, mais celle-ci appartient de plein droit à l'imagination du romancier¹⁶. Or, aspect paradoxal de *La Comédie*

¹². Dans Laubriet, *L'intelligence de l'art chez Balzac*, p. 398. l'auteur précise ce qui a séduit l'auteur chez chacun de ces maîtres: chez Rubens, l'«efflorescence de la chair», chez Vinci, les lignes fuyantes et l'expression de ses figures, du Titien, il aurait aimé surtout la richesse des tons et chez Rembrandt l'aspect mystérieux et la vie secrète qui se dégagent de ses peintures.

¹³. Dans *La Maison-du-chat-qui-pelote*, c'est la description de la façade de la maison, à travers le regard de Sommervieux, dès les premières pages, qui nous est donnée comme un tableau dont il faut percer le sens et qui commande tout le drame postérieur d'Augustine. Comme si Balzac, nous dit Bonard (*La peinture dans la création balzacienne*, p.20) «déchiffrait une image pour la transformer en action».

¹⁴. Selon l'histoire du texte et l'examen du manuscrit d'après Castex, le vrai début de la nouvelle est à situer dans la description de l'atelier de l'artiste Servin. L'intrigue narrative naît de cette image que Bonard (*Ibidem*, p. 26) qualifie de «muette, silencieuse et chargée de poésie». De même Luigi Porta, le jeune officier de Napoléon qui trouve asile sous le toit de Servin, apparaît à Ginevra del Piombo sous les traits de l'Endymion de Girodet, ce qui déclenche son réflexe d'artiste. On retrouve donc à plusieurs reprises cette idée de développement, de prolongement, d'épanouissement intérieur lié à l'esthétique balzacienne.

¹⁵. Il n'existe pas, à notre connaissance, de Salon signé de Balzac. Toutefois, des articles anonymes sur le Salon de 1833, dans les volumes 48 et 49 de la *Revue de Paris* alors que l'auteur avait annoncé dans une lettre de 24 mars 1833 à Amédée Pichot des articles pour le Salon de cette année-là, ont pu faire penser à Balzac. Laubriet étudie cette possibilité dans *L'intelligence de l'art chez Balzac* (p. 384) et se montre sceptique, quant à cette paternité, en fonction de quelques données stylistiques.

¹⁶. Cf. Bonard, tout le chapitre concernant *Le Père Goriot*, p. 165-178.

humaine, c'est au moment où Balzac s'est libéré de ses modèles picturaux, au moment où le roman s'élabore indépendamment de tout document visuel identifiable et extérieur à lui-même, qu'apparaissent dans son oeuvre, entre 1837 et 1840, de longs commentaires d'oeuvres d'art. Les nouvelles qui font l'objet de notre étude offrent de belles pages descriptives, très diversifiées dans leur objectif, mais aucune ne résisterait la comparaison avec les systèmes descriptifs d'opéras, quant à la richesse, la densité et profusion des moyens mis en oeuvre.

Trois aspects séparent les descriptions d'oeuvres d'art des descriptions plus conventionnelles: leur expansion, la fidélité à un référent extérieur au roman et la complexité du système qui mobilise différentes stratégies discursives. On a souvent reproché à Balzac les longueurs de ses descriptions, mais ces exercices qui traduisent l'oeuvre d'art le sont davantage: une vingtaine de pages pour *Moïse en Égypte* de Rossini dans *Massimilla Doni*, vingt-cinq pour cent du texte! Si l'on ôte de *Gambara* les deux sous-ensembles descriptifs de *Mahomet* et de *Robert-le-Diable*, le drame se trouve réduit d'un tiers! L'intrigue, débarrassée des digressions sur la musique en devient insignifiante. On pourrait presque croire que la trame narrative s'est tissée *a posteriori*, pour accueillir les deux opéras et les divers commentaires artistiques. Pourtant, toute l'histoire du texte démontre le contraire. Malgré l'objectif premier de donner l'opéra de Meyerbeer comme clé de voûte de *Gambara*¹⁷, Balzac, confronté à cette nouvelle difficulté scripturale, ne cessera d'en repousser l'échéance, car il ne s'agissait plus de se laisser porter par l'imagination, domaine où Balzac était passé maître; il lui fallait se plier à l'oeuvre, en donner un équivalent identifiable. C'est cette adéquation au référent, cette exigence de fidélité qui rend la tâche si difficile, d'autant que l'oeuvre doit se dresser sur la page, le lecteur doit l'entendre! L'écriture en est hautement conditionnée. Toute la gageure est là: traduire la musique dans un système de signes étranger à sa nature. Cette traduction devient pour Balzac un défi qu'il lui coûtera de relever, malgré son désir et la pleine possession de ses moyens. C'est ce niveau de complexité que nous voulons mettre en évidence, en trois étapes: l'énumération des moyens dont dispose le romancier pour évoquer une oeuvre d'art, l'agencement de ces différents moyens - ce qui nous permettra d'apercevoir les tâtonnements de l'auteur et la crible effectuée entre *Gambara* et *Massimilla Doni* - puis l'enchâssement de la traduction poétique de l'oeuvre d'art dans le roman.

Les différents moyens d'évoquer l'oeuvre d'art.

L'oeuvre est d'abord signalée à l'attention de l'auditeur-lecteur par un discours déictique qui en donne une première approche, superficielle mais pédagogique.

¹⁷. Voir le sens d'un billet non daté, réinterprété par Guise p. 1434-35, ainsi que celui d'un «lundi», probablement adressé le 22 mai 1837 par Balzac à Schlésinger (p. 1438).

L'auteur fait appel à ces indications tapageuses et utiles, du type «Voici l'ouverture», «Premier acte»... qui la délimitent dans ses contours extérieurs et permettent de mieux en suivre le déroulement dans son ensemble.

Puis vient l'approche thématique, la description du drame. Un discours narratif simple, à la syntaxe austère, reprend, pour l'essentiel, le contenu du livret de l'opéra. En une sorte de sommaire, il informe le lecteur des différents événements du drame, des personnages et de leur destinée. Mais pour émouvoir l'auditeur, il faut encore que le drame représente de grandes idées, que le narratif mette l'imagination en branle, que les oeuvres renvoient à des destins exceptionnels. *Mahomet* représente la naissance de l'Islam; la trilogie créée par Gambarà, c'est «le Dieu de l'Occident, celui de l'Orient, et la lutte de leurs religions autour d'un tombeau» (p.487). *Moïse* repose à son tour sur la grandeur de l'idée: la résistance des Pharaons à la puissance de Dieu et la libération d'un peuple esclave; mais *Mosé*, c'est aussi la souffrance d'une femme, Elcia, «à la fois déchirée par l'amour de la patrie et par un amour pour un de ses oppresseurs» (p.595), car l'idée en soi ne suffit pas; il faut encore que «les existences individuelles [puissent] s'y rattacher par le souvenir» (p.510). Le drame devient poème humain par l'évocation de situations attachantes.

Le drame lyrique, déjà poème par la grandeur du trait, est ensuite traduit dans le langage analogique. Chaque mouvement ou grand air donnent lieu à un équivalent figuratif, parce que «les arts ne sont que l'expression des grands spectacles de la nature» (p.609). Ainsi, par exemple, la prière de Mahomet consultant Dieu sous sa tente transporte le lecteur, par la médiation du discours métaphorique, sous les voûtes de l'Alhambra:

En l'entendant, vous vous promenez sous les arcades du Généralife, sous les voûtes sculptées de l'Alhambra! Les fioritures de l'air peignent la délicieuse architecture moresque et les poésies de cette religion galante et guerrière qui devait s'opposer à la guerrière et galante chevalerie des chrétiens! (p.491).

Et comme «la langue musicale est infinie» et «peut tout exprimer» (p.609), l'analogie est partout présente pour *donner à voir* et créer l'opacité nécessaire à la présence de l'oeuvre d'art.

À l'opposé de cette traduction poétique, les textes offrent une autre approche, technique, du phénomène musical. La nouvelle étant destinée à un public de mélomanes, Balzac a dû fonder scientifiquement son discours. Il se savait appartenir «à la classe abhorrée par les peintres et par les musiciens, abusivement nommée d'une façon méprisante, gens de lettres», ce qui l'amènera à proclamer, dans sa lettre à Maurice Schlesinger destinée au public de la revue, d'une manière quelque peu péremptoire, son ignorance en fait de «technologie musicale» et d'avouer qu'«un

livre de musique s'est toujours offert à [ses] regards comme un grimoire de sorcier» (p.1448). Il fallait donc réaliser un travail sérieux d'apprentissage qui n'a d'ailleurs pas été pris à défaut par les musicologues (p.447; 451).

Arrive ma belle dominante (*sol quatre temps*): l'Arabie écoute son prophète, les cavaliers arrivent (*sol majeur, mi bémol, si bémol, sol mineur! toujours quatre temps*)... (p.488)

Les notes, en italique et placées le plus souvent entre parenthèses, évoquent assez une partition et agissent sur la conscience lectrice comme une métaphore. Le musicien entendra certaines phrases, car «la musique existe indépendamment de l'exécution [...]. En ouvrant la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven, un homme de musique est bientôt transporté...» (p.473); tandis que le profane se recueillera, les yeux rivés sur ce mystérieux cahier de musique (voir par exemple l'effet visuel produit par les pages 487-493). Hermétiques pour le profane, ces notes musicales n'en sont pas moins la tentative d'une traduction fidèle de l'oeuvre.

Toutefois, ce discours savant peut dériver sur des questions d'histoire de la musique. Évoquer les controverses entre l'idéalisme allemand et le sensualisme italien, qui fondent l'opposition entre le comte Marcosini et Gambarà (p.474-76), le rôle de Paris en fait de musique ou d'autres questions derrière lesquelles se perçoit aisément l'influence de Stendhal (p.447-48), c'était d'un rendement poétique certain, sans laisser d'être secondaire quant à l'évocation de l'oeuvre d'art.

Un autre type de discours généreusement investi par l'auteur et tout aussi étranger à l'évocation de l'oeuvre d'art est celui de l'éloge ou de la critique. Il en apporte une connaissance estimable tout en représentant un exercice fructueux du point de vue narratif, et facile pour le romancier, dans la mesure où celui-ci n'avait qu'à se documenter et à se laisser guider par les articles parus à l'époque. L'approche critique est par ailleurs, la plupart du temps, le fait d'un acte de parole, ce qui offre au romancier une gamme nouvelle de possibilités. Comme discours assumé par l'un des personnages, il permet de changer de registre, de solliciter l'attention de l'interlocuteur, de chercher à obtenir son adhésion par une rhétorique plus personnalisée... Mais l'aspect le plus saisissant de cette parole est l'expression de l'émotion et du retentissement affectif. Si l'oeuvre d'art se reconnaît, selon l'esthétique balzacienne, à l'émotion qu'elle procure, les exclamations admiratives pourront signaler sa présence:

Avec quel art ce grand peintre a su employer toutes les couleurs brunes de la musique. Quelles froides ténèbres! quelles brumes! N'avez-vous pas l'âme en deuil? n'êtes-vous pas convaincu de la réalité des nuages noirs qui couvrent la scène? [...] Comme tout est gradué pour arriver à cette magnifique invocation de Moïse à Dieu! (p.591).

Le narrateur interrompt parfois le personnage pour souligner les effets de la

passion sur son visage. Apparaît dans le texte tout un cortège de regards tendus vers le ciel, de larmes, de convulsions, de spasmes de la voix... Et par un phénomène de contagion assez naturel, les destinataires les plus rationnels ou distants (Andrea, le médecin français...) partageront l'émotion.

Les différents moyens identifiés dans les *Contes artistes* indiquent bien que les textes n'évoquent pas tous l'oeuvre d'art de la même manière, ni avec la même intensité. Cependant, leur agencement, la préséance de certains, l'abandon d'autres moyens, transforment ces commentaires en les acheminant vers la transposition poétique.

L'agencement des moyens mis en oeuvre par le romancier.

L'étude des différences entre *Gambara* et *Massimilla Doni* est à cet égard instructive, d'autant que les deux nouvelles sont liées l'une à l'autre par les circonstances de l'écriture. Annotations techniques et signes déictiques encore très apparents dans *Gambara*, semblent disparaître par la suite ou mieux se fondre au discours:

En fait de musique, les théories ne causent pas le plaisir que donnent des résultats. Pour mon compte, j'ai toujours été violemment tenté de donner un coup de pied dans le gras des jambes du connaisseur qui, me voyant pâmé de bonheur en buvant à longs traits un air chargé de mélodie, me dit: c'est en fa majeur¹⁸.

Visibles à l'oeil dans *Mahomet*, les notes cèdent progressivement leur place à des termes de musique plus évocateurs: cavatine, cantilène, barcarolle vénitienne, cantabile, stretto... ou aux titres en italien des airs chantés. Puis des images rhétoriques à caractère descriptif et didactique, de plus en plus nombreuses, viennent aider à la compréhension du technique: «Tout l'opéra repose sur une basse comme sur un riche terrain» (p.487).

Frenhofer avait compris que «le trop de science, de même que l'ignorance, arrive à une négation». Et Balzac lui-même, à son retour d'Italie, dans les marges du texte relu, note l'enjeu réel: «Il faudrait à demi poser cet opéra et le faire entendre par le lecteur. Il ne faut jamais d'assertion en fait de récit»¹⁹. Cet objectif se traduit par le développement considérable du discours métaphorique, au détriment des aspects savants, selon deux axes sémantiques: une analogie entre l'art et le sentiment amoureux traverse les textes, car «l'amour est la symphonie des non artistes» (p.561) et la musique est faite pour exprimer l'amour (p.578). «Pour moi, - écrit Balzac à Mme Hanska - la musique, c'est l'âme»:

¹⁸. Laubriet, a) p.410.

¹⁹. Note manuscrite de Balzac dans les marges des épreuves de *Gambara*. Cité par René Guise, p.1480.

Entendre de la musique, c'est mieux aimer ce qu'on aime. C'est voluptueusement penser à ses secrètes voluptés, c'est vivre sous les yeux dont on aime le feu, c'est entendre la voix aimée (p.1545).

La musique, tout comme l'amour, produit sur l'âme des moments de bonheur et d'extase que le romancier se charge de doser savamment et d'interrompre chaque fois que l'émotion devient trop intense. On observe, en effet, des sortes de cassures dans le discours descriptif qui permettent une détente, un apaisement momentané de l'exaltation: une réflexion, un trait d'ironie viennent rompre la plénitude; puis, progressivement, l'émotion revient, conférant à la phrase un mouvement sinueux selon la tension émotionnelle. Dans l'écriture, une sorte de volupté dit autrement le lien de l'art à l'amour.

Mais la musique est aussi liée aux cieux. Lorsque l'émotion est intense à l'écoute d'une mélodie, l'âme - celle de Massimilla dans l'exemple cité ci-après - entrevoit l'horizon céleste et tous ses génies:

Il semble qu'en montant vers les cieux, le chant de ce peuple sorti d'esclavage rencontre des chants tombés des sphères célestes. Les étoiles répondent joyeusement à l'ivresse de la terre délivrée. La rondeur périodique de ces motifs, la noblesse des lentes gradations qui préparent l'explosion du chant et son retour sur lui-même, développent des images célestes dans l'âme. Ne croiriez-vous pas voir les cieux entrouverts, les anges armés de leurs sistres d'or, les séraphins prosternés agitant leurs encensoirs chargés de parfums, et les archanges appuyés sur leurs épées flamboyantes qui viennent de vaincre les impies? (p.607).

La longue citation permet de suivre la métaphore filée déployée par le romancier. Le même éventail métaphorique se retrouve dans *Gambara* lorsque le musicien improvise au piano le *O filii et filiae* de Meyerbeer (p.510), et d'une manière générale chaque fois que Balzac veut dire le sublime en musique. Dans *César Birotteau* l'évocation du finale de la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven, que Georges Jacques a bien voulu rappeler à notre mémoire, donne lieu au discours poétique le plus achevé dans ce sens d'un rapport de l'art et du sacré. La musique est sans doute plus apte qu'aucun autre art à conduire l'homme vers l'infini, mais cette extase qui agrandit l'univers en déployant l'horizon céleste, Balzac l'a saisi à Bologne en contemplant la Sainte Cécile de Raphaël. Son peintre favori lui dévoilait le caractère divin de la musique²⁰ et enrichissait, d'une manière indirecte, tout son discours métaphorique.

La musique possède en outre le pouvoir de «communiquer immédiatement ses idées à la manière des parfums», nous dit Capraja dans *Massimilla Doni*, car elle

²⁰. Cf. Laubriet, a) p.399 et p. 409. Voir, également, la lettre de Balzac à Schlésinger, p.1450.

s'adresse au coeur et non à l'intelligence comme le font les écrits (p.582). Le discours métaphorique s'enrichit par là de résonances synesthésiques. La Tinti interprétant la cavatine *O desolata Elcia!* est:

comme cette belle plante indienne qui s'élançe de terre, ramasse dans l'air une invisible nourriture et lance, de son calice arrondi en spirale blanche, des nuées de parfums qui font éclore des rêves dans notre cerveau (p.605).

Mais Balzac ne s'est pas contenté d'évoquer les rapports existant entre la musique, la peinture et la littérature. Au fil des ans, tous ses efforts vont dans le sens d'un approfondissement de la traduction métaphorique et synesthésique de l'oeuvre d'art. À l'analogie vient se joindre parfois la tentative d'évoquer la musique par les sonorités verbales et le rythme de la phrase. Certains critiques - Max Milner et Gérard Gengembre²¹ - ont identifié quelques réussites de l'écriture dans ce domaine. Donnons à titre d'exemple cette autre où les consonnes occlusives et les voyelles nasales inscrites dans un mouvement lent traduisent bien la phrase musicale «sourde et grave» des ordres du Pharaon:

Il semble qu'on entende le pas des puissantes armées de l'Égypte entourant la phalange sacrée de Dieu, l'enveloppant lentement comme un long serpent d'Afrique enveloppe sa proie (p.598).

Mais le phénomène reste minoritaire et appartient surtout à la dernière étude, celle du *Mosé* de Rossini dans *Massimilla Doni*, car c'est là que Balzac a cherché le plus à descendre dans «l'intimité de la forme». Nous savons depuis *Le Chef-d'oeuvre inconnu* que «la mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer» (p.418). «La forme, explique Frenhofer à ses amis peintres, est «un truchement pour se communiquer des idées, des sensations, une vaste poésie» (p.419). Et c'est ce que Balzac essaie de réaliser en conjuguant tous les moyens dont il dispose, le premier effet étant de resserrer les liens entre les différents discours narratif, technique, essayiste, poétique... Dans *Moïse*, tous les moyens sont toujours déclinés, liés entre eux dans une trame narrativo-descriptive très dense. Relisons par exemple la traduction de Balzac à l'ouverture de l'opéra de Rossini dans laquelle le compositeur a voulu exprimer la douleur de tout un peuple:

L'effet de cette phrase, qui peint les sensations du froid et de la nuit chez un peuple incessamment baigné par les ondes lumineuses du soleil, et que le peuple et ses rois répètent, est saisissant. Ce lent mouvement musical a je ne sais quoi d'impitoyable. Cette phrase fraîche et douloureuse est comme une barre tenue par quelque bourreau céleste

²¹. Voir respectivement, la note 4 de la page 590 et l'ouvrage collectif Balzac: «Le Chef-d'oeuvre inconnu, Gambara, *Massimilla Doni*, p.35.

qui la fait tomber sur les membres de tous ces patients par temps égaux. À force de l'entendre allant d'ut mineur en sol mineur, rentrant en ut pour revenir à la dominante sol, et reprendre en *fortissime* sur la tonique mi bémol, arriver en fa majeur et retourner en ut mineur, toujours de plus en plus chargée de terreur, de froid et de ténèbres, l'âme du spectateur finit par s'associer aux impressions exprimées par le musicien (p.590).

Mais c'est surtout cette sorte de «présence têtue», selon le mot de Rilke à propos des pommes de Cézanne, ou la longueur même du commentaire de *Mosè* qui finit, malgré les maladresses, par nous donner une image fidèle de l'opéra de Rossini. Le temps de la narration tend à coïncider avec celui de la représentation. Le lecteur a l'impression d'y assister. Et l'on voit les mouvements du rideau, et l'on entend les silences recueillis, les chuchotements dans la loge de la Cataneo, les applaudissements du public, et l'on sent parfois l'émotion de la musique...

L'enchâssement de l'oeuvre dans le récit.

L'oeuvre doit s'intégrer à la trame narrative sans perdre ses contours propres, son altérité profonde; elle doit s'y mêler tout en restant *un*. «Là est le cachet du grand maître: l'unité! C'est un et varié» (p.593). Si l'on se livrait à une lecture métapoétique des récits sur l'art, on observerait cette obsession que Balzac prête volontiers à tout artiste de génie, peintre, musicien ou romancier: savoir l'art de la composition. Ses efforts vont en effet dans deux sens: comment dire la musique et comment raccorder l'image produite au drame. De ce «travail de sertisseur» ou de «tisserand», selon ses propres mots, dépendra l'échec ou la victoire.

La production de l'oeuvre d'art exige un contexte particulier. Afin de ne pas la profaner, de lui garder son aura et tout son rayonnement, Balzac soigne les lieux, le décor. Dans *Massimilla Doni* l'évocation de la loge de la Fenice s'effectue sur le mode du sanctuaire où la pénombre et le recueillement préparent à l'écoute (p.570). Puis une fois le décor posé, divers moyens sont retenus pour greffer l'oeuvre d'art au récit, certains plus anecdotiques que d'autres. C'est à cet usage que Balzac utilise toute une information romanesque qui donne lieu dans les textes à des interruptions plus ou moins longues: les réactions du public, les mésaventures de la production... Balzac avait assisté à Paris en novembre 1831 à la représentation de *Robert-le-Diable*; pourtant, il ne reprendra pas dans l'écriture romanesque de *Gambara* tous les incidents auxquels elle avait donné lieu. À ce premier stade, l'enjeu est de traduire l'oeuvre dépouillée de tous ses accidents. Lorsqu'en mai 1837, à son retour d'Italie, Balzac reprend ses travaux, mécontent de son récit qui a déjà subi toutes sortes de vicissitudes²², qui parle encore fort peu de musique et n'évoque toujours pas la

²². Voir l'histoire du texte de René Guise, très fouillée, p.1428-1447

représentation de *Robert-le-Diable*, il préfère en entreprendre un nouveau qu'il baptise *Gambara* et qu'il entend substituer à l'ancien texte. C'est dire la difficulté de l'écriture de l'opéra! Mais cette deuxième mouture qui deviendra *Massimilla Doni*, rédigée en quelques semaines, n'évoque pas pour autant l'opéra de Rossini. C'est seulement en juin 1837, parce qu'il faut bien satisfaire Schlesinger et les lecteurs de la *Gazette musicale* qui attendent la nouvelle depuis octobre 1836 que viendront finalement se greffer les ajouts de *Mahomet* et de *Robert-le-Diable* au texte primitif de *Gambara*, en vue de la publication. Quant à *Massimilla Doni*, après maints abandons et reprises, toujours motivés par l'écriture du fameux chapitre sur *Mosè*²³, elle ne verra le jour qu'en août 1839! Pourtant, depuis novembre 1837, Balzac butte sur un seul chapitre qu'il hésite à intituler: «Une représentation de l'opéra de *Mosè*» ou «L'opéra de *Mosè*»? Toute la difficulté vient de là. Mettre l'accent sur les conditions de la représentation et les réactions du public ou consacrer son chapitre à l'évocation même de l'opéra? La difficulté de l'écriture le poussait à choisir la première solution; mais Balzac n'était pas homme à renoncer facilement, d'autant que le projet remonte à longtemps²⁴. Une fois la tâche entreprise, il devait chercher, comme l'a bien vu Laubriet²⁵, à approfondir les liens entre la musique, la littérature et la peinture dans le sens du symbole. Et ce n'est que plus tard, dans *Massimilla Doni*, lorsqu'il maîtrise quelques-unes des clés de la transposition poétique, que Balzac laissera son discours s'enrichir de cette information secondaire qui aide à souder l'oeuvre au récit.

Au-delà de ces aspects périphériques, deux phénomènes majeurs tissent des liens nouveaux et subtils entre l'oeuvre d'art et le récit: une mise en abyme de l'oeuvre et sa dramatisation. Par un phénomène de résonance, les personnages semblent retrouver dans l'oeuvre d'art, extérieure au récit, l'écho de leur propre drame. Des pleurs viennent aux yeux de *Gambara* quand il découvre dans le destin de *Mahomet* une transposition symbolique de l'ambition messianique qui est la sienne (p.490). De son côté, *Marianna* lit dans les sentiments de *Cadhige*, la femme de *Mahomet*, son propre drame intérieur, celui de la femme qui doit sacrifier son amour à la grandeur de l'homme qu'elle aime (p.489). La cavatine interprétée par *Gambara* fait pleurer les deux amants parce qu'elle exprime le dévouement de l'amour (p.497). On n'en finirait pas de citer des exemples de cette mise en abyme des oeuvres. De même dans *Massimilla Doni*, tout le public de la Fenice vibre à l'écoute de *Mosè* et de la libération du peuple juif, pour y voir sa

²³. Voir au sujet du retard de la publication, les divergences d'opinion entre Max Milner et René Guise, p.1435, 1437. Le retard de la publication de *Massimilla Doni* jusqu'en 1839 est expliqué par la difficulté de l'écriture de l'opéra selon Max Milner. René Guise rejette en partie cette idée et préfère penser que seul le dénouement de la nouvelle a occupé l'auteur et l'a conduit à l'élaboration d'un nouveau roman *Béatrix ou les 2 amours*. p.1521-1522.

²⁴. Cf. la lettre de Balzac au directeur de la *Gazette musicale*, Maurice Schlesinger et l'influence que George Sand a pu avoir sur le projet p.1447-1451.

²⁵. Cf. l'introduction à *Gambara* dans la *Pléiade*, p.450.

propre situation de servitude sous la domination de l'Autriche. Le duo du fils du Pharaon Osiride et de la belle juive Elcia - *Ah! se puoi cosi lasciarmi* (si tu as le courage de me quitter, brise-moi le coeur) *Ma perché cosi straziarmi* (pourquoi me tourmenter ainsi, quand ma douleur est affreuse?) - est à l'image du drame que vivent Massimilla et le prince (p.596). Et lorsque La Tinti chante *O desolata Elcia!*, «la cavatine où crie un amour réprouvé par Dieu», chacun dans la loge, la duchesse, le prince, Vendramin... est à sa douleur (p.606). Les oeuvres d'art reproduisent ainsi d'une manière symbolique le drame ou l'un des aspects du drame des nouvelles et fonctionnent comme mise en abyme de la thématique romanesque.

Le second moyen de lier l'oeuvre d'art au récit est de lui conférer un rôle narratif en lui faisant subir une sorte de dramatisation. Par certains aspects, l'oeuvre objet de culte participe au dénouement du récit. Dans *Moïse*, par exemple, le fiasco de Genovese entraîne toute une série de conséquences narratives, extérieures à l'évocation de l'oeuvre. Certaines sont immédiates: sur le public qui se précipite dans les coulisses pour en connaître les raisons secrètes, ou sur Emilio qui ne peut s'empêcher de défaillir à la pensée, en présence de Massimilla, de ses ébats amoureux avec la maîtresse de Genovese. D'autres plus profondes: l'échec du ténor et le désir d'en percer le mystère incitent les mélomanes Cataneo et Capraja à organiser, dès la fin de la représentation, une rencontre musicale au cours de laquelle le dénouement de la nouvelle se précipite. Mais déjà dans *Gambara*, l'évocation des opéras n'était pas sans incidence sur les événements narrés. Madeleine Ambrière avait déjà observé un phénomène semblable d'inscription du document scientifique dans *La Recherche de l'absolu*²⁶. La confrontation du récit d'une expérience, dans le roman balzacien, avec le compte rendu de celle-ci dans le traité de chimie d'où l'auteur l'a tirée conduit l'essayiste à souligner les deux dimensions du phénomène, celui de l'adaptation linguistique - infiniment plus simple dans le cas présent puisqu'on est en présence du même système de signes - et celui de l'enchâssement dans l'architecture du texte. À cette fin, le document scientifique est chargé d'une dynamique nouvelle et fonctionne comme péripétie du drame conjugal. De même dans les *Contes artistes*, l'oeuvre d'art doit être chargée d'un potentiel tragique. L'oeuvre devient élément de tragédie. Elle précipite, ou du moins travaille et incide dans le sens du dénouement, ce qui justifie sa présence et renforce son intégration au récit.

En guise de conclusion, observons que l'écriture de l'opéra de Rossini donne à Balzac l'occasion de faire une leçon à l'image de celle de Frenhofer, dans *Le Chef-d'oeuvre inconnu*. Le vrai lien entre les nouvelles sur l'art est sans doute là, dans un rapport de la théorie à la pratique. Massimilla Doni est à l'écrivain Balzac ce que Le

²⁶. Cf. Madeleine Ambrière *Balzac et la Recherche de l'Absolu*, p.320-325.

Chef d'oeuvre inconnu était au peintre Frenhofer. Dans *Gambara*, dans *Massimilla Doni*, l'auteur entreprend un chantier nouveau, étranger à sa pratique scripturale habituelle, et démontre son génie dans la transposition poétique de *Mosè*. Avec *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, dans lequel Laubriet a vu un «condensé d'histoire de l'art», Balzac prêchait du côté de la théorie esthétique et abordait le problème du rapport de la pensée à l'exercice créateur. La réponse donnée par le peintre Frenhofer - "méditer les brosses à la main" - était sans ambiguïté, quoique celui-ci fût incapable de l'appliquer dans son propre travail. *Massimilla Doni* n'est autre pour Balzac que la mise en pratique dans l'écriture de cette leçon essentielle du peintre. La dernière des nouvelles sur l'art représente la victoire de la pratique sur la théorie, du réel sur l'imagination; la pensée cède la place au corps qui s'impose à Emilio et à Massimilla - de mauvaise grâce pour l'auteur, semble-t-il²⁷ - de même que la matière s'est imposée à Balzac. Malgré les difficultés, les retards, les hésitations et les «douleurs de l'enfantement», la musique a donné lieu à la gageure d'une traduction littéraire. Avec *Mahomet*, *Robert-le-Diable* et *Moïse en Égypte*, Balzac ne cherche pas tant à percer le mystère de la musique qu'à résoudre un problème de technique romanesque. Comment traduire la musique? comment intégrer cette nouvelle oeuvre au roman sans qu'elle perde ses contours propres? Au bout du chemin, une maîtrise plus approfondie du genre romanesque s'est fait jour. Dans l'intervalle, Balzac a pu traiter des rapports entre les arts autrement qu'en simple visionnaire, comme il le reprochait à Hoffmann²⁸. Il suffit de relire *Massimilla Doni* en écoutant l'opéra de Rossini pour s'en persuader.

Bibliographie:

Ouvrage Collectif: *Balzac: «Le Chef-d'oeuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni»*. Paris, Ellipses, coll. «Analyses & réflexions», 1993.

Ambrière, Madeleine: *Balzac et la Recherche de l'Absolu*. Paris, 1968, Presses Universitaires de France, coll. «Quadrige».

Balzac, Honoré: *La Comédie humaine*. Nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1976-1981, 12 volumes.

²⁷. Voir note ci-dessus n° 23 et la difficulté de Balzac à mettre un point final à un dénouement qui ne le satisfaisait pas.

²⁸. Vid la lettre à Maurice Schlesinger du 29 mai 1837 dans laquelle Balzac qualifie Hoffmann de *tériaki*. Le mot d'origine orientale désigne les fumeurs et mangeurs d'opium. Max Milner dans ses notes à *Gambara* publié dans l'édition de poche de Garnier-Flammarion, 1981, p.131, l'interprète comme synonyme de «visionnaire».

Bonard, Olivier: *La Peinture dans la création balzacienne, Invention et vision picturales de La Maison du Chat-qui-pelote au Père Goriot*. Paris, Droz, 1969.

Eigeldinger, Marc & Milner, Max: Introduction au *Chef-d'oeuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni*. Paris, GF-Flammarion, 1981.

Gengembre, Gérard: Préface à *César Birotteau*, Paris, GF., Flammarion, 1995.

Laubriet, Pierre: * 1961 a) *L'Intelligence de l'art chez Balzac - D'une esthétique balzacienne*, Paris, Didier.

* 1961 b) *Un catéchisme esthétique, «Le Chef-d'oeuvre inconnu» de Balzac*, suivi de l'édition critique du *Chef-d'oeuvre inconnu*, Paris, Didier.

Vachon, Stéphane: Introduction à *Balzac: Écrits sur le Roman*, anthologie. Paris, 2000, Librairie Générale Française, Coll. «Le livre de poche».