

2ml. 3007.5

Université de Montréal

Méditation et médiation artistiques dans trois *Études philosophiques*
de *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac

par

Stéphanie Hébert

Département d'études françaises

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

Avril 2002

© Stéphanie Hébert, 2002



PQ
35
U54
2002
V.025

Université de Montréal

Méditation en situation stressante dans trois États pathologiques
de la Couronne française d'histoire de France

par

Stéphane Hébert

Département d'études françaises

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise en arts (M.A.)
en études françaises

Avril 2002

Stéphane Hébert, 2002



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

Méditation et médiation artistiques dans trois *Études philosophiques*
de *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac

présenté par:

Stéphanie Hébert

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Michel Pierssens, président-rapporteur
Stéphane Vachon, directeur de recherche
Pierre Nepveu, membre du jury

Mémoire accepté le:

Résumé

Le Chef-d'œuvre inconnu, *Gambara* et *Massimilla Doni* constituent, comme l'a indiqué Balzac à plusieurs reprises, une trilogie consacrée à l'art et à la figure de l'artiste. Ces récits appartenant aux *Études philosophiques* mettent en scène des peintres et des musiciens qui, confrontés aux écueils de la création, alimentent l'intense réflexion du romancier sur l'art.

Balzac y dénonce notamment la marginalisation sociale à laquelle est condamné le créateur. Dans ce mémoire, nous avons tâché de voir comment le romancier est parvenu à représenter le retrait social de l'artiste, mais aussi par quelles médiations il espère réconcilier l'artiste et la société. Puisque nos trois récits se caractérisent par le choix significatif du régime énonciatif du discours direct, nous avons choisi d'analyser la dynamique des voix, dans le sillage principalement des travaux d'Émile Benveniste, de Mikhaïl Bakhtine, de Jacqueline Authier-Revuz et d'Éric Bordas. Cette étude nous a permis de déceler d'importants phénomènes de clivages énonciatifs entre, d'une part, le discours des artistes et, d'autre part, celui des autres personnages et du narrateur. Cette difficulté à entrer en interaction avec autrui contribue à donner de l'artiste l'image d'un être isolé. Mais Balzac ne se borne pas à ce constat et souhaite la réconciliation des créateurs et de leur éventuel public. Nous avons donc étudié les moyens par lesquels il tente de dépasser le stade de l'incommunicabilité pour rétablir le contact entre l'artiste et autrui. Nous avons ainsi été en mesure de cerner le rôle de certaines figures médiatrices chargées de ramener les artistes à la réalité dont ils se sont détachés. L'abolition des frontières survient toutefois par la subtile dynamique d'échange qui s'instaure entre les voix, autorisant la contamination, par le discours artistique, des autres discours. Ce décloisonnement, qui permet notamment des rapprochements entre divers codes équivalents, multiplie les chances de l'art de rejoindre chaque individu dans son histoire personnelle. Dans l'ensemble de notre corpus, ce procédé nous est apparu comme le plus haut degré d'achèvement de la médiation.

Nous avons choisi d'aborder les textes dans l'ordre chronologique de leur conception, ce qui nous permet d'opposer les figures du peintre (*Le Chef-d'œuvre inconnu*) et du musicien (*Gambara*, *Massimilla Doni*) et de voir si Balzac leur réserve un traitement différent. Ce choix nous permet également de nous interroger sur l'évolution de la réflexion balzacienne sur l'art et l'artiste. Nous avons ainsi pu déceler un glissement de la dénonciation de la situation sociale problématique de l'artiste, dans le prolongement des articles «Des artistes» publiés en 1830, à un appel à l'interaction des discours et à la diffusion, par ce moyen, de la connaissance des arts.

Abstract

Le Chef d'œuvre inconnu, *Gambara* and *Massimilla Doni* constitute, as Balzac repeatedly noted, a trilogy devoted to art and the figure of the artist. These narratives, part of the *Études philosophiques*, foreground painters and musicians who, confronted with the obstacles to creativity, feed the intense reflection of the novelist on art.

Balzac deals especially with the problem of the artist's social marginalization. This study attempts to show how the novelist succeeds in depicting the social isolation of the artist as well as the means by which he hopes to reconcile the artist with society. Since the three works in question are characterized significantly by the use of direct discourse, this study analyzes the dynamics of the voices, mainly in light of works by Émile Benveniste, Mikhail Bakhtine, Jacqueline Authier-Revuz and Éric Bordas. This study has allowed us to point out the important phenomena of enunciative splits between, on the one hand, the discourse of the artists and, on the other hand, that of other characters and of the narrator. The artist's difficulty in interacting with others contributes to his being perceived as isolated from them. But Balzac does not limit himself to that point and wishes for the reconciliation of creative figures and their potential public. We have studied therefore the means by which he tries to go beyond the stage of incommunicability to re-establish contact between the artist and the world. It also shows how some mediating figures undertake to bring artists out of their detachment and back into contact with the reality from which they have become estranged. The breakdown of barriers occurs, however, by the subtle dynamics of exchange among the voices, allowing the contamination, by the artistic discourse, of other discourses. Opening up these discourses to each other, which allows notably for the linkages among various equivalent codes, multiplies the chances of art touching the lives of each individual. In all three works, this seems to us to be the most complete achievement of the process of mediation.

We have chosen to approach these texts in the chronological order of their conception, which allows us to contrast the figures of the painter (in *Le Chef-d'œuvre inconnu*) and of the musician (in *Gambara* and *Massimilla Doni*) and to see whether Balzac treats them differently. This choice allows us as well to inquire into the evolution of Balzac's reflection on art and the artist. We have thus been able to detect a slippage from the denunciation of the problematic social situation of the artist to a call for the interaction of discourses and for the spreading, by this means, of knowledge of the arts.

Table des matières

Résumé	iii
Abstract.....	iv
Table des matières.....	v
Sigles utilisés.....	vii
Remerciements.....	viii
Introduction	1

Première partie: *Le Chef-d'œuvre inconnu*

Introduction	7
Éléments de théorie du discours	11
1. Le discours	11
2. La rencontre des discours	13
3. L'hétérogénéité énonciative.....	14
4. La stylistique de l'énonciation romanesque.....	16
Chapitre 1 – Théorie balzacienne de la création et situation sociale de l'artiste	19
1. La création selon Balzac.....	19
2. Frenhofer ou les affres de la Conception	21
Un profond penseur	22
Un exécutant habile	22
Un artiste stérile	23
La résistance à faire œuvre, à prostituer la pensée	24
Le «creusement» de l'œuvre	25
3. Porbus ou les limites de l'Exécution.....	27
4. La symbolique des lieux.....	28
5. Les options de Poussin	30
Chapitre 2 – Dynamique des discours	33
1. Entre histoire et discours	33
L'énonciation historique: support du discours.....	33
Le discours des artistes: un «corps étranger»?.....	36
2. Le «tableau» écrit	40
Conclusion.....	47

Deuxième partie: *Gambara*

Introduction	49
--------------------	----

Chapitre 3 – Exils.....	52
1. L'étranger.....	52
2. L'exilé politique.....	54
3. L'exilé social.....	54
4. L'exil «vertical».....	59
Chapitre 4 – Le jeu des discours dans <i>Gambara</i>	63
1. Le cadre narratif.....	63
2. La présentation de <i>Mahomet</i>	64
3. Médiations.....	69
Conclusion.....	76

Troisième partie: *Massimilla Doni*

Introduction	77
Chapitre 5 – «Nous nous faisons tous un bonheur ou une ivresse» ou «les extrêmes jouissances»	80
1. L'opium et la patrie	81
2. L'amour vs la musique	84
3. L'amour idéal.....	87
4. La musique.....	90
Chapitre 6 – Interaction des voix et des codes.....	94
1. La dynamique discursive: l'évolution de l'hétérogénéité montrée.....	94
2. Guérison, interprétation et médiation.....	101
Le rôle de <i>Massimilla Doni</i>	103
Synesthésies et correspondances	108
Conclusion.....	115
Conclusion globale	118
Bibliographie.....	121
Annexe I: Tableau chronologique de la genèse du <i>Chef-d'œuvre inconnu</i> , de <i>Gambara</i> et de <i>Massimilla Doni</i>	127
Annexe II: Résumés	131

Sigles utilisés

- Pl. Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1976-1981, 12 vol.
- AB* + millésime *Année balzacienne*
- Corr.* Honoré de Balzac, *Correspondance*, textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot, Paris, Garnier, 1960-1969, 5 vol.
- L.H.B.* Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, édition établie par Roger Pierrot, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1990, 2 vol.

Remerciements

Mes plus sincères remerciements à Stéphane Vachon, pour son aide précieuse, ses commentaires éclairants et sa disponibilité.

Merci Yvan, pour avoir cru en moi et pour m'avoir accompagnée, au quotidien, tout au long de ce travail.

Introduction

Plusieurs écrivains du XIX^e siècle ont fait une importante part à l'Art au cœur de leur œuvre. Journalistes, feuilletonistes, romanciers, essayistes, poètes se sont mesurés aux questions artistiques, au milieu en pleine effervescence où la gent créatrice se réunit, discute et peu à peu se solidarise. Parmi eux, Honoré de Balzac se présente comme un profond et prolifique penseur sur l'art. Tout au long de sa carrière d'écrivain, il a mûri une conception personnelle de l'art et de l'artiste, tant dans ses œuvres de fiction que dans des essais, faisant simultanément acte de sociologue et d'historien.

Nous avons choisi de nous intéresser, au sein du corpus balzacien, à la mise en fiction de l'art, sans toutefois nous interdire le recours à des textes non fictionnels: articles de journaux, lettres, préfaces, dans le but précis de nous pencher sur *le personnage de l'artiste*, personnage-phare de l'époque: «le dix-neuvième siècle pouvait se réclamer spécialement du paradigme de l'«artiste», entre l'ère des «philosophes» et l'avènement de «l'intellectuel»¹», écrit Claude Duchet dans l'introduction d'un numéro de la revue *Romantisme* consacré spécialement à l'artiste. *La Comédie humaine* fourmille de créateurs de toutes conditions², riches, pauvres, talentueux, stériles, célèbres, inconnus. Parmi ceux-ci, les protagonistes du *Chef-d'œuvre inconnu*, de *Gambara* et de *Massimilla Doni* ont attiré notre attention, parce qu'ils illustrent en se complétant l'un l'autre un dogme philosophique fondamental chez Balzac.

Selon Marc Eigeldinger, dès la fin de 1841, Balzac avait «imaginé de réunir sous le titre de *Contes artistes Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara et Massimilla Doni*³». Le romancier semblait ainsi vouloir mettre de l'avant les liens profonds qui unissent les trois œuvres au niveau thématique. C'est aussi cette solidarité des trois récits que souligne René Guise, lorsqu'il choisit, pour l'édition de ces textes dans la «Bibliothèque de la Pléiade», de respecter «les dernières indications laissées par Balzac» dans l'édition du «Furne corrigé», en les réunissant et en les

¹ Claude Duchet, «L'artiste en question», *Romantisme*, n° 54, 4^e trimestre 1986 («Être artiste»), p. 3.

² Pour un aperçu de l'éventail de personnages d'artistes créés par Balzac, on lira avec intérêt Nicole Pianello, «Poussin, Gambara, Bridau, Schinner et les autres», dans *Analyses et réflexions sur Balzac. Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni. L'œuvre d'art*, ouvrage collectif, Paris, Éditions Marketing, «Ellipses», 1993, pp. 14-16, qui s'intéresse aux origines géographiques et sociales des artistes de *La Comédie humaine*. Voir aussi Gérard Gengembre, «Les peintres fictifs dans *La Comédie humaine*», dans *Balzac et la peinture*, Tours, Musée des Beaux-Arts/Farago, pp. 63-72; Stéphane Vachon, «Peintres de papier: le feu et l'argent», dans *ibid.*, pp. 76ss; François Fosca, «Les artistes dans les romans de Balzac», *Revue critique des Idées et des Livres*, vol. XXXIV, n° 198, mars 1922, pp. 133-152; ainsi que Pierre Laubriet, *L'Intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne*, Paris, Didier, 1961, pp. 231-246.

³ Marc Eigeldinger, «Introduction au *Chef-d'œuvre inconnu* et à *Gambara*», *Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni*, Paris, Garnier-Flammarion, «GF», 1981, p. 15.

présentant dans «l'ordre chronologique de leur conception» et «dans l'ordre logique de lecture⁴».

Ces récits, en plus d'être complexément intriqués dans leur genèse, comme l'ont largement montré les travaux de René Guise⁵, de Pierre-Georges Castex⁶, de Maurice Regard⁷ et de Max Milner⁸, développent des idées à la fois très proches et complémentaires. Balzac a réuni sous la bannière des *Études philosophiques* une série de textes, dont ceux que nous étudions, destinés à illustrer un axiome philosophique central:

le désordre et le ravage portés par l'intelligence dans l'homme, considéré comme individu et comme être social⁹.

Cette idée de «la pensée tuant le penseur¹⁰» est réaffirmée par Félix Davin, lorsqu'il écrit, en 1834, se faisant ainsi le porte-parole de Balzac lui-même:

Monsieur de Balzac considère la pensée comme la cause la plus vive de la désorganisation de l'homme, conséquemment de la société¹¹.

Balzac y reviendra encore dans l'«Avant-propos» à *La Comédie humaine* en 1842:

si la pensée, ou la passion, qui comprend la poussée et le sentiment, est l'élément social, elle en est aussi l'élément destructeur¹².

Plus loin, il décrit les *Études philosophiques* comme la partie de son œuvre «où les ravages de la pensée sont peints, sentiment à sentiment¹³». L'importance accordée par l'auteur, tout au long de l'élaboration de *La Comédie humaine*, aux effets néfastes d'un usage excessif de la pensée est le signe évident que nous abordons une, sinon *la*, question centrale des *Études philosophiques*, laquelle a tenaillé Balzac, non seulement comme auteur, mais tout autant comme penseur et philosophe.

Plus précisément, au sein du corpus des *Études philosophiques*, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambara* et *Massimilla Doni* sont l'illustration des méfaits de l'abus de la pensée sur la

⁴ C'est-à-dire 1) *Le Chef-d'œuvre inconnu*, 2) *Gambara*, 3) *Massimilla Doni*. René Guise, «Histoire du texte», dans Pl., t. X, p. 1409.

⁵ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambara*, *Massimilla Doni*, dans Pl., t. X, 1979, 1848 p., textes présentés, établis et annotés par René Guise. À moins d'indications contraires, c'est à cette édition que nous ferons référence.

⁶ Pierre-Georges Castex, *Nouvelles et contes de Balzac. Études philosophiques*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1961, 96 p.

⁷ Honoré de Balzac, *Gambara*, édition présentée par Maurice Regard, avec le texte inédit de la version originale, une introduction, des notes, Paris, Librairie José Corti, 1964, 190 p.

⁸ Honoré de Balzac, *Massimilla Doni*, édition présentée par Max Milner, avec le texte inédit du manuscrit original, une introduction, des notes et des appendices musicaux, Paris, Librairie José Corti, 1964, 250 p. Max Milner et Maurice Regard ont contribué à mettre de l'avant l'histoire de la rédaction parallèle de *Gambara* et *Massimilla Doni*, qui débute en 1836.

⁹ Philarète Chasles, «Introduction» aux *Romans et contes philosophiques* [1831], Pl., t. X, p. 1187.

¹⁰ Félix Davin, «Introduction» aux *Études philosophiques* [6 décembre 1834], Pl., t. X, p. 1215.

¹¹ *Ibid.*, p. 1210.

¹² «Avant-propos» à *La Comédie humaine* [juillet 1842], Pl., t. I, p. 12.

¹³ *Ibid.*, p. 19.

personne de *l'artiste*. Suite à la rédaction de *Massimilla Doni*, Balzac écrit à Madame Hanska en mai 1837:

Massimilla Doni et *Gambara* sont, dans les *Études philosophiques*, l'apparition de la musique, sous la double forme d'exécution et de composition, soumise à la même épreuve que la pensée dans *L[ouis] Lambert*, c'est-à-dire *l'œuvre et l'exécution tuées par la trop grande abondance du principe créateur*, ce qui m'a dicté le *Chef-d'œuvre inconnu* pour la peinture¹⁴.

Il reprend cette idée en 1839 dans la préface à *Une fille d'Ève*:

Massimilla Doni, *Gambara*, *Le Chef-d'œuvre inconnu* [...] sont des œuvres 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 [...]¹⁵.

Notre intention n'est pas ici de rappeler sinon brièvement l'histoire de ces textes, mais bien de montrer que dès leur rédaction ils sont intimement liés dans la pensée de leur auteur¹⁶. Bien que *Le Chef-d'œuvre inconnu* ait été publié antérieurement et ait fait l'objet de plusieurs remaniements de 1831 à 1836, sa genèse est liée à celle des deux autres textes, à tout le moins à partir de 1837, date à laquelle Balzac modifie considérablement ce texte. Ces changements témoignent d'une volonté d'offrir une contrepartie picturale aux discours sur la musique très développés que l'on retrouve dans *Gambara* et *Massimilla Doni*. Dès 1836-37, le projet de *Gambara* est ébauché et une première version est rédigée. Peu après débute la rédaction de *Massimilla Doni*, au retour d'un voyage en Italie qui a profondément marqué le romancier. Ainsi, il se consacre simultanément à la conception de textes nouveaux et à la réécriture d'un texte ancien, lesquels coexistent alors à la fois dans son esprit et sur sa table de travail. Ceci a sans aucun doute contribué à créer de forts liens «de parenté» entre les textes, mais aussi à renforcer leur complémentarité. Balzac y illustre, grâce à des représentants de diverses disciplines artistiques, l'idée centrale de l'usure de l'homme par l'excès de la faculté de la pensée.

Ces trois œuvres mettent en scène des artistes, peintres dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, musiciens dans *Gambara* et *Massimilla Doni*, aux prises avec les problèmes de la création. La mise en fiction de personnages artistes permet le développement, voire l'approfondissement, dans l'œuvre de Balzac, d'une réflexion sur l'art en général et sur la figure de l'artiste en particulier. Il a, dans d'autres textes, poursuivi cette réflexion, en s'interrogeant entre autres sur

¹⁴ *L.H.B.*, 24 mai 1837, t. I, p. 382. Nous soulignons.

¹⁵ «Préface» à *Une fille d'Ève* et *Massimilla Doni*, Pl., t. II, p. 271.

¹⁶ Pour un portrait plus complet de la genèse des trois œuvres, voir en annexe (pp. 127-130) notre «Tableau chronologique de la genèse du *Chef-d'œuvre inconnu*, de *Gambara* et de *Massimilla Doni*».

la situation sociale précaire de l'artiste. Dans la série d'articles «Des artistes¹⁷», plus spécifiquement, Balzac cherche à expliquer l'apparente «désharmonie¹⁸» qui existe entre l'artiste et les autres hommes et les raisons qui le font juger négativement, qu'elles soient inhérentes à l'artiste lui-même ou le fait d'une société qui ne sait plus le comprendre.

Cette idée d'une «distance» qui s'instaure entre l'artiste et la société est présente dans les textes qui font l'objet de cette étude. En effet, dans nos trois *Études philosophiques*, Balzac multiplie les figures d'étrangers, d'exilés, de marginaux sur lesquels plane l'ombre du rejet et de la désapprobation sociale. Toutefois, ces récits ne déniaient pas toute responsabilité à l'artiste, qui parfois prend lui-même ses distances par rapport au monde, soit en ne le fréquentant pas, soit en s'évadant par l'esprit, par l'extase ou par l'ivresse. En somme, il semble que pour créer et faire apprécier son œuvre, l'artiste ait besoin du concours d'un acte médiateur qui rétablisse le contact entre lui et les autres hommes, qui permette son rétablissement «comme individu et comme être social¹⁹». Nous nous interrogerons donc sur la façon dont Balzac a mis en scène, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambara* et *Massimilla Doni* la distance sociale qui caractérise l'artiste, mais aussi sur la possibilité de sa résolution au sein même de l'écriture romanesque, par le biais, principalement, de figures médiatrices.

Une première constatation s'impose. Dans les trois *Études philosophiques* que nous étudions, nous notons une prédominance généralisée des discours (directs) des personnages sur la narration. En effet, et cela est particulièrement vrai du *Chef-d'œuvre inconnu* et de *Gambara*, le narrateur donne littéralement la parole aux personnages, il délègue son pouvoir et fait entendre la voix des artistes, paradoxalement, dans l'im-médiateté. Ce faisant, il rend effective une interaction entre l'artiste et d'autres personnages ou l'instance narrative, et par le fait même avec le lecteur. Ainsi, tout en entrant difficilement en contact avec les hommes, l'artiste arrive à «se dire», au sein de l'écriture romanesque. Cette caractéristique particulière nous a amenée à étudier les phénomènes énonciatifs qui prennent place dans les textes. Entre le discours des artistes, celui des personnages «périphériques» – épouse/maîtresse de l'artiste, «connaisseurs», amis, etc. –, celui des personnages extérieurs au cercle restreint qui entoure les artistes – clients de la gargote de Giardini dans *Gambara*, médecin français dans *Massimilla Doni* – et celui du narrateur, comment le retrait social de l'artiste est-il représenté? Par quels procédés de médiation le contact est-il rétabli entre les artistes et les autres acteurs du discours? Comment, en somme,

¹⁷ «Des artistes», *La Silhouette*, 25 février, 11 mars et 22 avril 1830, reproduit dans Honoré de Balzac, *Œuvres diverses*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, t. II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996, pp. 707-720.

¹⁸ *Ibid.*, p. 708.

¹⁹ *Loc. cit.* Nous soulignons.

le lecteur accède-t-il, grâce au texte, à ce monde qui semble fermé sur lui-même?

À partir de ces questionnements, nous avons été en mesure de réaliser la pertinence et la portée pour cette analyse d'étudier les phénomènes de clivages énonciatifs, les marques par lesquelles s'instaure une brisure entre les diverses sources d'énonciation ou voix dans le texte (personnages, narrateur). Formes verbales, typographie, pratiques langagières et interaction des voix du récit sont autant d'éléments qui nous permettront de prendre la mesure du fossé qui se creuse entre le discours de l'artiste et celui des autres. Surtout, nous examinerons les ressources dont dispose le discours de l'artiste pour se détacher du cadre offert par la narration. Encore nous faudra-t-il ensuite voir s'il est possible à l'artiste balzacien de franchir cette barrière, d'entrer en contact avec d'autres discours, en somme s'il existe des procédés médiateurs susceptibles de le réconcilier avec la société. Où et comment se fait la rencontre, le choc des discours? Le discours produit par les artistes est-il si hétérogène qu'il exclut toute possibilité d'interpénétration, de contamination?

Suivant la «logique de lecture» préconisée par René Guise, nous avons choisi d'aborder en premier lieu la lecture du *Chef-d'œuvre inconnu*. Publié d'abord dans *L'Artiste* en 1831, ce récit est remanié considérablement au cours des années subséquentes, notamment en 1837, où il subit des ajouts majeurs en particulier en ce qui a trait aux théories picturales. Mettant en scène trois peintres, Balzac réussit à montrer diverses facettes du créateur pictural, de sa pratique artistique, de ses misères et de son statut social. *Le Chef-d'œuvre inconnu* nous servira de porte d'entrée à la théorie balzacienne de la création, laquelle permet d'éclairer en partie le sort fait, sur le plan social, aux peintres de la nouvelle (mais aussi, on le devine, aux musiciens de nos deux autres textes): de la vie d'ermite du vieux peintre Frenhofer à la vie mondaine de Porbus, peintre de Henri IV. La construction particulière du *Chef-d'œuvre inconnu*, récit bref où les dialogues occupent la plus grande place, nous a amenée à nous interroger sur les interactions entre les instances du discours: personnages, narrateur, et éventuellement narrataire. Nous chercherons donc à déterminer par quels moyens les divers degrés d'insertion sociale des peintres sont mis en place par la dynamique énonciative, à travers les jeux des discours. En nous appuyant sur les travaux de quelques théoriciens qui se sont intéressés aux phénomènes des clivages énonciatifs, nous tenterons de cerner les moyens mis en place par Balzac pour représenter la distance sociale propre à certains artistes et d'établir une méthode d'investigation pour les deux autres textes à l'étude. Puis, nous nous interrogerons sur l'existence d'un espace de rencontre des discours scriptural et pictural.

Après avoir envisagé la condition sociale du personnage de l'artiste peintre, nous lui opposerons celle de l'artiste musicien, puisque *Gambara* et *Massimilla Doni* y sont consacrés.

Ceci nous permettra non seulement de compléter une interrogation globale sur la représentation de l'artiste, mais aussi de relever certaines différences dans le traitement réservé par Balzac au peintre et au musicien, de même qu'à la peinture et à la musique. Dans *Gambara*, comme dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, la pratique de l'art implique certaines conséquences au niveau social. La plus importante est l'état d'exil auquel se trouve condamné l'artiste musicien. Celui-ci touche en effet de près ou de loin à tous les personnages de la nouvelle, Italiens hors de leur pays, étrangers dans la ville de Paris. Nous étudierons donc les problèmes d'intégration sociale de l'artiste, redoublés par sa condition d'immigré. Contrairement au *Chef-d'œuvre inconnu* toutefois, *Gambara* admet moins aisément la possibilité de divers degrés d'insertion sociale: les artistes musiciens semblent tous condamnés à la marginalité. Toucherions-nous ici à une difficulté inhérente à la condition de musicien, à une différence fondamentale entre musiciens et peintres? Nous posons l'hypothèse qu'une analyse des jeux de discours dans *Gambara* révélera des clivages plus fortement marqués et une plus grande «impermeabilité» des discours que dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Balzac a-t-il ménagé un espace de communication entre l'artiste musicien et la société ou l'a-t-il définitivement condamné à sa réclusion et à son exil?

Massimilla Doni nous permettra d'approfondir cette question. En effet, ce récit met en scène des musiciens et des amateurs de musique aux prises avec des ivresses diverses qui les coupent du monde. Mais *Massimilla Doni* ouvre aussi la voie à une médiation efficace entre les arts, entre les discours et éventuellement entre les artistes et la société. Ce récit se concentre davantage sur des processus médiateurs, le plus important étant l'interprétation à visée didactique qu'offre le personnage principal à l'intention d'un étranger, d'un non-initié, aspect abordé par *Le Chef-d'œuvre inconnu*, mais qui trouve dans *Massimilla Doni* un plus grand degré d'achèvement, un rôle éclairant. Reprenant certains procédés mis en œuvre dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* et surtout dans *Gambara* afin de montrer la clôture du langage musical sur lui-même, Balzac tente de le décloisonner, d'abaisser les barrières entre les discours. Alors qu'il permet aux autres arts d'envahir le discours sur la musique, le romancier fait sortir le langage musical des limites strictes du discours des initiés. Il fonde ainsi un discours ouvert, un lieu de communication où les arts se disent, se rejoignent, se soutiennent et cherchent à rejoindre le plus grand nombre.

Première partie
Le Chef-d'œuvre inconnu

Introduction

Rédigée sur commande pour la revue *L'Artiste*, la première version du *Chef-d'œuvre inconnu*¹ parut les 31 juillet et 7 août 1831. À ce texte relativement bref, Balzac fit subir une série de modifications, les dernières datant de 1847. La coloration fantastique du récit a ainsi laissé peu à peu place à une méditation approfondie sur la situation de l'artiste et les méfaits de la pensée. Les diverses éditions² du texte correspondent à autant d'étapes d'une migration progressive du sens de l'œuvre: «nous ne connaissons ni manuscrits, ni épreuves du *Chef-d'œuvre inconnu*; l'histoire de ce texte se réduit donc à celle de ses éditions³», écrit René Guise, l'un des critiques qui se sont intéressés à cette genèse complexe, retraçant l'évolution des différents états du texte et faisant ainsi ressortir la mutation et la hiérarchisation progressive des grands thèmes et enjeux du *Chef-d'œuvre inconnu*. Pierre Laubriet semble être, sinon à l'origine, du moins un important précurseur de cette série d'analyses⁴ vouées à mettre au jour le déploiement du sens du *Chef-d'œuvre inconnu*, évolution qu'il qualifie de passage «Du conte fantastique à la nouvelle d'art⁵». Selon d'autres critiques, cette première version porte déjà en germe le drame du penseur que Balzac a voulu illustrer dans les *Études philosophiques*; c'est du moins l'avis de Pierre Laubriet⁶ et celui de Pierre-Georges-Castex, selon qui le texte initial est en quelque sorte le «squelette⁷» du récit plus étoffé qui sera inclus dans les *Études philosophiques* en 1837.

En 1831, le récit comporte deux brefs chapitres, «Maître Frenhofer» et «Catherine Lescault», qui installent une dialectique entre le créateur et son œuvre. Ces intitulés mettent l'accent sur le combat de l'artiste, une lutte de dix ans avec la nature, afin de parvenir à doter son œuvre, à force de perfectionnements, d'une âme, de la vie. Victime de son obsession, il s'enferme dans une relation circulaire avec celle qui devient sa femme de peinture et qu'il garde jalousement. La relation «pygmalionnesque» du créateur et de sa création doit beaucoup à

¹ Pour le résumé de cette œuvre, telle que René Guise l'a éditée dans Pl., t. X, voir l'annexe II, p. 131.

² Pour le détail de ces éditions, nous renvoyons au «Tableau chronologique de la genèse du *Chef-d'œuvre inconnu*, de *Gambara* et de *Massimilla Doni*», à l'annexe I, pp. 127-130.

³ René Guise, «Histoire du texte», Pl., t. X, p. 1401

⁴ Pierre Laubriet, *Un catéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris, Didier, 1961, 258 p.; Pierre-Georges Castex, *Nouvelles et contes de Balzac. Études philosophiques*, Paris, C.D.U., 1961, pp. 36-62; René Guise, «Introduction» au *Chef-d'œuvre inconnu*, Pl., t. X, pp. 393-412; *Id.*, «Lire *Le Chef-d'œuvre inconnu*», dans l'ouvrage collectif *Autour du «Chef-d'œuvre inconnu» de Balzac*, Paris, École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, 1985, pp. 9-13.

⁵ Pierre Laubriet, *Un catéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu*, *op.cit.*, pp. 53-128.

⁶ Pierre Laubriet, *Un catéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, *op. cit.*, pp. 112-113.

⁷ Pierre-Georges Castex, *Nouvelles et contes de Balzac*, *op. cit.*, p. 37.

l'influence de la littérature fantastique d'E.T.A. Hoffman, comme l'ont montré plusieurs critiques⁸. Mais c'est aussi dans le prolongement d'une série d'articles intitulés «Des artistes», que Balzac fit paraître en 1830 et où il définit les arts comme «l'abus de la pensée⁹», que se situe le drame de Frenhofer.» *Le Chef-d'œuvre inconnu* est alors une illustration parmi d'autres¹⁰ du destin tragique qui menace l'homme accaparé tout entier par une idée, théorie plus longuement développée dans l'introduction de Philarète Chasles aux *Romans et contes philosophiques*¹¹. Frenhofer s'isole ainsi dans des visions qu'il est incapable de matérialiser dans une œuvre et, par conséquent, de partager avec autrui. Cette exaltation solitaire de l'esprit constitue, selon Pierre Laubriet, «un trait de la psychologie de l'artiste, qui ne vit à son aise que dans le monde des idées¹²», foncièrement inadapté à la société.

De plus, avec le personnage de Poussin, le récit développe une problématique centrale de la vie et de l'œuvre de Balzac: l'incompatibilité de l'art et de l'amour, autour de laquelle sera centrée la dernière version de ce texte et que le romancier reprendra, entre autres, dans *Gambara*.

Dès 1831, Balzac ressent le besoin de retravailler son texte, ce qui donne naissance à la version des *Romans et contes philosophiques* (septembre 1831), reprise dans les *Contes philosophiques* (juin 1832). Les additions picturales datant de cette époque, encore «élémentaires» et peu originales, modifient tout de même la portée de l'œuvre, selon Pierre Laubriet:

Balzac ne s'est référé, dans ses additions, qu'aux procédés les plus élémentaires de la technique picturale; mais, en les exprimant dans *la langue des peintres*, il leur confère une solennité qui permettait de faire passer Frenhofer pour un profond technicien¹³.

Les personnages s'expriment dorénavant en peintres. Frenhofer, qui se veut un artiste de génie, acquiert ainsi plus de crédibilité. Cela permet aussi de le situer par rapport à des questions esthétiques propres aux peintres, en particulier le problème du relief et le rapport au réel: les chapitres s'intitulent maintenant «Gillette» et «Catherine Lescault», ce qui souligne la tension entre l'œuvre de la nature et l'œuvre picturale qui tente vainement de la reproduire. Cela met aussi l'accent sur la confrontation du peintre et du modèle, dont il veut tirer la substance, la vie pour en nourrir sa création. Ces changements centrent le récit sur le personnage de Frenhofer, tout comme le dénouement, qui s'attarde davantage sur la folie du vieux peintre. En effet, dans cette version, Frenhofer doute un instant de la réussite de son œuvre, avant de sombrer dans la folie.

⁸ Sur l'influence des écrits d'Hoffmann et l'aspect fantastique, voir Pierre Laubriet, *Un catéchisme esthétique*, op. cit., pp. 31-39; Pierre-Georges Castex, *Nouvelles et contes de Balzac*, op. cit., pp. 45-51; René Guise, «Introduction» au *Chef-d'œuvre inconnu*, Pl., t. X, pp. 401-407

⁹ «Des artistes», *La Silhouette*, 25 février, 11 mars, 22 avril 1830, repris dans *Œuvres diverses*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, t. II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996, p. 714.

¹⁰ *La peau de chagrin* (1831), *Louis Lambert* (1832), *La Recherche de l'Absolu* (1834).

¹¹ Philarète Chasles, «Introduction» aux *Romans et contes philosophiques* [1831], Pl., t. X, pp. 1185-1197.

¹² Pierre Laubriet, *Un catéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, op. cit., p. 25.

¹³ *Ibid.*, p. 80. Nous soulignons.

C'est en 1837 que *Le Chef-d'œuvre inconnu* fait son entrée dans les *Études philosophiques*, au moment où Balzac semble chercher diverses applications des ravages causés par la pensée sur les artistes: «l'œuvre et l'exécution tuées par la trop grande abondance du principe créateur¹⁴», écrit-il à Madame Hanska en mai 1837. Les modifications qu'il fait alors subir au *Chef-d'œuvre inconnu* coïncident avec l'élaboration de *Gambara*, qui sera suivi sous peu de *Massimilla Doni*. Balzac étoffe alors significativement les discours sur la peinture dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, ce qui recentre encore davantage l'intrigue sur le personnage de Frenhofer. Du même coup, il met en place dans ses trois *Études philosophiques* artistes une véritable philosophie de l'art inspirée principalement de Swedenborg. Il existerait, selon ce dernier, des correspondances entre le sensible et l'intelligible, et chaque artiste, avec le mode d'expression qui est le sien, serait en charge de les révéler. Pressentant ce qui se trouve au-delà du visible, l'artiste doit être en mesure de le traduire, de l'exprimer à l'intention des autres hommes, par les moyens propres à son art. Ainsi se manifeste «la difficulté pour tout créateur de rendre avec les procédés imparfaits de son art toute la richesse vivante et foisonnante de ses conceptions idéales¹⁵», selon Pierre-Georges Castex.

Intégré presque sans modification dans *La Comédie humaine* en 1846, *Le Chef-d'œuvre inconnu* fera l'objet d'une édition ultérieure, en 1847, dans *Le Provincial à Paris*, titre provisoire de *Les Comédiens sans le savoir*, sous le titre *Gillette*. Dans cette ultime édition, les mentions au statut de courtisane de Catherine Lescault disparaissent, ce qui, selon René Guise, «élimine une contradiction entre la personnalité ainsi prêtée à Catherine et l'amour de Frenhofer tel qu'il est peint dans le roman¹⁶». Catherine devient seulement la femme aimée, ce qui rend d'autant plus flagrant l'acte de prostitution auquel Frenhofer soumet cette œuvre d'art issue de sa pensée qu'il traite comme son épouse et, parallèlement, celui auquel Poussin soumet Gillette et celui de Marie Égyptienne, la «sainte prostituée». *Le Chef-d'œuvre inconnu* reprend ainsi une réflexion entamée en 1828 dans l'«Avertissement» du *Gars*, où Balzac dénonçait: «cette prostitution de la pensée que l'on nomme: *la publication*¹⁷». Nous sommes en droit de croire, avec René Guise, que cette réflexion sur l'art littéraire s'applique aussi aux autres arts selon ce principe: «Livrer au public l'œuvre d'art, c'est la prostituer¹⁸.» Ainsi, rendre publique l'œuvre mûrie en esprit, c'est la prostituer deux fois, en en offrant une traduction qui ne peut lui être

¹⁴ L.H.B., 24 mai 1837, t. I, p. 382.

¹⁵ Pierre-Georges Castex, *Nouvelles et contes de Balzac*, op. cit., p. 44.

¹⁶ René Guise, «Histoire du texte», Pl., t. X, p. 1408.

¹⁷ «Avertissement» du *Gars* [manuscrit, 1828], Pl., t. VIII, p. 1669. Reproduit aussi dans *Écrits sur le roman*, textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche», 2000, p. 50.

¹⁸ René Guise, «Lire *Le Chef-d'œuvre inconnu*», art. cit., p. 13.

qu'infidèle et en dévoilant à tous les regards l'objet d'une relation intime. Or, la prostitution de la création rejoint la question du commerce, de l'échange des œuvres d'art et des biens intellectuels, à laquelle se sont intéressés Mechthild Albert¹⁹, pour qui l'artiste balzacien est en tension constante entre son désir (son amour) et son art, relation compliquée par son obligation de faire commerce; Chantal Massol-Bédoin²⁰, selon qui la relation unissant les peintres de la nouvelle en est une d'initiation, de transmission d'un secret; ainsi que Claude E. Bernard²¹, qui affirme que les rapports entretenus par les personnages sont «fond[és] sur la notion d'«échange»²²», laissant apparaître «la nostalgie d'un échange beaucoup plus vaste, d'une authentique circulation que [...] les personnages ne peuvent réaliser ni sur le plan du savoir, ni sur le plan érotique, ni même sur le plan financier, mais qui s'esquisse au niveau de l'entreprise scripturale²³».

Notre étude tentera d'articuler la volonté initiale de Balzac de donner une défense et illustration de l'artiste, sensible dès la version de 1831, et un souci apparaissant ultérieurement de donner aux personnages de peintres une parole de peintre. Loin de croire au seul impératif réaliste, nous pensons que cette parole accordée aux peintres se situe en droite ligne avec le projet initial et permet de développer davantage la problématique de l'inadaptation sociale de l'artiste. Cette inadaptation nous permettra de transporter la thématique de l'échange et de la transmission du savoir sur le plan du discours, point de vue peu étudié, sinon par Claude E. Bernard²⁴. Si l'œuvre manquée fait échec au lien essentiel qui pourrait se tisser entre le créateur et son public ainsi qu'entre le maître et ceux qui cherchent à acquérir son savoir, l'échange des discours permet-il une relation féconde entre ces divers actants?

Nous exposerons d'abord la théorie de l'enfantement des œuvres d'art développée par Balzac dans plus d'un texte et incarnée entre autres par les trois peintres du *Chef-d'œuvre inconnu*. Celle-ci est d'une importance capitale dans la compréhension de ce texte, puisqu'elle illustre par quel mécanisme la pratique d'un art a une incidence sur la situation sociale de l'artiste. Ceci nous permettra d'approfondir l'axiome de l'«abus de la pensée» que nous avons abordé dans l'introduction et de montrer comment celui-ci contribue au retrait social progressif de l'artiste. Nous verrons ensuite comment l'artiste réussit à se confronter à l'autre, par le biais de son discours. Pour ce faire, nous aurons recours à un ensemble de notions théoriques, dont

¹⁹ Mechthild Albert, «Désir, commerce et création ou le dilemme de l'artiste balzacien», *AB 1983*, pp. 215-225.

²⁰ Chantal Massol-Bédoin, «L'artiste ou l'imposture: le secret du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac», *Romantisme*, n° 54, 4^e trimestre 1986 («Être artiste»), pp. 44-57.

²¹ Claude E. Bernard, «La problématique de l'«échange» dans «Le Chef-d'œuvre inconnu» de Balzac», *AB 1983*, pp. 201-213.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

nous présentons ici les principaux éléments.

Éléments de théorie du discours

On ne peut espérer dresser un bilan de la situation sociale de l'artiste dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* en abordant le seul aspect de l'abus de la pensée, lequel ne touche pas exclusivement les personnages des *Études philosophiques* artistes. Celui-ci nous servira à poser comment, au niveau de l'histoire, de *ce* qui est raconté, Balzac a explicité la situation sociale problématique de l'artiste. Toutefois, il est nécessaire d'étudier *comment* l'artiste, même lorsqu'il tend à se cloîtrer dans son espace physique et mental et à garder son œuvre secrète, se confronte à l'autre par ses discours, qui occupent la majeure partie du texte. Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, les dialogues prennent amplement le pas sur la narration. Balzac écrit, dans une de ses «Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts» que le dialogue doit parfois, comme chez Walter Scott, «servir à achever [les] portraits²⁵». Forte de cette affirmation, nous avons choisi d'analyser comment le jeu des différents discours complète le portrait des artistes que nous allons dresser dans le chapitre 1.

1. Le discours

Tel que défini par Émile Benveniste dans «Les relations de temps dans le verbe français²⁶», le *discours* est le mode d'énonciation qui s'oppose à *l'histoire*. Rappelons brièvement les marques formelles qui permettent de les distinguer. *L'énonciation historique* concerne le récit écrit d'événements passés, sans intervention d'un narrateur. Elle exclut toute marque formelle qui relève de l'ordre de l'autobiographie, c'est-à-dire les première et deuxième personnes verbales et les marques déictiques comme «ici» et «maintenant», pour ne permettre que l'utilisation des formes de troisième personne. Seuls certains temps verbaux s'y retrouvent: l'aoriste (passé simple), l'imparfait (incluant le conditionnel en -rait) et le plus-que-parfait, en plus du prospectif, qui lui sert de futur. Le présent est exclu, sauf dans le cas rare du présent général de définition.

Le plan du discours est constitué de toute énonciation impliquant un locuteur et un auditeur, ainsi que par l'intention du premier d'influencer l'autre. Le discours est soit une forme orale ou une forme écrite imitant l'oral. Il existe d'ailleurs un plan qui est la conjonction de l'histoire et du discours, le discours indirect libre, qu'Émile Benveniste choisit de ne pas aborder dans cet article. Les marques formelles du discours sont beaucoup moins limitées que celles de l'histoire.

²⁵ «Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts», *Revue parisienne*, 25 juillet 1840, repris dans *Écrits sur le roman*, textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche», 2000, pp. 134-192, ici p. 178.

²⁶ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, «Tel», 1966, pp. 237-250.

Toutes les personnes verbales y sont possibles. Toutefois, «il» change de valeur, puisqu'il s'oppose ici au couple «je-tu» (les personnes) pour représenter la non-personne, l'absence. De plus, tous les temps verbaux peuvent prendre place dans le discours à la seule exception de l'aoriste, temps privilégié de l'énonciation historique. Les trois temps fondamentaux du discours sont le présent, le futur et le parfait.

Le discours se rapporte donc aux paroles des personnages tandis que l'histoire est le mode privilégié de la narration. Un repérage même rapide dans nos trois textes permet de distinguer clairement les deux régimes de temps verbaux et les deux régimes de la personne qui définissent histoire et discours. Il nous permet de poser la prémisse fondamentale de notre étude selon laquelle le discours prédomine, dans nos trois textes, sur l'histoire. Les extraits que nous étudierons plus loin sont représentatifs de ce phénomène. La prédominance du discours direct, signe distinctif de nos textes si on les compare à d'autres romans balzaciens, en particulier ceux appartenant aux *Études de mœurs*, est à l'origine de notre intérêt pour la «prise de parole» des personnages.

À première vue, l'importance accordée aux longs discours sur l'art dans les textes étudiés est paradoxale, puisque Balzac affirme dans une lettre à Maurice Schlesinger que les artistes, en se renfermant dans leur propre univers, «[sentent] trop vivement [...] pour discuter²⁷», idée qu'il réitère à plusieurs reprises. Citons seulement la dédicace de *Gambara*: «ce personnage digne d'Hoffmann [...] ayant des oreilles pour écouter le chant des anges, et n'ayant *plus de langue pour les répéter*» (459, nous soulignons). Dans nos textes, quel sens doit-on accorder à la maîtrise du discours que le narrateur accorde au personnage artiste? Quel rapport entretient-il avec les autres discours? Précisons toutefois qu'il nous arrivera de considérer l'«histoire» comme «discours du narrateur», en ce sens qu'il s'agit aussi d'une énonciation émanant d'un «je», d'un locuteur, à qui nous attribuons ainsi en quelque sorte le statut de «personne». Dans «L'appareil formel de l'énonciation²⁸», Émile Benveniste écrit que l'énonciation est le fait d'un locuteur mobilisant la langue pour son compte et que certains caractères linguistiques issus du locuteur marquent cette relation. Le locuteur-narrateur du récit implante l'Autre en face de lui et décide du degré de présence qu'il lui attribue. Ceci nous autorise à considérer l'instance responsable de l'énonciation historique (le narrateur) comme une «personne» interagissant par son discours avec les personnages de l'histoire. Par ailleurs, dans les passages narratifs de nos textes, certaines marques formelles apparaissent qui, selon la distinction d'Émile Benveniste,

²⁷ «Lettre à Maurice Schlesinger, 29 mai 1837», parue dans la *Revue et gazette musicale*, 11 juin 1837, reprise dans *Corr.*, t. III, pp. 291-296, ici p. 295.

²⁸ Émile Benveniste, «L'appareil formel de l'énonciation», *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard, 1970, pp. 79-88.

appartiennent au discours: émission de jugements, ponctuation expressive, etc.

2. La rencontre des discours

Dans «Du discours romanesque²⁹», Mikhaïl Bakhtine pose le postulat du plurilinguisme romanesque par lequel des «unités stylistiques hétérogènes s'amalgament, en pénétrant dans le roman, y forment un système littéraire harmonieux, et se soumettent à l'unité stylistique supérieure de l'ensemble [...]»³⁰. À l'œuvre dans tout discours, celui-ci est constitutif et caractéristique du genre romanesque. S'il est réalisé par la locution narrative qui reçoit le langage «déjà stratifié, subdivisé en langages divers», le plurilinguisme peut pénétrer dans le roman «en personne», via les «figures de locuteurs»: «L'objet principal du genre romanesque qui le "spécifie", qui crée son originalité stylistique, c'est *l'homme qui parle et sa parole*³¹.» Selon Mikhaïl Bakhtine, du «discours direct de l'auteur» (voire du narrateur)³² se dégagent certains «langages propres à un genre, une profession³³»: «Dans le roman, le locuteur est, essentiellement, un *individu social*, historiquement concret et défini, son discours est un langage social [...]. C'est pourquoi le discours d'un personnage peut devenir un facteur de stratification du langage, une introduction au plurilinguisme³⁴». Chez Balzac, cette forme d'introduction du plurilinguisme dans le roman est sensible dans sa volonté de particulariser les paroles des personnages, en fonction de leur métier ou de leur nationalité, entre autres. Par exemple, le banquier Nucingen se voit attribuer un langage aux caractéristiques stylistiques uniques dans *La Comédie humaine*:

Hau crante callot! Fichi pédate ki tord! Cria-t-il. Sante frante si di haddrappe cedde foidire. [...] Zi chaffais ànné Chorche [...], au lier te doi, crosse pette, ile aurede pien si drouffer cedde phâmmé³⁵.

Les discours des personnages peuvent d'ailleurs exercer une influence sur le discours de l'auteur, leur parole rayonnant ainsi bien au-delà des limites du seul discours direct³⁶. Réciproquement, les discours des personnages peuvent servir à réfracter celui de l'auteur, si bien que l'on peut assister à un effacement potentiel des frontières des discours, les indications formelles de leur appartenance étant absentes ou dissimulées.

Mikhaïl Bakhtine élabore aussi l'idée que certains «genres spéciaux», «intercalaires»

²⁹ Mikhaïl Bakhtine, «Du discours romanesque», dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, «Tel», 1987 [Moscou, 1975; première édition française, 1978], pp. 83-233.

³⁰ *Ibid.*, p. 88.

³¹ *Ibid.*, pp. 152-153. Les italiques sont de l'auteur.

³² Cf. *Ibid.*, pp. 123, 128.

³³ *Ibid.*, p. 123.

³⁴ *Ibid.*, p. 153. Les italiques sont de l'auteur.

³⁵ *Splendeurs et misères des courtisanes*, Pl, t. VI, p. 493.

³⁶ Cf. Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, pp. 136-137.

permettent l'introduction du discours d'autrui dans le roman: lettres, journaux intimes, etc. Non que ces procédés soient fréquents dans nos textes, toutefois le vocabulaire utilisé pour définir leur rôle dans le roman nous semble particulièrement bien adapté à l'étude des discours directs dans les trois *Études philosophiques* artistes de Balzac. «Les genres intercalaires peuvent être [...] complètement objectivés, c'est-à-dire dépouillés entièrement des intentions de l'auteur, non pas "dits", mais seulement "montrés", comme une chose, par le discours [...]»³⁷.» De la même façon, il faudra nous interroger à savoir si la narration cherche à «montrer» le discours de l'artiste comme s'il s'agissait d'un objet, afin de le faire mieux voir.

Qu'il soit réellement dit, intégré au discours de l'auteur, ou qu'il soit seulement montré, le discours direct du personnage reste l'une des voies de réalisation majeures du plurilinguisme dans le roman et porte «en germe un dialogue potentiel, non déployé [...] un dialogue de deux voix, deux conceptions du monde, deux langages»³⁸.

3. L'hétérogénéité énonciative

Les textes de Jacqueline Authier-Revuz permettent de pousser au-delà de la simple distinction les rapports histoire/discours en précisant non seulement comment le discours est distinct de l'histoire, mais aussi comment il est mis à distance de l'instance narratrice première. Dans le prolongement des études bakhtiniennes sur le plurilinguisme, cette auteure s'interroge sur l'interaction des voix dans le discours et en particulier sur les rapports existants entre un «je» locuteur et l'autre qu'il plante en face de lui.

Dans «Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive»³⁹, Jacqueline Authier-Revuz cherche à articuler la réalité linguistique des formes montrées (ou suggérées) d'hétérogénéité à la réalité d'une hétérogénéité constitutive du discours (selon laquelle l'autre est non seulement toujours présent dans le discours, mais en est aussi une condition d'existence). Les marques de «l'hétérogénéité montrée» se définissent comme suit: «Dans le fil du discours que produit, de fait, matériellement, un locuteur unique, un certain nombre de formes linguistiquement appréhendables au niveau de la phrase ou du discours inscrivent, dans la linéarité, de l'autre»⁴⁰.» Celles-ci comptent, entre autres, le discours direct, le discours indirect et les diverses formes de connotation autonymique (guillemets, italiques, etc.). Grâce à elles,

l'autre se trouve [...] désigné comme objet du discours, à travers un mécanisme énonciatif, qui dans les diverses approches qui en ont été proposées (et qui ne sont pas réductibles les unes aux

³⁷ *Ibid.*, p. 142.

³⁸ *Ibid.*, p. 145.

³⁹ Jacqueline Authier-Revuz, «Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours», *DRLAV*, n° 26, 1982, pp. 91-151.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 91-92 (le souligné est de l'auteure).

autres: «bathmologie» évoquée par Barthes, «suspension» ou degrés de la «prise en charge», autonymie et connotation autonymique, distinction locuteur-énonciateur, ou sujet parlant-locuteur-énonciateur,...), semble être saisi comme prise de distance de la part du sujet parlant vis-à-vis d'une partie de son discours⁴¹.

Pour définir «l'hétérogénéité constitutive» du discours, Jacqueline Authier-Revuz s'appuie sur deux approches non linguistiques, le dialogisme du cercle de Bakhtine et la psychanalyse. Ce sont toutefois les marques de l'hétérogénéité montrée qui nous intéressent plus particulièrement. Rappelons seulement la conclusion à laquelle mène cette étude, conclusion qui servira de point de départ aux travaux ultérieurs de Jacqueline Authier-Revuz:

l'hétérogénéité montrée n'est pas un miroir, dans le discours, de l'hétérogénéité constitutive du discours; elle n'est pas non plus «indépendante»; elle correspond à une forme de négociation – obligée – du sujet parlant avec cette hétérogénéité constitutive – inéluctable mais qu'il lui est nécessaire de méconnaître; et la forme «normale» de cette négociation s'apparente au mécanisme de la dénégation⁴².

Ainsi, «l'hétérogénéité montrée», qui n'est pas sans faire référence à l'acte de monstration et d'objectivation considéré par Bakhtine comme l'un des modes d'introduction du discours de l'autre dans le roman, servirait à désigner clairement l'autre dans le discours, pour *le circonscrire et affirmer l'un*.

Parmi les marques de «l'hétérogénéité montrée», phénomènes linguistiques repérables dans le discours, Jacqueline Authier-Revuz consacre un article aux rôles des guillemets, rôles qui peuvent aussi être attribués à certaines autres marques typographiques comme les italiques, les parenthèses et les tirets. Dans «Paroles tenues à distance⁴³», elle s'intéresse au statut du mot mis entre guillemets: soit il est autonome (discours direct: «le locuteur fait ici *mention* et non pas *usage* des mots guillemetés⁴⁴»), soit il s'agit d'un phénomène de connotation autonymique (le locuteur fait usage et mention du mot guillemeté, qui est introduit dans la suite logique de son discours). Le discours se clôt ainsi sur lui-même pour acquérir une certaine indépendance par rapport à la locution dans laquelle il est introduit. Les guillemets servent ainsi à l'encadrement du discours direct afin de le séparer de la locution première. Jacqueline Authier-Revuz désigne par ailleurs le texte guillemeté comme texte «montré»; en ce sens, il serait en quelque sorte «tenu à distance», «à bout de bras comme un objet que l'on regarde et que l'on montre⁴⁵». Or, ces concepts de clôture du texte et de texte «montré» ne sont pas sans rapport avec la visée «pédagogique» de Balzac de réinstaurer un dialogue entre artiste et société. Dans «Des artistes»,

⁴¹ *Ibid.*, p. 141 (les soulignés sont de l'auteur).

⁴² *Ibid.*, p. 143.

⁴³ «Paroles tenues à distance», dans Bernard Cohein *et al.* (dir.), *Matérialités discursives*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981, pp. 127-142. Ce texte est signé Jacqueline Authier, mais pour éviter toute confusion, nous nous en tiendrons au nom Authier-Revuz.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 127 (les italiques sont de l'auteur).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 127.

Balzac tente de faire mieux comprendre ce qu'est/qui est l'artiste et les raisons de sa situation sociale difficile. Défendant l'artiste, Balzac se fait pédagogue et cherche à redonner au public la capacité de comprendre l'œuvre. On peut à juste titre considérer la trilogie des *Études philosophiques* artistes comme l'une des manifestations de cette volonté didactique: «le romancier, dans la trilogie déjà, a entrepris de pousser plus loin son action, de fournir au public le *Sésame, ouvre-toi* qui lui manque. Les trois textes se sont chargés [...] de pages didactiques, de commentaires explicatifs de tableaux et d'opéras. [...]»⁴⁶, écrit René Guise. L'utilisation du style direct, les propos rapportés, indépendants de toute locution première, nous semblent l'image même du renfermement des arts sur eux-mêmes et de l'imperméabilité qui existe entre leurs moyens d'expression et les autres langages. Une voie est offerte à Balzac pour rétablir la médiation entre l'artiste et la société: si le récit ne peut donner à voir, du moins peut-il faire entendre la voix de l'artiste. Le texte devient littéralement *porte-parole*.

4. La stylistique de l'énonciation romanesque

Les catégories et les outils qu'Éric Bordas met en place dans *Balzac, discours et détours*⁴⁷ visent plus précisément l'étude du texte balzacien. Se basant sur les travaux de Mikhaïl Bakhtine, Oswald Ducrot, Émile Benveniste, Julia Kristeva et sur la théorie du figural de Laurent Jenny, Éric Bordas combine ces diverses approches pour développer ce qu'il définit comme «analyse stylistique textuelle de l'énonciation narrative romanesque»⁴⁸. Il entreprend d'appliquer les acquis de la linguistique de l'énonciation à une approche pragmatique des romans du cycle Vautrin, afin de proposer une stylistique de l'énonciation romanesque.

La première partie de cet ouvrage, celle qui nous importe le plus ici, porte sur les marques d'énonciation des personnages, sur la façon dont se fait «entendre la voix de "l'autre" sous le discours unificateur d'un narrateur transcripateur [par] une écriture autonymique qui scinde nettement les locutions en assignant une origine à chaque énoncé»⁴⁹. Comme nous l'avons vu avec Mikhaïl Bakhtine, le discours du personnage est une voie de réalisation du plurilinguisme dans le roman. Éric Bordas, s'appuyant sur cette idée, étudie d'abord comment Balzac fait des paroles et des pensées des personnages une énonciation autonymique, singulière, c'est-à-dire comment est personnalisé le langage particulier d'un individu fictif. Il envisage deux voies empruntées par Balzac: la représentation de sociolectes: parlures (mondaine, populaire, des

⁴⁶ René Guise, «Introduction» au *Chef-d'œuvre inconnu*, Pl., t. X, p. 397.

⁴⁷ Éric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997, 368 p.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 19.

filles) et argots, et la création d'idiolectes (parler singulier propre à un seul personnage). Toutefois, il en arrive à la conclusion préliminaire que, malgré la réussite de Balzac à créer des sociolectes, le personnage est incapable de se dégager de la locution narrative générale, parce qu'il n'existe et ne peut être *individualisé* que *par rapport* à elle.

Éric Bordas examine ensuite la position du narrateur face à l'énonciation transitive directe de l'autre. Sur ce point précis, plutôt que d'adopter la distinction d'Émile Benveniste entre discours et histoire, nous privilégions le point de vue d'Éric Bordas: «Le narrateur n'est qu'un discours parmi d'autres discours, cherchant à se constituer en *voix*, plutôt moins bien caractérisé car moins pittoresque et moins saillant⁵⁰.» Ainsi considéré comme une «personne», une «voix» parmi d'autres, celui-ci peut intervenir de façon autoritaire, couper la parole pour émettre des commentaires ou au contraire se taire et «se borner à transcrire une *énonciation qui lui reste étrangère*⁵¹». Dans ce cas, le discours du personnage est mis à distance de celui du narrateur, et devient, comme le signalaient déjà Mikhaïl Bakhtine et Jacqueline Authier-Revuz, une forme d'«objet montré». Selon Éric Bordas, le récit sert d'introducteur au discours des personnages, dont il se désolidarise en le mettant entre guillemets. Ainsi, par certains procédés de «raccordement», l'énoncé du personnage est articulé à la locution narrative.

Éric Bordas étudie par ailleurs la prise en charge de l'énonciation individuelle par la locution narrative matricielle, par le biais des discours indirects, du discours raconté, du psychorécit et du discours indirect libre. Par ces procédés, Balzac passe aisément et rapidement d'un point de vue à l'autre et oppose ainsi l'ignorance (d'un personnage ou du narrateur) et la connaissance (d'un autre personnage ou du narrateur), l'illusion et la lucidité. Bordas conclut à «la soumission quasi absolue de [l'énonciation des discours rapportés] à la locution narrative matricielle⁵²». Le discours direct reposerait sur un indiscutable et irréconciliable clivage entre énonciation du personnage et locution narrative qui, bien qu'il s'estompe avec le discours indirect libre, n'est jamais résolu: «Les efforts de Balzac pour particulariser les discours [...] ne peuvent dissimuler la dépendance dans laquelle les maintient le narrateur⁵³.» S'appuyant sur un texte de Jacqueline Authier-Revuz que nous avons présenté plus haut⁵⁴, Bordas affirme enfin que le discours rapporté chez Balzac n'est jamais énoncé que pour réaffirmer le discours de l'un.

Le cycle *Vautrin* appartient aux *Études de mœurs* et Balzac a insisté à maintes reprises sur les différences de régime qui les distinguent des *Études philosophiques*. Les premières laissent

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 338-339. Les italiques sont de l'auteur. C'est aussi l'approche privilégiée par Gérard Genette dans *Figures III* (Paris, Seuil, «Poétique», 1972, p. 74), où il effectue une analyse du «discours narratif».

⁵¹ *Ibid.*, p. 87 (nous soulignons).

⁵² *Ibid.*, p. 156.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Jacqueline Authier-Revuz, «Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive», *art. cit.*

généralement moins de place au discours des personnages et le rôle du narrateur y est accru, tandis que dans les secondes, à tout le moins dans les textes que nous étudions, la proportion de discours est significativement plus importante. Nous avons donc estimé nécessaire de refaire une partie du chemin effectué par Éric Bordas, en l'appliquant à nos textes, lesquels ne sont vraisemblablement pas de même nature que ceux qu'il a étudiés. Ainsi, nous ne cherchons pas à nier ses conclusions, mais voulons observer les résultats de semblables analyses sur nos textes. Nous étudierons donc, grâce aux catégories et outils développés par Éric Bordas, mais en les appliquant à un nouvel objet, le fonctionnement de l'articulation discours du personnage/locution narrative, afin de déterminer l'acuité des clivages et le degré de dépendance ou d'autonomie des discours.

Chapitre 1

Théorie balzacienne de la création et situation sociale de l'artiste

1. La création selon Balzac

Balzac a développé dans plusieurs textes, tant fictionnels que non fictionnels, une théorie originale de la création qu'il a lui-même mise en pratique. *Le Chef-d'œuvre inconnu* en est l'une des multiples illustrations sur le plan de la fiction. Il a ceci de particulier que les deux voies offertes à Poussin par Frenhofer et par Porbus permettent d'explicitier la mécanique subtile de la création en montrant certains des écueils principaux qui menacent tout créateur⁵⁵.

C'est Pierre Laubriet qui, à notre avis, a le mieux synthétisé le processus de la création selon Balzac. En effet, dans son ouvrage *L'intelligence de l'art chez Balzac*, il consacre, dans un chapitre sur l'artiste, de longues pages au «mécanisme de la création⁵⁶». Celui-ci se déploie en deux moments, «l'un à la portée de tous, l'autre exigeant des qualités qui ne se rencontrent que chez quelques-uns⁵⁷». Pierre Laubriet s'appuie principalement, pour étayer sa démonstration, sur certains extraits de *La Cousine Bette*, dont «quelques pages [...] analysent avec minutie et profondeur ces deux moments⁵⁸».

La première étape de la création, la «Conception», consiste en une activité intense de l'esprit destinée à explorer et à mûrir des pensées élevées. Elle se caractérise par l'exacerbation des facultés intellectuelles et spirituelles. Pierre Laubriet la définit ainsi:

La première phase est la Conception; elle tient à la fois de la pensée et de la rêverie, créatrice comme l'une, libre comme l'autre: «Penser, rêver, concevoir de belles œuvres est une occupation délicieuse. [...]» Aussi est-ce un plaisir semblable à celui que procure l'opium, où l'esprit n'a plus d'effort à soutenir, sauf pour suivre la fantasmagorie des images qu'il enfante; voilà la paresse occupée des artistes dont parlait Balzac [...]»⁵⁹.

Cette étape est celle de l'ascèse, du sacrifice du plaisir au profit de l'activité de la pensée. Un

⁵⁵ Marc Eigeldinger classe les «tentations auxquelles s'expose l'artiste» dans cinq catégories: «le danger de l'abstraction», «la tentation de la gloire, celle de l'art à tendance sociale, celle de l'amour et du bonheur, enfin la tentation du rêve, de la paresse, de la confiance en l'innéité des dons» (*La Philosophie de l'Art chez Balzac*, Genève, Slatkine Reprints, 1998 [Genève, P. Cailler, 1957], pp. 41ss.). Toutefois, ces catégories sont perméables et il nous serait difficile de trancher clairement en ce qui a trait aux obstacles que rencontrent Frenhofer et Porbus. Nous serions portée à croire que le premier est surtout confronté à la tentation de l'abstrait, tandis que le second fait surtout face à celle de la gloire.

⁵⁶ Pierre Laubriet, «L'artiste», dans *L'Intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne*, Paris, Didier, 1961, pp. 152-180 (section «Le mécanisme de la création»). Cet ouvrage dresse un portrait global de l'esthétique balzacienne, des rapports que Balzac entretient avec l'art, tant dans la fiction (le personnage de l'artiste, par exemple) que dans la vie (Balzac critique et amateur d'art). Nous nous en tiendrons ici au passage mentionné, bien que l'ensemble de l'ouvrage de Laubriet nous semble fondamental pour les études portant sur Balzac et l'art.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 152.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 152-153.

bon exemple en serait sans doute les jeunes gens du Cénacle, présents dans plusieurs romans de Balzac dont *Illusions perdues*, particulièrement D'Arthez, dont la misère traduit cette vie presque monastique à laquelle doit s'astreindre au moins momentanément le penseur. En somme, le moment de la conception est celui où, réfléchissant à l'œuvre, la pensant, l'artiste cultive, récolte les «matériaux⁶⁰» destinés à devenir l'œuvre.

Or, pour faire œuvre, l'artiste doit inévitablement «franchir l'abîme qui sépare la Conception du deuxième stade de la création: l'Exécution⁶¹». En effet, selon Balzac, «une idée grande, et une volonté puissante, ne donnent pas toujours le talent de l'exécution⁶²». Le romancier a insisté sur la nécessité de ces «deux parties bien distinctes⁶³» de la création dans la «Préface» de *La peau de chagrin*, entre autres, où il les présente comme «deux conditions essentielles au talent⁶⁴». Dans «Des artistes», Balzac compare la création artistique à un accouchement. La conception y est présentée comme une activité délicieuse, céleste, tandis que l'exécution exige labeur et souffrance⁶⁵. Or, non seulement l'exécution doit-elle être l'aboutissement des idées développées par l'esprit, mais elle doit coexister avec celles-ci. En d'autres mots, l'artiste de génie saura, comme l'affirme Pierre Laubriet, concevoir et exécuter presque simultanément: «l'esprit doit sans cesse concevoir pour rectifier et poursuivre⁶⁶», pour dominer l'inspiration et la faire survenir à volonté.

Pour la conserver, il n'est qu'un moyen: le travail. «Le travail constant est la loi de l'artiste comme celle de la vie», dure et belle pensée d'homme qui aurait pu en faire sa devise, par laquelle il explique que le grand artiste produise malgré les fantaisies de son cerveau. Par le travail il force l'inspiration [...]»⁶⁷.

Ainsi, le grand artiste sera celui qui, cultivant dans un esprit supérieur de grandes pensées, saura en dompter les fantaisies et les incarner dans une œuvre concrète, matérielle. Pierre Laubriet souligne que: «Ce pouvoir semble à Balzac [...] être à la fois un don et le fruit d'un long

⁶⁰ *Ibid.*, p. 163.

⁶¹ *Ibid.*, p. 153. Voir «Des artistes»: «Quand un poète, un peintre, un sculpteur donnent une vigoureuse réalité à l'une de leurs œuvres, c'est que l'invitation avait lieu au moment même de la création. Les meilleurs ouvrages des artistes sont ceux-là, tandis que l'œuvre dont ils font le plus grand cas, est, au contraire, la plus mauvaise, parce qu'ils ont trop vécu par avance avec leurs figures idéales.» («Des artistes», *La Silhouette*, 25 février, 11 mars, 22 avril 1830, repris dans *Œuvres diverses*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, t. II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996, p. 712.)

⁶² Honoré de Balzac, «Avertissement» du *Gars* [manuscrit, 1828], Pl., t. VIII, p. 1660. Reproduit aussi dans *Écrits sur le roman*, textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche», 2000, p. 67.

⁶³ Honoré de Balzac, «Préface» de *La peau de chagrin* [1831], Pl., t. X, p. 52.

⁶⁴ *Ibid.*: «La réunion des deux puissances fait l'homme complet; mais cette rare et heureuse concordance n'est pas encore le génie, ou, plus simplement, ne constitue pas la volonté qui engendre une œuvre d'art.» Aux qualités de penseur et d'«exécutant» doit en plus s'ajouter «une sorte de seconde vue qui [...] permet de deviner la vérité dans toutes les situations possibles».

⁶⁵ «Des artistes», p. 711.

⁶⁶ Pierre Laubriet, *L'Intelligence de l'art chez Balzac*, op. cit., p. 153.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 154.

exercice⁶⁸.» Or, ce passage de la pensée à la forme ne va pas sans une certaine perte: «[Les artistes] racontent toujours avec infidélité ce qu'ils ont vu dans le monde merveilleux de la pensée⁶⁹», écrit Balzac dans «Des artistes».

En somme, celui qui ne serait qu'un habile exécutant ne saurait donc devenir un grand artiste. À l'opposé, celui qui se contenterait d'une activité toute contemplative de la pensée, malgré l'élévation de son esprit, ne pourrait être un artiste de génie que s'il sait donner à sa pensée une réalité matérielle bien que toujours dégradée. La difficulté consiste à faire passer, par le travail, des visions et des pensées sublimes dans une forme concrète et vivante, humainement accessible. Dans *La Cousine Bette*, le narrateur émet cette réflexion:

Si l'artiste ne se précipite pas dans son œuvre, comme Curtius dans le gouffre, comme le soldat dans la redoute, sans réfléchir; et si, dans ce cratère, il ne travaille pas comme le mineur enfoui sous un éboulement; s'il contemple enfin les difficultés au lieu de les vaincre une à une, à l'exemple de ces amoureux des féeries, qui, pour obtenir leurs princesses, combattaient des enchantements renaissants, l'œuvre reste inachevée, elle périt au fond de l'atelier, où la production devient impossible, et l'artiste assiste au suicide de son talent⁷⁰.

Ainsi s'explique l'échec de Steinbock, mais aussi, dans une certaine mesure, celui de Frenhofer. La stérilité résultant de l'abus de la pensée, du temps consacré à la réflexion, axiome fondamental des *Études philosophiques*, trouve ici des résonances.

Si nous avons effectué ce détour par la théorie balzacienne de la création, c'est que nous croyons pouvoir poser qu'il existe une corrélation entre la pratique picturale des personnages du *Chef-d'œuvre inconnu* et leur situation sociale. En d'autres mots, l'«exécution» et la «conception», telles que définies par Balzac, permettent d'éclairer les rapports qu'entretient l'artiste avec la société. Nous sommes convaincue que dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* se trouve une illustration des plus éloquentes de la dynamique acte créateur/situation sociale. En effet, en mettant en scène non pas un mais trois artistes, Balzac illustre diverses voies qui s'offrent au peintre dans sa pratique et en montre les conséquences sur le plan social.

2. Frenhofer ou les affres de la Conception

Avec Frenhofer, seul peintre fictif de la nouvelle, Balzac donne un exemple des plus convaincants de ce qu'il définit comme «l'abus de la pensée». Créateur stérile, il ne parvient pas à incarner ses visions dans des œuvres. Le temps consacré à ses recherches devient pour lui un handicap qui a pour conséquence l'anéantissement de l'œuvre et de son créateur.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 172.

⁶⁹ «Des artistes», p. 712.

⁷⁰ *La Cousine Bette*, Pl., t. VII, p. 242.

Un profond penseur

Présenté comme un éminent théoricien de la peinture, Frenhofer a étudié les maîtres, a acquis leur savoir: «pour arriver à ce résultat glorieux, j'ai étudié à fond les grands maîtres du coloris, j'ai analysé et soulevé couche par couche les tableaux du Titien [...]»⁷¹. Selon François Fosca, Balzac aurait, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, «émis des idées sur la peinture qui n'ont rien à voir avec Poussin et Porbus et [qui] font de lui un précurseur»⁷². Frenhofer donne la plus grande preuve de sa science lorsque, étudiant par exemple la toile de Porbus, il élabore une réflexion critique structurée où les rapprochements avec de grands noms de la peinture et la maîtrise des termes de la théorie picturale dénotent une connaissance accrue de son art. Dans la même conversation, il fait une fois de plus preuve de sa science lorsqu'il élabore au profit des deux autres peintres une théorie personnelle complexe de la peinture, discours pendant lequel il se maintient à un haut niveau d'abstraction. Nous n'en citons ici que les premières lignes:

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! [...] Autrement, un sculpteur serait quitte de tous ses travaux en moulant une femme! [...] 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. (418)

Ainsi, le savoir de Frenhofer transparaît dans sa maîtrise du discours sur la peinture, lequel occupe une grande partie du récit. Il se présente donc d'une part comme un profond penseur, souvent perdu dans ses rêveries (425), en «conversation avec son *esprit*» (425), méditant (427), voire à l'occasion en état d'exaltation et d'extase (435, 436). Il expérimente une certaine forme d'exil, une sortie du monde par la pensée qui l'élève au-dessus des masses. C'est ce qui explique la haute opinion qu'a de lui Porbus, parlant de son aîné comme d'un homme «qui voit plus haut et plus loin que les autres peintres» (427): l'«extase de la conception»⁷³ lui est plus que familière.

Un exécutant habile

D'autre part, Frenhofer nous est présenté comme un artiste possédant une technique éprouvée. Selon Porbus, Mabuse aurait légué à son seul élève le secret du relief, technique qu'il possédait à un degré élevé (426-427). D'ailleurs, cette maîtrise technique est prouvée par l'existence de tableaux de

⁷¹ *Le Chef-d'œuvre inconnu*, dans *La Comédie humaine*, texte présenté, établi et annoté par René Guise, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. X, 1979, p. 424. Dans la suite du texte, les numéros de pages entre parenthèses renverront à cette édition.

⁷² François Fosca, «Balzac» dans *De Diderot à Valéry. Les écrivains et les arts visuels*, Paris, Albin Michel, 1960, p. 63. François Fosca écrit même que «les propos de Frenhofer anticipent d'un demi-siècle sur les idées de Cézanne» (p. 64). Il faut par ailleurs noter que ce chapitre reprend en grande partie un article publié en 1922: «Les artistes dans les romans de Balzac», *Revue critique des Idées et des Livres*, vol. XXXIV, n° 198, mars 1922, pp. 133-152.

⁷³ «Des artistes», p. 711. «Enfin c'est l'extase de la conception voilant les déchirantes douleurs de l'enfantement.»

Frenhofer qui révèlent un grand artiste: un pastiche de Giorgione devant lequel Poussin se méprend (423), «de ravissantes compositions suspendues au mur» (435) de son atelier et «une figure de femme [...] pour laquelle [les deux autres peintres] furent saisis d'admiration» (435). De plus, Frenhofer fait preuve de ses talents d'exécutant en corrigeant sur le vif le tableau de Porbus, laissant ses collègues «plongés dans la plus véhémement contemplation» (421):

il trempait avec une vivacité fébrile la pointe de la brosse dans les différents tas de couleur dont il parcourait quelquefois la gamme entière plus rapidement qu'un organiste de cathédrale ne parcourt l'étendue de son clavier à l'*O filii* de Pâques.[...] l'étrange vieillard touchait à toutes les parties du tableau: ici deux coups de pinceau, là un seul, mais toujours si à propos qu'on aurait dit une nouvelle peinture, mais une peinture trempée de lumière (421).

Tout ceci démontre que Frenhofer possède une technique fort développée. Or, dans aucun des cas mentionnés, il ne s'agit de l'œuvre qu'il a longtemps mûrie: le «Giorgione» est une copie qui ne porte pas la marque de son auteur; la toile aperçue dans son atelier est une esquisse destinée à «étudier une pose» (435), qui, nous le déduisons, a été faite sur le vif et avec un modèle; enfin, dans le cas de la toile de Porbus, Frenhofer travaille sur une œuvre qui n'est pas issue de ses propres réflexions et sur laquelle il n'a pas longtemps médité: en d'autres mots, «ce qui est peint ne le concerne pas en tant que sujet d'énonciation», comme l'écrit Georges Didi-Huberman⁷⁴. En somme, dans ces trois cas, l'étape de la conception est sinon éclipse, du moins suffisamment brève, simultanée et peu approfondie pour ne pas entraver l'exécution.

Un artiste stérile

Toutefois, les théories de l'absolu et de l'idéal que Frenhofer a longuement développées ne pourront prendre corps sur une toile. En effet, conséquence de ses recherches incessantes, le *doute* imprègne son discours et son travail de créateur, ce qui le pousse à retoucher sans cesse le portrait de Catherine Lescault: «il n'y a que le dernier coup de pinceau qui compte» (422). Plusieurs fois, Frenhofer établit un lien entre l'importance extrême qu'il accorde au développement de ses idées et les incertitudes qui le tourmentent: après un long exposé théorique, il conclut: «Cependant je ne suis pas encore content, j'ai des doutes» (425); «le trop de science, de même que l'ignorance, arrive à une négation. Je doute de mon œuvre!» (425) Porbus peut même dire: «à force de recherches, il [Frenhofer] est arrivé à douter de l'objet même de ses recherches» (427). Olivier Bonard affirme, plus radicalement: «le tableau auquel [Frenhofer] a consacré dix années de sa vie, dans le doute, l'exaltation et la manie de la perfection, doit son échec au commentaire incessant dont il a été l'objet et aux débauches d'analyse qui l'ont précédé⁷⁵.» Trois mois après la rencontre initiale des

⁷⁴ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, «Critique», 1985, p. 15.

⁷⁵ Olivier Bonard, *La Peinture dans la création balzacienne: invention et vision picturales de La Maison du Chat-qui-pelote au Père Goriot*, Genève, Droz, 1969, p. 81.

trois peintres, nous retrouvons le même Frenhofer toujours doutant et encore une fois trompé sur la finitude de son tableau (430). Jamais le tableau ne sera terminé, car jamais il ne sera à la hauteur des aspirations longuement mûries du vieux peintre, jamais une œuvre ne pourra être le «truchement» (419) des idées supérieures qu'il développe dans ses longs moments de contemplation. Ainsi, Frenhofer se «[fatigue] à parachever son mystérieux tableau» (430) accumulant la peinture sur une toile qui disparaît peu à peu, subissant «une lente et progressive destruction» (436), si bien qu'en dix ans, il «[n'aura] rien produit» (438). Chez Frenhofer, l'expérience renouvelée des délices de la conception s'oppose donc à l'exécution, à la naissance d'une œuvre qui «circulerait» dans le monde et y raffermirait la présence de son auteur.

La résistance à faire œuvre, à prostituer la pensée

Malgré la volonté affirmée de Frenhofer de créer une forme qui soit le «truchement» (419) de sa pensée (419), il affecte un certain mépris pour la transmission de l'œuvre au public, alors que celle-ci devrait constituer le lien privilégié entre l'artiste et les amateurs d'art: à la fois transmission d'un bien de nature artistique et échange de valeurs commerciales. S'il affiche un certain dédain pour les toiles d'autres peintres, et même pour celles qui, parmi les siennes, font l'admiration de Poussin et de Porbus, c'est qu'il répugne à cette «perte» qui résulte inévitablement du passage des visions idéales à leur concrétisation sur la toile, à cet art qui se rend humain, se commercialise, se «prostitue» (431). En effet, le passage des visions supérieures du peintre à leur réalisation sur une toile destinée à un public éventuel ne peut consister qu'en une dégradation de ces visions et une prostitution de sa pensée⁷⁶: «Mais ce serait une horrible prostitution!» (431), s'exclame Frenhofer à qui Porbus vient proposer les services de Gillette en échange d'un coup d'œil sur sa toile. Frenhofer ne peint pas pour un public, mais pour lui-même, pour prolonger le fruit de sa réflexion et attiser son désir, processus par lequel la création se mue en une relation conjugale donc privée à la femme peinte sur la toile: enjeu à la fois intellectuel et affectif (érotique). Selon Poussin, Frenhofer participerait d'une «nature artiste» qui «abuse» des pouvoirs qui lui sont conférés, «emmenant la froide raison, les bourgeois et mêmes quelques amateurs, à travers mille routes pierreuse, où, pour eux, il n'y a rien» (426). Celui qui possède cette nature artiste se complaît dans une extase inaccessible au non-initié, qui n'y peut rien comprendre, rien y voir. À la toute fin, Frenhofer atteste cette impression première de Poussin en s'écriant devant la

⁷⁶ À ce sujet, voir René Guise, «Lire *Le Chef-d'œuvre inconnu*», dans l'ouvrage collectif *Autour du «Chef-d'œuvre inconnu» de Balzac*, Paris, École Nationale Supérieure des Arts décoratifs, 1985, pp. 9-13. «Le drame de l'artiste c'est aussi que pour vivre, il lui faille prostituer son œuvre au risque de la perdre.» R. Guise avait déjà insisté, dans son «Introduction» au *Chef-d'œuvre inconnu* (Pl., t. X, p. 396), sur le fait que l'artiste doit opérer une «traduction» de ses visions supérieures à l'usage des autres, ce qui implique nécessairement une dégradation de celles-ci.

toile où les deux autres peintres n'aperçoivent rien: «*Moi, je la vois!*» (438, nous soulignons). Cette extase solitaire incommunicable que nous découvrons au cœur du drame de Frenhofer, René Guise la retrouve dans *Louis Lambert*:

le drame d'un esprit supérieur, qui *se coupe du réel et des autres hommes, passe pour fou, parce qu'il a accès à une autre réalité dont il ne peut nous faire part avec le langage qui est le nôtre*⁷⁷.

Aucun public ne saurait comprendre le «langage» de Frenhofer, aussi refuse-t-il de soumettre son œuvre «aux froids regards et aux stupides critiques des imbéciles» (432). L'art de Frenhofer n'a donc d'autre finalité que lui-même, se refusant à tout échange, à tout commerce. Il est réservé à la satisfaction solitaire d'un artiste qui se retranche dans la contemplation.

Cloîtré dans un univers difficilement pénétrable, Frenhofer se consacre à ses réflexions, délaissant ainsi son existence sociale. Bien sûr, il sort de son atelier pour se rendre chez Porbus, mais nous sommes en droit de nous demander pourquoi. Pour rechercher la femme parfaite à laquelle confronter son œuvre? Tout porte à croire que dans l'intervalle de trois mois séparant la première et la deuxième partie du texte, Frenhofer n'a pas quitté sa demeure: il s'est «établi dans son ennui» (430). Il s'exile par la pensée, il entre «en conversation avec son *esprit*», si bien qu'il ne voit ni n'entend plus les deux peintres en sa compagnie (425-426, 437). Retiré du monde physique des hommes et de leur société par sa réclusion, il vit une relation extatique et exclusive à son art (435)⁷⁸, s'éloignant du réel par l'esprit: son art se «[perd] dans les cieux» (437). Le retrait de Frenhofer s'avance donc, par degrés, vers sa fin ultime: évacuation des derniers visiteurs (sans doute les seuls) et fermeture des portes de l'atelier sur l'artiste et son œuvre (438); destruction progressive de l'œuvre par le pinceau du peintre jusqu'à ce qu'elle deviennent «emmurée» (436); seconde dissimulation de l'œuvre, sous la «serge verte» (438); destruction irrémédiable de l'œuvre par le feu (438); mort du peintre (438). Frenhofer et son art quittent alors définitivement le monde des hommes.

Le «creusement» de l'œuvre

Nous pouvons établir un parallèle intéressant entre les conceptions picturales de Frenhofer et son destin social. En effet, ses recherches sur le relief ont pour but de donner un maximum de réalité à l'œuvre. Or, au fur et à mesure que la rondeur du réel devrait s'imprégner sur la toile, au fur et à mesure que la toile, en fait, s'empâte et devient une muraille, une peinture

⁷⁷ *Ibid.*, p. 9. Nous soulignons.

⁷⁸ C'est aussi l'avis d'Olivier Bonard, qui parle du «néant social et affectif» sur lequel se détache Frenhofer: «on ne lui connaît qu'un décor, son atelier, et quelques habitudes, ses pipes et ses amis peintres; mais on ne le sent pas engagé dans une affection, une tendresse humaines. C'est un solitaire entouré de ses tableaux, enchaîné à la seule création artistique.» *La Peinture dans la création balzacienne: invention et vision picturales de La Maison du Chat-qui-pelote au Père Goriot*, *op. cit.*, p. 83.

tridimensionnelle refermée sur elle-même, Frenhofer se coupe du reste du monde pour ne conserver que sa *Belle Noiseuse*. Creusant sa pensée comme sa toile («Le visage était d'ailleurs singulièrement flétri par les fatigues de l'âge, et plus également par *ces pensées qui creusent à la fois l'âme et le corps*», 415, nous soulignons), il s'y enferme en même temps que la «femme» disparaît «là-dessous» (436). Les analyses proposées par Georges Didi-Huberman et Hubert Damisch insistent sur la tridimensionnalité de l'œuvre de Frenhofer. Georges Didi-Huberman, explorant l'enjeu de la vie en peinture, est amené à se pencher sur *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Il compare l'incarnat, cette «“vie” qui manquait au tableau», à une «mixture réticulée, une fibrine, improjetable (au sens de projet), jetable seulement, d'humeurs blanches et rouges, écume et sang⁷⁹». Cette image d'une toile «réticulée» («qui imite un *réseau*⁸⁰»), d'une œuvre qui soit «réticulation» («formation de rides, de lignes réticulaires sur une *surface*, résultat de cette formation⁸¹»), Georges Didi-Huberman la reprend plus loin, lorsqu'il écrit: «c'est un entrelacs du rouge et du blanc, dessus/dessous, tel qu'en fin de compte la distinction ne soit plus possible⁸²». La toile de Frenhofer, parce que le peintre cherche à y rendre la profondeur du réel, joue de cette exploration des «dessous», elle devient chaos, profondeur de matière sur la toile, réseau de coups répétés. Hubert Damisch souligne que les théories énoncées par Frenhofer, sa volonté de noyer le contour dans la demi-teinte (437), ne peuvent aboutir qu'à la disparition de la figure: «loin que la figure se donne à voir comme le résultat du travail de peinture, Frenhofer l'aura fait passer *dessous*, à force de raccords⁸³». Ainsi se noie Catherine «dessous» et s'élève une «muraille» qui la dérobe aux regards et enferme Frenhofer dans sa folie.

L'allusion au mythe d'Orphée vient appuyer le parallèle établi entre les recherches picturales de Frenhofer et sa réclusion progressive. L'acte pictural devient, parallèlement à la descente aux enfers du héros mythique, «[*descente*] dans l'intimité de la forme» (418, nous soulignons), dans l'espace inaccessible où se révèlent les «formes les plus secrètes» (433) de l'objet peint. Selon Georges Didi-Huberman, l'acte pictural qui veut donner la vie implique un voyage dans les profondeurs comparable à celui d'Orphée: l'incarnat constitue un «coloris-Eurydice à chercher dans les dessous et à ramener jusqu'aux surfaces visibles du tableau⁸⁴». À cette recherche, par Frenhofer-Orphée («Comme Orphée, je descendrai dans l'enfer de l'art pour en ramener la vie», 426), de la

⁷⁹ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁰ *Le Robert*, nous soulignons.

⁸¹ *Ibid.*, nous soulignons.

⁸² Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, *op. cit.*, p. 23. Hubert Damisch utilise de son côté la métaphore de la tresse pour expliquer la difficulté de l'art de Frenhofer: «un “brin” passe tantôt dessus et tantôt dessous, sans qu'il soit possible de l'affecter d'un signe univoque» (*Fenêtre jaune cadmium – ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil, «Essai», 1984, p. 16).

⁸³ Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium – ou les dessous de la peinture*, *op. cit.*, p. 16. Nous soulignons.

⁸⁴ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, *op. cit.*, p. 69.

profondeur, Euridyce-Catherine ne survivra pas, disparaissant à jamais, enfouie dans la toile, rendue tout entière aux flammes de l'Enfer. Georges Didi-Huberman souligne fort à propos que le pied de Catherine, visible au coin de la toile, procède du défaut, du voilement, qu'il signifie la «sépulture» de cette femme: «son tombeau est le tableau où elle est ensevelie, emmurée⁸⁵».

En somme, la réflexion incessante de Frenhofer est le principal obstacle à sa réalisation comme peintre et comme être social. Chez lui, existe une tension omniprésente entre la conception et l'exécution, auxquelles il excelle, sauf lorsque vient le temps de rendre sur la toile le fruit de ses propres longues méditations. Celles-ci s'opposent à toute réalisation matérielle, d'autant plus que Frenhofer répugne à faire exister matériellement l'œuvre et à la donner à un public. Il se cloître progressivement, dans sa demeure, dans sa folie, puis dans la mort, laissant sa toile se refermer sur Catherine Lescault et son atelier se refermer sur lui.

3. Porbus ou les limites de l'Exécution

«Âgé de quarante ans environ» (415), ce qui le situe entre le «vieillard» Frenhofer et le jeune Poussin, Porbus, un peintre réel, incarne dans la fiction balzacienne l'artiste du juste milieu, du compromis. Même s'il souhaite développer des idées élevées comme Frenhofer, il reconnaît aussi la valeur d'un travail constant sur la toile.

Porbus se veut avant tout un peintre de technique. Comme Frenhofer, il a étudié les maîtres, en plus d'observer le réel, mais davantage pour rendre une copie du réel et non pour élaborer une vraie réflexion artistique. Défendant son tableau, il dit avoir «étudié sur le nu» (418) la gorge d'un modèle; son atelier est jonché d'objets destinés à être reproduits sur la toile: «des fragments et des torsos de déesses», vaisselles, «rideaux de brocart d'or, aux grands plis cassés, jetés là comme modèles» (415-416). Si bien que Frenhofer peut reconnaître dans sa *Marie Égyptienne* les éléments empruntés à différents peintres, identifier «la blonde et riche couleur du Titien» et «le maigre contour d'Albrecht Dürer» (417). Si cette copie correcte du réel est appréciée et même admirée par une majorité de gens – qui ne savent apprécier que ce que les institutions leur recommandent, que ce qui est déjà «classique» –, auprès desquels Porbus et sa toile sont déjà célèbres, elle ne satisfait pas Frenhofer.

En effet, selon celui-ci, comme nous l'avons remarqué plus haut, «la mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer» (418), d'offrir, par le biais d'une forme, le truchement des idées développées par l'esprit. Or, Porbus avoue avoir renoncé à exprimer des idées élevées, son manque à «faire quelque peinture haute, large et profonde» (424). Frenhofer critique ce manque, remarquant que par endroits le tableau de Porbus n'a pas été «[touché] par

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 94-95, 100.

la flamme céleste» (417). L'incomplétude de la peinture de Porbus s'explique par la simultanéité de la méditation et du travail de la brosse: «les peintres ne doivent méditer que les brosses à la main», dit-il à Poussin (427). Le travail sur la toile restreint les possibilités de la pensée, mais c'est aussi ce qui empêche les artistes de se mettre à divaguer comme Frenhofer.

C'est ainsi que Porbus arrive à faire œuvre, sans pour autant y incarner des idées supérieures. Ses réflexions sont à la mesure de l'homme ordinaire, pas du génie. C'est pourquoi ses toiles sont connues et peuvent être appréciées, voire «comprises», du public. Il en est arrivé au degré de reconnaissance suprême: devenir le peintre des souverains, ses mécènes. Tout comme ses tableaux, Porbus circule donc dans le monde. Loin de s'enfermer dans la réflexion, il *produit*, il fait de son art un commerce, s'inscrit dans le cercle de l'échange de l'œuvre et de l'argent, fréquente la cour. Selon Claude E. Bernard, l'argent est le «“*médiateur*” par excellence⁸⁶», sa circulation est du domaine de «l’“*immédiateté*” de ce qui “va de soi”, de ce qui *se déplace* sans impulsion ni *embarras extérieurs*⁸⁷». C'est ce qui explique qu'avant de le rencontrer, Poussin connaisse déjà l'existence de la *Marie Égyptienne*, ce qui n'est pas le cas de la *Belle Noiseuse*: la sainte prostituée, offerte à tous, s'oppose à la courtisane devenue épouse, objet d'un culte exclusif.

4. La symbolique des lieux

Nous avons vu jusqu'à présent qu'un exercice trop poussé de la pensée (la Conception) avait amené Frenhofer à se retrancher de la société, tandis que Porbus, par sa production de toiles (Exécution), s'était établi dans le monde. Cette distinction se reflète aussi dans les lieux du récit, en particulier dans l'espace symbolique qu'est l'atelier.

Selon Stéphane Vachon, «la peinture et l'atelier du peintre proposent un univers où se combinent le privé et le public⁸⁸». L'atelier est le lieu, d'une part, de l'«activité isolée» de la création et de l'échange des corps, enjeu érotique; et, d'autre part, celui du commerce de l'art: c'est une «salle de montre⁸⁹». L'atelier de Porbus, où il semble si facile d'entrer – malgré sa pudeur initiale, Poussin arrive à y entrer sans aucune question – correspond bien à cette vision de l'atelier comme lieu public. Il est signalé dès l'entrée de Frenhofer et Poussin chez Porbus que la *Marie Égyptienne* est «visitée» (416) par les amateurs d'art, ce qui laisse supposer un degré de fréquentation élevé de l'atelier de Porbus. Poussin le sait, qui s'y présente, comparé à un «courtisan de fraîche date» (413), pour rencontrer le maître. L'atelier de Porbus est donc un

⁸⁶ Claude E. Bernard, «La thématique de “l'échange” dans “Le Chef-d'œuvre inconnu” de Balzac», *AB 1983*, p. 209. Nous soulignons.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 210. Nous soulignons.

⁸⁸ Stéphane Vachon, «Peintres de papier: le feu et l'argent», dans *Balzac et la peinture*, Tours, Musée des Beaux-Arts de Tours / Farago, 1999, p. 73.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 74.

lieu connu, ouvert, fréquenté et facilement accessible. Amateurs et artistes y circulent, comme son occupant et sa peinture circulent dans le monde.

À l'opposé, Frenhofer habite un endroit clos, et le lieu où il travaille à la réalisation de son chef-d'œuvre demeure dérobé. Non seulement Poussin n'en connaît pas l'existence – ce qui pourrait être compréhensible, puisqu'il se dit récemment arrivé à Paris –, mais Porbus n'y a jamais eu accès. «Le vieux reître a su en défendre l'entrée. Ses trésors sont trop bien gardés pour que nous puissions y arriver. Je n'ai pas attendu votre avis et votre fantaisie pour tenter l'assaut du mystère» (426), dit Porbus, usant d'un langage presque guerrier pour signifier la force avec laquelle Frenhofer défend l'accès à son atelier. Lieu de ses méditations, l'atelier de Frenhofer est de l'ordre du privé, de l'intimité qui lie le créateur à sa création, mais aussi de l'ordre du conjugal. C'est là qu'il entretient sa relation amoureuse avec Catherine Lescault, sa femme de peinture. Montrer son atelier et son œuvre consisterait à ses yeux en une «horrible prostitution» (431).

Toutefois, il accepte d'ouvrir son atelier et de laisser voir son œuvre, consentant à un échange. Claude E. Bernard⁹⁰ a relevé dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* une structure d'échange à trois niveaux: échange du savoir théorique et pratique de la peinture – Mabuse a transmis son secret à Frenhofer, qui tente de le transmettre à Poussin et à Porbus –, échange érotique – Gillette contre Catherine –, échange financier. Le récit met ainsi en place ce que ce critique considère comme un «modèle initiatique⁹¹» allant de Mabuse à Poussin et visant la constitution d'une «communauté de peintres⁹²», lequel aboutirait à une étape ultime avec l'accès à l'atelier de Frenhofer. À ce moment précis, Frenhofer semble, toujours selon Claude E. Bernard, «céder aux pressions de l'Art» et «renoncer à l'amour exclusif au profit du désir prostitué qui sert l'Art⁹³». L'expérience s'avérant néfaste et l'«échange manqué⁹⁴», Frenhofer s'effraie que les deux peintres veuillent lui «voler» sa «femme» et les met à la porte, ramenant l'atelier, après une brève ouverture, à son statut de lieu privé: «Adieu», leur dit-il en fermant définitivement la porte sur eux (438). Ainsi chez Frenhofer s'entassent les richesses, les merveilles de l'art (423), ses propres toiles et des toiles de maîtres (435): lieu presque sacré; lieu de concentration, de l'esprit comme des objets; lieu statique dont rien ne sort et où rien ne pénètre. Aucun commerce, aucune circulation n'a lieu entre l'atelier de Frenhofer et l'extérieur: ce qui y est créé doit y rester (431). Or, comme l'exprime si bien Mechthild Albert: «La commercialisation du produit artistique consitue le lien entre l'artiste et la société, elle empêche l'œuvre de s'éteindre inconnue et

⁹⁰ Claude E. Bernard, «La problématique de l'«échange» dans «Le Chef-d'œuvre inconnu» de Balzac», *art. cit.*, pp. 201-213.

⁹¹ *Ibid.*, p. 202.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*, p. 207.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 213.

assure l'existence matérielle de l'artiste⁹⁵.» Ainsi Frenhofer tente-t-il de s'exclure du réseau des échanges, déniaut à son atelier son statut public et toute vocation commerciale, et rompant de ce fait un lien privilégié avec un éventuel public. Toutefois, comme le conclut Claude E. Bernard, c'est au cœur de la parole que subsiste la possibilité de réussir l'échange: «La parole est tout ce qui reste après l'échange manqué du Savoir et des femmes, échange destructeur parce que strictement bilatéral, étouffant et mesquin; et elle n'a pas la tare de l'échange monétaire, à la fois trop précieux et trop anarchique pour que le trafic en soit régulier et sûr⁹⁶.»

5. Les options de Poussin

C'est à ces deux maîtres, Frenhofer et Porbus – Balzac semble admirer le premier tout en réservant un meilleur sort au second : malgré la relative médiocrité de son art, c'est tout de même Porbus qui survit –, qu'est confronté le jeune Poussin, peintre en formation. «Néophyte» (420), il cherche sa voie et le contact d'un maître, «dans cette ville [Paris], source de toute science» (420). Chacun des deux maîtres lui propose sa vision de la pratique picturale, ce qui oriente son destin à la fois de peintre et d'être social tout au long de la nouvelle. Bien que celle-ci se termine sans que l'on sache exactement ce que Poussin retirera, du point de vue de son esthétique, des enseignements de Frenhofer ou des tableaux de Porbus, le texte nous donne des indices quant à l'évolution de la perception qu'il a de lui-même au cours de la nouvelle. Nous croyons, avec Pierre Laubriet, que «Frenhofer a révélé Poussin à lui-même⁹⁷». En effet, par un repérage détaillé des désignations de Poussin tout au long du texte, nous décelons un glissement progressif du statut anonyme de «jeune homme» dans la toute première phrase du texte (411) à celui de «peintre» (438), progression marquée par ailleurs par l'exclamation: «je me suis *senti* peintre!» (428, nous soulignons) à la fin de la première partie, ce qui souligne que, si Poussin était déjà peintre (par instinct, 420) au début de la nouvelle, sa perception de lui-même comme artiste se modifie. C'est ce que suggère le narrateur au tout début du texte: «À celui qui léger d'argent, qui adolescent de génie, n'a pas vivement palpité en se présentant devant un maître, *il manquera toujours* une corde dans le cœur, je ne sais quelle touche de pinceau, un sentiment dans l'œuvre, une certaine expression de poésie» (414, nous soulignons), complétude que

⁹⁵ Mechthild Albert, «Désir, commerce et création ou le dilemme de l'artiste balzacien», *AB 1983*, p. 220. Selon ce critique, «chaque artiste [balzacien] est confronté au problème central que représente l'économie du potentiel d'énergie vitale et qui s'articule à travers trois concepts décisifs: le désir, le commerce et la création» (215). L'articulation particulière de ces concepts dans un personnage artiste justifie son appartenance à l'une ou l'autre de quatre catégories – perméables – d'artistes balzaciens: le génie, l'artiste créateur, l'artiste médiocre et l'artiste bon vivant. Pour Mechthild Albert, en Wenceslas Steinbock (*La Cousine Bette*) se trouveraient réunis «tous les types de l'artiste balzacien» (p. 218) à l'exclusion du génie.

⁹⁶ Claude E. Bernard, «La problématique de l'“échange” dans “Le Chef-d'œuvre inconnu” de Balzac», *art. cit.*, p. 213.

⁹⁷ Pierre Laubriet, *Un catéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris, Dider, 1961, p. 69.

cherche à atteindre Poussin en allant à la rencontre d'un maître.

Si Poussin cherche d'abord, en se rendant chez Porbus, un mentor susceptible de l'aider à perfectionner sa technique picturale, sa quête prend un nouveau tour lors de la rencontre de Frenhofer. C'est celui-ci qui, instaurant une première relation d'échange, offrira au «peintre en espérance» (422) une initiation picturale. Poussin se désintéresse de Porbus pour sonder le personnage qui lui fournit ce qu'il était venu chercher, un enseignement. Mais plus encore, Poussin cède à une espèce de fascination, d'envoûtement – Chantal Massol-Bédoin parle d'une «interpellation⁹⁸». Son désir, qui est celui d'un «peintre-né» (415), est attisé par une volonté nouvelle d'accéder à l'idéal, d'acquérir le secret de la peinture que possède Frenhofer. Il entreprend alors l'assaut du mystère: «Nous y pénétrons [dans l'atelier de Frenhofer]» (427), s'écrie-t-il dans un élan d'enthousiasme. L'acquisition du secret de la peinture devrait par surcroît lui assurer la fortune: «Va, Gillette, nous serons riches, heureux. Il y a de l'or dans ces pinceaux!» (428), ce qui ne peut qu'accroître son désir de jeune homme pauvre et inconnu. Il élabore l'idée de proposer à Frenhofer les services de Gillette en échange d'un coup d'œil à son œuvre: «si pour ma gloire à venir, si pour me faire grand peintre, il fallait aller poser chez un autre?» (429), sonde-t-il sa maîtresse. Son enthousiasme est si grand qu'il emporte l'adhésion de Porbus, qui avait espéré vainement avoir accès au secret après avoir montré à Frenhofer sa *Marie Égyptienne*, échange qu'avait refusé le vieillard. Si le troc des femmes est proposé par Porbus (431), il ne fait pas de doute que c'est Poussin qui alimente et maîtrise la transaction. C'est lui qui, possédant un «beau trésor» dans «son grenier» (433), offre à Frenhofer, selon Claude E. Bernard, «l'Eros personnifié», «l'idéal charnel⁹⁹», et qui, selon Chantal Massol-Bédoin, «réduit à la valeur d'échange [...] la vie même¹⁰⁰». Par ailleurs, Jean-Luc Filoche a su montrer que «le sacrifice est bien ce qui permet l'accès à l'idéal: “femme” avant de “monter” (434) au sacrifice, [Gillette] est “ange” après (438)¹⁰¹». Gillette, comparée à une esclave vendue «par des brigands» (433), devient pour son amant une «monnaie d'échange¹⁰²», selon l'expression de Chantal Massol-Bédoin. Poussin possède la femme dotée, par la nature, de la perfection (429) et à laquelle Frenhofer veut confronter son tableau, tandis que ce dernier possède le secret de la peinture qui est devenu le nouvel objet de désir du «néophyte» (414): les conditions d'un échange sont ainsi enfin réunies.

Hésitant encore à la moitié de la nouvelle: «Je ne suis pas peintre, je suis amoureux» (429),

⁹⁸ Chantal Massol-Bédoin, «L'artiste ou l'imposture: le secret du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac», *Romantisme*, n° 54, 4^e trimestre 1986 («Être artiste»), p. 49.

⁹⁹ Claude E. Bernard, «La problématique de l'“échange” dans “Le Chef-d'œuvre inconnu” de Balzac», *art. cit.*, p. 206.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰¹ Jean-Luc Filoche, «Le *Chef-d'œuvre inconnu*: peinture et connaissance», *AB* 1980, p. 52.

¹⁰² *Ibid.*, p. 51.

il finit par choisir, au contact de Frenhofer et de ses œuvres, la peinture et son mystère au détriment de l'amour: alors qu'il regarde une toile de Frenhofer, Gillette s'exclame: «Il ne m'a jamais regardée ainsi.» (434) Elle sait qu'elle ne peut plus être qu'un «souvenir dans [la] palette» (433) du jeune peintre, qu'elle doit se résigner au sacrifice.

La rupture est définitive: choisissant de se faire résolument peintre, de réaliser sa véritable nature d'artiste, et par conséquent de tuer l'amour, Poussin coupe ainsi un important lien interpersonnel, le seul que nous lui connaissions en fait, s'engageant dès lors dans la voie recluse de Frenhofer. Il illustre alors le destin du jeune artiste tel que le présente le narrateur au début de la nouvelle: «jusqu'à ce que le bonheur ne soit plus qu'un souvenir et la gloire un mensonge» (414). Il semble en effet que, selon Balzac, l'activité créatrice soit incompatible avec le bonheur et l'amour. C'est ce que souligne Marc Eigeldinger, selon qui la tentation «de l'amour et du bonheur» est l'un des cinq écueils menaçant le créateur balzacien:

Le travail de l'artiste est aussi entravé par la recherche du bonheur et l'abandon à la passion amoureuse. Il est incompatible avec les plaisirs de l'amour autant qu'il l'est avec le divertissement mondain. L'artiste ne dispose pas de réserves d'énergie qui lui permettent de s'adonner simultanément à l'effort créateur et aux troubles de la passion¹⁰³.

Cette citation met d'ailleurs en parallèle l'incompatibilité de la relation amoureuse et des autres relations sociales avec la pratique artistique. De plus, selon René Guise, la mort de Frenhofer et la séparation Poussin/Gillette renforcent l'idée que: «l'artiste doit renoncer à la vie des autres hommes¹⁰⁴». Nous sommes donc en droit de croire que Poussin, solitaire dans sa mansarde, immolant l'amour à la peinture, s'engage sur la voie du retranchement social choisie par Frenhofer.

Nous avons tenté de montrer dans ce chapitre comment la théorie de la création proposée par Balzac et illustrée dans *Le Chef-d'œuvre inconnue* est en lien direct avec la situation sociale des peintres mis en scène dans cette nouvelle. Les longues méditations de Frenhofer sont en grande partie cause de son retranchement progressif, tandis que Porbus, artiste-producteur, circule dans le monde. Poussin, fasciné par Frenhofer, semble quant à lui s'engager sur la voie de la solitude et de l'ascétisme qui serait celle de l'art. Or, nous avons effleuré un aspect qui mérite d'être approfondi: Frenhofer est un *producteur de discours*. Ce discours crée-t-il un écran supplémentaire entre lui et les autres hommes? Ou franchit-il les barrières que son art crée autour de lui? Nous analyserons dans le prochain chapitre la dynamique des discours dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, afin de déterminer dans quelle mesure le discours de l'artiste permet d'abolir les frontières qui le séparent de la société.

¹⁰³ Marc Eigeldinger, *La Philosophie de l'art chez Balzac*, op. cit., p. 46.

¹⁰⁴ René Guise, «Lire *Le Chef-d'œuvre inconnu*», art. cit., p. 10.

Chapitre 2 Dynamique des discours

1. Entre histoire et discours

Nous avons montré dans le chapitre précédent comment la théorie proprement balzacienne de la création développée dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* et dans d'autres textes de Balzac a une influence directe sur les relations qu'entretiennent les personnages artistes avec la société. Dans ce chapitre, nous nous attarderons à la façon dont la dynamique des discours dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* parvient à rendre les subtilités de la situation sociale des artistes. Comment réussit-elle à représenter à la fois l'isolement de Frenhofer et la participation au monde de Porbus? En examinant le récit à la lumière des concepts évoqués dans notre exposé théorique, nous tenterons de répondre à cette question.

L'énonciation historique: support du discours

Un découpage préliminaire de notre texte à partir des concepts développés par Benveniste nous a permis de déterminer la part de l'énonciation historique et la part de l'énonciation discursive afin d'analyser les rapports qui se tissent entre elles.

L'énonciation historique occupe dans le roman réaliste en général une place prédominante. «Il n'est pas fréquent que le personnage prenne la parole (c'est d'ailleurs un trait du discours réaliste que la prédominance de la parole du narrateur), et il faudrait mieux montrer quels sont les personnages qui “prennent” la parole¹⁰⁵», écrit Martine Léonard. Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* curieusement, les discours directs sont si importants qu'on ne retrouve qu'un seul bloc monolithique relevant de l'énonciation historique, lequel constitue l'incipit du récit. Il couvre l'arrivée de Poussin chez Porbus, le portrait de Frenhofer et la description de l'atelier de Porbus¹⁰⁶. Ce passage est coupé par une seule phrase relevant du discours: «Bonjour, maître.» (415) Dans le reste du texte, l'énonciation historique réapparaît sporadiquement et de façon assez brève. Fait important, chacune des parties débute et se conclut sur un passage à l'énonciation historique: ouverture du récit/réflexions de Gillette (430); arrivée de Porbus chez Frenhofer (430)/récit de la mort de Frenhofer (438). Cette structure crée un cadre, un support à ce qui occupe la plus importante partie du texte, les dialogues, plus précisément les discours des artistes. L'histoire occupe les marges du texte et permet ainsi de laisser entendre tout en la

¹⁰⁵ Martine Léonard, «Construction de “l'effet-personnage” dans *La femme de trente ans*», dans Roland Le Huenen et Paul Perron (dir.), *Le Roman de Balzac. Recherches critiques, méthodes, lectures*, Montréal, Didier, 1980, p. 47.

¹⁰⁶ Dans l'édition Pléiade, ce passage couvre les pages 413 à 416.

mettant en relief la parole des personnages peintres. Cela est clair dès les premières pages. Bien que l'introduction fasse une maigre place au discours des personnages, comme nous l'avons souligné plus haut, un long exposé théorique de Frenhofer la suit immédiatement (416-420): la narration s'efface devant la voix du peintre, lui cède sa place.

Il faut toutefois souligner que l'énonciation historique ne fait pas qu'encadrer le discours. Elle vient occasionnellement compléter les paroles des personnages par le récit de certaines actions ou pensées, de même que par les incises, dont le rôle ne peut être négligé vu leur imbrication dans les discours directs des personnages. L'énonciation historique couvre entre autres le récit des actions, principalement les déplacements: de l'atelier de Porbus à la maison de Frenhofer (422), de la maison de Frenhofer à la mansarde de Poussin (427), arrivée de Poussin et Gillette chez Porbus (433); mais aussi la transcription des pensées et des sentiments muets des personnages: gêne de Poussin à entrer chez Porbus (413-414), fascination de Poussin pour Frenhofer (424). Ce qui ressort de la majorité de ces passages, c'est la tendance de l'énonciation historique à se cantonner dans les passages «muets», ceux où les personnages se taisent, même pour un bref instant. La narration se refuse presque systématiquement à intervenir pour briser le discours des personnages. Elle adopte une attitude d'attente patiente, s'efface derrière les discours directs, pour ne réapparaître, à quelques exceptions près, que lorsque les personnages sont silencieux. L'importance de cet aspect est d'ailleurs manifeste, la narration soulignant maintes fois le mutisme des personnages, comme pour justifier son intervention: le premier discours de Frenhofer est suivi de: «Le vieillard s'assit sur une escabelle, se tint la tête dans les mains *et resta muet*» (418, nous soulignons); Porbus et Poussin sont «muets d'admiration» (422) devant le travail de Frenhofer; devant le mystère entourant son hôte, Poussin «garda le silence» (423); Poussin «se tut soudain» à l'aspect de sa misère (428). À d'autres endroits du texte, sans nommer explicitement le silence, le narrateur insiste sur l'«absorption» qui caractérise les personnages, sur leur état contemplatif, au moment où sa voix se fait entendre: Porbus et Poussin «plongés dans la plus véhémence contemplation» (421) tandis que Frenhofer peint; «Le vieillard tomba dans une rêverie profonde» (425). Les exemples en sont multiples. Enfin, à quelques occasions, l'énonciation historique commente une action simultanée au discours. Toutefois, à chaque occasion, l'énonciation historique ne prend le pas sur le discours qu'à la suite des paroles du personnages, refusant d'user de son droit à couper la parole, à faire taire le personnage, par exemple lorsque Frenhofer entreprend de corriger la toile de Porbus: bien qu'il parle et peigne à la fois («tout en parlant, [...]», 421), ce sont ses paroles qui viennent avant la description de ses gestes par le narrateur (421-422). De même, lorsqu'il soumet sa *Belle Noiseuse* à l'appréciation des deux autres peintres, Frenhofer désigne des éléments sur la toile

tout en les commentant. Or, la mention de ce geste par la narration attend la fin du discours du vieux peintre: «Et du bout de sa brosse, il désignait aux deux peintres un pâtre de couleur claire.» (437) Ces exemples montrent bien à quel point l'énonciation historique, celle qui caractérise la voix du narrateur, s'efface devant l'omniprésent discours des peintres. Son apparition sporadique et discrète laisse croire, bien plus qu'à une fonction d'encadrement, à une fonction de support et de mise en relief.

Les incises, quant à elles, sont nombreuses et attestent l'origine des paroles prononcées. L'histoire apparaît ainsi, plus encore que dans les passages cités précédemment, comme tissée à même le discours. Nous en revenons à la métaphore de la tresse, de la réticule, développée par Georges Didi-Huberman¹⁰⁷ et Hubert Damisch¹⁰⁸, qui caractérise aussi bien la toile de Frenhofer que le jeu des discours développé par Balzac. En effet, sans fondre les diverses voix, le récit fait (ré)apparaître successivement, distinctement, les mots du narrateur et ceux des personnages. C'est donc l'énonciation historique qui, discrètement, supporte la masse imposante des discours sur la peinture qu'offre *Le Chef-d'œuvre inconnu*, tout en favorisant sa mise en relief. Pierre Laubriet, auteur d'une étude majeure consacrée au *Chef-d'œuvre inconnu* et à sa genèse, remarque à propos de l'évolution du texte que:

[Balzac] tâche encore de rendre les dialogues plus rapides, et tend à supprimer les formules d'introduction du style direct, ou à les rejeter après les premières paroles prononcées, ce qui donne plus de vivacité et de réalité au dialogue [...]. Une distinction plus tranchée des parties narratives et des parties dramatiques, tels sont les résultats du travail de correction fait par Balzac en 1837¹⁰⁹.

Cette constatation appelle deux remarques. D'une part, le travail effectué par Balzac sur son texte, reportant les incises à l'intérieur des paroles ou les supprimant, donne encore une fois l'impression que la narration (l'histoire) se déplace de façon à mettre de l'avant la parole des personnages. Le personnage occupe d'autant plus le texte que l'artifice créé par le récit donne l'impression qu'il prend la parole par lui-même et non pas seulement parce que le narrateur lui en donne l'opportunité. D'autre part, Pierre Laubriet souligne l'écart qui se creuse grâce à ce procédé entre la voix du narrateur et celles des personnages, puisque les marqueurs de transitions que sont les incises ne permettent plus ce passage préparé, harmonieux, d'une voix à l'autre. Cet écart sert, selon nous, la représentation de la distance sociale plus ou moins grande qui existe entre l'artiste et la société. Une analyse de l'énonciation discursive et de son articulation à la narration devrait nous permettre d'approfondir cette question.

¹⁰⁷ Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, pp. 11-12, 23.

¹⁰⁸ Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium – ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil, 1984. Voir chap. 1, «Les dessous de la peinture», pp. 9-46.

¹⁰⁹ Pierre Laubriet, *Un catéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris, Didier, 1961, p. 125.

Le discours des artistes: un «corps étranger»¹¹⁰?

La qualification de «corps étranger» accordée par Jacqueline Authier-Revuz au discours direct, de même que la remarque de Pierre Laubriet citée plus haut, nous amènent à poser la question des caractéristiques propres au discours des personnages qui dessinent une frontière entre celui-ci et la narration et qui introduisent clairement une forme de plurilinguisme au cœur du récit. À quelques exceptions près, cette ligne est, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, franche, indiscutable. À titre d'exemples, nous reproduisons ici deux extraits, où nous avons mis le discours en italique, l'histoire en gras et les incises entre parenthèses.

- *À l'œuvre!*» (lui dit Porbus en lui présentant un crayon rouge et une feuille de papier).

L'inconnu copia lestement la Marie au trait.

«Oh! oh! (s'écria le vieillard). Votre nom?»

Le jeune homme écrivit au bas Nicolas Poussin.

«Voilà qui n'est pas mal pour un commençant, (dit le singulier personnage qui discourait si follement). [...]» (420)

«[...]»

- *Là, (reprit Porbus en touchant la toile), finit notre art sur terre.*

- *Et de là, il va se perdre dans les cieux, (dit Poussin).*

- *Combien de jouissances sur ce morceau de toile!*» (s'écria Porbus).

Le vieillard absorbé ne les écoutait pas, et souriait à cette femme imaginaire.

«Mais, tôt ou tard, il s'apercevra qu'il n'y a rien sur sa toile, (s'écria Poussin).

- *Rien sur ma toile, (dit Frenhofer en regardant tour à tour les deux peintres et son prétendu tableau).*

- *Qu'avez-vous fait?» (répondit Porbus à Poussin).*

Le vieillard saisit avec force le bras du jeune homme [...]. (437)

Mis à part le cas des incises, intégrées à la trame du discours direct, dans ces deux extraits, le passage, brusque, du mode historique au mode discursif est marqué de plusieurs manières. Non seulement les marques verbales temporelles et personnelles appartiennent-elles à des régimes différents (passé simple, imparfait de l'indicatif et troisième personne / présent, futur simple et passé composé de l'indicatif, deuxième et troisième personnes), mais les marques typographiques viennent accentuer la coupure entre les deux types d'énonciation. Les guillemets, tirets et sauts de ligne qui caractérisent les discours des personnages viennent redoubler, marquer visuellement ces transitions. Jacqueline Authier-Revuz insiste sur le caractère autonome de ce qui est mis entre guillemets. Selon elle, «l'élément autonome constitue, dans l'énoncé où il figure, un corps étranger, un objet "montré" au récepteur; en ce sens on peut considérer ces mots guillemetés comme "tenus à distance", en un premier sens, comme on tient à bout de bras un objet que l'on regarde et que l'on montre¹¹¹.» L'usage de certains artifices typographiques permettrait ainsi une mise à distance du discours par rapport à

¹¹⁰ Jacqueline Authier-Revuz, «Paroles tenues à distance», dans Bernard Cohein *et al.* (dir.), *Matérialités discursives*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981, p. 127.

¹¹¹ *Ibid.*

la narration. Toutefois, les propos de Jacqueline Authier-Revuz introduisent aussi l'idée que le discours est «(sou)tenu» par la narration, ce qui permet à la fois de le «montrer», de le mettre en valeur, et de respecter son unicité constitutive. Cela nous paraît particulièrement vrai dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, où les procédés typographiques favorisent la mise en relief du discours des peintres. Encore une fois, nous distinguons une volonté de la narration de mettre en avant la parole des artistes, tout en la tenant à distance.

Balzac ne ménage ainsi que peu de flottement, de zones hybrides où les voix de l'histoire et du discours tendraient à se confondre. La parole de l'artiste semble un noyau irréductible qui ne peut être retransmis que tel, sans intervention du narrateur, littéralement un «corps étranger¹¹²» inséré au cœur du texte. Cette impression d'irréductibilité et de distance est accentuée par la mise en place dans les discours des peintres d'un langage pictural spécialisé. Selon Éric Bordas, qui a envisagé la création des sociolectes dans certaines *Études de mœurs* de Balzac :

Chaque discours, en tant qu'il est inévitable illustration d'un code social supposé connu et repérable par le lecteur, s'inscrit toujours de près ou de loin dans l'emploi d'une langue façonnée, modelée par des règles lexicales, syntaxiques et parfois morphologiques, qui ont pour fonction de signaler l'appartenance sociale.[...] par l'emploi d'un vocabulaire détourné, tel corps de métier manie un jargon qui lui est propre et qui a pour fonction de rendre les messages incompréhensibles à quiconque n'a pas le code¹¹³.

Cela semble tout aussi vrai dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*. En effet, les peintres créés par Balzac manient littéralement un «jargon de peintres», une langue propre et hermétique à certains égards. Pierre Laubriet remarque, parmi les changements recensés au fil de l'évolution du texte, une spécialisation progressive des discours des peintres qui leur confère un relief supplémentaire :

Le style a gagné aussi en *éclat* par l'introduction, grâce aux longues additions sur la technique picturale, *des mots chatoyants et un peu mystérieux des spécialistes*, et des *noms évocateurs des grands peintres* allemands, flamands et italiens. [...] Le *vocabulaire technique* est ramassé dans les parties consacrées à la peinture, et nous avons signalé *l'éclat* qu'il prêtait à la forme, par l'évocation des tableaux cités, et par le *chatoiement des couleurs et le jeu des ombres et des lumières* qu'il évoque sans cesse¹¹⁴.

Balzac aurait donc, selon les remarques de ces deux critiques, réussi à créer un «sociolecte», une langue des peintres, qui transparaît principalement dans les longs monologues de Frenhofer. En conférant ainsi un certain brillant aux passages discursifs, Balzac les fait accéder à un statut particulier par rapport à la narration. Eric Gans a noté la plus grande «sobriété» du langage du narrateur par rapport à celui de l'artiste et conclut que ce procédé confère sa crédibilité à

¹¹² *Loc. cit.*

¹¹³ Éric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997, p. 34.

¹¹⁴ Pierre Laubriet, *Un catéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac, op. cit.*, pp. 125, 127. Nous soulignons.

Frenhofer en «[rassurant] le lecteur qui ne peut plus garder le moindre doute au sujet de son génie¹¹⁵». Voici quelques exemples de cette condensation du vocabulaire pictural dans les discours des personnages, de la création d'un sociolecte pictural:

Dans cet endroit, comme un bronze en fusion qui crève son trop faible moule, la riche et blonde couleur du Titien a fait éclater le maigre contour d'Albrecht Dürer où tu l'avais coulée. Ailleurs, le linéament a résisté et contenu les magnifiques débordements de la palette vénitienne. Ta figure n'est ni parfaitement dessinée, ni parfaitement peinte, et porte partout les traces de cette malheureuse indécision. [...] (417)

[...] vois-tu comme au moyen de trois ou quatre touches d'un petit glacis bleuâtre, on pouvait faire circuler l'ai autour de la tête de cette pauvre sainte qui devait étouffer dans cette atmosphère épaisse! [...] Remarques-tu comme le luisant satiné que je viens de poser sur la poitrine rend bien la grasse souplesse d'une peau de jeune fille, et comme le ton mélangé de brun-rouge et d'ocre calciné réchauffe la grise froideur de cette grande ombre où le sang se figeait au lieu de courir. [...] (421)

Quoique j'aie trouvé le moyen de réaliser sur une toile plate le relief et la rondeur de la nature, ce matin, au jour, j'ai reconnu mon erreur. Ah! pour arriver à ce résultat glorieux, j'ai étudié à fond les grands maîtres du coloris, j'ai analysé et soulevé couche par couche les tableaux de Titien, ce roi de la lumière; j'ai, comme ce peintre souverain, ébauché ma figure dans une pâte souple et nourrie, car l'ombre n'est qu'un accident, retiens cela, petit. Puis je suis revenu sur mon œuvre, et au moyen de demi-teintes et de glacis dont je diminuais de plus en plus la transparence, j'ai rendu les ombres les plus vigoureuses et jusqu'aux noirs les plus fouillés; car les ombres des peintres ordinaires sont d'une autre nature que leurs tons éclairés [...] (424).

Nous pourrions multiplier les exemples, puisque les discours de Frenhofer, particulièrement étoffés, regorgent de ces mots «chatoyants» et «mystérieux» tirés de la langue picturale: noms de peintres, concepts picturaux, termes techniques, etc. Ainsi Balzac, selon les concepts développés par Mikhaïl Bakhtine dans «Du discours romanesque», crée un «langage propre à [la] profession» de peintre, qui se dégage de la locution narrative et devient un élément de stratification du langage dans le récit¹¹⁶. Par ailleurs, Frenhofer qualifie à deux reprises le langage des peintres de «parler peinture» (420), de «[causer] peinture» (422), expression contractée qui s'apparente à «parler français», «parler espagnol», etc. Cette construction s'oppose au «en devisant *sur* les arts» (422, nous soulignons) qui se retrouve dans le discours du narrateur. En effet, plus qu'un sujet *sur* lequel on discute, la peinture devient dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* une langue parlée par les peintres, une langue qui peut s'avérer incompréhensible et inaccessible pour plusieurs et qui possède une sonorité, une texture particulières. Pierre Laubriet souligne que le vocabulaire pictural est «ramassé¹¹⁷» dans les passages discursifs, ce qui témoigne de la volonté du romancier de créer une langue picturale en

¹¹⁵ Eric Gans, «Le chef-d'œuvre inconnu de Balzac: les limites de l'esthétique classique», dans *Essais d'esthétique paradoxale*, Paris, Gallimard, 1977, p. 186.

¹¹⁶ Cf. Mikhaïl Bakhtine, «Du discours romanesque», dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, «Tel», 1987 [Moscou, 1975; première édition française, 1978], pp. 123,153.

¹¹⁷ Pierre Laubriet, *Un catéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac, op. cit.*, p. 127.

soi, permet la mise en relief du discours par rapport à la narration et contribue à accentuer l'effet de rupture entre les deux modes d'énonciation.

Bien que *Le Chef-d'œuvre inconnu* mette en scène trois peintres, une voix prédomine, celle de Frenhofer, qui s'empare de la langue picturale et la fait entendre. Cette langue devient chez lui d'autant plus étrangère qu'elle pose un problème de compréhension à ses interlocuteurs (mais aussi presque forcément au lecteur). En effet, la réception des discours de Frenhofer par les deux autres peintres indique qu'il maîtrise un parler spécialisé au point de se clore sur lui-même et de s'opposer à sa compréhension par des hommes de même profession mais arrivés à un degré d'achèvement différent dans leur art. Pour Poussin, le premier discours de Frenhofer ne commencera à avoir du sens qu'avec son illustration par le travail direct sur la toile de Porbus et la «rencontre» avec l'*Adam* de Mabuse. En effet, lors de leur rencontre chez Porbus, Frenhofer demeure pour le jeune homme un «singulier personnage qui [*discourt*] follement» (420, nous soulignons). Puis, arrivé chez le vieux peintre, face à la célèbre toile du défunt maître de Frenhofer: «Nicolas Poussin commença dès ce moment à comprendre le véritable sens des *confuses paroles* dites par le vieillard» (423, nous soulignons). Frenhofer insiste d'ailleurs sur le fait qu'il ne peut communiquer les secrets de son art, qu'il ne peut qu'essayer de les montrer, que les faire «(entre)voir»:

ce que je te montre là, *aucun maître ne pourrait te l'enseigner*. Mabuse seul possédait le secret de donner de la vie aux figures. Mabuse n'a eu qu'un élève, qui est moi. Je n'en ai pas eu, et je suis vieux! Tu as assez d'intelligence pour deviner le reste, *par ce que je te laisse entrevoir.*» (421, nous soulignons)

Les réactions de Porbus, de même, soulignent l'incommunicabilité des idées de Frenhofer: fréquentant le vieux peintre depuis un certain temps (nous le supposons, puisqu'ils se connaissent déjà au début du récit), Porbus ne saurait tirer profit des enseignements donnés par son aîné s'il ne voit pas *La Belle Noiseuse*: «si vous vouliez me laisser voir votre *maîtresse*, je pourrais faire quelque peinture haute, large et profonde [...]» (424). Les paroles du vieillard demeurent relativement hermétiques à Porbus et à Poussin jusqu'à ce que ses idées soient incarnées dans une œuvre. Ainsi, la réception malaisée des discours de Frenhofer, de même que leur mise en relief par la langue picturale, leur confèrent une certaine clôture, témoignant d'une difficulté pour ce peintre à communiquer avec le reste des hommes, même les autres peintres. Le dévoilement de *La Belle Noiseuse* va dans ce sens, puisque l'incarnation des idées approfondies par Frenhofer ne pourra, elle non plus, être «comprise» des deux autres peintres. Pierre Laubriet a su expliquer en quoi l'art de Frenhofer existe avant tout par la parole et bien peu par la réalité de sa peinture. Selon lui,

Si la poursuite d'un rêve intérieur peut se faire à l'aide la pensée et se traduire en poésie, – les

mots appartiennent encore partiellement au monde de l'esprit – il est bien difficile de vouloir transporter le spirituel dans le domaine matériel de la peinture, ou plutôt de se servir d'un instrument réel, concret, pour représenter le royaume de l'abstrait¹¹⁸.

En somme, Frenhofer réussirait mieux à communiquer ses idées par l'expression verbale, plus propice à la réalisation de son activité réflexive – quoique nous ayons montré les difficultés de ce type d'expression –, tandis que la peinture, par sa concrétion, sa matérialité, représenterait un obstacle infranchissable à l'incarnation de ses idées abstraites.

Jusqu'ici, nous avons vu comment Balzac s'est servi du discours émanant des peintres, de Frenhofer en particulier, pour en faire des êtres distants, étrangers, dont l'intégration dans la vaste trame des discours ne peut se faire qu'abruptement. La voix de l'artiste peine à se mêler aux autres, à entrer dans une logique de l'échange et de l'interpénétration. Or, Porbus, peintre de l'échange et de la circulation dans le monde nous donne le seul exemple indiscutable d'une réelle interpénétration histoire/discours, par le style indirect libre, mélange des voix du personnage et du narrateur:

Porbus, étonné de la violence passionnée avec laquelle ces paroles furent dites, ne savait que répondre à un sentiment aussi neuf que profond. Frenhofer était-il raisonnable ou fou? Se trouvait-il subjugué par une fantaisie d'artiste, ou les idées qu'il avait exprimées procédaient-elle de ce fanatisme inexprimable, produit en nous par le long enfantement d'une grande œuvre? Pouvait-on jamais espérer transiger avec cette passion bizarre?» (432)

Ici, l'emploi de marques de ponctuations expressives et du «nous» désignant visiblement «nous les peintres» ou «nous les artistes» signale l'apparition dans le tissu narratif de la voix de Porbus, plus précisément des pensées qui se forment dans son esprit et qu'il ne peut faire autrement que de garder pour lui-même. Ainsi, si le discours de Frenhofer tend à se clore sur lui-même, celui de Porbus est plus ouvert et interagit avec les autres discours, ce qui conforte les conclusions du chapitre précédent selon lesquelles Balzac a réussi à représenter, grâce au discours des peintres du *Chef-d'œuvre inconnu*, les divers degrés d'insertion sociale de l'artiste.

2. Le «tableau» écrit

Si la dynamique qui s'installe entre les discours des personnages et le discours du narrateur relève souvent d'une juxtaposition, voire d'un rapport entre parole «tenue» et parole «soutien», ne permettant que peu d'interpénétration, le jeu des discours qui se produit à l'intérieur même de la narration semble permettre une interaction plus développée des discours. Nous pensons ici plus particulièrement aux descriptions, qui mobilisent les blocs importants relevant de l'énonciation historique, les autres interventions de la narration demeurant relativement

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 68.

succinctes. Le rapprochement entre «tableau» et description a été mis de l'avant à maintes reprises, tant par les théoriciens et les critiques que par Balzac lui-même. Il en fait un enjeu de la lecture du *Chef-d'œuvre inconnu* dès sa première version en 1831:

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, où les jours, les teintes, la poussière, les accessoires, les figures possédaient un certain mérite...*

Il y avait surtout une *croisée ogive colorée, et une petite fille occupée à remettre ses chausses, exécutées avec un fini vraiment regrettable. C'était aussi vrai, aussi faux, aussi peigné, léché, qu'une croquade d'amateur*; mais les arts sont si malades, qu'il y aurait crime à faire encore des *tableaux en littérature*: aussi nous sommes généralement sobres d'images par pure politesse¹¹⁹...

Cette intervention du narrateur, remplacée plus tard par la description de l'atelier, que Balzac prend tant de soins à oblitérer ici, indique comment le récit se situe, dans les passages descriptifs, sur le terrain même des arts visuels, parfois au point de rivaliser avec eux. Ce parallèle entre écriture descriptive et peinture a été théorisé par Philippe Hamon:

La description en effet n'est souvent que le commentaire marginal d'une planche d'architecture, d'une gravure allégorique à expliquer [...], d'un tableau à admirer dont il faut réactiver l'anecdote [...] *discours transitoire, lieu d'un embrayage inter-sémiologique* entre deux textes, entre un texte et une image; ou bien elle doit *se constituer elle-même comme «tableau»*, ou bien son seul intérêt est de permettre à un peintre (ou à un autre artiste) de la prendre comme modèle pour créer un «tableau»¹²⁰.

Avant lui, Roland Barthes avait avancé que, pour fonder la description, l'auteur réaliste devait avoir recours à un procédé mental effectuant le passage du réel à la forme «tableau»:

On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même: l'embrasure fait le spectacle. Décrire, c'est donc placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui (plus important que son chevalet), devant une collection ou un continu d'objets inaccessibles à la parole sans cette opération maniaque [...]; pour pouvoir en parler, il faut que l'écrivain, par un rite initial, *transforme d'abord le «réel» en objet peint* (encadré); après quoi il peut [...] le dé-peindre [...]. Ainsi le réalisme [...] consiste, non à copier le réel, mais à *copier une copie (peinte) du réel*¹²¹.

Ce que soulignent ces deux citations, c'est la médiation nécessaire entre diverses formes d'expression se produisant au cœur même de la description. Non seulement le tableau sert-il de fondation nécessaire à la description, mais la description devient elle-même parfois tableau à faire. Ainsi la description serait au confluent des systèmes de signes scripturaux et picturaux.

¹¹⁹ Honoré de Balzac, «Le Chef-d'œuvre inconnu. Conte fantastique», *L'Artiste*, 31 juillet 1831, 1^{ère} série, t. I, p. 320. Le deuxième et dernier chapitre de cette version du récit, paru dans *L'Artiste* le 7 août 1831, se retrouve au tome II de la revue, pp. 7-10. Le passage cité apparaît après l'entrée de Frenhofer et Poussin chez Porbus et a été remplacé ultérieurement, pour des motifs nébuleux, par la description de l'atelier.

¹²⁰ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, «Classiques Hachette», 1981, p. 11. Nous soulignons.

¹²¹ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, «Points», 1976 [1970], p. 56. Nous soulignons.

Roland Barthes ajoute une précision quant à l'incapacité de la parole à accéder à certains objets, sans l'intervention de ce procédé médiateur qui consiste à installer un «cadre» par lequel regarder le réel. Nous croyons qu'une interaction peut en effet exister entre les deux modes d'expression que sont la peinture et l'écriture, ayant pour effet de favoriser l'accès de la parole à la réalité de la peinture et du peintre.

Si certains auteurs s'étant intéressés au *Chef-d'œuvre inconnu* ont cherché à approfondir les parallèles entre écriture et peinture, tel Louis Marin¹²², qui effectue un rapprochement entre la toile de Frenhofer et la mystérieuse dédicace formée de lignes de points, d'autres mettent au jour des rapports dynamiques entre les deux modes d'expression, liés entre autres au rôle déterminant des descriptions.

Philippe Le Leysour insiste quant à lui sur le fait que Balzac, «dès le début de sa carrière d'écrivain [...] éprouva le besoin de rivaliser par les mots avec l'art prestigieux du peintre¹²³». Il qualifie même l'attitude du romancier d'«obsession de peindre avec des mots¹²⁴». *Le Chef-d'œuvre inconnu* découle, selon toute vraisemblance, si l'on se fie à l'extrait du premier *Chef-d'œuvre* cité plus haut, de cette volonté de l'écriture de prendre place, dans une logique de concurrence, sur le terrain propre de la peinture, en particulier dans les passages descriptifs.

Yvette Went-Daoust¹²⁵ s'est attardée à l'étude des trois descriptions (ou tableaux) majeures du *Chef-d'œuvre inconnu*: le portrait de Frenhofer, la description de l'atelier et le portrait de Gillette au moment où elle est conduite devant Frenhofer. Cette analyse originale semble la seule à s'être penchée sur la question globale de l'écriture descriptive dans ce récit en la mettant en parallèle avec la peinture¹²⁶, de façon à révéler sa dynamique propre. Selon Yvette Went-Daoust, Balzac entend clairement rivaliser avec la peinture. Ainsi les descriptions non seulement emprunteraient au mode pictural les jeux de lumière, de couleurs, d'espace et de textures, mais elles tenteraient de supplanter la peinture défectueuse dont Frenhofer fait la critique, en mettant en pratique ses recommandations. Au défaut de vie de la *Marie Égyptienne* et à l'aspect figé qui caractérise l'atelier de Porbus, le récit oppose le «tableau» vivant d'un

¹²² Louis Marin, «Des noms et des corps dans la peinture», dans l'ouvrage collectif *Autour du «Chef-d'œuvre inconnu» de Balzac*, Paris, École Nationale Supérieure des Arts décoratifs, 1985, pp. 45-59.

¹²³ Philippe Le Leysour, «Liminaires», dans l'ouvrage collectif *Balzac et la peinture*, Tours, Musée des Beaux-Arts de Tours / Farago, 1999, p. 21.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Yvette Went-Daoust, «Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac ou l'écriture picturale», dans *Description-écriture-peinture*, textes réunis par Yvette Went-Daoust, Groningen, Institut de langues romanes, «CRIN», 1987, pp. 48-64.

¹²⁶ L'étude d'Yvette Went-Daoust semble faire suite à un article de Roland Le Huenen et Paul Perron, qui se sont interrogés sur la question de la représentation, du «faire voir», donc de l'importance du pictural dans l'œuvre de Balzac. Ils affirment notamment que «la fascination du pictural apparaît particulièrement soutenue dans l'écriture des portraits» (Roland Le Huenen et Paul Perron, «Balzac et la représentation», *Poétique*, n° 61, 1985, p. 77).

Frenhofer comparé à une toile de Rembrandt marchant «sans cadre» (415). On retrouve aussi cette image du personnage descendu de son cadre dans *La peau de chagrin* : «Son large front ridé, ses joues blêmes et creuses, la rigueur implacable de ses petits yeux verts, dénués de cils et de sourcils, pouvaient faire croire à l'inconnu que le *Peseur d'or* de Gérard Dow était sorti de son cadre¹²⁷» et dans *Le Colonel Chabert* : «L'ombre cachait si bien le corps à partir de la ligne brune que décrivait ce haillon, qu'un homme d'imagination aurait pu prendre cette vieille tête pour quelque silhouette due au hasard, ou pour un portrait de Rembrandt, sans cadre¹²⁸.» Ainsi, par la référence picturale et par la mention littérale du cadre, Balzac aurait, comme le suggérait Roland Barthes, «encadré» son sujet, «[transformant] le réel en objet peint» puis «copiant une copie peinte du réel¹²⁹». L'«encadrement» est ce qui inaugure voire autorise le portrait écrit. La «rivalité» entre écriture et peinture transparaît aussi au niveau du sujet des tableaux (peints et écrits) : «Balzac concurrence la peinture dans le choix de Marie égyptienne comme sujet pictural et fictionnel¹³⁰.» Ainsi Balzac aurait créé Gillette, calquant son destin sur celui de la sainte et lui conférant la perfection d'un chef-d'œuvre, mais issu de la nature :

Le sourire errant sur les lèvres de Gillette devait ce grenier et rivalisait avec l'éclat de ciel. [...] Elle était toute grâce, toute beauté, jolie comme un printemps, parée de toutes les richesses féminines et les éclairant par le feu d'une belle âme. (428)

Par ailleurs, selon Yvette Went-Daoust, le jeu de références inter-sémiologiques serait aussi un signe de la rivalité écriture/peinture : le portrait de Frenhofer renvoie tant à Rembrandt (référence picturale) qu'à Rabelais (référence littéraire) et à Socrate (référence philosophique), tandis que le portrait de Gillette «proclame sa prestigieuse filiation. Gillette, c'est [...] Junie livrée à Néron¹³¹». Ainsi, avec Gillette, Balzac «encadrerait» à nouveau son sujet, d'abord littéralement, en la plaçant devant le cadre d'une fenêtre (427), puis par la référence littéraire¹³². En ce sens, les portraits de Frenhofer et de Gillette illustrent une série de médiations grâce

¹²⁷ *La peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 78.

¹²⁸ *Le Colonel Chabert*, Pl., t. III, p. 321.

¹²⁹ Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 56.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 59.

¹³¹ *Ibid.*, p. 60. Yvette Went-Daoust renvoie à ce passage du *Britannicus* de Racine :

[...] cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,
triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,
qui brillaient au travers des flambeaux et des armes :
belle, sans ornements, dans le simple appareil
d'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil. (*Britannicus*, acte II, scène 2)

Dans le même ordre d'idées, Éric Bordas, étudiant le portrait d'Augustine dans *La Maison du Chat-qui-pelote*, en vient à déceler une rivalité transsémiotique, «la confrontation de deux supports pour dire un objet qui n'existe que par la dialectique tendue entre les deux». Éric Bordas, «Balzac : écriture et peinture», dans *Balzac et la peinture*, Tours, Musée des Beaux-Arts de Tours / Farago, 1999, p. 128.

¹³² La référence littéraire finirait, selon Yvette Went-Daoust, par prendre le dessus sur toute autre référence, ce qui lui permet de conclure que, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, «l'écriture finit par supplanter la forme d'expression avec laquelle elle rivalisait d'abord» (*Ibid.*, p. 61).

auxquelles l'écriture peut accéder à son sujet; ils installent une succession de «cadres» qui permettent d'appréhender la réalité.

Loin de vouloir contredire les conclusions d'Yvette Went-Daoust, nous croyons que, dépassant le stade de la rivalité, l'écriture arrive à développer une relation de collaboration et de complémentarité avec la peinture. Le recours à la méthode et au vocabulaire picturaux permettrait à la fois de faire accéder la parole à la peinture – en ce sens, nous rejoindrions l'idée évoquée par Barthes dans *S/Z* – et d'enrichir le récit. Le portrait de Frenhofer nous paraît très évocateur à cet égard. Reproduisons-le ici *in extenso*:

Un vieillard vint à monter l'escalier. À la bizarrerie de son costume, à la magnificence de son rabat de dentelle, à la prépondérante sécurité de sa démarche, le jeune homme devina dans ce personnage ou le protecteur ou l'ami du peintre. Il se recula sur le palier pour lui faire place, et l'examina curieusement, espérant trouver en lui la bonne nature d'un artiste, ou le caractère serviable des gens qui aiment les arts; mais il y avait quelque chose de diabolique dans cette figure, et surtout ce *je ne sais quoi* qui affriande les artistes. Imaginez un front chauve, bombé, proéminent, retombant en saillie sur un petit nez écrasé, retroussé du bout comme celui de Rabelais ou de Socrate; une bouche riieuse et ridée, un menton court, fièrement relevé, garni d'une barbe grise taillée en pointe; des yeux vert de mer ternis en apparence par l'âge, mais qui, par le contraste du blanc nacré dans lequel flottait la prunelle, devaient parfois jeter des regards magnétiques au fort de la colère ou de l'enthousiasme. Le visage était d'ailleurs singulièrement flétri par les fatigues de l'âge, et plus encore par ces pensées qui creusent également l'âme et le corps. Les yeux n'avaient plus de cils, et à peine voyait-on quelques traces de sourcils au-dessus de leurs arcades saillantes. Mettez cette tête sur un corps fluet et débile, entourez-la d'une dentelle étincelante de blancheur et travaillée comme une truelle à poisson, jetez sur le pourpoint noir du vieillard une lourde chaîne d'or, et vous aurez une image imparfaite de ce personnage auquel le jour faible de l'escalier prêtait encore une couleur fantastique. Vous eussiez dit d'une toile de Rembrandt marchant silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère que s'est appropriée ce grand peintre. (414-415)

Pour faire ce portrait, il nous paraît évident que le narrateur, empruntant le point de vue de Poussin («Il se recula [...] et l'examina curieusement [...]»), utilise ce regard pour conférer à son «tableau», croqué sur le vif, des caractéristiques picturales: lumière, couleurs, textures, saillie, héritage de Rembrandt. Contrairement à Yvette Went-Daoust, selon qui le récit évincerait ici Poussin et ferait le tableau à sa place¹³³, nous croyons plutôt, avec Pierre Erlér¹³⁴, que la description passe précisément par les yeux de Poussin, que le portrait de Frenhofer est le fruit commun du regard de Poussin et de la narration, ce qui crée un «effet-tableau¹³⁵». Par l'interaction de références inter-sémiologiques au sein du portrait, se met en place ce qu'Éric Bordas qualifie de «communication d'un code sémiotique à un autre, superposition de deux pratiques discursives de représentation¹³⁶».

¹³³ Yvette Went-Daoust, «Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac ou l'écriture picturale», *art. cit.*, p. 53.

¹³⁴ Pierre Erlér, «Le dernier coup de pinceau», dans *Autour du «Chef-d'œuvre inconnu» de Balzac*, Paris, École Nationale Supérieure des Arts décoratifs, 1985, pp. 133-147, ici p. 134.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Éric Bordas, «Balzac: écriture et peinture», *art. cit.*, p. 121.

Ainsi, les descriptions permettent des échanges entre peinture et écriture, tandis que la relation entre histoire et discours relève davantage de la juxtaposition. Cette incursion du pictural dans la narration est le signe d'un dépassement possible de la clôture du discours qui peut causer l'isolement de l'artiste. En d'autres termes, c'est là où le discours de Frenhofer peut entrer en contact avec le discours d'autrui et même l'influencer, puisque, comme nous l'avons vu, ses théories trouvent des échos dans le portrait que le narrateur fait de lui. Non seulement le discours pictural sort-il des limites des paroles des personnages et parvient-il à interagir avec un autre discours, mais il donne aussi lieu à la naissance d'un discours neuf à la jonction de divers modes d'expression. Il s'agirait d'un autre moyen efficace de faire accéder l'artiste et l'art à la parole; le récit devient alors, pour ceux que la société n'entend plus, un lieu propice pour se dire.

L'écriture semble toutefois confrontée à ses limites lorsque vient le temps de décrire la toile de Frenhofer. La narration règle cette question en une phrase: «En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme; mais un pied délicieux, un pied vivant!» (436) La description du tableau, escamotée, pourrait laisser croire qu'ici, l'écriture ne peut rivaliser avec la peinture, que la peinture de Frenhofer se situe hors de cet espace où écriture et peinture peuvent entrer dans un processus de médiation. Or, Hubert Damisch a bien saisi en quoi, cette fois encore, l'écriture arrive à dépasser le mutisme de la toile: selon lui, Balzac invente «une manière de tableau qui non seulement ne décrirait rien, mais qui serait, à la lettre, indescriptible [...] la littérature peut *dire* l'indescriptible, et le cerner par des mots, le déclarer comme tel, là où la peinture ne peut que le produire, par les moyens qui sont les siens¹³⁷.» Segolene Le Men¹³⁸, de son côté, étudiant les éditions illustrées du *Chef-d'œuvre inconnu* et notant la quasi-absence d'illustrations du dévoilement du tableau de Frenhofer, a bien saisi l'enjeu auquel est confrontée l'écriture. En effet, ce que le récit arrive à dire, les illustrateurs ne réussissent pas ou difficilement à en faire une transcription visuelle, à le montrer. En ce sens, l'écriture peut suppléer, au moins partiellement, au mutisme de la peinture, ce que les arts visuels ne peuvent faire. Ainsi, lors même que la peinture se clôt sur elle-même et semble incompréhensible à quiconque, l'écriture arrive à désigner l'indescriptible, à mettre des mots sur le «rien» (437) de la peinture.

Là où la peinture arrive à se dire par l'écriture, le récit gagne aussi à cette interaction, à cet échange de ressources d'expression. Nous avons déjà souligné comment le recours au

¹³⁷ Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium – ou les dessous de la peinture*, op. cit., p. 44.

¹³⁸ Segolene Le Men, «L'indicible et l'irreprésentable: les éditions illustrées du *Chef-d'œuvre inconnu*», dans *Autour du «Chef-d'œuvre inconnu» de Balzac*, op. cit., pp. 15-33.

vocabulaire pictural conférait aux paroles des personnages brillant et relief, voire une aura de mystère. En fait, les emprunts à la peinture, que ce soit dans les discours directs ou dans les descriptions, confèrent une richesse nouvelle à l'ensemble du récit. Pierre Laubriet a insisté sur cet aspect:

Comment mieux montrer l'unité profonde des arts qu'en employant ainsi sculpture ou peinture comme un matériau littéraire? et quel enrichissement une telle vue esthétique n'apporte-t-elle pas, puisqu'à l'idée que propose le texte écrit, ou à l'image que l'intelligence a faite idée, sont jointes des suggestions plus immédiatement fondées sur des réactions de la sensibilité, puisqu'elles font appel à des souvenirs de sensations? [...] [Balzac] voit [les arts] en écrivain et les utilise comme des mines de matériaux précieux qui chargent de nuances et de résonances le texte littéraire. [...] L'unité des arts, justifiant l'abolition des frontières artificielles élevées entre eux, permet une œuvre féconde pour tous. En même temps qu'il [Balzac] retrouve dans ce domaine esthétique l'unité qu'il pense avoir trouvée dans le domaine philosophique, double unité fondée finalement sur une structure unitaire de l'univers, en introduisant dans l'art littéraire les sensations, les émotions, les techniques des autres arts, il fait de cet art littéraire l'image même de l'univers et tend à le transformer en l'Art par excellence. Le Roman va devenir l'expression la plus adéquate du monde¹³⁹.

Ainsi, non seulement la peinture bénéficie-t-elle de l'abattement des cloisons entre les arts, mais l'écriture s'enrichit de ce phénomène. Roland Le Huenen et Paul Perron, dans leur analyse du processus représentatif romanesque chez Balzac, rappellent fort à propos que «c'est une métaphore picturale qui servira de matrice à la description des *Études de mœurs au XIX^e siècle* dans les deux préfaces de Davin-Balzac¹⁴⁰». Balzac a su reconnaître la fécondité d'une approche «interdisciplinaire», usant dans la création romanesque des outils du peintre et des autres créateurs. Toutefois, comme l'explique Pierre Laubriet, l'interférence des arts dans le texte romanesque ne fait pas qu'enrichir une œuvre ponctuelle; elle se rattache aussi à une visée plus vaste: le destin du Roman comme genre englobant, voire universel.

¹³⁹ Pierre Laubriet, *L'intelligence de l'art chez Balzac*, op. cit., pp. 433, 437.

¹⁴⁰ Roland Le Huenen et Paul Perron, «Balzac et la représentation», art. cit., p. 77.

Conclusion

Bien que Balzac ait cherché dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* à approfondir des réflexions philosophiques qui lui étaient chères, il a aussi offert, dans le prolongement des articles «Des artistes», une exploration des enjeux de la création et de la situation des artistes de son époque. Situé en 1612, ce conte brosse le portrait de trois peintres et s'interroge sur la possibilité d'une micro-société artistique où le savoir circulerait librement: du génie, de l'homme d'expérience au néophyte. Comme en témoigne sa «Lettre adressée aux écrivains français du XIX^e siècle», le regroupement des artistes, nécessaire à la défense de leurs droits, était éminemment présent à l'esprit de Balzac:

jamais l'artiste n'a été individuellement si peu de chose. [...] Notre salut est en nous-mêmes. Il est dans une entente de nos droits, dans une reconnaissance mutuelle de notre force. Il est donc du plus haut intérêt pour nous tous que nous nous assemblions, que nous formions une société [...]. Réunis, nous sommes à la hauteur du pouvoir qui nous tue individuellement. Réunissons-nous donc pour lui faire reconnaître les droits et les majestés de la pensée. Ainsi, nous pourrions tendre la main au génie méconnu [...] ¹⁴¹.

Ainsi, Balzac en appelle à la réunion des artistes, dans le but de protéger leurs intérêts, mais aussi de favoriser le partage de «ressources»: «tendre la main au génie méconnu», n'est-ce pas ce que Frenhofer tente de faire lorsqu'il propose à Poussin de réaliser son potentiel?

Or, le constat dressé par Balzac semble plutôt amer. Le génie, être d'exception aux conceptions élevées, est menacé de se replier définitivement sur lui-même et de devenir un artiste stérile. Et si un homme de talent réussit à faire œuvre, ce ne sera qu'au prix d'un sacrifice de ses idées, processus assimilé par Balzac à une prostitution de l'idéal et du talent. Pourtant, la situation d'échange perpétuel dans laquelle la narration plonge les peintres, en laissant libre cours à leur parole, laisse croire que l'isolement de l'artiste peut être brisé. Frenhofer, s'il ne produit pas d'œuvre, produit du discours, du savoir, lequel, issu de Mabuse, est destiné à Porbus et à Poussin. Se situant dans une relation d'échange, Frenhofer abaisse les barrières de sa pensée, en donne l'accès aux deux autres peintres, lors même qu'il ouvre les portes de son atelier. À ce point, des relations viables entre l'artiste et autrui semblent possibles: Poussin et Porbus boivent les paroles du maître. Or, la dynamique des discours nous a permis de montrer que, s'il n'est pas reçu, compris d'autrui, le discours du peintre est aussi stérile que sa création. Il lui faut se doubler d'une réalisation effective dans une œuvre, ce qui ne sera pas. Ainsi, Frenhofer retourne à l'isolement, définitif cette fois: mort de l'œuvre et du créateur. L'échange des discours, et donc du savoir pictural, échoue, au moins partiellement. En effet, les discours

¹⁴¹ «*Pro aris et focis*. Lettre adressée aux écrivains français du XIX^e siècle», *Revue de Paris*, 2 novembre 1834, reprise dans *Œuvres diverses*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, t. II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996, pp. 1235, 1250-1251.

interagissent sous la forme de «chocs», offrant peu d'interpénétration, sinon lorsqu'il s'agit de Porbus, le peintre «mondain».

Cependant, il reste un endroit du texte où le savoir pictural contamine le discours d'autrui: les passages descriptifs. Il s'agit sans doute du lieu où l'interaction du scriptural et du pictural est la plus efficace et la plus féconde. En effet, celle-ci enrichit la narration tout en donnant un terrain de réalisation et de dépassement aux théories développées par Frenhofer. Ici, le transfert du savoir se fait et a des effets concrets. Ainsi, le narratif, tout en favorisant la médiation du génie pictural qui risquerait autrement de rester confiné en des lieux hors d'atteinte du plus grand nombre, bénéficie de cette collaboration féconde. Rétablissant le contact entre l'artiste et autrui, entre la peinture et son public, le roman s'enrichit en vocabulaire et en concepts. *La Comédie humaine* en tirera grand profit.

Le Chef-d'œuvre inconnu offre divers cas de figures, de l'isolement du peintre à son ouverture à la mondanité, illustrant ainsi la situation sociale attendant les peintres, selon les choix pratiques qu'ils effectueront. Balzac montre autant les écueils qui menacent la création que ses chances de réussite, en isolant le peintre, d'une part, et en effectuant une médiation efficace, d'autre part.

Balzac a tenu, dans son exploration des mécanismes de la création artistique, à aborder non seulement la peinture, mais aussi la musique. Il démontre alors, selon René Guise, sa «volonté d'étudier les différentes formes de l'art: la peinture, la composition musicale, l'exécution musicale. La préface d'*Une fille d'Ève* ajoute même à la liste l'art du comédien et la sculpture¹⁴²». De plus, René Guise a fait voir que «les dernières indications laissées par Balzac¹⁴³» révélaient son projet de disposer en une suite cohérente, à l'intérieur de l'édifice de *La Comédie humaine*, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambara* et *Massimilla Doni*. Il nous paraît donc essentiel de compléter notre étude par l'analyse de ces deux derniers récits. Le simple fait que Balzac ait cru nécessaire de rédiger, pour explorer la question de la création, deux récits sur la musique nous donne un indice des difficultés particulières que dut rencontrer le romancier aux prises avec l'art de Meyerbeer et de Rossini. L'absence de support matériel tangible comme un livre ou un tableau pose-t-elle un plus grand défi à la transmission de la musique? Le musicien est-il aussi isolé que peut le devenir le peintre empruntant la voie de Frenhofer? Quelle médiation le récit pourra-t-il offrir pour favoriser l'accès à la musique?

¹⁴² René Guise, «Introduction» au *Chef-d'œuvre inconnu*, Pl., t. X, p. 394.

¹⁴³ René Guise, «Histoire du texte», Pl., t. X, p. 1409.

Deuxième partie *Gambara*

Introduction

Balzac débute la rédaction de *Gambara*¹ aux environs de janvier 1837, soit près de cinq ans et demi après la première parution du *Chef-d'œuvre inconnu* dans *L'Artiste*, et quelques mois avant le voyage en Italie qui lui fournira le décor et la trame de fond de *Massimilla Doni*. Selon René Guise: «*Gambara* est la clé de voûte de la trilogie balzacienne sur l'art, car c'est cette nouvelle qui assure le lien entre *Le Chef-d'œuvre inconnu* et *Massimilla Doni*².»

Après avoir abordé la lecture de l'*Étude philosophique* que Balzac consacra à la peinture, nous pouvons lui opposer celle des deux récits qui composent dans son projet un «diptyque musical», *Gambara* et *Massimilla Doni*. Il écrit à Madame Hanska le 24 mai 1837: «*Massimilla Doni* et *Gambara* sont, dans les *Études philosophiques*, l'apparition de la musique, sous la double forme d'exécution et de composition³». Bien que cette répartition soit dans les faits moins rigide (pensons entre autres à la virtuosité de *Gambara*), la solidarité des deux œuvres n'est pas à mettre en doute. Elles sont liées par le sujet, mais aussi par des artifices ménagés par l'auteur: *Massimilla Doni* et son époux apparaissent à la fin de *Gambara*, et Capraja, l'un des personnages de *Massimilla Doni*, fait allusion au compositeur Paolo *Gambara*.

La conception et la rédaction de *Gambara* ont lieu à une époque contemporaine du remaniement le plus important du *Chef-d'œuvre inconnu*. Celui-ci a déjà connu trois éditions antérieures à 1836, mais est considérablement corrigé et augmenté fin 1836-début 1837. René Guise souligne l'étroite relation qui se tisse à cette époque entre les deux textes: «Il y a donc bien un *Gambara* conçu, esquissé par Balzac dans le contexte du *Chef-d'œuvre inconnu*, dont il devait naturellement constituer le pendant [...]»⁴. Puis, dès mai 1837, commence la rédaction de *Massimilla Doni*, laquelle influence la deuxième rédaction de *Gambara*⁵. Balzac travaille alors presque simultanément aux trois textes, sinon dans les faits, à tout le moins en esprit. C'est au début de 1837 qu'il décide d'approfondir ses connaissances afin de parfaire les deux *Études philosophiques* musicales⁶, moment qui coïncide avec l'ajout de développements picturaux

¹ Pour le résumé de ce récit, voir l'annexe II, pp. 132-133.

² René Guise, «Introduction» à *Gambara*, Pl., t. X, p. 443.

³ *L.H.B.*, 24 mai 1837, t. I, p. 382.

⁴ René Guise, «Introduction» à *Gambara*, Pl., t. X, p. 444.

⁵ Voir *ibid.*, p. 455. Au sujet de la genèse de *Gambara*, voir notre tableau récapitulatif à l'annexe I, pp. 127-130.

⁶ À ce sujet, on lira avec intérêt la lettre que Balzac écrivit à Maurice Schlesinger le 29 mai 1837 pour excuser le retard de *Gambara*, dans laquelle il prétend que ses connaissances musicales, à l'origine du projet, présentaient de graves lacunes, qu'il a cherché à combler plus tard. Cette lettre, publiée dans la *Revue et gazette musicale* du 11 juin 1837, est reprise dans *Corr.*, t. III 1836-1839, 1964, pp. 291-296.

majeurs dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Balzac entend conférer ainsi aux textes une certaine crédibilité et un certain réalisme artistiques qui faisaient défaut au premier *Chef-d'œuvre inconnu*. Dès cette époque, il nous semble fondé de parler d'une trilogie⁷ d'*Études philosophiques* artistes, laquelle est solidement cimentée et ancrée dans les connaissances artistiques approfondies⁸ de l'auteur.

Or, à nos yeux, c'est *Gambara* qui offre la représentation la plus explicite de ce que peut être la distance sociale inhérente à l'artiste. En effet, Balzac y multiplie les allusions à la nature «étrangère», socialement inadaptée de l'artiste, laquelle constitue un obstacle majeur de la création. Séparé du reste du monde, l'artiste est destiné à l'incompréhension et au rejet. Ne pouvant s'intégrer nulle part, il est condamné à vivre en déraciné, sans patrie. Il semble en effet que, plus que la peinture, la musique soit réservée aux initiés, à quelques rares esprits. Qu'il s'agisse d'une excuse facile destinée à justifier sa lenteur à livrer le texte ou du sentiment réel qui envahit le néophyte entrant en contact avec l'univers musical, dans sa lettre à Maurice Schlesinger, Balzac fait état du «malaise» causé par son exploration de la musique, d'un inconfort ressenti quand vint le temps de transposer pour le public lecteur la musique et ses effets en mots: «je ne croyais pas possible de faire passer à l'état littéraire les fantaisies d'une conversation pareille, [...] elle était infiniment trop au-dessus de la littérature⁹». La musique, par son hermétisme, poserait donc des obstacles plus grands que la peinture à la compréhension et, par conséquent, à la médiation romanesque. Nous tenterons de vérifier cette hypothèse avec *Gambara*, mais aussi avec *Massimilla Doni*, afin de constater l'évolution des rapports entretenus par le romancier avec la musique.

⁷ À l'origine, selon les documents laissés par Balzac, d'autres œuvres destinées à illustrer les problèmes de la création étaient prévues. *La Frélore* (art du comédien) et *Les Deux Sculpteurs* (sculpture) devaient, dans les intentions de l'auteur, compléter les *Études philosophiques* artistes, comme en témoigne la Préface de l'édition Souverain (1839) d'*Une fille d'Ève* et de *Massimilla Doni*. On trouve le texte de cette préface au t. II de Pl., pp. 261-272. Le projet des *Deux Sculpteurs* ne fut pas réalisé, selon Roger Pierrot (Pl., t. II, p. 1318). Toutefois, on trouve une ébauche de *La Frélore* au t. XII de Pl. (Introduction, p. 807; texte, p. 811; notes, p. 1110).

⁸ Afin de parfaire sa science de la musique et de la peinture, Balzac aura recours à des partitions, à des textes de critique, mais aussi à des collaborateurs. Notons, à titre d'exemple, la collaboration majeure du musicologue allemand Jacques Strunz à la rédaction des deux récits musicaux (Balzac lui dédie d'ailleurs *Massimilla Doni*) et celle de Maurice Schlesinger, fournissant à Balzac une importante documentation sur *Robert-le-Diable*. Il est aussi possible que Balzac soit entré en contact avec Meyerbeer. Pour ce qui est de la peinture, on évoque généralement les écrits de critique picturale de Diderot, l'influence fort probable de Théophile Gautier, écrivain et critique d'art, ainsi que la parenté de pensée unissant Delacroix et Balzac. À ce sujet, voir Pierre-Georges Castex, *Nouvelles et contes de Balzac. Études philosophiques*, Paris, C.D.U., 1961, 96 p.; Pierre Laubriet, *L'Intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne*, Genève, Slatkine Reprints, 1980 [Paris, 1961], pp. 381-423; Jean-Pierre Barricelli et Pierre Citron, «Autour de *Gambara*. I. Balzac et Meyerbeer. II. *Gambara*, Strunz et Beethoven», *AB* 1967, pp. 157-163, 165-170; Maurice Regard, «Introduction» à *Gambara*, Paris, José Corti, 1964, pp. 7-49.

⁹ «Lettre à M. Maurice Schlesinger, rédacteur de la *Revue et gazette musicale*, 29 mai 1837», *Revue et gazette musicale*, 11 juin 1837, *Corr.*, t. III, p. 293. Balzac y fait référence à une conversation qu'il eut avec quelques intimes à propos du *Mosè* de Rossini et pendant laquelle George Sand lui aurait suggéré de mettre par écrit ses idées sur cet opéra.

Dans *Gambara*, la distance séparant l'artiste de la société trouve son expression la plus complète dans la thématique de l'exil, qu'il soit politique – le patriotisme du peuple italien opprimé par l'envahisseur que nous retrouverons dans *Massimilla Doni* trouve des échos chez les immigrés parisiens – ou social – la table d'hôte de Giardini fourmille d'exilés de la vie sociale. Nous verrons comment le traitement accordé à la thématique de l'exil fait des artistes des êtres socialement distants qui ont par conséquent besoin d'une médiation pour se faire entendre, comprendre et apprécier.

Toutefois, comme Balzac met en scène dans cette nouvelle une micro-société presque exclusivement formée d'artistes, il serait difficile de mesurer le fossé qui se creuse entre l'artiste et la société en envisageant le seul thème de l'exil. Il faudra donc nous interroger sur l'image donnée des artistes par leurs paroles, les dialogues occupant la majeure partie du roman. La seule voix que le texte laisse entendre à part celle des artistes ou de leurs proches est celle du narrateur, relativement peu présent, faut-il le préciser. Ces diverses voix, celle du musicien, de son entourage et de la narration arrivent-elles à entrer en contact ou sont-elles foncièrement hétérogènes? Le musicien peut-il, par quels moyens et à quel prix, entrer en contact avec l'autre ou en est-il totalement coupé? En mettant à profit les notions théoriques exposées auparavant, nous serons en mesure de répondre à ces questions et de découvrir si, comme sur le plan thématique, la parole du musicien révèle un problème d'insertion sociale. Nous examinerons le fond duquel semble se détacher le discours des artistes, soit le discours du narrateur. Puis, nous étudierons des extraits représentatifs de la rencontre et de la confrontation des discours, afin de dégager une possible différence de la parole de l'artiste. Il nous sera ensuite possible d'envisager la mise en place dans le récit de figures et de procédés médiateurs, destinés à rétablir le contact entre le musicien et société. Le roman serait-il la voie privilégiée de cette rencontre de la musique et du monde?

Chapitre 3 Exils

*C'est à l'artiste surtout qu'il convient de dresser sa tente pour une heure,
et de ne se bâtir nulle part de demeure solide [...] où qu'il aille, partout il se sent exilé.*
Franz Liszt¹⁰

S'il est vrai que l'artiste balzacien et l'artiste romantique éprouvent de la difficulté à s'intégrer, à s'implanter dans la société, cela semble d'autant plus vrai de l'artiste-musicien. Liszt l'a exprimé de vibrante façon, quand Beethoven, et surtout Berlioz, en ont été de poignants exemples. Dans *Gambara*, Balzac a donné à cette inadaptation sociale le visage de l'exil. Nous souscrivons à l'idée avancée par Nicole Pianello que le romancier «crée chez [les personnages artistes] une marginalisation de naissance qui favorise une sorte de *nomadisme* géographique, affectif et intellectuel» et que «rien ne stabilise l'artiste¹¹».

1. L'étranger

D'entrée de jeu, le lecteur est confronté à l'*étrangeté* du personnage d'Andrea Marcosini, au sens où il est à la fois *étranger* et *étrange* aux yeux des Parisiens. Celui-ci, fraîchement arrivé à Paris de Milan, «banni de sa patrie¹²», comme nous l'apprenons dans les premières pages du récit, ne cadre pas dans le décor du Palais-Royal:

un jeune homme de fière mine, *étranger sans doute*; autrement il n'aurait eu ni le chasseur à plumes aristocratiques, ni les armoiries que les héros de Juillet poursuivaient encore. *L'étranger* entra dans le Palais-Royal et suivit la foule sous les galeries, sans s'étonner de la lenteur à laquelle l'affluence des curieux condamnait sa démarche, il semblait habitué à l'allure noble qu'on appelle ironiquement un pas d'ambassadeur; *mais sa dignité sentait un peu le théâtre*: quoique sa figure fût belle et grave, son chapeau, d'où s'échappait une touffe de cheveux noirs bouclés, inclinait peut-être *un peu trop* sur l'oreille droite [...]. (459-460, nous soulignons)

Plus loin, la narration précise que son costume est «un peu plus riche que ne le permettent en France les lois du goût» (460), qu'il attire les «œillades bourgeoises» (460), que «*l'étranger* [commence] à craindre de payer un peu cher son *éducation parisienne*» (461). Ainsi la narration insiste dès le départ sur le fait qu'Andrea est étranger, qu'il détonne et attire l'attention. Cet aspect du personnage réapparaît sporadiquement: «le comte Andrea Marcosini n'était pas

¹⁰ Franz Liszt, «Deuxième Lettre d'un bachelier ès musique», 7 janvier 1837, cité par Joseph-Marc Bailbé, «De Liszt à Berlioz: réflexions sur la condition de l'artiste-musicien», *Romantisme*, n° 57, 3^e trimestre 1987 («Le musicien»), p. 11.

¹¹ Nicole Pianello, «Poussin, Gambara, Bridau, Schinner et les autres ou les origines géographiques et sociales des artistes dans *La Comédie humaine*», dans l'ouvrage collectif *Analyses et réflexions sur Balzac. Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni*, Paris, Éditions Marketing, «Ellipses», 1993, p. 16.

¹² Honoré de Balzac, *Gambara*, Pl., t. X, p. 461. Dans la suite du texte, les citations renverront, à moins d'avis contraire, à cette édition et le numéro des pages sera indiqué entre parenthèses.

Français» (464). D'ailleurs, il semble lui-même garder une distance toute aristocratique par rapport aux inconnus qu'il rencontre: «ses yeux distraits et à demi fermés laissaient tomber un regard dédaigneux sur la foule» (460). «Étranger, donc, non seulement parce qu'il est, nous allons l'apprendre, Milanais, mais parce que tout dans sa personne le distingue du cadre réaliste où il est placé¹³», souligne Geneviève Delattre.

Puis, lorsque la nuit tombe, sa conduite devient mystérieuse, il agit en «homme qui [craint] d'être reconnu» et se dirige vers une «rue sale, obscure et mal hantée» (460) où il contraste encore plus fortement. Le narrateur laisse entendre qu'Andrea désire y «satisfaire quelque honteuse fantaisie» (460). Nous découvrirons par la suite que le narrateur a, volontairement ou non, entraîné le lecteur sur une fausse piste, ce qui donne l'impression que l'esprit d'Andrea ne lui est pas connu, qu'il lui est tout aussi étranger qu'aux gens de Paris. D'après Gérard Genette:

Bien des romans «sérieux» du XIX^e siècle pratiquent ce type d'*introït* énigmatique [...] où le héros est longuement décrit et suivi comme un inconnu à l'identité problématique. [...] Cette «ignorance» initiale est devenue un topos de début romanesque, même quand le mystère doit être immédiatement éclairci¹⁴.

Le narrateur semble alors prêter à son personnage des pensées qu'il suppose être les siennes, en les déduisant de préjugés d'ordre doxologique: «les sentiments les plus naturels sont ceux qu'on avoue avec le plus de répugnance, et la fatuité est un de ces sentiments-là» (461). De cette façon, Andrea est présenté comme un être distant, un personnage opaque même au narrateur, qui feint de ne pas être dans le secret de ses pensées.

Ce n'est qu'au paragraphe débutant par: «Ce promeneur était un noble Milanais banni de sa patrie» (461) que la narration dévoile le fond de l'esprit d'Andrea, comme si elle venait d'en acquérir la clé. S'il semble d'abord ignorer les pensées de son personnage, le narrateur prétend alors être en mesure de raconter l'histoire de cet exilé politique, de le suivre dès lors qu'il pénètre dans la rue Froidmanteau et d'aborder le reste du récit à travers son regard.

Ce que nous retenons des premières lignes de *Gambara*, c'est que le personnage d'Andrea, grâce auquel le lecteur est introduit et dans le récit et dans l'univers insalubre où se déroulera la majeure partie de l'intrigue, est marqué au sceau de l'étrangeté. Si Andrea détonne et ne trouve pas sa place au milieu de la société parisienne, nous croyons que c'est ce qui lui permet de pénétrer le cercle fermé de Gambara. Selon Geneviève Delattre, en quittant la foule du Palais-

¹³ Geneviève Delattre, «Andrea Marcosini et les tribulations du romancier dans *Gambara*», *AB* 1983, p. 82. Geneviève Delattre émet l'hypothèse qu'Andrea ne cadre pas dans le monde parisien construit par Balzac, qui est une image du Paris réel, parce qu'il possède les attributs conventionnels d'un héros de roman stéréotypé. De héros romantique, il se rend rapidement maître des événements et des personnages, comme s'il devenait lui-même une figure du romancier au travail. D'où ses affinités avec les êtres pittoresques de la table d'hôte de Giardini, personnages du «roman» qu'il serait en train de créer.

¹⁴ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, «Poétique», 1972, p. 208 et n.1.

Royal, Andrea «s'en sépare pour pénétrer dans le monde pittoresque de la rue Froidmanteau où l'attendent d'autres "étrangers"¹⁵». Il semble en effet que ce soit par affinité qu'Andrea réussit à s'insérer dans la foule hétéroclite d'exilés, d'étrangers, de misérables, d'artistes marginalisés par la société parisienne qui fréquente la gargote du cuisinier Giardini. C'est ce qui permet sa rencontre avec le compositeur Paolo Gambarà et sa femme Marianna.

2. L'exilé politique

«Ce promeneur était un noble Milanais banni de sa patrie, où quelques équipées libérales l'avaient rendu suspect au gouvernement autrichien.» (460) Ces mots introduisent un long passage où le lecteur apprend l'histoire d'Andrea Marcosini. La présence du thème de l'exil politique dans le récit s'explique historiquement. En effet, au début du XIX^e siècle, l'Italie dut subir la domination de l'Autriche. Des mouvements de résistance virent le jour qui ne plurent pas à l'envahisseur. C'est pourquoi les cas d'exil politique étaient fréquents. Quoique son patriotisme soit de courte durée et peu tenace, et que ses «théories d'artiste, de penseur, de poète [soient] souvent en contradiction avec ses goûts, avec ses sentiments, avec ses habitudes de gentilhomme millionnaire» (462), il n'en reste pas moins que le personnage d'Andrea illustre au moins partiellement la situation politique des Italiens exilés sous le régime autrichien. Dans cet extrait d'ailleurs, ainsi que dans les phrases qui précèdent, le lecteur apprend que Marcosini est poète, qu'il a été déporté pour ses menées politiques et quelques vers qui le «[libérèrent] de ses idées patriotiques» (461).

L'adéquation entre la figure de l'artiste et celle de l'exilé politique est renforcée par l'un des convives de Giardini. Pour la plupart Italiens, ceux-ci aussi ont été exilés de leur terre natale. Parmi eux, Ottoboni offre l'exemple d'un patriotisme beaucoup plus intransigent que celui d'Andrea. Giardini le présente ainsi: «voici notre grand Ottoboni, le plus naïf vieillard que la terre ait porté, mais il est soupçonné d'être le plus enragé de ceux qui veulent la régénération de l'Italie. Je me demande comment l'on peut bannir un si aimable vieillard?» (468) «Ottoboni se donne des peines inouïes pour l'instruction de l'Italie, il compose des petits livres pour éclairer l'intelligence des enfants et des gens du peuple [...]» (468-469). Ainsi, Andrea et Ottoboni incarnent à des degrés divers le patriotisme italien, dont ils expriment les idées à travers leur activité de penseurs et d'écrivains, celle-ci ayant causé leur expatriation.

3. L'exilé social

Si le penseur qui manifeste un patriotisme trop marqué est suspect pour ses idées et rejeté à

¹⁵ *Ibid.*, p. 84.

cause d'elles, il en va de même de l'artiste qui, marginalisé et incompris, vit en perpétuel exil à l'intérieur même de la société. Dominique Dumas écrit, fort à propos: «L'artiste balzacien est en exil. Il s'efforce de *vivre parmi nous sans jamais y parvenir*. [...] On l'exclut, le reléguant au fond des impasses. Atelier solitaire, taverne sordide, logis misérable délimitent son territoire semi-clandestin¹⁶.» Si le personnage de Poussin, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, menant dès son arrivée à Paris une vie de misère, semble destiné à cette existence isolée et austère, dans *Gambara*, les cas d'«exil social» se multiplient.

Le cuisinier Giardini, double burlesque du génial Gambara, fomenté des innovations culinaires qui l'ont fait rejeter à plusieurs reprises. Nous rapportons ici une partie de son histoire, telle qu'il la raconte lui-même au comte Andrea:

J'ai introduit dans la cuisine italienne des raffinements qui vous surprendront. Excellence, je suis Napolitain, c'est-à-dire né cuisinier. [...] La science! J'ai passé trente ans à l'acquérir, et voyez où elle m'a conduit. Mon histoire est *celle de tous les hommes de talent!* Mes essais, mes expériences ont ruiné trois restaurants successivement fondés à Naples, à Parme et à Rome. [...] Qu'arrive-t-il? De soixante et quelques convives que je voyais chaque jour à ma table, à l'époque où j'ai fondé ce minable restaurant, je n'en reçois plus aujourd'hui qu'une vingtaine environ à qui je fais crédit pour la plupart du temps. [...] les connaisseurs, les gens de goût, les vrais Italiens me sont restés. (467, nous soulignons)

Plus loin, Gambara complète cette histoire: «Le brave homme a la manie des innovations en cuisine. Il s'est ruiné en essais dont le dernier l'a forcé à partir de Rome sans passeport, circonstance sur laquelle il se tait. [...] accusé d'avoir voulu empoisonner tout le conclave, il fut contraint de quitter Rome et l'Italie sans faire ses malles.» (472) Rejeté progressivement par une clientèle qui ne sait pas goûter ses innovations, Giardini est réduit à fonder à Paris un «misérable restaurant» dont la description liminaire suffit à rendre l'aspect mal famé et crasseux. Plus encore, sa clientèle, qui n'apprécie guère ses innovations, le déserte peu à peu. Son restaurant devient le point de rendez-vous d'autres exilés, que Giardini voit comme les seuls êtres privilégiés capables d'apprécier sa cuisine. Ainsi se constitue une société de prétendus êtres supérieurs. Comme bien d'autres personnages balzaciens monomanes tels Balthazar Claës, Giardini se ruine dans ses essais, ses échecs culinaires se doublant d'une faillite personnelle. Nous le retrouvons regrattier à la fin du récit: déchu, il a même perdu son restaurant. Délaisse par sa clientèle et exclu du cercle social de l'argent, Giardini, marginalisé par la société parisienne, réunit autour de lui une clique d'exilés qui va en diminuant: des vingt convives qu'il dit avoir au début de la nouvelle, on le retrouvera, à la fin du texte, seul avec sa femme et «une fille qui venait chercher à souper» (514).

¹⁶ Dominique Dumas, «Introduction» à la deuxième partie intitulée «Misères», dans l'ouvrage collectif *Analyses et réflexions sur Balzac. Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni*, Paris, Éditions Marketing, «Ellipses», 1993, p. 47. Les italiques sont de nous.

Parmi les clients de Giardini, on compte d'autres personnages en état d'exil social, pour la plupart des artistes: Gigelmi, «le plus grand chef d'orchestre connu» qui, comme Beethoven, est victime de surdité, ce qui l'empêche non seulement d'apprécier ce qui «embellissait» sa vie, mais qui rend aussi difficile pour lui toute conversation, tout contact. On rencontre aussi chez Giardini un journaliste qui n'est pas sans rappeler certains membres du Cénacle présentés dans *Illusions perdues* et qui refusent de prostituer leur plume, de la faire mentir: «il s'est trompé sur son époque, il dit la vérité à tout le monde, *personne ne peut le souffrir*»; «son habit était râpé, ses bottes crevassées, son chapeau gras, et sa redingote dans un état de vétusté déplorable». Les idées de ce jeune homme l'ont fait rejeter malgré son talent; il est désormais confiné à une misère sans borne.

Toutefois, la figure principale de l'exil social, celle qui associe sans conteste musique et exil, est celle du compositeur Paolo Gambara. Il a entraîné sa femme Marianna à sa suite dans cette réclusion. Nous résumons ici les étapes de son exil, telles qu'il les présente à Andrea.

1. Habitant Crémone, Gambara et son père sont chassés par les Français et ruinés par la guerre. «Dès l'âge de dix ans, j'ai donc commencé la vie errante à laquelle ont été condamnés presque tous les hommes qui roulèrent dans leur tête des innovations d'art, de science ou de politique.»(477) Il adopte alors le mode de vie frugal du voyageur, traversant l'Italie, sans pain et sans argent. Il s'installe finalement à Venise, où «la représentation d'un opéra dans lequel [il avait] essayé [sa] musique fit *fiasco*» (480); sa musique est incomprise. Comme le souligne Alain Montandon: «La non-reconnaissance de l'œuvre d'art par le public fit que son statut objectif n'avait plus la fonction médiatrice entre artiste et public¹⁷»: l'œuvre non reconnue engendre chez l'artiste un «déracinement prenant les formes d'un repli narcissique¹⁸» (voir point 3. L'exil «vertical»). On peut poser déjà que ce rejet de la société mènera l'artiste à se retirer et à lui refuser toute œuvre.

2. Gambara, sentant que sa musique ne saurait être appréciée en Italie, quitte son pays pour l'Allemagne, avec son épouse Marianna. Son succès de courte durée est entravé par des obstacles que des confères de mauvaise foi ont semé sur sa route (481).

3. Espérant y trouver des esprits plus favorables à ses innovations, il part pour la France. À Paris, on lui rit au nez et il est bientôt réduit à une profonde misère, obligé d'habiter un quartier infect. René Guise qualifie avec raison le Gambara de Paris d'artiste «humilié¹⁹».

4. Parallèlement à cet exil du champ social, Gambara s'exclut peu à peu du champ

¹⁷ Alain Montandon, «Le roman romantique de la formation de l'artiste», *Romantisme*, n° 54, 4^e trimestre 1986 («Être artiste»), p. 35.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ René Guise, «Introduction» à *Gambara*, Pl., t. X, p. 454.

conjugal, amoureux. Si à Venise et en Allemagne Marianna rayonne encore aux yeux de son mari, elle est définitivement sacrifiée à la musique au cours de l'épisode parisien. La passion musicale exclusive de son mari empêche toute relation amoureuse. Marianna se fait plus mère qu'épouse auprès de celui qu'elle appelle son «ami», son «frère» (485); sa relation en est une de «tutelle» (485), de «protection» (483)²⁰. On comprend l'étendue de cette exclusion de la relation conjugale lorsque Gambara, au lendemain d'une soirée arrosée où il «[s'est jeté] dans les bras de sa femme» (511), exprime un grand trouble: «Quand je pense que j'ai failli... (il jeta un regard d'effroi sur Marianna)» (p. 513). Cet émoi dit suffisamment à quel point les deux époux se sont interdit un quelconque contact corporel, les énergies du compositeur devant servir exclusivement sa passion musicale dévorante. Catherine Bouttier-Couqueberg parle à juste titre d'une «pathologie de la vie conjugale» qu'elle explique ainsi: «Il [l'artiste] ne lui permet pas [à sa femme] de connaître les tendresses de la maternité, ni parfois les plaisirs sensuels. Certains créateurs choisissent une chasteté austère, l'imposent à leur femme comme Gambara [...]»²¹. Le destin amoureux de Gambara permet par ailleurs de mieux comprendre la séparation de Gillette et de Poussin dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*: le femme doit se sacrifier à l'art; elle n'a d'autre choix que de quitter l'artiste ou de se résigner à une relation platonique.

Ainsi, peu à peu, par les exils successifs, les liens pouvant unir Gambara à la société deviennent plus ténus. S'il est d'abord un exilé politique, c'est bientôt au cœur même de la société qu'il vit son errance, jusqu'à s'exclure de l'unité du couple. C'est déjà dire que l'exil de l'artiste est à la fois le fait de la société qui ne sait le comprendre et celui de l'artiste qui se retranche dans la solitude qu'exige son art: «“Le génie a un côté lisse par lequel le vulgaire l'aborde.” Mais c'est laisser entendre qu'il a des côtés abrupts, et par là il rebute. L'attitude ordinaire de la société à son égard est l'hostilité²²», écrit Pierre Laubriet.

La polarité marginalisation par la société/retranchement de l'artiste est systématisée dans la série d'article «Des artistes» où Balzac entend prendre la défense des créateurs: il y dénonce «le peu de respect qu'on a généralement en France pour les hommes auxquels la nation doit sa gloire²³», tout en abordant «les considérations qui sont en quelque sorte personnelles à l'artiste

²⁰ À propos de la «chasteté» exigée de l'artiste par sa dévotion exclusive à l'art, voir Marc Eigeldinger, *La Philosophie de l'art chez Balzac*, Genève, Slatkine Reprints, 1998 [Genève, P. Cailler, 1957], pp. 46-48.

²¹ Catherine Bouttier-Couqueberg, «La vie d'artiste», dans l'ouvrage collectif *Analyses et réflexions sur Balzac. Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni*, op. cit., p. 50.

²² Pierre Laubriet, *L'Intelligence de l'art chez Balzac*, op. cit., p. 187. Le passage cité à l'intérieur de cet extrait est tiré d'une lettre à Madame Hanska.

²³ Honoré de Balzac, «Des Artistes», *La Silhouette*, 25 février, 11 mars et 22 avril 1830, repris dans Honoré de Balzac, *Œuvres diverses*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996, t. II, pp. 707-720, ici p. 700.

dans la question [...] soulevée relativement à la dignité des arts²⁴». Dans cette série d'articles, Balzac entend proposer «des considérations neuves sur la situation des artistes en France²⁵» et explore les causes du «dédain avec lequel on traite les artistes²⁶». Selon lui, «un homme qui dispose de la pensée est un souverain²⁷», il détient une puissance qui doit être reconnue, tant au niveau social que politique. C'est ce qui fait dire à Roland Chollet que «Des artistes» constitue «le premier, le seul programme politique de Balzac²⁸» et que «aux yeux de Balzac, le drame de l'artiste exige donc une solution politique²⁹». Or, l'artiste subit le mépris de ses contemporains et souffre de l'absence de soutien de la part des grands de ce monde, qui devraient le traiter en égal. Selon Balzac, il faut, entre autres, «chercher les raisons de ce peu d'estime dans les mœurs, le caractère, les habitudes des artistes³⁰». D'une part, l'artiste est le jouet d'une puissance supérieure et n'a pas de volonté propre: il ne peut contrôler son inspiration de façon à produire régulièrement, d'où des discordes avec les «commerçants» et des accusations de paresse: «[les] hommes d'argent ne conçoivent pas [les] hommes de pensée³¹». D'autre part, pour l'artiste, «le monde extérieur n'est rien³²» comparativement à celui de la pensée, espace de l'«extase de la conception³³», ce qui cause son dédain pour les choses de ce monde, dont l'argent, et sa cruelle indigence. Ce mépris de l'argent et l'apparente paresse dans laquelle il se complaît font juger l'artiste négativement. De plus, l'art est soumis à l'appréciation du plus grand nombre, dont l'éducation artistique est à faire et qui trop souvent suit les avis de la critique, la «*vox populi*³⁴», causant, selon Roland Chollet «la confiscation du sens de l'œuvre d'art³⁵». Favorisant le déjà établi, le déjà connu, le vulgaire est rebuté par la nouveauté et par l'effort qu'exige la compréhension de l'œuvre: il veut trouver «*quelque chose* au fond de tout cela³⁶»; «les sots [...]

²⁴ *Ibid.*, p. 710.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 708.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Roland Chollet, «“Des artistes”, un plaidoyer pour le créateur intellectuel», dans *Balzac journaliste, le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 201. Cet article de Roland Chollet constitue une étude majeure, peut-être la plus importante à ce jour, sur «Des artistes». Elle met de l'avant la contribution de Balzac à la «naissante conscience de classe» des artistes (p. 202), qu'il appelle à faire front, à briser leur isolement. De plus, Roland Chollet aborde cette série d'articles en la confrontant à d'autres textes de Balzac, dont sa «Lettre aux écrivains français» afin de mettre en perspective des notions chères à Balzac telle que la propriété intellectuelle (artistique vs littéraire).

²⁹ *Ibid.*, p. 208.

³⁰ «Des artistes», p. 709.

³¹ *Ibid.*, p. 711.

³² *Ibid.*, p. 712.

³³ *Ibid.*, p. 711.

³⁴ *Ibid.*, p. 717.

³⁵ Roland Chollet, «“Des artistes”, un plaidoyer pour le créateur intellectuel», *art. cit.*, p. 206.

³⁶ «Des artistes», p. 718.

ont la prétention de voir tout d'un coup une œuvre³⁷». Afin d'améliorer la situation des artistes, Balzac en appelle, en conclusion, à une meilleure éducation des masses et à un traitement plus juste des artistes – de leur vivant –, qui reconnaisse la puissance souveraine de la pensée et dont il trouve l'exemple chez ces peuples «qui se rapprochent de l'état de nature»: «Leurs artistes ont une place au festin, sont protégés par tous, leurs plaisirs sont respectés, leur sommeil et leur vieillesse également³⁸.»

4. L'exil «vertical»

Dans «Des artistes», Balzac rapproche deux causes de l'isolement de l'artiste, l'une externe: le mépris général des hommes à son endroit, l'autre interne: le dédain de l'artiste pour le monde extérieur et sa préférence pour celui des idées. Le penseur balzacien est celui qui, par le pouvoir de l'esprit, dépasse les choses de ce monde et s'élève vers les hautes sphères de l'idéal. «Pèlerin assis à la porte du Paradis, ayant des oreilles pour écouter les chants des anges, et n'ayant plus de langue pour les répéter» («Dédicace à M. le Marquis de Belloy», 460), Gambara fuit les réalités terrestres pour exalter ses visions divines. Ainsi arrive-t-il à se détacher des hommes et de leurs vils intérêts. Balzac a avancé dans «Des artistes» que la nature même de l'artiste était en cause dans son retranchement par rapport à la société; cette activité fébrile de la pensée n'y est pas étrangère: «Ces plaisirs d'une extase particulière [l'extase de la conception] aux artistes sont donc, après l'instabilité capricieuse de leur puissance créatrice, la seconde cause qui leur attire la réprobation sociale des gens exacts» (283).

En effet, pour faire évoluer son art, Gambara s'éloigne des réalités terrestres. Dédaignant les choses de ce monde (il avale sans la goûter la cuisine de Giardini), «il se [sent] placé dans une sphère si supérieure qu'il ne [prend] plus la peine de repousser [les] attaques» (471). Peu attaché à la société des hommes, il quitte bientôt Andrea et la compagnie de la table d'hôte pour se soumettre à une inspiration soudaine: «Je vois une mélodie qui m'invite [...], et se retire dans sa mansarde, lieu élevé et solitaire où il peut laisser libre cours à ses visions. On peut assimiler cette attitude à une forme de repli sur soi; Jacques Neefs écrit à propos de l'activité de certains penseurs dans *Illusions perdues*: «la mansarde, [...] là où l'exercice de la pensée peut *se plier sur lui-même, par le moins de socialité et le moins de "diffusion matérielle" possibles*³⁹». Gambara fuit ainsi le monde, dédaigne tout ce qui est d'ordre matériel et s'échappe vers les cieux idéaux:

³⁷ *Ibid.*, p. 715.

³⁸ *Ibid.*, p. 720.

³⁹ Jacques Neefs, «*Illusions perdues*: représentation de l'acte romanesque», dans Roland Le Huenen et Paul Perron (dir.), *Le roman de Balzac: recherches critiques, méthodes, lectures*, Montréal, Didier, 1980, pp. 119-130.

«ses yeux bleus ouverts sur un autre monde» (494). Balzac a synthétisé cet aspect du caractère de l'artiste dans cette formule saisissante tirée de «Des artistes»: «Il [l'artiste] marche la tête dans le ciel et les pieds sur cette terre⁴⁰.» Nous retrouvons une allusion semblable dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* (437): «Là, reprit Porbus en touchant la toile, finit notre art sur terre. – Et, de là, il va se perdre dans les cieux, dit Poussin.»

Toutefois, Balzac l'explique dans «Des artistes», l'artiste «n'est pas lui-même dans le secret de son intelligence. Il opère sous l'empire de certaines circonstances, dont la réunion est un mystère. Il ne s'appartient pas. Il est le jouet d'une force éminemment capricieuse⁴¹.» On comprend bien vite que Gambara est soumis à une force qui le dépasse, à laquelle il ne peut résister. On remarque parfois chez lui des signes qui s'apparentent à la possession démoniaque, par exemple lorsqu'il interprète son opéra *Mahomet*: d'abord recueilli (487), son visage commence à s'animer jusqu'à prendre une expression passionnée (489), puis Gambara «[contracte] si violemment son gosier qu'il n'en [sort] que des sons étouffés assez semblables à ceux d'un chien enrôlé» (489). Finalement, une «légère écume [vient] blanchir les lèvres du compositeur» (489). Plus loin, il a des «spasmes [dans] la voix» (492), l'«extase [se répand] sur ses traits», l'exécution compliquée de sa musique impose «à tout son corps une perpétuelle agitation» (494). À l'audition de *Robert-le-Diable*, Andrea prétend que Gambara adopte «la position d'un somnambule» (500). De la même façon, si l'alcool rend Gambara lucide, il lui fait aussi perdre le contrôle de son corps: il passe près d'engager un contact physique avec sa femme (513), ce qu'il regrette après coup. D'aucuns, tels Jean-Pierre Barricelli⁴², croient que Gambara s'abaisse par l'ivresse, qu'il tend à rejoindre les hommes en revenant à un niveau plus physique que spirituel. En effet, l'ivresse semble être la seule voie qui permette à Gambara de se rapprocher des hommes et de leur communiquer une part, même imparfaite, de ce qu'il a perçu dans les cieux. Pierre-Georges Castex, quant à lui, croit que l'ivresse élève Gambara, le place dans un état second, dans un climat exceptionnel grâce auquel il peut s'exprimer, une sorte d'extase⁴³. Nous ne retiendrons donc pour l'instant que la perte de contrôle physique qu'occasionne l'ivresse. De plus, les événements racontés dans *Mahomet* offrant une mise en abyme de la vie de Gambara⁴⁴, on découvre chez le compositeur les symptômes de l'épilepsie dont souffre Mahomet: agitation, écume blanche sur les lèvres. Sans poser le diagnostic de la

⁴⁰ «Des artistes», p. 714.

⁴¹ «Des artistes», p. 710.

⁴² Jean-Pierre Barricelli, «Autour de *Gambara*. I. Balzac et Meyerbeer», *art. cit.*, p. 159.

⁴³ Pierre-Georges Castex, *Nouvelles et contes de Balzac. Études philosophiques, op. cit.*, pp. 73-74.

⁴⁴ Sans que nous puissions retrouver la source exacte de cette interprétation de *Gambara*, nous serions portée à croire que cette lecture du texte est relativement répandue. Marc Eigeldinger, entre autres, propose cette interprétation dans *Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni*, Paris, Garnier-Flammarion, «GF», p. 258, n. 57.

possession, Andrea pose tout de même celui d'une folie qui ferait perdre à Gambara un certain ascendant sur lui-même, nécessaire à la création, et qu'il tentera de guérir. La musique emmène visiblement le compositeur loin du monde des hommes, porté par l'inspiration, habité par elle.

Un dernier aspect nous semble mériter quelque attention lorsque l'on considère le thème de l'exil «vertical» dans *Gambara*, celui des références mythologiques et religieuses, qui tendent à conférer au personnage de Gambara une dimension hyperbolique, surnaturelle. Nous pourrions dire de même de Frenhofer, successivement rapproché d'Orphée, de Protée, de Prométhée, de Pygmalion et du Messie. L'artiste s'éloigne ainsi du commun des mortels et devient presque intemporel. La fréquence imposante de variations sur les mots «Dieu», «divin», «céleste» qui viennent qualifier musique, visions, inspiration n'est que l'exemple le plus frappant de ce que nous avançons, ce champ lexical s'imposant d'ailleurs avec force dès la «Dédicace à M. le Marquis de Belloy»: «ce pèlerin assis à la porte du *Paradis*, ayant des oreilles pour écouter le chant des *anges*, et n'ayant plus de langue pour les répéter, agitant sur les touches d'ivoire des doigts brisés par les contractions de l'inspiration *divine*, et croyant exprimer la musique du *ciel* à des auditeurs stupéfaits» (460, nous soulignons). Marianna parle de son mari comme d'une «âme qui n'est si loin de nous que parce qu'elle est près du ciel» (485), elle lui voue une sorte de «culte» (485). Gambara est tour à tour qualifié de «saint martyr» (492), de «Messie» (477), tandis que ses opéras portent sur des sujets religieux (*Les Martyrs*, *Mahomet*, *La Jérusalem délivrée*) qu'on aurait tort de ne pas rapprocher de sa propre personne et de sa vie. Les ressemblances frappantes entre Gambara et Mahomet font du compositeur une figure prophétique, un élu, qui cherche à éclairer le monde, mais aussi à «devenir un Dieu» (487), tout comme Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Enfin, Gambara devient «l'Orphée inconnu de la musique moderne» (515); on se rappellera comment la puissante musique de ce personnage mythologique lui permit de charmer dieux et mortels, animaux et inanimés, et lui conféra des pouvoirs immenses sur le monde. Toutefois, Gambara ne tire pas profit de cette grandeur que lui offre la musique, puisqu'il ne sait pas la ramener au niveau des hommes pour s'en faire le guide.

C'est ainsi que, comme Liszt et Chopin, d'après Joseph-Marc Bailbé, l'artiste balzacien s'enclôt «dans un pays à mi-chemin entre le rêve et la réalité, très loin au fond des divers mouvements de l'actualité⁴⁵», où il peut à son aise fomenter l'avancement de la musique. «Plus le vol de sa pensée est élevé et rapide, et plus il [l'artiste] est hors de la portée des faibles yeux

⁴⁵ Joseph-Marc Bailbé, *Le Roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet*, Paris, Minard, 1969, p. 138. On trouve dans cet ouvrage étudiant la mise en fiction de la musique maints extraits de textes de l'époque dont les affinités avec ceux de Balzac gagneraient à être approfondies. De plus, on peut y découvrir d'étonnants rapprochements entre des musiciens réels et certains personnages de fiction; Gambara n'est pas sans rappeler Meyerbeer, Beethoven, Chopin et Liszt, mais c'est Berlioz qu'il incarne le plus puissamment.

de la foule», écrivait Berlioz dans ses *Mémoires*⁴⁶. L'art exigerait ce retrait du monde pour se développer, pour permettre les hauts vols de l'inspiration. Or Gambara ne saura pas en rapporter ses visions et les transmettre aux hommes, puisque sa mise à l'écart «mène à la négation de l'art comme phénomène *social* pour rester *intelligible* seulement au créateur⁴⁷», selon Mechthild Albert.

Exilé, une barrière s'est élevée entre l'artiste et le monde, dressée par une société qui le rejette et le force à l'errance, mais aussi par celui qui s'est détourné de ses semblables pour ne vivre que dans les sphères supérieures de l'idéal. Comment Gambara peut-il dépasser sa condition d'exilé et reprendre contact avec les hommes? Sa parole et sa musique pourront-elles être comprises malgré la distance qui le sépare irrémédiablement de la société? S'il ne le veut ou ne le peut pas, quel agent médiateur saura réintégrer l'artiste?

⁴⁶ Cité dans Joseph-Marc Bailbé, «De Liszt à Berlioz [...]», *art. cit.*, p. 13.

⁴⁷ Mechthild Albert, «Désir, commerce et création ou le dilemme de l'artiste balzacien», *AB 1983*, p. 217.

Chapitre 4

Le jeu des discours dans *Gambara*

Dans *Gambara*, comme dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, les dialogues occupent une place beaucoup plus importante que la narration, ce qui mérite que nous nous y arrêtions à nouveau, en nous interrogeant cette fois sur les particularités du discours sur la musique et son étrangeté propre. Dans ce chapitre, comme son titre l'indique, nous procéderons à l'analyse de certains éléments du texte de *Gambara*, afin d'en dégager les mouvements discursifs et d'établir si ceux-ci laissent voir, comme la thématique de l'exil l'a clairement montré, la distance séparant l'artiste de la société. Nous étudierons les procédés formels mis en place par Balzac pour donner, à travers les discours, une image des rapports du musicien avec autrui, et installer des médiations efficaces entre eux.

1. Le cadre narratif

Avant d'aborder la lecture d'extraits représentatifs de la confrontation des discours, nous nous intéresserons au fond duquel ceux-ci se détachent, soit la narration (le plan de l'histoire, que nous désignerons aussi sous les termes de «discours du narrateur»). Il ressort de notre exposé théorique⁴⁸ que, peu importe l'importance des discours directs, ceux-ci ne sont jamais totalement indépendants de la locution narrative matricielle, puisque c'est elle qui leur accorde ou leur refuse droit de cité. Celle-ci fait figure d'autorité sur le discours. Wayne C. Booth écrit au sujet des narrateurs non représentés dans l'histoire, ce qui est le cas dans *Gambara*, que «le lecteur doit reconnaître la présence d'une *force médiatrice et transformatrice* dans toute histoire à partir du moment où l'auteur installe visiblement un narrateur dans le conte, même quand ce narrateur n'a aucune caractéristique personnelle⁴⁹». Gérard Genette s'est aussi intéressé à ces phénomènes. Il écrit que, dans le récit, «les dialogues [sont] encadrés et amenés par des parties narratives qui constituent, au sens propre, le fond, ou, si l'on veut, la trame de son discours⁵⁰». En somme, le discours du personnage peut être mis à divers degrés de distance de l'instance narrative, selon que celle-ci exerce ou non une fonction médiatrice. Le discours direct constitue ainsi la transcription la plus *im-médiate* des paroles, puisque le narrateur feint de céder littéralement sa place au personnage, tandis que le discours narrativisé est au contraire la forme

⁴⁸ Cf. p. 17.

⁴⁹ Wayne C. Booth, «Distance et point de vue», dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, «Points», 1977, p. 94. Nous soulignons.

⁵⁰ Gérard Genette, «Frontières du récit», dans *Figures II*, Paris, Seuil, «Points», 1979 [1969], p. 52. L'italique est de l'auteur, les soulignés sont de nous.

la plus *médiatisée* des paroles des personnages⁵¹. Ainsi, non seulement histoire et discours (narration et paroles) sont-ils distincts, mais une dynamique particulière s'installe entre eux.

Dans *Gambara*, l'instance narrative fait apparemment peu usage de son statut d'autorité, de sa toute-puissance sur le discours de ses personnages. Discrète, elle s'efface la plupart du temps pour laisser libre cours à la parole des personnages. Bordant le territoire du discours direct, comme dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, elle marque ses limites, ce qui permet de le mettre en relief, en valeur. S'il lui arrive de scinder les dialogues pour donner certaines indications sur les gestes posés par les personnages ou les mouvements de leur pensée, les cas sont rares de prise en charge par la narration des paroles des personnages, par le discours indirect, indirect libre ou par des paroles narrativisées. On n'y décèle que quelques exemples de pensées narrativisées, signes de l'omniscience du narrateur qui réussit ainsi à donner divers points de vue. Il arrive toutefois que s'y glisse quelque commentaire sur l'action (nous avons parlé dans le chapitre précédent du jugement hâtif émis sur Andrea). Ce commentaire, s'il émane clairement du narrateur, rend compte de l'autorité qu'il détient, de sa position privilégiée lui permettant de juger les personnages. Dans les cas où ces commentaires sont d'origine équivoque (viennent-ils du personnage, du narrateur ou des deux?), l'intégration du discours (ou des pensées) du personnage à celui du narrateur indique là aussi une supériorité, au point de vue énonciatif, de la locution narrative englobante. La narration se contente cependant la plupart du temps d'exercer un rôle de «porte-parole», de cadre, de fond neutre sur lequel le discours direct peut se détacher, se distinguer, se distancier.

2. La présentation de *Mahomet*

Il n'est pas inutile de rappeler ici l'expérience de Balzac lorsqu'il demanda la collaboration de Jacques Strunz. «Peut-être ai-je été le plus infidèle des secrétaires⁵²» écrit-il dans la dédicace de *Massimilla Doni* au musicologue allemand, à propos de l'aide fournie à la rédaction des deux nouvelles musicales. Maurice Regard écrit, à propos de la collaboration de Strunz à l'écriture des passages musicaux de *Gambara*, et plus particulièrement à celle de l'analyse de *Robert-le-Diable* – lesquels ne sont pas exempts d'erreurs –, que «les remarques techniques [...] furent élaborées en sa compagnie [...]. Les références, les rapprochements [...] apparaissent ici trop minutieusement choisis, les notations trop savantes, pour que la mémoire et la science d'un homme de lettres y suffisent⁵³.» Dans la lettre que Balzac écrivit à Maurice Schlesinger le 29

⁵¹ Ce bref développement est inspiré d'un passage intitulé «Récit de paroles», tiré du chapitre 4 de Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., pp. 189-203.

⁵² *Massimilla Doni*, Pl., t. X, p. 543.

⁵³ Maurice Regard, «Introduction» à *Gambara*, Paris, Librairie José Corti, 1964, p. 45.

mai 1837, il décrit son expérience du vocabulaire musical comme d'une langue étrangère, dont il prend soin de placer la plupart des termes en italiques, comme s'il ne les reconnaissait pas siens, ne pouvait se les approprier: «j'entendais les mots inquiétants de *finale*, de *rondo*, de *strette*, de *mélisme*, de *triolet*, de *finale*, de *crescendo*, de *solo*, de *récitatif*, de *andante*, de *contralto*, de *baryton*, et autres de forme dangereuse, creuse, éblouissante, que je croyais sérieusement inutile [...]»⁵⁴. L'aide apportée par Jacques Strunz, ainsi que la lettre à Maurice Schlesinger nous amènent à croire que, si Balzac sentait la musique et savait l'apprécier, il n'en maîtrisait pas la technique et le vocabulaire autant qu'il l'aurait souhaité: ceux-ci lui demeurent dans une certaine mesure étrangers. Comment cela transparaît-il sur le plan de la fiction?

Nous reproduisons ici un extrait de la présentation de l'opéra *Mahomet*, interprété et commenté par son compositeur et auteur du livret, Gambarà. Cet épisode majeur permettra au comte Andrea, l'un des auditeurs, de diagnostiquer la folie du musicien et d'élaborer une «thérapie» visant à le sortir de son aveuglement. Nous voulons d'abord attirer l'attention sur le traitement typographique particulier réservé à ce passage.

[...] D'abord calme et sévère, le visage du maestro, sur lequel Andrea avait cherché à deviner les idées qu'il exprimait d'une voix inspirée, et qu'un amalgame indigeste de notes ne permettait pas d'entrevoir, s'était animé par degrés et avait fini par prendre une expression passionnée qui réagit sur Marianna et sur le cuisinier. Marianna, trop vivement affectée par les passages où elle reconnaissait sa propre situation, n'avait pu cacher l'expression de son regard à Andrea. Gambarà s'essuya le front, lança son regard avec tant de force vers le plafond, qu'il sembla le percer et s'élever jusqu'aux cieux.

«Vous avez vu le péristyle, dit-il, nous entrons maintenant dans le palais. L'opéra commence. PREMIER ACTE. Mahomet, seul sur le devant de la scène, commence par un air (*fa naturel, quatre temps*) interrompu par un chœur de chameliers qui sont auprès d'un puits dans le fond du théâtre (*ils font une opposition dans le rythme. Douze-huit*). Quelle majestueuse douleur! elle attendra les femmes les plus évaporées, en pénétrant leurs entrailles si elles n'ont pas de cœur. N'est-ce pas la mélodie du génie contraint?»

Au grand étonnement d'Andrea, car Marianna y était habituée, Gambarà contractait si violemment son gosier, qu'il n'en sortait que des sons étouffés assez semblables à ceux que lance un chien de garde enroué. La légère écume qui vint blanchir les lèvres du compositeur fit frémir Andrea.

«Sa femme arrive (*la mineur*). Quel duo magnifique! Dans ce morceau j'exprime comment Mahomet a la volonté, comment sa femme a l'intelligence. Cadhige y annonce qu'elle va se dévouer à une œuvre qui lui ravira l'amour de son jeune mari. Mahomet veut conquérir le monde, sa femme l'a deviné, elle l'a secondé en persuadant au peuple de la Mekke que les attaques d'épilepsie de son mari sont les effets de son commerce avec les anges. Chœur des premiers disciples de Mahomet qui viennent lui promettre leurs secours (*ut dièse mineur, sotto voce*). Mahomet sort pour aller trouver l'ange Gabriel (*récitatif en fa majeur*). Sa femme encourage le chœur. (*Air coupé par les accompagnements du chœur. Des bouffées de voix soutiennent le chant large et majestueux de Cadhige. La majeur*). ABDOLLAH, le père d'Aiesha, seule fille que Mahomet ait trouvée vierge, et de qui par cette raison le prophète changea le nom en celui d'ABOUBECKER (*père de la pucelle*), s'avance avec Aiesha, et se détache du chœur (*par des phrases qui dominent le reste des voix et qui soutiennent l'air de Cadhige en s'y joignant, en contre-point*). Omar, père d'Hafsa, autre fille que doit posséder Mahomet, imite l'exemple d'Aboubecker, et vient avec sa fille former un quintetto. La vierge Aiesha est un primo soprano, Hafsa fait le second soprano, Aboubecker est une basse-taille,

⁵⁴ «Lettre à M. Maurice Schlesinger» (29 mai 1837), *Corr.*, t. III, p. 293.

Omar est un baryton. Mahomet reparaît inspiré. Il chante son premier air de bravoure, qui commence la finale (*mi majeur*); il promet l'empire du monde à ses premiers Croyants. Le prophète aperçoit les deux filles, et, par une transition douce (*de si majeur en sol majeur*), il leur adresse des phrases amoureuses. Ali, cousin de Mahomet, et Khaled, son plus grand général, deux ténors, arrivent et annoncent la persécution: les magistrats, les soldats, les seigneurs, ont proscrit le prophète (*récitatif*). Mahomet s'écrie dans une invocation (*en ut*) que l'ange Gabriel est avec lui, et montre un pigeon qui s'envole. Le chœur des Croyants répond par des accents de dévouement sur une modulation (*en si majeur*). Les soldats, les magistrats, les grands arrivent (*tempo di marcia. Quatre temps en si majeur*). Lutte entre les deux chœurs (*strette en mi majeur*). Mahomet (*par une succession de septièmes diminuées descendante*) cède à l'orage et s'enfuit. La couleur sombre et farouche de ce finale est nuancée par les motifs des trois femmes qui présagent à Mahomet son triomphe, et dont les phrases se trouveront développées au troisième acte, dans la scène où Mahomet savoure les délices de sa grandeur.»

En ce moment des pleurs vinrent aux yeux de Gambara [...]. (489-490)

Dans cet extrait, les clivages entre histoire et discours sont francs, tranchés. On distingue deux régimes verbaux, deux régimes personnels, lesquels ne débordent pas les limites de l'énonciation auxquels ils appartiennent, sinon lorsque Gambara lui-même *raconte* ce qui se produit dans son opéra (il s'agit en quelque sorte d'un récit au second degré). On peut dès lors tracer des lignes de démarcation nettes, des seuils entre les divers discours, aux endroits où apparaît, selon Jacqueline Authier-Revuz, le guillemet «[marquant] la *rencontre avec un discours autre*⁵⁵». Ainsi, dans le fil du récit, le narrateur fait place – une grande place, comme en témoigne l'extrait – à un autre locuteur qui prend la parole et qui emprunte vraisemblablement son statut. La distinction qui s'opère entre le discours du narrateur et celui du personnage (histoire et discours) est corroborée, renforcée par divers procédés qui ont entre autres pour effet de mettre la parole du personnage à distance de celle de la narration, de souligner avec force le plurilinguisme introduit dans le roman par la voix très particularisée du musicien.

Selon Jacqueline Authier-Revuz, l'usage de guillemets est un «signal de distance qu'il est possible au locuteur de placer, à l'écrit, sur des mots qu'il produit⁵⁶». Le discours direct correspond à un «corps étranger⁵⁷» intégré dans la matrice narrative, un objet montré⁵⁸, encadré par les guillemets. Le caractère étranger du discours du musicien par rapport à la narration transparaît à travers d'autres artifices typographiques ménagés par l'auteur. En effet, la fréquence des italiques et des parenthèses souligne l'autonymie de certains mots ou expressions. Par ces procédés, la locution narrative suspend sa responsabilité sur le discours, se tient à une distance respectable signifiant: «ce n'est pas moi qui dis cela».

⁵⁵ Jacqueline Authier-Revuz, «Paroles tenues à distance», dans Bernard Cohein *et al.* (dir.), *Matérialités discursives*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981, p. 135. Les italiques sont de l'auteur.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Cf. *ibid.*

Or, les mots qui bénéficient d'un traitement typographique particulier appartiennent à deux catégories: les mots étrangers (italiens) et les termes spécialisés (plusieurs mots se rattachent aux deux catégories). Sont ainsi condensés dans un espace textuel restreint un ensemble de mots étrangers et spécialisés, savants («Pour être grand musicien, mon cher comte, il faut aussi être très savant», dit Gambara à Andrea, 487), dont l'étrangeté est souvent redoublée par l'italique et/ou les parenthèses, ce qui n'est pas sans ajouter au relief (lexical, mais aussi visuel) du discours musical, voire à sa sonorité particulière. Comme en témoigne sa lettre à Maurice Schlesinger citée plus haut, Balzac fut particulièrement sensible à l'étrangeté du vocabulaire musical, à sa sonorité «exotique», en partie redevable à l'origine italienne de la plupart des termes. Dans l'analyse de *Mahomet*, il pousse à l'extrême les possibilités d'un tel langage, d'une telle «parlure⁵⁹», pour employer le mot d'Éric Bordas, en saturant le discours de Gambara de ces termes. Rappelons-nous que, selon Mikhaïl Bakhtine, de la narration tendent à se dégager, à se distancier certains «langages propres [...] à une profession» (ici le langage musical), qui sont autant de «facteurs de stratification du langage⁶⁰», ce qui confirme l'idée d'un fossé séparant le discours du personnage musicien de celui du narrateur et autorise la transposition d'une telle dynamique sur la plan social. L'excès de science musicale, son trop-plein s'oppose ici à la transmission de l'œuvre. Tout en particularisant les propos de Gambara, le procédé de saturation du discours par le vocabulaire musical en rend la compréhension plus difficile, tant pour les acteurs du roman que pour le lecteur. Philippe Hamon a insisté sur le fait qu'une accumulation de termes spécialisés en un endroit particulier du texte met en jeu sa lisibilité: «lieux dangereux où une illisibilité risque de se produire: l'archaïsme, le néologisme, le terme technique⁶¹» (on pourrait ajouter à cette liste les mots issus de langues étrangères). Bien que ces propos de Philippe Hamon concernent les descriptions, dont la narration des romans réalistes a fait grand usage, nous croyons que dans *Gambara*, et même dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* et *Massimilla Doni*, Balzac a opéré une translation significative qui fait passer le lieu du savoir de la narration aux discours des personnages, ici celui du musicien Gambara. La narration se délesterait de l'une de ses fonctions principales au profit des dialogues, par souci de réalisme sans doute – le musicien parle en musicien, en connaisseur –, mais aussi pour isoler l'artiste dans sa marginalité et refermer sa parole sur elle-même. Enfin, cela a pour effet de laisser la voix de l'artiste se faire entendre d'elle-même: tout en mettant en scène l'isolement qui caractérise le musicien, Balzac

⁵⁹ Éric Bordas, *Discours et détours: pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997, p. 33 ss.

⁶⁰ Mikhaïl Bakhtine, «Du discours romanesque», dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, «Tel», 1987 [Moscou, 1975; première édition française, 1978], pp. 123, 153.

⁶¹ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, «Classiques Hachette», 1981, p. 79.

nomme cet isolement et par le fait même le brise en lui fournissant un lieu pour se dire.

Fait à noter, les termes musicaux sont relativement absents de la locution narrative principale. Les seuls termes italiens qu'elle emploie ne concernent pas la musique. Ils sont tout de même mis en italiques (p. ex.: *basta*, *capisco*, *la signora*, *il signor*, p. 466). Rarement la narration prend-elle en charge des discours prononcés ou intérieurs portant sur les théories musicales complexes développées par les personnages. Visiblement, la musique cherche à «se dire» elle-même dans ce texte. Le narrateur, s'il n'est pas tout simplement ignorant en fait de musique – il cherche du moins à en donner l'impression –, conserve un ton neutre, ne se laissant que très peu imprégner, contaminer par les discours musicaux (et étrangers), qui demeurent ainsi distants de sa propre énonciation. Lorsque cela se produit, la narration se contente de reproduire les pensées des personnages, elle n'élabore pas une réflexion sur la musique.

Ce qui ressort de notre analyse, c'est la nature foncièrement hétérogène du discours musical par rapport aux autres discours. Mis en relief par rapport à la locution narrative, le discours du personnage ne peut entrer en relation d'échange avec elle. On assiste plutôt à un «choc» de discours qui cohabitent sans entrer dans une compréhension mutuelle.

Dans l'épisode de *Mahomet*, ce n'est pas qu'à la locution narrative que Gambara et sa musique sont confrontés, mais aussi aux autres personnages. «[N'ayant] plus de langue pour répéter» «les chants des anges» (459) qu'il entend sous l'effet de l'inspiration, Gambara fait face à des «auditeurs stupéfaits» (459), ne sachant trop que penser de ce qu'ils entendent. L'association d'un discours structuré et prometteur et d'une musique cacophonique pose un problème de réception chez les auditeurs. Voici les pensées d'Andrea à la suite de l'audition, telles que les rapporte la locution narrative:

Il n'y avait pas l'apparence d'une idée poétique ou musicale dans l'étourdissante cacophonie qui frappait les oreilles: les principes de l'harmonie, les premières règles de la composition étaient totalement étrangères à cette informe création. Au lieu de la musique savamment enchaînée que désignait Gambara, ses doigts produisaient une succession de quintes, de septièmes et d'octaves, de tierces majeures, et des marches de quarte sans sixte à la basse, réunion de sons discordants jetés au hasard qui semblait combinée pour déchirer les oreilles les moins délicates. Il est difficile d'exprimer cette bizarre exécution, car il faudrait des mots nouveaux pour cette musique impossible. (493)

Ce n'est donc pas tant le discours de Gambara qui pose un problème à Andrea, mais sa musique et l'inadéquation de celle-ci avec la musique étudiée, travaillée et grandiose que désigne le compositeur. C'est ainsi que Gambara est jugé fou par son auditeur: «la folie du mari fut éclipsée par celle du compositeur. [...] Péniblement affecté de la folie de ce brave homme [...]» (493). On pourrait d'ailleurs effectuer un parallèle avec la dégustation par Andrea de la cuisine de Giardini, laquelle révèle «un intervalle infranchissable entre la première et la seconde bouchée» (472). «Intervalle» appartenant au langage musical, cette expression n'est pas sans

faire écho à la «succession de quintes, de septièmes et d’octaves, de tierces majeures» (493) qui empêchent Andrea de *goûter* la musique de Gambara. La dégustation, tout comme l’audition, s’accompagne du diagnostic de folie (472) et révèle l’aveuglement du créateur.

L’analyse de l’extrait du *Mahomet* permet de conclure à la difficulté de la musique de Gambara à se dire, à se transmettre, à se communiquer. Confronté à la locution narrative comme aux autres personnages, le compositeur éprouve de la difficulté à établir un réel échange, à entrer en communication avec autrui tant par ses paroles que par sa musique. C’est l’avis de Matthias Brzoska, selon qui Gambara est «incapable de traduire dans le monde du réel son vécu intuitif dans un langage compréhensible pour le public⁶²». Les divers discours s’entrechoquent tandis que, développée avec excès par la Pensée, la musique de Gambara ne saurait exister matériellement, à un niveau humainement sensible. C’est donc à la fois le langage musical (les mots de la musique) et la musique comme langage (l’extase du compositeur se traduisant en sons) qui posent problème chez Gambara et qui l’empêchent de se dire à autrui. «L’extase est indicible⁶³», écrit Catherine Bouttier-Couqueberg, soulignant comment le repli sur soi par l’exacerbation de l’activité réflexive aboutit chez les penseurs balzaciens au blocage des capacités d’expression, tant par l’art que par la parole: «l’auto-contemplation, [...] le narcissisme empêchent l’expression et risquent de finir en folie [...]. L’excès du sentir gêne pour traduire⁶⁴.» Un exemple extrême de la stérilité expressive qui menace les génies balzaciens est donné par Balthazar Claës qui, dans *La Recherche de l’Absolu*, est victime d’une paralysie de la langue⁶⁵. Enfermé dans la musique que son esprit lui donne d’entendre, le compositeur s’exile lui aussi de toute communication possible: Gambara s’«[enivre] de la poésie qui lui [remplit] la tête et qu’il [s’efforce] vainement de traduire» (494): *Mahomet* demeure une partition fermée (487)⁶⁶. Dès lors, une médiation s’avère nécessaire.

3. Médiations

Nous avons montré plus haut l’absence d’échange entre la narration et le discours des personnages, la première servant manifestement de porte-parole, de soutien au second. Ainsi, au niveau de la dynamique des discours, on ne peut relever de véritables médiations, qui se

⁶² Matthias Brzoska, «“Mahomet” et “Robert-le-Diable”: l’esthétique musicale dans “Gambara”», *AB* 1983, p. 60.

⁶³ Catherine Bouttier-Couqueberg, «Le génie dans le ciel des Idées», dans l’ouvrage collectif *Analyses et réflexions sur Balzac. Le Chef-d’œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni*, *op. cit.*, p. 84.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *La Recherche de l’Absolu*, Pl., t. X, pp. 833-834.

⁶⁶ Voir Jean Guillet, «Gambara ou la partition fermée», *Recherches et Travaux. Littérature et Arts*, Université de Grenoble, U.E.R. de Lettres, Bulletin n° 19, pp. 54-81. Dans cet article, Jean Guillet s’interroge sur le fait que la partition de *Mahomet* n’est jamais ouverte, ce qui est un obstacle à la confirmation du diagnostic de folie posé par Andrea.

traduiraient par exemple par des passages aux styles indirect et indirect libre. C'est pourquoi nous nous voyons contrainte à abandonner momentanément la méthode privilégiée jusqu'ici et à rechercher les traces d'actes médiateurs susceptibles de rendre Gambara accessible à son auditoire à un autre niveau. Nous pouvons difficilement ici évoquer les passages descriptifs qui permettaient, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, une contamination du scriptural par le pictural, d'une part parce qu'ils occupent une place mineure et d'autre part parce que la musique ne se prête pas à une telle contamination. Ou difficilement, comme l'hypothèse farfelue de Jean Guillet d'un texte-partition, qu'il qualifie lui-même d'utopique, le souligne :

Si le mot «couteau» ne coupe pas, la mention «la majeure» ne résonne pas, l'indication «3/4» ne bat pas un rythme et une «*succession de septièmes diminuées descendantes*», – même pour un harmoniste distingué et fidèle à la musique tonale –, ne peint pas la fuite de Mahomet, car les mots ne sont pas les choses. [...] La présentation d'une œuvre musicale ne peut se passer d'une audition. Fallait-il donc ajouter au texte de Gambara une partition, même fragmentaire, du Mahomet? [...] Mais [cette solution] conviendrait-elle à des non-spécialistes? Abandonnons ce rêve d'un texte-partition que le lecteur-auditeur pourrait lire-entendre à son gré⁶⁷.

C'est en subissant l'influence d'agents médiateurs que Gambara et sa musique en viennent à être appréciés du public parisien (515-516). Cette évolution passe par diverses étapes, redevables principalement à l'action d'Andrea Marcosini. Par lui, Balzac installe un maillon intermédiaire dans la chaîne sociale de l'appréciation musicale, laquelle va du compositeur qui vole dans les cieux de l'inspiration au bourgeois chez qui «le sentiment des arts [ne s'est pas] assez fortement développé⁶⁸». Joseph-Marc Bailbé a fait le portrait des «publics et milieux» de la musique, soulignant comment se divise le public amateur de musique en castes dont la compréhension atteint des degrés divers⁶⁹, que l'on peut considérer comme autant d'étapes permettant l'accès à la musique. Ainsi se dessine une hiérarchie des amateurs de musique. Andrea, sans posséder les qualités et l'ascétisme nécessaires au compositeur, possède un sentiment artistique: il cultive depuis l'enfance le goût de la musique et de la poésie (461), il fait partie des privilégiés qui sentent la musique et savent en parler. Parmi les convives de Giardini, censés appartenir à la classe marginale des artistes, seul Andrea sait reconnaître l'intérêt des idées de Gambara et de son œuvre: il parvient à le comprendre.

Avant même d'accéder à la reconnaissance de l'esprit de Gambara, c'est Andrea qui

⁶⁷ Jean Guillet, «Gambara ou la partition fermée», *art. cit.*, p. 76. Par ailleurs, Francis Claudon s'est penché sur la transposition à l'opéra de *Gambara* par Antoine Duhamel, où le compositeur «fait entendre» partiellement *Mahomet*. Francis Claudon rapporte ces paroles d'Antoine Duhamel: «Ce qui ressort de ce moment, pour le spectateur qui voit le compositeur seul en scène et entend ce qu'il a au secret dans sa tête, c'est peut-être un peu du mystère de la création.» (Francis Claudon, «Balzac à l'opéra», *AB 2000*, p. 383) Ainsi effectivement, en prenant le relais de Balzac, l'audition compléterait l'action médiatrice du récit.

⁶⁸ «Des artistes», p. 707.

⁶⁹ Joseph-Marc Bailbé, *Le Roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet*, Paris, Minard, 1969, pp. 25-28, 188.

permet, plus globalement, l'accès au monde clos de l'artiste, à l'endroit sinistre où il s'est réfugié pour se consacrer à la création. Homme du monde et artiste, c'est par lui que s'établit le lien entre une intrigue romanesque – voire chevaleresque – et l'intrigue musicale⁷⁰. Son premier rôle consiste donc à nous faire pénétrer dans la gargote de Giardini. Parallèlement, le narrateur, décrivant d'abord Andrea de l'extérieur – nous avons souligné dans le chapitre précédent que l'histoire du comte lui paraissait étrangère, au point qu'il feint de se tromper sur ses intentions –, donne bientôt accès à sa pensée. De cette façon, «d'observateur non informé, le narrateur devient celui qui sait, donc qui vit et a vécu la vie de son personnage⁷¹», écrit Geneviève Delattre. Avec Andrea, narrateur et lecteur pénètrent chez Giardini et rencontrent Gambara. Véritable «personnage truchement⁷²», c'est-à-dire, selon Anne-Marie Baron, «personnage par les yeux [duquel] nous découvrons un spectacle⁷³», c'est par le regard d'Andrea que le lecteur «accède» à une véritable connaissance de la nature du personnage de l'artiste-musicien. Son action démystificatrice permet de dépasser le niveau des apparences trompeuses qui font émettre des jugements négatifs aux convives, pour mieux comprendre le génie particulier de Gambara. Les difficultés que recèle ce premier parcours indiquent à quel point l'artiste a été repoussé (ou à quel point il s'est retranché) de la société à laquelle se rattache Andrea, mais aussi d'une certaine manière le narrateur et le lecteur. Or, le désir amoureux d'Andrea pour Marianna est suffisamment puissant pour l'entraîner vers ces lieux retirés.

À cet endroit, le désir d'Andrea cède le pas à un intérêt d'artiste, comme son statut de héros se mue en celui, «plus neutre, de témoin-observateur-manipulateur de la vie et du caractère⁷⁴» du musicien, selon Anne-Marie Baron. Or, Andrea est poète; d'où l'hypothèse de Geneviève Delattre selon laquelle il serait le pivot d'une réflexion du narratif sur lui-même en illustrant la situation de l'écrivain aux prises avec les personnages qu'il fait se mouvoir et évoluer – Gambara, Marianna et Giardini dont il tente de changer le destin. En effet, devenant le psychologue de Gambara, Andrea ressemble au marionnettiste qui manipule la destinée des personnages. Observateur et témoin, il sait *interpréter* tant les symptômes de la folie que les œuvres d'art. Il entreprend la guérison de Gambara et dès lors prend autorité sur la suite des événements et du texte. Déjà, lors du souper chez Giardini, il se fait maître du discours en orientant la conversation des convives. Cette maîtrise des mots, de la parole, combinée à la

⁷⁰ Pour une étude approfondie de la dynamique unissant l'intrigue amoureuse à l'intrigue musicale, voir Geneviève Delattre, «Andrea Marcosini et les tribulations du romancier dans *Gambara*», *AB* 1983, pp. 79-91. Nous empruntons à ce texte une partie des développements qui suivent.

⁷¹ Geneviève Delattre, «Andrea Marcosini et les tribulations du romancier dans *Gambara*», *art. cit.*, p. 83.

⁷² Anne-Marie Baron, «Statut et fonctions de l'observateur balzacien», *AB* 1989, p. 303.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 81.

connaissance musicale, fait de lui un interprète et un commentateur de choix.

Or, cette pratique permet le passage de la musique aux mots et facilite l'accès aux œuvres par le grand public. Le manque de compréhension entre artiste et public et la nécessité de l'acte médiateur et didactique de l'interprétation, Balzac les a exposés dans «Des artistes»: «Comment *faire comprendre* à une masse ignorante qu'il y a une poésie indépendante d'une idée, et qui ne gît que dans les mots, dans une musique verbale, dans une succession de consonnes et de voyelles; puis, qu'il y a aussi une poésie d'idées [...]»⁷⁵. Dans *Gambara*, Andrea sert de lien à la fois physique et intellectuel entre le monde et l'artiste, entre le public et l'œuvre.

La thérapie préconisée par Andrea consiste globalement à rompre, par l'usage régulier de l'alcool, l'ascétisme dans lequel Gambara s'est confiné afin de le ramener des sphères élevées où voyage son esprit dans le monde des hommes. Au lendemain de l'audition de *Mahomet*, Andrea, ayant déjà constaté auparavant les effets de l'alcool sur son patient, tente une première approche. Elle se révèle fructueuse puisque du «monde des esprits» (495) dans lequel son «âme voltige» (495), Gambara réussit à rapporter une musique qui crée chez ses auditeurs une «extase dans laquelle ils oublièrent et le lieu et l'homme» (496). Le compositeur prouve sa capacité, sous l'effet de l'alcool, à traduire ses visions, à leur conférer une existence concrète, matérielle, laquelle réussit à rejoindre des auditeurs. Même physiquement, l'alcool semble avoir un effet harmonisant: si la première audition avait donné à voir un Gambara secoué par des convulsions épileptiques, dans celle-ci, «Gambara qui n'éprouvait aucune fatigue, joua sans efforts ni grimaces.» (497) La musique de Gambara est déjà davantage située sous le signe de l'homogène et se fait moins «choquante», ce qui corrobore les intuitions d'Andrea.

«Il faut le mettre en état d'entendre et de juger. Or, l'ivresse peut seule venir à son secours» (497), conclut Andrea avant d'entreprendre une deuxième démarche thérapeutique. Logeant le couple à ses frais, le noble Milanais commence par le tirer d'une misère qui marginalise bien des artistes, tant dans la fiction que dans la réalité. Puis, il soumet Gambara à un traitement: «Tous les soirs après boire, Gambara paraissait moins absorbé, *causait davantage et plus posément*; il parlait enfin de *lire les journaux*.» (498, nous soulignons) Si le compositeur a renoué dans l'épisode précédent avec la réalité matérielle de son art et réussit enfin à «faire œuvre», il réintègre peu à peu la sphère des autres discours, celles de la conversation comme du discours écrit. Ainsi, alors que dans la scène du *Mahomet*, son discours semblait clos sur lui-même, la thérapie d'Andrea amène son esprit à recevoir et rechercher le discours d'autrui (la lecture des journaux), et à y participer activement en entrant dans une relation d'échange (discuter davantage et de façon posée). Toutefois, cela nous est ici raconté; ce n'est qu'avec la séance à

⁷⁵ «Des artistes», p. 718.

l'opéra que nous serons en mesure de le constater et d'apprécier l'état particulier d'«harmonie du jugement et de l'imagination» (499) dans lequel l'alcool plonge le compositeur.

De la mansarde au logement fourni par Andrea à l'Opéra, Gambara revient progressivement vers le monde extérieur, effet significatif de la thérapie. Pendant l'audition, le compositeur demeure silencieux, ivre de musique, frappé par les sensations nouvellement éveillées en lui. Puis, un dialogue entre le comte et son patient s'engage sur les vertus de la musique de Meyerbeer. Le passage du régime monologique préconisé dans la présentation du *Mahomet*, qui n'implique que la seule voix de Gambara, au régime dialogal de la conversation indique déjà une évolution dans les capacités communicationnelles de Gambara. Il est frappant de constater à quel point ce dialogue offre des difficultés de compréhension et de lisibilité moins grandes que l'analyse de *Mahomet*. Plus équilibrés, ceux-ci ne font pas tant étalage d'une science musicale poussée à l'excès qu'ils tentent d'articuler musique et livret aux sensations perçues pendant l'audition, afin de mieux exprimer et de faire comprendre l'effet de la musique sur l'homme. Dans l'extrait suivant, nous avons tenté de faire voir cette articulation, bien que dans sa finesse il soit parfois difficile de la cerner, en mettant en relief les passages de l'ordre des connaissances musicales (mis en italiques) et la référence au livret (soulignée):

Pour moi, qui gémissais sous les coups réitérés du démon, *Robert* m'a parlé plus énergiquement qu'à vous, et je l'ai trouvé vaste et concentré tout à la fois. Vraiment, grâce à vous, je viens d'habiter le beau pays des rêves où nos sens se trouvent agrandis, où l'univers se déploie dans des proportions gigantesques par rapport à l'homme. (Il se fit un moment de silence.) Je tressaille encore, dit le malheureux artiste, *aux quatre mesures de timbales* qui m'ont atteint dans les entrailles et qui ouvrent cette courte, cette brusque *introduction où le solo de trombone, les flûtes, le hautbois et la clarinette* jettent dans l'âme une couleur fantastique. Cet *andante en ut mineur* fait pressentir le thème de l'invocation des âmes dans l'abbaye, et vous agrandit la scène par l'annonce d'une lutte toute spirituelle. J'ai frissonné! [...] Voilà *le style de Mozart* s'écria-t-il. *Voyez comme cet Allemand manie les accords, et par quelles savantes modulations* il fait passer l'épouvante pour arriver à la dominante d'ut. J'entends l'enfer! La toile se lève. Que vois-je? le seul spectacle à qui nous donnions le nom d'inférieur, une orgie de chevaliers, en Sicile. Voilà dans ce *chœur en fa* toutes les passions humaines déchaînées par un *allegro* bachique. Tous les fils par lesquels le diable nous mène se remuent! Voilà bien l'espèce de joie qui saisit les hommes quand ils dansent sur un abîme, ils se donnent eux-mêmes le vertige. [...] (503-504)

Seules les premières notes et la scène aperçue au lever du rideau font l'objet de ce passage, centré davantage sur les effets produits en Gambara par l'introduction de l'opéra de Meyerbeer que sur la science musicale déployée par le compositeur. Un bref extrait de *Robert-le-Diable* amène ainsi une glose nourrie où les moyens musicaux, l'histoire racontée par l'opéra, le commentaire musical (référence à Mozart, par exemple) et les sentiments éveillés par l'audition sont articulés d'une façon harmonieuse et fine, évitant la sécheresse, la technicité et le caractère morcelé de la présentation du *Mahomet*. Les italiques, parenthèses et termes savants s'y font par ailleurs plus rares et s'intègrent mieux dans la trame du discours, lequel devient

beaucoup plus homogène.

L'opéra *Robert-le-Diable* illustre d'ailleurs *a contrario* ce qui fait défaut à la musique de Gambara. Celui-ci a toujours tâché d'exprimer le monde des idées se dévoilant à lui dans ses visions extatiques, il dit détenir «la clef du *verbe céleste*» (511); sa musique se veut mystique, élevée. Or, Meyerbeer cherche de son côté, et réussit, à réveiller des sensations chez les auditeurs, déclenchant ici le processus du souvenir⁷⁶ dans des esprits qui continuent de développer la musique pour eux-mêmes, ce que les commentaires de Gambara mettent de l'avant: «Ce début est accablant pour *ceux qui développent les thèmes au fond de leur cœur* en leur donnant l'étendue que le musicien leur a commandé de communiquer» (505, nous soulignons); «Les femmes en ont bien saisi le sens, elles se voyaient toutes étreintes et saisies sur la scène. Ce morceau seul ferait le fortune de l'opéra, car elles croyaient être toutes aux prises avec quelque violent chevalier» (509, ici Gambara se fait le porte-parole de l'auditoire féminin); «toutes les existences individuelles peuvent s'y rattacher par le souvenir» (510). D'ailleurs, les improvisations qu'effectue Gambara simultanément à ses remarques sont la preuve qu'il développe en lui-même et exprime en musique la façon dont l'opéra l'a touché: «Ici Gambara développa pour son propre compte, en improvisant d'ingénieuses variations et s'accompagnant d'une voix mélancolique, comme pour exprimer les intimes souffrances qu'il avait ressenties» (508). Ces improvisations produiront à leur tour leurs effets dans l'esprit d'Andrea: «Le comte resta plongé dans l'admiration la plus vive: les nuages se dissipaient, le bleu du ciel s'entrouvrait, des figures d'anges apparaissaient et levaient les voiles qui cachaient le sanctuaire, la lumière du ciel tombait à torrents.» (510)

Dès lors que Gambara se met au piano, un épisode parallèle à celui de *Mahomet* survient, soit l'audition commentée de passages de l'opéra de Meyerbeer joués par Gambara. Toutefois, comme il s'agit d'une improvisation résultant de réflexions presque simultanées, Gambara n'en a pas développé l'idée pendant des années dans son esprit. Conception et exécution doivent se produire dans un laps de temps rapide, l'excès de la pensée nuisant à la réalisation de l'œuvre, comme nous l'avons illustré avec la *Belle Noiseuse* de Frenhofer. Exprimant sur le coup les sentiments ressentis, Gambara réussit à les traduire tant par son discours que par sa musique et à rejoindre autrui. Ainsi la musique produit dans l'auditoire de Gambara, comme dans celui de Meyerbeer («Les femmes en ont bien compris le sens [...] elles se voyaient toutes aux prises avec quelque violent chevalier», 509), des effets puissants: Gambara réussit à transmettre ses

⁷⁶ L'association de la musique et du souvenir dans les romans de la première moitié du XIX^e siècle a été soulignée par Joseph-Marc Bailbé dans son ouvrage *Le Roman et la musique en France sous la monarchie de Juillet*, op. cit., pp. 164-171 («Musique et souvenir»). Balzac a par ailleurs écrit à Madame Hanska le 1^{er} juillet 1834: «la musique, pour moi, ce sont des souvenirs» (*L.H.B.*, t. I, p. 171).

visions au comte. De même, c'est par le biais de l'alcool que lui fait boire sa femme que Gambara, déchu, à la toute fin du roman, réussit à faire apprécier sa musique par les passants auprès desquels il mendie (515-516).

Si la consommation d'alcool permet à Gambara de sentir, de juger (de discourir) et de composer une musique compréhensible, il refuse toutefois d'avoir recours à ce procédé qui correspond pour lui à un abaissement au niveau terrestre de ses visions supérieures: «Il me faudrait étudier la langue imparfaite des hommes, quand je détiens la clef du *verbe céleste*! Ah! si vous aviez raison, je mourrais...» (511) Il refuse de «tuer l'Idéal», comme le dit Massimilla di Varese, qu'il rencontre à la fin du récit. Lorsque les moyens manquent pour procurer au compositeur un verre d'eau-de-vie, sa musique n'est plus comprise, elle demeure au niveau de l'Idée et ne sait plus rejoindre l'auditoire qui ne le gratifie d'aucun argent: «Quand la musique passe de la sensation à l'idée, elle ne peut avoir que des gens de génie pour auditeurs, car eux seuls ont la puissance de la développer.» (516)

Conclusion

Bien que l'acte médiateur entrepris par Andrea se soit avéré efficace et ait permis le retour de Gambara à la vie sociale, ainsi que la réalisation pleine et entière du discours musical et de l'œuvre, le roman se termine alors que Gambara a choisi de plein gré de se retrancher de la société pour se consacrer exclusivement à son art. Sa musique demeure incompréhensible, ses paroles se font brèves et sa misère s'accroît: retour à la situation d'exil. La thérapie se solde par un échec et le médiateur est expulsé du roman.

Toutefois, dans *Gambara*, roman de l'exil, Balzac a su illustrer de manière convaincante quelques-uns des obstacles fondamentaux à la création et qui relèvent de la nature sociale de l'artiste. Il a aussi indiqué des voies de réconciliation entre l'artiste et la société. Le recours important au discours direct crée une forte opposition entre, d'une part, les idées élevées conçues en esprit par le musicien et donnant matière à de longues tirades théoriques, et, d'autre part, la réalisation ratée de ces réflexions à travers une œuvre. Mais surtout, ce choix narratif permet d'instaurer une barrière entre la parole de l'artiste et celle d'autrui, qui ne le comprend plus. Cette incompréhension et cette incommunicabilité, qui touchent tant les mots que la musique de Gambara, expliquent en grande partie la situation d'exil dont il est victime. Or, la forme narrative nous paraît l'un des lieux privilégiés de réalisation de la médiation musicien/société, musique/public. Dans *Gambara*, Balzac, s'il ne réussit pas à faire entendre à ses lecteurs la musique, parvient du moins à faire entendre le musicien. Prenant en charge le discours, celui-ci parvient à se faire comprendre et à expliquer ce qu'il est. L'alliance de la musique et du texte, de l'opéra et du livret, du musicien et du roman, permet la coopération de deux modes d'expression complémentaires. Dans les passages centrés sur *Robert-le-Diable*, mais aussi sur *Mosè*, comme nous le verrons dans notre analyse de *Massimilla Doni*, Balzac insiste autant sinon plus sur la part poétique que sur la part musicale des opéras que les personnages commentent. Ainsi, le livret deviendrait un instrument de premier ordre dans la médiation de l'art musical, les mots (ceux du livret, puis ceux de Balzac) rendant plus accessibles les idées exprimées par la succession des notes. Le roman tire parti de ce phénomène en devenant une étape de médiation verbale supplémentaire, après le livret, entre un art difficile d'accès et ses auditeurs.

Troisième partie
Massimilla Doni

Introduction

À son retour d'Italie en mai 1837, Balzac, déçu par la réécriture de *Gambara* faite par son secrétaire de Belloy en son absence, tente tant bien que mal de soumettre un «nouveau *Gambara*» à Maurice Schlesinger, rédacteur de la *Revue et gazette musicale*. Sous le coup des pressions exercées par ce dernier, à qui il a promis un récit musical intitulé *Gambara*, et marqué profondément par les impressions toutes fraîches de son voyage, il substitue au texte initial un récit qui deviendra *Massimilla Doni*¹. Schlesinger insiste toutefois pour publier un récit centré sur *Robert-le-Diable* de Meyerbeer² et refuse le nouveau texte qu'un Balzac sans doute blasé de l'œuvre que le devoir le pousse à achever dut lui recommander avec chaleur.

Malgré la tentative de substitution, «les deux œuvres se situent, selon René Guise, si nettement en complément l'une de l'autre, qu'il [...] paraît évident que Balzac n'a jamais eu véritablement l'intention de renoncer à *Gambara*, que l'éphémère substitution de l'une à l'autre ne fut bien que le prétexte dont il avait psychologiquement besoin pour se lancer dans l'œuvre nouvelle³». Composition musicale/exécution; musique allemande/musique italienne; Meyerbeer/Rossini; *Robert-le-Diable/Mosè*; visite d'un Italien à Paris/visite d'un Français à Venise; alcool/opium⁴: tels sont quelques-uns de ces jeux de contrepoint facilement repérables que Balzac établit entre les deux œuvres. Il est ainsi possible de lire *Massimilla Doni* comme la deuxième partie d'un diptyque inauguré avec *Gambara*. Mais ce second récit musical, plus complexe que le premier sous bien des aspects, aborde de nouveaux thèmes qui, s'ils s'écartent de la problématique stricte de la création, permettent aussi définitivement de dépasser le stade de l'isolement de l'art et de l'artiste et de présenter une vision «décloisonnée» des arts.

C'est une passion profonde pour l'Italie⁵ qui a alimenté la conception fulgurante de ce second récit musical, qui pourtant ne sera achevé et ne paraîtra qu'en 1839. René Guise considère

¹ Pour un résumé de ce récit, voir l'annexe II, pp. 134-135.

² Sur les rapports qu'entretenait Maurice Schlesinger avec Meyerbeer et sur le statut qu'il accorde à *Robert-le-Diable*, circonstances qui expliquent en partie l'opposition que rencontra Balzac lorsqu'il offrit au rédacteur un texte centré sur le *Mosè* de Rossini, on lira avec intérêt Jacques Blamont, «Les deux éditeurs de la musique romantique: Schlesinger et Brandus», *Le courrier balzacien*, n° 74, 1^{er} trimestre 1999, pp. 5-24.

³ René Guise, «Introduction» à *Massimilla Doni*, Pl., t. X, p. 523.

⁴ Cette liste est partiellement inspirée de l'«introduction» de René Guise à *Massimilla Doni* déjà citée.

⁵ Sur l'intérêt que porta Balzac à l'Italie, on lira avec intérêt René Guise, «Balzac et l'Italie», *AB* 1962, pp. 245-275. Sur l'expérience italienne du romancier et sa place dans *Massimilla Doni*, voir l'«introduction» de Max Milner à l'édition José Corti en 1964 (*Massimilla Doni*, édition présentée par Max Milner, avec le texte inédit du manuscrit original, une introduction, des notes et des appendices musicaux, Paris, Librairie José Corti, 1964, pp. 60-82). Sur la géographie de *La Comédie humaine*, voir aussi Catherine Nesci, «*La Comédie humaine*, texte cosmopolite?», *AB* 1992, pp. 269-284 et Max Andréoli, «L'Europe mythique dans *La Comédie humaine*», *AB* 1992, pp. 287-308.

même *Massimilla Doni* comme «la plus italienne [des] œuvres⁶» du romancier. L'Italie, ses mœurs et sa musique servent de toile de fond, mais aussi de moteur à l'intrigue de *Massimilla Doni*. L'occupation (autrichienne) à laquelle est soumise cette nation, assez longuement exposée en début de récit, «[justifie], selon le narrateur, l'étrangeté des personnages en action dans cette histoire⁷». «Étude de mœurs» italiennes donc, mais aussi mise en scène de caractères «étranges» et excessifs se rattachant aux thèses philosophiques de Balzac, *Massimilla Doni* donne, sous la forme d'un «jeu de miroirs» – interprétation de Max Milner⁸ que nous reprenons à notre compte –, plusieurs illustrations de l'axiome central des *Études philosophiques*: les méfaits causés par l'abus de la faculté de penser.

Nous analyserons dans le chapitre 5 les ravages causés par les diverses monomanies dont sont victimes les personnages masculins de *Massimilla Doni*, afin de déterminer dans quelle mesure ceux-ci sont, comme Frenhofer et Gambara, condamnés à l'isolement et à l'incompréhension. Chacun à sa manière semble affecté de ce mal que nous avons nommé «exil vertical» chez Gambara et qui, causant une rupture avec le monde réel, fait obstacle au contact avec autrui. Ces diverses formes de détachement du réel seront regroupées et analysées sous le thème général de l'ivresse ou des «extrêmes jouissances⁹». Or cet état de perpétuel exil appelle une médiation que tentera d'effectuer le médecin français. Nous tenterons de voir ce que, sous le mode privilégié de l'allégorie («Au lieu de voir l'allégorie, on cherchera la réalité», écrit Balzac dans sa «Préface à *Une fille d'Ève* et *Massimilla Doni*¹⁰»), ces monomanies permettent d'explicitier de la situation de l'artiste.

Puis, reprenant notre analyse de la dynamique des discours, nous tâcherons de voir quelle évolution celle-ci a subi, dans cette dernière *Étude philosophique* artiste. Balzac pousse-t-il à un degré plus élevé le potentiel médiateur du roman, partiellement réalisé dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* et occulté par l'hermétisme musical dans *Gambara*, jusqu'à l'échange fécond dont fait l'objet *Robert-le-Diable*? Peut-on encore déceler une forme d'hétérogénéité des discours qui témoignerait d'une difficulté infranchissable de la musique à se dire? Si *Le Chef-d'œuvre inconnu* ouvrait la voie à une médiation du pictural par le scriptural, à une interpénétration de deux modes d'expression distincts particulièrement efficace dans les passages descriptifs,

⁶ René Guise, «Balzac et l'Italie», *art. cit.*, p. 256.

⁷ *Massimilla Doni*, Pl., t. X, p. 544. Dans la suite du texte, les numéros de pages entre parenthèses renverront à cette édition.

⁸ Max Milner, «Introduction» à *Massimilla Doni*, *op. cit.*, p. 81: «Avec l'opium, nous avons fini de parcourir le cercle des thèmes annexes que Balzac a disposés, comme un jeu de miroirs, autour de son thème principal: le triomphe de la pensée, l'âme attirant tout à elle et tuant le corps.»

⁹ Titre que Balzac donna initialement au chapitre 2 (correspondant aux pp. 567-588 de l'édition Pléiade) et qui disparut par la suite.

¹⁰ «Préface» à *Une fille d'Ève* et *Massimilla Doni*, Pl., t. II, p. 270.

Gambara semblait condamné à garder enfermées en lui-même toutes les richesses musicales que son esprit lui permettait d'entrevoir. Or, dans la loge d'opéra de Massimilla Doni, où «la causerie est souveraine» (569), les mots et la musique cherchent à se conjoindre en un discours fécond, signe d'une médiation possible destinée à rendre accessible cet art méconnu et mal apprécié qu'est la musique, comme en témoigne le sort de Gambara. La théorie des synesthésies, à rapprocher des correspondances de Baudelaire, constituera une porte d'entrée vers cet espace où les arts se rejoignent et interagissent.

Chapitre 5
«Nous nous faisons tous un bonheur ou une ivresse»
ou «les extrêmes jouissances»

La place dévolue par Balzac aux écueils menaçant l'artiste en quête d'absolu, centrale dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* et dans *Gambara*, semble anormalement réduite dans *Massimilla Doni*. En effet, l'intrigue musicale (le fiasco du ténor Genovese) est reléguée au deuxième plan, tandis que l'intrigue amoureuse unissant Emilio et Massimilla occupe le centre de l'œuvre et sert de prétexte à des développements substantiels sur les mœurs amoureuses italiennes. Ces deux trajets narratifs croisent par ailleurs d'autres existences, celle de l'opiomane Vendramin, celles des amoureux de musique Capraja et Cataneo, celle d'un médecin français en visite, mais aussi, dans une certaine mesure, celle de l'Italie et de Venise. Comment réconcilier ces diverses destinées, dont l'éclatement a pu être reproché à Balzac, et reconnaître dans *Massimilla Doni* un semblant d'unité: «Là est le cachet du grand maître: l'unité! C'est un et varié.» (593)?

On retrouve le sujet principal de ce récit dans les notes du romancier, qui écrit en 1834:

Les deux Amours¹¹ – Un homme qui couche avec des filles et se trouve impuissant avec la femme qu'il aime: – l'âme absorbant tout à elle et tuant le corps – triomphe de la pensée¹².

Ainsi donc, le «triomphe de la pensée» ne menacerait pas que les créateurs et les penseurs au sens strict, mais aussi ceux qu'une passion excessive dévore. Ce rapprochement entre l'exercice inhibiteur de la pensée et la passion, Balzac le répète dans l'«Avant-propos» à *La Comédie humaine* en 1842: «si la pensée, ou la passion, qui comprend la pensée et le sentiment, est l'élément social, elle en est aussi l'élément destructeur¹³».

L'abus des facultés de l'esprit touche ainsi tant l'amoureux Emilio Memmi que le chanteur Genovese, tous deux frappés momentanément d'une impuissance «curable», mais aussi les autres monomanes du récit. Or, le rapprochement effectué plus haut entre penseurs et «passionnés», de même que les remarques émises à l'attention de Madame Hanska dans une lettre datée du 26 octobre 1837 et certains propos de la «Préface» à *Une fille d'Ève* et *Massimilla Doni*, nous incitent à découvrir une lecture sous-jacente à celle de l'intrigue amoureuse:

Massimilla Doni, cette autre œuvre qui sera bien incomprise, me donne d'énormes travaux par ses difficultés, mais je n'ai rien tant caressé que cette page mythique, parce que le mythe est bien profondément enfoui sous la réalité¹⁴.

¹¹ Balzac donna provisoirement ce titre au premier chapitre du récit, qui représente les pages 543-567 de l'édition Pléiade. Bien que le romancier ait supprimé ultérieurement les divisions en chapitres, nous les avons restitués pour les besoins de notre résumé, que le lecteur a trouvé à la suite de l'introduction.

¹² Cité par René Guise, «Introduction» à *Massimilla Doni*, Pl., t. X, p. 524.

¹³ «Avant-propos» à *La Comédie humaine* [juillet 1842], Pl., t. I, p. 12. Nous soulignons.

¹⁴ *L.H.B.*, 26 octobre 1837, t. III, p. 414.

Massimilla Doni sera certes salie par de fausses interprétations. 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'art¹⁵.

Ces remarques nous amènent à dépasser l'aspect quelque peu trivial que recèle l'aventure d'Emilio Memmi et à y chercher une lecture «allégorique» de l'abus du principe créateur, à rebours de l'interprétation qu'en a faite Anne-Marie Meininger¹⁶. Selon cette dernière, il faudrait chercher dans les déboires du prince de Varèse et dans l'inhibition créatrice dont Balzac fait le sujet «allégorique» du récit l'illustration d'un cas de désordre psychique, au sens médical du terme. Cette lecture est approfondie et systématisée par Jean-Claude Fizaine, qui aborde *Louis Lambert*, *Gambara* et *Massimilla Doni* en tant que récits de cures psychiatriques¹⁷. Or, les deux passages cités plus haut permettent, à notre avis, de percevoir un élément fondamental de la structure de *Massimilla Doni* éloquemment mis en lumière par Max Milner¹⁸, soit la «décomposition», comme par un prisme, de l'axiome à la fois esthétique et philosophique qui réunit nos trois textes, et sa répartition sur l'ensemble des personnages du récit – Pierre-Georges Castex parle d'une tension commune vers l'idéal¹⁹. Nous privilégions donc une lecture plus allégorique que psychique – lecture proposée par Pierre-Georges Castex²⁰ et par Max Milner²¹ – des destinées d'Emilio Memmi et des autres personnages masculins. Cette lecture sous le mode allégorique, qui nous autorise à rapprocher la situation de chacun des personnages de celle de l'artiste, nous permettra d'explicitier la situation particulière du créateur et de compléter le portrait inauguré avec *Le Chef-d'œuvre inconnu* et *Gambara*.

1. L'opium et la patrie

De tous les monomanes de *Massimilla Doni*, c'est Vendramin que nous rapprochons instinctivement de *Gambara*. Aux effets produits par l'alcool sur l'esprit du compositeur peuvent

¹⁵ «Préface» à *Une fille d'Ève* et *Massimilla Doni*, Pl., t. II, p. 270.

¹⁶ Anne-Marie Meininger, «Compte rendu» de l'édition de *Massimilla Doni* par Max Milner, *AB* 1965, pp. 364-370. Une polémique concernant la lecture de *Massimilla Doni* opposa Anne-Marie Meininger et Max Milner, qui estima nécessaire de reprendre certains éléments de l'analyse présentée dans son «Introduction» dans un article publié l'année suivante («Le sens "psychique" de *Massimilla Doni* et la conception balzacienne de l'âme», *AB* 1966, pp. 157-169).

¹⁷ Jean-Claude Fizaine, «Génie et folie dans *Louis Lambert*, *Gambara* et *Massimilla Doni*», *Revue des sciences humaines*, n° 175, 1979-3, pp. 61-75.

¹⁸ Max Milner, «Introduction» à *Massimilla Doni*, Paris, Librairie José Corti, 1964, p. 81.

¹⁹ Pierre-Georges Castex, *Nouvelles et contes de Balzac. Études philosophiques*, Paris, C.D.U., 1961, pp. 75-91.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Max Milner, «Introduction» à *Massimilla Doni*, *op. cit.* et «Le sens "psychique" de *Massimilla Doni* et la conception balzacienne de l'âme», *art. cit.*, pp. 157-169.

être comparés ceux produits par l'opium sur le jeune Vénitien²². C'est par ailleurs en «expliquant» Vendramin au médecin français que Massimilla formule d'une façon saisissante le désir d'échapper au réel qui anime l'ensemble des personnages du récit, désir lié à la situation de domination dans laquelle se trouve l'Italie:

- Ce monsieur est ivre? dit le médecin à voix basse.
- Oui [...] Dans notre pays, il se voit d'étranges choses, monsieur! Vendramin vit d'opium, celui-ci vit d'amour, celui-là s'enfonce dans la science²³, la plupart des jeunes gens s'amourachent d'une danseuse, les gens sages thésaurisent; nous nous faisons tous *un bonheur ou une ivresse*. (573, nous soulignons)

Or, le personnage de Vendramin, dont Balzac avait fourni un prototype dans un texte antérieur intitulé «L'opium²⁴» – qu'il adapta par la suite pour l'intégrer à *Massimilla Doni*²⁵ –, a été peu étudié quant à ce qu'il révèle, sous le mode allégorique, du processus mental de la création et de ses écueils. Abordée comme prolongement de «L'opium» et par conséquent comme relecture de l'ouvrage de Thomas de Quincey traduit par Musset en 1828 sous le titre *L'Anglais mangeur d'opium*, l'aventure de Vendramin fait de Balzac un visionnaire qui, avant Gautier et Baudelaire, montre les effets de la drogue sur l'esprit humain.

Là où les déboires de Vendramin rejoignent ceux de Gambara, c'est dans l'évasion par l'esprit, la déconnexion du réel que l'opium et les extases musicales provoquent. Marc Eigeldinger et Max Milner ont souligné que, chez Balzac, «la drogue produit la *possession illusoire du monde, la résurrection du passé et la création d'un imaginaire*²⁶». Vendramin expérimente en effet une fuite du réel, celui de Venise occupée, qui lui permet de faire renaître «Venise comme elle était il y a trois cents ans» (556). Si les brumes de l'opium lui offrent une vision en quelque sorte déformée du réel (Massimilla lui «apparaît comme la plus haute expression de l'art», comme «un tableau de Raphaël», 572), elles lui permettent aussi de posséder le monde et de recréer pour lui seul une Venise triomphante, inspirée de ce qu'elle fut, mais inconciliable avec la réalité:

La moderne puissance de l'industrie n'exerce pas ses prodiges à Londres, mais dans sa Venise, où se reconstruisent les jardins suspendus de Sémiramis, le temple de Jérusalem, les merveilles de Rome. Enfin il agrandit le Moyen Âge par le monde de la vapeur, par de nouveaux chefs-

²² Sur la question de l'ivresse dans *La Comédie humaine* et sa parenté avec les expériences mystiques, voir Lucienne Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans La Comédie humaine. Domaine social et physiologique*, Paris, Klincksieck, 1976, pp. 248-249 («L'ivresse»).

²³ Comment ne pas penser ici à Gambara ou à Balthasar Claës, héros de *La Recherche de l'Absolu*?

²⁴ Ce texte fut publié dans *La Caricature* le 11 novembre 1830, sous la signature de «le comte Alex. de B...». Reproduit dans *Œuvres diverses*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996, t. II, pp. 814-816; dans Pl., t. X, pp. 1541-1543; et dans *Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni*, édition présentée par Marc Eigeldinger et Max Milner, Paris, Garnier-Flammarion, «GF», 1981, pp. 297-299.

²⁵ Dans *Massimilla Doni*, Pl., t. X, ce passage correspond aux pp. 574-576.

²⁶ *Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni*, édition présentée par Marc Eigeldinger et Max Milner, op. cit., p. 274.

d'œuvre qu'enfantent les arts, protégés comme Venise les protégeait autrefois. [...] le Venise de ses rêves a l'empire de la mer, deux millions d'habitants, le sceptre de l'Italie, la possession de la Méditerranée et les Indes. (575, 576)

Cette forme d'exil qui soustrait l'opiomane au réel pour lui faire visiter une cité idéale rappelle les extases de Gambarà, d'autant plus que la description de ce phénomène s'assimile à un «voyage» – au sens géographique du terme – par l'esprit (575-576, 584). On pourrait nous objecter avec raison que Vendramin cultive son extase pour elle-même et non pour en nourrir une future création, comme Gambarà. Cela s'avérerait juste si Balzac n'avait fait produire cette remarque au médecin français et sur laquelle il insiste puisqu'il la reprend intégralement de «L'opium»: «Quel *opéra* qu'une cervelle d'homme, quel abîme peu compris par ceux mêmes qui en ont fait le tour.» (576, nous soulignons) René Guise suggère un rapprochement avec cette phrase tirée de *L'Anglais mangeur d'opium*: «Un changement s'*opéra* dans mes rêves; un *théâtre* semblait tout à coup s'ouvrir et s'éclairer dans mon *cerveau*²⁷...» Les visions de Vendramin sont en effet comparables au déroulement d'opéras, de pièces de théâtre que l'opiomane se jouerait pour lui-même et qui raconteraient «en peu d'heures» (576), «en une seule nuit» (584) de hauts faits historiques ou fictifs. En ce sens, ses extases constituent un processus créateur.

De plus, Vendramin possède une rare faculté qui lui confère une communion de pensée avec Cataneo et Capraja, dont les débats sont si abstraits que peu les entendent: «Le fumeur d'opium entendait cette poésie, il avait la clef du palais où voltigeaient ces deux imaginations voluptueuses»; «Moi de qui l'âme est exalté par un triste moyen, moi qui fais tenir cent ans d'existence en une seule nuit, je puis entendre ces grands esprits [...]» (584). Cette «clef», dont il était déjà question dans *Gambarà*: «Il me faudrait étudier la langue imparfaite des hommes, quand je tiens la clef du *verbe céleste!*» (*Gambarà*, 511) et dans la lettre envoyée à Maurice Schlesinger: «je puis donner la clef du palais où [Hoffman] s'enivrait²⁸!» donne accès aux espaces de l'idéal, au divin, mais aussi plus spécifiquement au lieu d'existence de la musique considérée comme d'essence divine. Marc Eigeldinger a montré l'affinité existant entre la musique, qu'il qualifie de «langage céleste», et l'infini, à laquelle elle conduit²⁹. C'est cet infini que Vendramin visite et où son esprit se rencontre avec celui de ces deux êtres bizarres qui atteignent à une conception toute spirituelle de la musique. L'opiomane vit ainsi une expérience que peu de gens peuvent connaître, car elle leur est inaccessible, comme en témoignent les incrédules du café

²⁷ René Guise, «Notes et variantes», Pl., t. X, p. 1544. Les italiques sont de René Guise.

²⁸ «Lettre à M. Maurice Schlesinger, rédacteur de la *Revue et gazette musicale*, 29 mai 1837», *Revue et gazette musicale*, 11 juin 1837, *Corr.*, t. III, p. 295.

²⁹ Marc Eigeldinger, *La Philosophie de l'art chez Balzac*, Genève, Slatkine Reprints, 1998 [Genève, P. Cailler, 1957], pp. 79-95, en particulier pp. 82-84.

Florian. Les effets produits par l'opium, semblables à ceux produits par la musique, serviraient donc, entre autres, dans *Massimilla Doni*, à expliciter l'étape de la conception dans le processus créatif et les répercussions de la musique sur l'âme de ceux qui savent la sentir.

Or ces extases confinent à un isolement dans des visions incompatibles avec la réalité de Venise asservie à l'envahisseur autrichien. Comme les créateurs et penseurs des *Études philosophiques*, Vendramin abuse – nous empruntons les mots de Marc Eigeldinger – du «pouvoir créateur de la pensée et se perd dans d'abstraites rêveries» qui, ne s'incarnant pas dans une œuvre «applicable à l'échelle humaine³⁰», le vouent à l'échec et/ou à la mort. Malheureusement, aucune médiation, aussi créatrice soit-elle, ne permet de ramener le passé à la vie:

L'amour d'une patrie qui n'existe plus est une passion sans remède. Le jeune Vénitien, à force de vivre dans sa république du treizième siècle, et de coucher avec cette grande courtisane amenée par l'opium, et de se retrouver dans la vie réelle où le reconduisait l'abattement, succomba, plaint et chéri de ses amis. (619)

La médiation-guérison entreprise par le médecin et destinée à ramener le jeune homme à la réalité terrestre échoue, comme celle entreprise par Andrea Marcosini sur Gambarara. Dans un cas comme dans l'autre, c'est l'inadéquation de l'idéal et du réel qui signe une rupture inconciliable. Toutefois, si Gambarara survit à son échec en continuant de poursuivre son idéal par l'esprit, Vendramin est détruit par l'excitation artificielle abusive des facultés de son esprit: «l'âme absorb[e] tout à elle et tu[e] le corps – triomphe de la pensée³¹».

2. L'amour vs la musique

Nous avons abordé dans l'introduction de ce chapitre les liens entre amour et musique, qui, semblables dans leurs effets, tendent à s'opposer l'un à l'autre. Développés à un degré extrême, la passion pour la musique et l'amour d'une femme tendent vers un idéal qui peut nuire à leur propre réalisation, s'ils demeurent désincarnés.

Chez Genovese, les sentiments ressentis envers la Tinti entrent en compétition avec la «passion de la musique» (571). Exécutant talentueux et épris de son art, ce ténor sait soulever ses auditeurs et les transporter hors du monde. Il se fait un médiateur efficace en transmettant les visions inspirées aux compositeurs transcrites sur les partitions et qui sont rapprochées des «sublimes délices» de l'amour (571); il fait «[entrevoir] le ciel» (612) par un art qualifié de «divin», d'«angélique» (612). Le narrateur décrit ainsi les mouvements intérieurs qui agitent les spectateurs privilégiés de sa performance au clair de lune:

³⁰ *Ibid.*, p. 86.

³¹ *Loc. cit.*

Ces nuées, à demi visibles, comme les cimes de marbre qu'argentait la lune autour des auditeurs, semblaient servir de sièges à des anges dont les ailes exprimaient l'adoration, l'amour, par des agitations religieuses. Cette simple et naïve mélodie, en pénétrant les sens intérieurs, y apportait la lumière. Comme la passion était sainte! (612)

Ainsi Genovese permet-il à ses auditeurs d'expérimenter un phénomène de «sortie de soi», d'extase qui atteint au divin. Sous son influence, Capraja visite le «pays de la Rêverie» (582), quitte sa «vieille enveloppe» (582), c'est-à-dire sa réalité terrestre, et se voit «jeune, aimé» (612).

Or l'élévation que le ténor transmet ainsi est entravée par ses tentatives d'exprimer par le moyen de la musique sa passion pour la Tinti, puisqu'il devient alors un exécrationnable interprète. Cette passion produit chez lui des effets semblables à ceux de la musique chez ses auditeurs: il «[offrait] aux regards étonnés une figure exaltée et sublime d'expression, comme celle des martyrs peints par Zurbaran, Murillo, Titien et Raphaël» (616). L'aspect divin, déjà présent dans les visions de Gambara et celles des auditeurs de Genovese, revient. Plus qu'une ivresse (611, 617), plus qu'un voyage spirituel et imaginaire comparable à celui de l'opiomane, comme le suggère Capraja: «galope sur l'hippogriffe du divin Ariosto; cours après tes brillantes chimères, *theriaki*³² *musical*» (617, nous soulignons), c'est une véritable *transfiguration*, voire un état de possession par l'amour, que vit le ténor. Sa voix se tord, de même que – on le devine aux verbes «braire, roucouler, miauler, grincer, se gargariser, rugir, détonner, aboyer, crier» (616) – son visage; il ne contrôle plus sa voix, comme le suggère la comparaison avec «une eau à laquelle on ouvre une écluse» (596).

Malgré sa bonne volonté et la force du sentiment qui l'habite, l'amour de Genovese ne peut s'exprimer par la voie de la musique, la seule qu'il envisage au départ. Tant qu'il cherchera par ce moyen à séduire la Tinti, il demeurera un artiste raté, comme en témoignent ses fiascos répétés (596-597, 599, 604, 616). Selon Capraja: «Sentir trop vivement au moment d'exécuter, c'est l'insurrection des sens contre la faculté³³!» (613) Marc Eigeldinger a exploré ce phénomène qui menace les créateurs balzaciens:

L'artiste qui s'abandonne à la passion ou à l'enchantement des sens réduit le pouvoir de la pensée

³² On se rappellera que Balzac avait rapproché de la même façon cette expression désignant les consommateurs d'opium et les extases musicales, dans sa lettre à Maurice Schlesinger du 29 mai 1837: «Lisez ce que votre cher Hoffmann le berlinois a écrit sur Gluck, Mozart, Haydn et Beethoven, et vous verrez par quelles lois secrètes la littérature, la musique et la peinture se tiennent! [...] Mais Hoffmann s'est contenté de parler sur cette alliance en thériaki, ses œuvres sont trop admiratives, il sentait trop vivement, il était trop musicien pour discuter [...]» «Lettre à M. Maurice Schlesinger, rédacteur de la *Revue et gazette musicale*, 29 mai 1837», *Corr.*, t. III, p. 295.

³³ Pierre Laubriet (*L'Intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne*, Paris, Didier, 1961, pp. 157-158 et ss.) et René Guise rapprochent ce passage du *Paradoxe sur le comédien*, dont Balzac s'est visiblement inspiré, «où Diderot fournit une explication psychologique de l'acteur qui joue d'inspiration au lieu de mettre systématiquement en œuvre les recettes du métier» (René Guise, «Introduction» à *Massimilla Doni*, Pl., t. X, p. 524).

et ne peut rien produire. L'œuvre d'art authentique est un phénomène d'incarnation, elle suppose *la rencontre de la pensée et du sentiment, la fusion de l'esprit et de la matière*, la pénétration de l'idée et du fait³⁴.

Ainsi, la passion exacerbée, incontrôlée de Genovese devient un obstacle à sa musique, laquelle demande technique, maîtrise de soi et empire du «cerveau» sur le «cœur» (613), comme le signale Capraja.

Il nous semble donc que, contrairement à Frenhofer ou Gambara dont les conceptions excessives ne pouvaient s'imprimer dans une œuvre concrète, Genovese choisit tout simplement un moyen inapproprié pour exprimer la passion qui l'habite. Il suffira au médecin, usant d'un moyen suggéré par Andrea dans *Gambara*, de conduire le chanteur devant la «bonne fenêtre» (*Gambara*, 497), celle qui s'ouvre sur le monde réel, et sur la concrétisation, la réalisation charnelle, de son amour pour la Tinti (619). Le médecin guérit Genovese en faisant cesser un égarement qui consistait à tenter d'exprimer par la musique ses propres pulsions, alors que leur réalisation ne pouvait passer que par l'union charnelle.

Dès lors que son «errance» cesse, Genovese redevient un «instrument» approprié à transmettre les beautés célestes de la musique, si bien qu'il communique l'extase à une salle «ivre de joie» (619) à son tour, comme Gambara, improvisant, parvenait à émouvoir Andrea.

L'amour de Genovese est comparable à l'art de Frenhofer et de Gambara. Provoquant une tension vers l'absolu, une recherche de l'idéal et des visions extatiques, ils amènent un détachement de la réalité terrestre. Cette sortie de soi risque toutefois de confiner à l'abstraction et de causer l'incompréhension d'autrui: personne ne «comprend» l'art de Genovese lorsqu'il chante avec la Tinti. Gambara et Frenhofer sont demeurés à ce stade où leurs conceptions élevées n'ont pas trouvé à s'incarner dans une œuvre. Genovese, quant à lui, «guérit», son amour ayant pu s'incarner sur le plan physique. À nos yeux, c'est donc surtout par le dénouement de son aventure amoureuse que Genovese illustre le processus de la création et les dangers qui consistent à opposer à l'art une passion concurrente et à leur refuser de s'incarner matériellement.

Toutefois, une interrogation majeure demeure: comment Genovese peut-il réussir à la fois en amour et en musique, quand les exemples de Gambara et de Poussin nous disent clairement le contraire? Nous croyons que l'explication de ce phénomène réside dans la différence, non élucidée par Balzac lorsqu'il écrit à Madame Hanska le 24 mai 1837: «*Massimilla Doni et Gambara* sont, dans les *Études philosophiques*, l'apparition de la musique, sous la double

³⁴ Marc Eigeldinger, *La Philosophie de l'art chez Balzac*, op. cit., p. 93. Nous soulignons.

forme d'exécution et de composition³⁵», entre compositeur et interprète. Genovese n'est pas chargé de créer, de faire naître une œuvre à partir du néant, mais d'être le canal de transmission nécessaire de la musique écrite par un autre. Il a un rôle en grande partie – mais pas exclusivement – instrumental: «Tous regrettèrent que *l'instrument* ne fût pas une chose céleste. Cette musique angélique était donc due à un sentiment d'amour-propre blessé. Le chanteur *ne sentait rien*, il *ne pensait pas* plus aux pieux sentiments, aux divines images qu'il soulevait dans les cœurs, que *le violon ne sait ce que Paganini lui fait dire.*» (612, nous soulignons) En ce sens, il ne doit interposer aucune idée, aucune passion à ce passage de la musique par lui. Nous sommes convaincue toutefois que son rôle est d'une importance capitale dans la visée didactique de Balzac, puisqu'il constitue un maillon essentiel de la médiation musicale. L'intervention de l'interprète a un impact déterminant sur la transmission des visions du compositeur – lesquelles ne sont dans leur forme initiale accessibles qu'à une élite restreinte – à son éventuel public. Cette idée, Balzac l'avait déjà exprimée en 1830, lorsque, expliquant le «but d'une œuvre d'art», il prend pour exemple le «travail» d'un interprète:

Quand Talma réunissait, en prononçant un mot, les âmes de deux mille spectateurs dans l'effusion d'un même sentiment, ce mot était comme un immense symbole, c'était la réunion de tous les arts. Dans une seule expression, il résumait la poésie d'une situation épique. Il y avait là pour chaque imagination un tableau ou une histoire, des images réveillées, une sensation profonde. Ainsi est une œuvre d'art³⁶.

3. L'amour idéal

Personnage central du récit, le nouveau prince de Varèse n'échappe pas à cette loi qui réunit à Venise une multitude d'êtres désenchantés à la recherche d'évasion hors du réel. Par son amour désincarné pour Massimilla Doni, Emilio Memmi devient à son tour une victime de l'idéal. Cet amour tout spirituel, développé uniquement par l'âme, s'oppose à sa réalisation charnelle. Il est inutile de rappeler ici tous les syntagmes qui qualifient Massimilla de divine, de céleste ou d'angélique. À titre d'exemple, nous nous contenterons d'un extrait évocateur de l'union «céleste» des deux amants et de son aspect religieux:

Mariés dans le ciel seulement, ces deux amants s'admiraient sous leur forme la plus pure, celle de deux âmes enflammées et conjointes dans la lumière céleste, spectacle radieux pour les yeux qu'a touchés la Foi, fertiles surtout en délices infinies que le pinceau des Raphaël, des Titien, des Murillo a su rendre, et que retrouvent à la vue de leurs compositions ceux qui les ont éprouvés. [...] Le prince se disait ces belles pensées en se trouvant abattu dans une langueur divine [...], et il se perdait dans l'infini de ce libertinage idéal. En ces moments, Massimilla devenait une de ces vierges célestes entrevues dans les rêves, que le chant du coq fait disparaître, mais que vous reconnaissez au sein de leur sphère lumineuse dans quelques œuvres des glorieux pein-

³⁵ *L.H.B.*, 24 mai 1837, t. I, p. 382.

³⁶ «Des artistes», *La Silhouette*, 25 février, 11 mars et 22 avril 1830, repris dans Honoré de Balzac, *Œuvres diverses*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996, t. II, pp. 707-720, ici p. 714.

tres du ciel. (566-567)

Cette spiritualisation de la relation, qui prend par moments les couleurs de la dévotion religieuse, est d'autant plus un obstacle à une union charnelle qu'Emilio place Massimilla sur un piédestal, phénomène accentué par les rapprochements successifs avec des œuvres d'art (le portrait de Margherita Doni par Raphaël, 559; «la Monna Lisa de Leonardo», 551) et des divinités (Junon, 548), qui tendent à en donner une image sublimée: «Emilio mettait sa maîtresse beaucoup trop haut pour y atteindre.» (548) De même, l'utilisation d'un vocabulaire associé à la souillure et à la profanation pour qualifier l'aventure avec la Tinti (559, 565) renforce la sanctification de la figure de Massimilla et de l'union qu'elle vit avec Emilio.

Dès lors, l'entrée en contact avec la duchesse provoque chez le jeune homme un état d'exaltation similaire à celui de Vendramin (584), mais aussi proche de celui vécu par Frenhofer et Gambara au moment de concevoir leurs œuvres, un détachement de la réalité terrestre (600-601) qui permet de cultiver un désir tout idéalisé mais qui laisse le «corps inerte» (585). Ainsi s'«égare»-t-il dans un «pur ciel» (602). C'est en ce sens qu'Emilio peut être envisagé comme un chercheur d'absolu, une victime de l'abus de la pensée, au même titre, selon Max Milner, que Louis Lambert, Frenhofer et Balthazar Claës:

Emilio Memmi est un de ces hommes frappés d'impuissance parce qu'ils ne peuvent se satisfaire que de l'absolu et en qui la pensée annihile ce système d'équilibres et de compromis qu'est la vie. Il a placé si haut l'objet de son amour qu'il lui est impossible de descendre à l'accomplissement physique [...]³⁷.

Toutefois, cet état de désir perpétuel où se trouve confiné le prince appelle à une résolution, une médiation qui devra inévitablement ramener le jeune homme aux réalités terrestres. L'aventure avec la Tinti, qui confine à la brûlure du péché, de même que le désespoir et l'égarement que le médecin lit sur son visage, sont les signes de cette crise qui mènera même le prince à envisager de mettre fin à ses jours: «Qui pourrait dépeindre cette langueur purement corporelle où nous plonge l'abus des plaisirs rêvés, et qui laisse à l'âme son éternel désir, à l'esprit ses facultés pures? Mais je suis là de ce supplice qui m'explique celui de Tantale. Cette nuit est la dernière de mes nuits.» (301)

Si Vendramin et le médecin lui conseillent chacun leur tour de «[posséder Massimilla] dans le ciel» (613) et de profiter «séparément» (601) des plaisirs de l'amour charnel prodigués par la Tinti, cette solution ne peut être envisagée par Emilio, puisqu'elle le maintiendrait dans l'état de tension insoutenable (sentiment de souillure, de péché) dans lequel il se trouve déjà en compagnie de Massimilla et qui rappelle la nécessité pour les artistes comme Frenhofer ou

³⁷ Max Milner, «Introduction» à *Massimilla Doni*, *op. cit.*, p. 19.

Gambara de quitter les sphères supérieures pour donner corps à leurs visions. La seule solution possible consiste à *réunir* les deux Amours en une seule et unique personne (613-614), et non pas, comme l'affirme Jean-Claude Fizaine, à «[*opposer*] à l'imaginaire divinité d'Emilio, les corps de la Tinti, puis de Massimilla elle-même, chargées de lui enseigner qu'une femme est une femme³⁸». Le renvoi au mythe d'Ixion «possédant» un nuage (610) illustre bien le genre d'union proposée au prince Emilio. Le subterfuge imaginé par le médecin constitue une action médiatrice en ce sens qu'il ramène Emilio des espaces supérieurs, où son esprit vagabonde à la poursuite d'une image éthérée de sa maîtresse, à la réalité de la femme de chair et à la concrétisation de leur union. Le «dénouement bourgeois» du récit: «La duchesse était grosse» (619), s'il constitue, comme le croit Max Milner, un échec dans la quête de l'absolu: «Il n'y a pas, sur le plan psychologique, de salut pour Emilio. Celui-ci n'a pas d'autre choix que de mourir consumé par l'intensité d'un désir sans espoir, ou de sombrer dans une banalité qui est une autre espèce de mort³⁹», il n'en représente pas moins en fait, comme l'explique René Guise – qui y voit par ailleurs un message lancé à Madame Hanska –, le seul bonheur possible:

Dans *Massimilla Doni*, les amants ont tué l'idéal, mais, grâce à la merveilleuse compréhension de Massimilla, ils vivent ensemble le seul bonheur possible, pour imparfait qu'il soit. La clef est peut-être dans la lettre que, le 10 avril 1837, Balzac, de Florence, écrit à Mme Hanska. L'idylle avec Clara Maffei a tourné court; Balzac est déçu, amer: «Je commence à désespérer de l'amour heureux»; il cherche refuge, à travers ce pèlerinage florentin sur les traces de la lointaine Mme Hanska, dans son rêve, leur rêve; mais l'absence est un vide qui ne peut être comblé que «par une amitié présente»; il faut pouvoir vivre ensemble – c'est le rêve du refuge à Venise – «il faut pouvoir vieillir ensemble». Tranchons net: tout compte fait, une Tinti présente vaut mieux qu'une Massimilla absente⁴⁰.

Cette conclusion rappelle le sort fait à Porbus au terme du *Chef-d'œuvre inconnu*: l'artiste du compromis, celui qui arrive à donner une réalité matérielle à ses pensées, à la dégradation relative des idées supérieures que la «traduction» en langage humainement compréhensible impose, est le seul à sortir indemne de la confrontation avec l'art. Son art demeurera toutefois médiocre, puisqu'il offre une vision dégradée de sa pensée. Ainsi, ceux qui sacrifient l'idéal – «cet homme est resté fidèle à l'IDÉAL que nous avons tué», dit Massimilla entrevue à la fin de *Gambara* (516) – échappent à la folie et à la mort.

Mais est-il possible de lire sous l'épisode amoureux le mythe que Balzac dit y avoir en-

³⁸ Jean-Claude Fizaine, «Génie et folie dans *Louis Lambert, Gambara et Massimilla Doni*», *art. cit.*, pp. 71-72.

³⁹ Max Milner, «Le sens "psychique" de *Massimilla Doni* et la conception balzacienne de l'âme», *art. cit.*, p. 162.

⁴⁰ René Guise, «Introduction» à *Massimilla Doni*, Pl., t. X, pp. 538-539. Rappelons aussi cette remarque de Mireille Labouret: «Ouverts sur l'Idéal, ces deux romans [*Béatrix et Massimilla Doni*] s'achèvent sur une vision dégradée de la création: à celui qui rêvait d'une fusion totale de l'âme et du corps, de l'idée du Beau et de son expression singulière et parfaite, n'est proposé qu'un simulacre d'union, une approche incomplète de l'harmonie rêvée.» («L'opéra et son double: une lecture duelle de *Massimilla Doni* et *Béatrix*», *Romantisme*, n° 57, 3^e trimestre 1987 («Le musicien»), p. 57).

foui? Nous croyons, contrairement à René Guise, que lorsque Balzac écrit dans la «Préface» à *Une fille d'Ève et Massimilla Doni*:

Dans aucune de ces Études, le thème [les méfaits de l'abus de la pensée chez les artistes] n'est plus visible que dans *Massimilla Doni*, où l'auteur a joint, pour mieux expliquer le phénomène moral, l'exemple d'un phénomène physique, de peu de durée, il est vrai, mais qui démontre admirablement la puissance d'action que possède la Pensée sur la matière⁴¹,

c'est, plus qu'au fiasco de Genovese, à l'impuissance d'Emilio qu'il fait allusion, «symbole, selon Max Milner, du tourment de l'artiste, à la fois désireux et incapable d'exprimer l'absolu⁴²». La lecture «psychique» d'Anne-Marie Meininger permet un rapprochement entre inhibition sexuelle et inhibition créatrice, toutes deux imputables, selon des découvertes médicales ultérieures à la rédaction du récit, à une forme de pathologie⁴³. Cependant, bien avant qu'une telle lecture soit envisageable, il est possible d'expliquer ce rapprochement entre l'impuissance du jeune homme amoureux et celle de l'artiste, comme le suggère Max Milner, grâce à la conviction de Balzac que «l'unité de l'univers [résulte] de l'unicité d'une même substance, dont les transformations donnent lieu à des phénomènes que nous rattachons tantôt à la matière et tantôt à l'esprit⁴⁴». C'est ainsi que, toujours selon Max Milner, «l'impuissance d'Emilio est, en effet, à la fois un *exemple* du pouvoir destructeur de la pensée», thème qui réunit presque tous les héros des *Études philosophiques*, «et un *symbole* de cette autre forme de destruction de la pensée par elle-même qu'est l'impuissance de l'artiste⁴⁵», thèse défendue par les *Études philosophiques* artistes. Ainsi, l'aventure d'Emilio Memmi explique, sous le mode symbolique – ou allégorique, comme nous l'avons suggéré plus haut –, l'échec menaçant tout créateur qui demeure au stade de la conception, des visions, et qui refuse la matérialisation de ses pensées.

4. La musique

Genovese, tout comme la Tinti, constitue un «instrument» servant et favorisant la transmission des idées élevées développés par les compositeurs. Celles-ci seront toutefois reçues différemment par chacun des auditeurs, ce en quoi, d'après *Massimilla Doni*, la musique serait

⁴¹ «Préface» à *Une fille d'Ève et Massimilla Doni*, Pl., t. II, p. 270. René Guise écrit, dans son «Introduction» à *Massimilla Doni*: «Le phénomène physique auquel Balzac fait allusion ici, c'est, en clair, le fiasco de Genovese [...]» (Pl., t. X, p. 540)

⁴² Max Milner, «Le sens “psychique” de *Massimilla Doni* et la conception balzacienne de l'âme», *art. cit.*, p. 159.

⁴³ Voir Anne-Marie Meininger, «Compte rendu» de l'édition de *Massimilla Doni* par Max Milner, *AB 1965*, pp. 367 et ss.

⁴⁴ Max Milner, «Le sens “psychique” de *Massimilla Doni* et la conception balzacienne de l'âme», *art. cit.*, pp. 165-166.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 166.

supérieure aux autres formes de création: «Les autres arts imposent à l'esprit des créations définies, la musique est infinie dans les siennes.» (588)

Cataneo et Capraja, qualifiés de «fous de musique» (584), incarnent une façon, parmi d'autres, de «recevoir» la musique, en visant l'idéal. Si l'Italie représentée par le public de la Fenice semble tout entière apte à expérimenter les jouissances de la musique (571, 597, 604, 605), surtout celles procurées par le *Mosè* de Rossini (606), qui fait écho à sa propre histoire, les deux mélomanes font preuve d'une sensibilité musicale sans commune mesure. En effet, lancés dans une quête éperdue vers un absolu de la musique, lequel provient, selon Capraja, d'une roulade parfaitement exécutée, et, selon Cataneo, d'un accord parfait, ces deux hommes ne vivent que pour la réalisation de cet idéal qui ne se rencontre qu'en de très rares occasions dans la réalité.

Cataneo expose à plus d'une reprise la supériorité et la pureté de l'accord parfait. Cette «dernière jouissance» (561) est ce qui le «rattache au ciel» (561) et qui peut encore l'amener à l'extase: «ce vieillard tombe alors en extase, ses yeux jettent leurs derniers feux, il est heureux, il se roule à terre comme un homme ivre» (561). Grâce à un accord parfait, son âme s'élève, se détache du monde réel pour atteindre les «abîmes supérieurs» (583) où elle erre: «Cet accord parfait nous mène plus avant sur le fleuve d'éléments qui ranime la volupté et qui porte l'homme au milieu de la sphère lumineuse où sa pensée peut convoquer le monde entier.» (582) Cet élargissement de l'esprit qui permet de surplomber le monde, Capraja, l'amant de la roulade, l'expérimente aussi. L'audition de la performance magistrale de Genovese lui permet de se défaire du carcan spatio-temporel réel: entrant «dans le pays mystérieux de la Rêverie», il «[quitte] sa vieille enveloppe pour quelques moments, courts à la mesure des montres et bien longs par les sensations», il se voit «jeune, aimé» (582). Marc Eigeldinger a résumé les phénomènes expérimentés par Capraja: «[La roulade] suscite dans l'âme des idées, [...] affranchit l'être de ses attaches terrestres et le précipite dans l'infini de la rêverie abstraite⁴⁶.» La recherche d'un absolu musical permettrait ainsi le décloisonnement du temps et de l'espace, l'accès à l'infini et le détachement du réel concret pour vivre dans l'imaginaire. Ce processus mental est partiellement assimilable à l'exercice, par les créateurs, du don de «seconde vue», concept balzacien qui permet, selon Pierre Laubriet, de «pénétrer au-delà du monde sensible», mais aussi de «[s'évader] dans le monde des idées, et la vision des principes d'une œuvre, sorte d'extase dont la satisfaction ne dépend plus de l'artiste, mais d'une puissance inconnue⁴⁷». Toutefois, pour Cataneo et Capraja, de même que pour les artistes comme Gambaro ou Genovese, il est

⁴⁶ Marc Eigeldinger, *La Philosophie de l'art chez Balzac*, op. cit., p. 92

⁴⁷ Pierre Laubriet, *L'Intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne*, op. cit., p. 168.

risqué de se couper ainsi d'autrui et de s'enfermer dans ses propres visions.

La Tinti semble douter de l'existence même de l'accord provoquant les extases du duc Cataneo: «Ou nous approchons réellement l'un de l'autre une ou deux fois par soirée, ou le duc se l'imagine; pour cet imaginaire plaisir, il a engagé Genovese [...]» (561). Plus qu'un plaisir suscité dans l'imaginaire du duc, les paroles de la Tinti suggèrent un fantasme solitaire, créé de toutes pièces dans son esprit, donc connu de lui seul et non partagé par d'autres auditeurs. Cette hypothèse est confortée par l'incompréhension dont Cataneo et Capraja sont victimes au café Florian, scène qui rappelle la discussion des convives de Giardini dans *Gambara*. À part quelques êtres d'exception, ceux qui les écoutent ignorent les règles du «jeu» (583) auquel se livrent les deux mélomanes et craignent d'être «la dupe d'une mystification» (584). Leurs discours nourris, savants jusqu'à l'abstraction, ne sont pas «compris par les intelligences ordinaires» (585). Marc Eigeldinger expose les dangers d'une telle attitude, qui n'est pas sans rappeler celle du compositeur *Gambara*:

Cet appel exclusif à la domination des sens ou de la pensée est une attitude *stérile, purement cérébrale, contraire aux exigences concrètes de l'art*. Elle provoque *l'isolement dans l'abstrait et la rupture de toute communication*⁴⁸.

En s'évadant en esprit, Capraja, dont le narrateur dit qu'il est «incapable d'expliquer sa doctrine» (581), et Cataneo mettent en jeu leur capacité de communiquer avec le commun des mortels, inapte à comprendre leurs conceptions abstraites. Or, moins pessimiste que Marc Eigeldinger, nous ne croyons pas que, dans *Massimilla Doni*, toute communication soit rompue entre les mélomanes et autrui. Précisément parce que nous nous trouvons dans cette Italie balzacienne asservie où se rencontrent tant de «caractères bizarres» (544), étranges, d'êtres d'exception qui savent se détacher de la réalité terrestre, qui sont soulevés par la musique et qui accèdent au monde supérieur des abstractions. *Gambara* n'avait pas de tels interlocuteurs, sinon Andrea Marcosini. Cataneo et Capraja sont «poètes pour eux seuls» (585), mais ils peuvent «être entendus [...] par leurs pairs» (584), souligne Vendramin qui, comme le médecin et Emilio, peut entrevoir les cieux visités par ces deux amoureux de musique.

Capraja est par ailleurs conscient du caractère exceptionnel du plaisir qu'il ressent et des facultés particulières qui lui permettent d'apprécier la musique à l'état pur: «Il est déplorable que le vulgaire ait forcé les musiciens à plaquer leurs expressions sur des paroles, des intérêts factices; mais il est vrai qu'ils ne seraient plus compris par la foule⁴⁹.» (582)

⁴⁸ Marc Eigeldinger, *La Philosophie de l'art chez Balzac*, op. cit., p. 92. Nous soulignons.

⁴⁹ Voir à ce sujet Jean Guillet, «Capraja et Cataneo, les "fous de musique" dans *Massimilla Doni* de Balzac», dans *Recherches et travaux. De Balzac à Claudel*, Université de Grenoble, U.E.R. de Lettres, bulletin n° 38 (1990), pp. 73-87. Dans cet article, Jean Guillet s'interroge, entre autres, sur cette valorisation d'une musique sans paroles. Selon lui, Capraja «refuse que la musique, unie aux paroles, lui fournisse des idées ou des situa-

Cataneo et Capraja recherchent une certaine «essence» de la musique, qui n'est accessible qu'à une minorité. Seuls des êtres d'exception (quoiqu'ils se rencontrent plus fréquemment dans l'Italie de *Massimilla Doni* que dans le Paris de *Gambara*) comprennent «cette poésie» (584) par laquelle ils tentent d'expliquer leurs visions, et détiennent la «clef du palais où se prom[ènent] ces deux imaginations voluptueuses» (584). Ainsi se forme une élite d'esprits «apparentés» qui entrevoit des cieux insoupçonnés au vulgaire, mais menacée de ne pouvoir communiquer ses visions. Cataneo, Capraja, mais aussi Vendramin, Genovese et Emilio, par les excès de leur esprit, s'exilent et risquent de demeurer incompris⁵⁰. Ainsi, bien que, somme toute, aucun des personnages masculins de *Massimilla Doni* ne soit, au sens strict, un créateur, tous sont unis par un esprit commun – qui relève à la fois de la situation particulière de l'Italie, telle que l'exposent les premiers paragraphes du récit, et de la situation d'exil par l'esprit auquel se trouvent confinés les personnages⁵¹ –, par «une seule et même substance⁵²» dont «les métamorphoses et le travail destructeur⁵³» ont permis à Balzac, comme l'a mis en lumière Max Milner, d'explicitier sous le mode allégorique et symbolique l'un des écueils majeurs de la création:

[Balzac] s'avisait du lien qui existait entre son amoureux impuissant et ses mélomanes si entichés de musique pure que leur jouissance tient à un fil, son ténor désireux de faire passer dans son chant tout l'amour qu'il éprouve pour la prima-donna [...], et, au-delà d'eux, tous les artistes menacés de stérilité parce qu'incapables de s'arracher à la contemplation de l'Idée pour l'incarner dans le relatif⁵⁴.

tions dramatiques; [...]. Il lui demande une action plus abstraite, plus organique, plus philosophique [...]. S'il refusait une musique faite de sons et de paroles, c'est parce qu'il demande à la musique de déclencher, en lui, une libre rêverie.» (pp. 75-76)

⁵⁰ Au sujet de la marginalisation de Cataneo et Capraja et de leur «parenté» avec les autres chercheurs d'absolu de *La Comédie humaine*, voir Jean Guillet, «Capraja et Cataneo, les “fous de musique” dans *Massimilla Doni* de Balzac», *art. cit.*, p. 81.

⁵¹ Voir René Guise, «Introduction» à *Massimilla Doni*, Pl., t. X, p. 533.

⁵² Max Milner, «Le sens “psychique” de *Massimilla Doni* et la conception balzacienne de l'âme», *art. cit.*, p. 166.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 163.

Chapitre 6 Interaction des voix et des codes

*En Italie, la musique est dans le langage
et l'ode dans le son*⁵⁵.

Philarète Chasles

Nous avons abordé dans le chapitre précédent la question des thérapies à fonction médiatrice entreprises, avec un relatif succès, par le médecin français. Celui-ci rappelle le personnage d'Andrea dans *Gambara*, car tous deux tentent une thérapie ayant pour but de ramener au réel des êtres perdus dans leurs rêveries idéales. Nous avons aussi effleuré le rôle, fondamental dans *Massimilla Doni*, de l'interprète en tant que médiateur privilégié de la musique. Si la rupture avec le monde réel est très présente dans ce dernier récit, comme elle pouvait l'être dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* et *Gambara*, la réussite, même mitigée, de l'entreprise médiatrice nous indique une évolution majeure dans la résolution du conflit entre l'artiste et la société. Dans ce dernier chapitre, nous évaluerons l'ampleur de cette évolution dans la dynamique des discours. Nous prendrons à nouveau la mesure du fossé creusé entre le discours du narrateur et celui des personnages et nous nous interrogerons sur le maintien d'une forme d'hétérogénéité entre ceux-ci. Puis, nous analyserons les diverses dynamiques d'«échanges» qui s'établissent entre les discours, et qui sont renforcées par la présence de figures médiatrices, ce qui nous permettra d'aborder ce personnage qui donne son titre au récit et que nous avons laissé de côté jusqu'ici, *Massimilla Doni*.

1. La dynamique discursive: l'évolution de l'hétérogénéité montrée

Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* et *Gambara*, une distinction claire s'établissait entre discours du narrateur et discours des personnages artistes, laquelle était accentuée par la mise en relief du discours émis par les artistes. Peut-on toujours déceler, dans *Massimilla Doni*, cette mise à distance du discours à teneur musicale ou une médiation parvient-elle enfin à réconcilier le discours sur l'art et les autres discours? La frontière entre histoire et discours demeure-t-elle aussi clairement tracée ou devient-elle encore plus poreuse? Il nous faut d'abord remarquer que, contrairement aux deux autres textes, ce dernier récit laisse proportionnellement moins de place au discours direct. Si bien que notre prémisse, selon laquelle le discours direct prédomine dans les trois récits, est à mettre en perspective.

Ici, le rôle du narrateur est accru. Seuls les passages correspondant initialement aux chapi-

⁵⁵ Philarète Chasles, «Introduction» aux *Romans et contes philosophiques* [1831], Pl., t. X, p. 1186.

tres II, mais surtout III, laissent entendre avec insistance les voix des personnages. Non seulement le narrateur se fait-il moins discret, mais il s'impose dorénavant beaucoup plus comme «je», comme source reconnaissable d'une parole distincte qui s'adresse à un narrataire. La parole du narrateur s'impose avec force et prédomine dans la première moitié de ce qui constituait le chapitre I⁵⁶. Dès le début du récit, il se présente comme locuteur s'adressant à un destinataire – «comme le savent les connaisseurs [...]» (543) – qu'il désigne par la deuxième personne du pluriel: «si vous allez à Venise, vous admirerez» (543); «il aimait Massimilla, comme vous savez» (554); «Le croirez-vous? la cantatrice était plus belle à genoux [...], tout avait été composé par le diable, qui, vous le savez, est un grand coloriste» (559); «Si vous n'avez pas voyagé en Suisse, *vous lirez* peut-être avec plaisir cette description, et si vous avez grimpé par ces Alpes-là, vous ne vous en rappellerez pas les accidents sans émotion. [...]» (560, nous soulignons ici le renvoi direct du narrateur à son rôle de producteur du récit)⁵⁷, etc., en plus de recourir à une palette de temps verbaux relativement inhabituels en mode historique (indicatif présent et futur simple, entre autres). Le «je» du narrateur est clairement présent dans le «nous» qui désigne ici les Français: «Nous ne concevrions pas, dans la France comme nous l'a faite la manie des mœurs anglaises qui y gagne, le sérieux que la société vénitienne mettait à cette investigation.» (568) C'est par ailleurs sur une adresse particulièrement évocatrice que se clôt le récit: «toute la nation des figures qui brisent leur forme pour venir à vous, artistes compréhensifs» (619). Cet appel aux «artistes compréhensifs» mérite d'être rapproché de cette affirmation de Jules Janin: «Il y a deux divisions principales à faire entre les artistes. L'homme qui sait et qui juge, et l'homme qui compose et qui crée⁵⁸.» Il nous semble justifié de voir dans l'adresse faite par le narrateur de *Massimilla Doni* un appel aux créateurs, mais aussi et surtout à ceux qui connaissent et aiment les arts, un appel à l'appréciation et à la diffusion de la musique comme on le fait en Italie, une invitation à «être Massimilla Doni». Une visée didactique émerge, qui n'est pas étrangère à la fermeture des esprits français aux arts que déplorait l'auteur des articles «Des artistes⁵⁹». Il nous paraît donc plus que justifié de parler d'un «discours du narrateur», dont le rôle, moins silencieux et moins neutre, est actif et «multiplié».

En effet, non seulement offre-t-il de longues descriptions qui retardent et imposent un délai

⁵⁶ Nous faisons référence ici aux pp. 543-556, l'ancien chapitre I se poursuivant jusqu'à la p. 568. À partir de la p. 556, le dialogue entre Emilio, la Tinti et Cataneo alterne avec les interventions, tout de même importantes, du narrateur.

⁵⁷ On retrouve aussi l'adresse à un narrataire-vous aux pp. 546, 553, 555, 561, 563, 567, 619.

⁵⁸ Jules Janin, «Être artiste!», *L'Artiste*, n° 1, 6 février 1831.

⁵⁹ «Des artistes», *La Silhouette*, 25 février, 11 mars, 22 avril 1830, repris dans *Œuvres diverses*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, t. II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996, p. 707: «Peut-être notre éducation nationale n'est-elle pas achevée, et le sentiment des arts ne s'est pas assez fortement développé dans nos mœurs?»

à l'entrée des autres voix (l'introduction traite de l'histoire de Venise, décrit la résidence de Massimilla, de même que ses vêtements, en plus d'introduire longuement la situation des deux amants, 543-549; le palais Memmi, 552-553; le duc Cataneo, 555-556; la Tinti, 558-559), mais il tend moins à laisser la parole, à déléguer la fonction de raconter à autrui. Cela est particulièrement sensible, lorsque, contrairement à ce que nous avons pu observer dans les deux autres récits, il tait une partie du dialogue entre Massimilla Doni et le médecin et la résume: «Après quelques instants, pendant lesquels la conversation s'anima entre le Français et la duchesse, qui se montra finement éloquente, les Italiens se retirèrent» (578). De plus, alors que la place du narrateur dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* et dans *Gambara* était assez limitée et ne semblait que devoir encadrer les paroles des personnages, le narrateur de *Massimilla Doni* s'accapare de nouvelles fonctions et d'un rôle prédominant.

Ainsi, le narrateur de *Massimilla Doni*, comparativement à celui de *Gambara*, possède une certaine connaissance de l'art en général et de la musique en particulier, ce qui lui permet de porter des jugements et de développer des commentaires sur les personnages et les événements racontés. Il démontre entre autres une certaine connaissance de l'architecture et de l'aménagement de l'espace (les jardins), comme en témoigne cet extrait:

La maison bâtie par Palladio pour les Tiepolo consiste en un pavillon carré du style le plus pur. C'est un escalier grandiose, des portiques en marbre sur chaque face, des péristyles à voûtes couvertes de fresques et rendues légères par l'outrémer du ciel où volent de délicieuses figures, des ornements gras d'exécution, mais si bien proportionnés que l'édifice les porte comme une femme porte sa coiffure, avec une facilité qui réjouit l'œil; enfin cette gracieuse noblesse qui distingue à Venise les procuraties de la Piazzetta. Des stucs admirablement dessinés entretiennent dans les appartements un froid qui rend l'atmosphère aimable. Les galeries extérieures peintes à fresque forment abat-jour. Partout règne ce frais pavé vénitien où les marbres découpés se changent en d'inaltérables fleurs. L'ameublement, comme celui des palais italiens, offrait les plus belles soieries richement employées, et de précieux tableaux bien placés: quelques-uns du prêtre génois dit *il Capucino*, plusieurs de Léonard de Vinci, de Carlo Dolci, de Tintoretto et de Titien. Les jardins étagés présentent ces merveilles où l'or a été métamorphosé en grottes de rocailles, en cailloutages qui sont comme la folie du travail, en terrasses bâties par les fées, en bosquets sévères de ton, où les cyprès hauts sur patte, les pins triangulaires, le triste olivier, sont déjà habilement mélangés aux orangers, aux lauriers, aux myrtes; en bassins clairs où nagent des poissons d'azur et de cinabre. (545)⁶⁰

Il use aussi de références artistiques: «une figure exaltée et sublime de passion, comme celles des martyrs peints par Zurbaran, Murillo, Titien et Raphaël» (616); «les muses de la Grèce, les vierges de marbre de la Cerosa da Pavia, le Jour et la Nuit de Michel-Ange, les petits anges que Bellini le premier mit au bas de ses tableaux d'église, et que Raphaël a si divinement peint au

⁶⁰ Au sujet de l'architecture dans *Massimilla Doni*, nous renvoyons à l'article d'Isabelle Mimouni-Delpech, «Balzac et l'architecture italienne. Le cas de Venise», *AB* 1992, pp. 221-243. L'auteure y démontre que, somme toute, les évocations architecturales de *Massimilla Doni* demeurent assez vagues. Seule La Fenice fait l'objet d'une description plus détaillée, mais, paradoxalement, Balzac ne l'aurait jamais vue! La connaissance architecturale dont le narrateur fait preuve serait donc relativement sommaire.

bas de la Vierge au donataire [...]» (619). On ne peut par ailleurs lui dénier une science musicale comparable à celle de la duchesse Cataneo, dont il devient par moments, selon Pierre Brunel, «l'interlocuteur privilégié⁶¹». Il se charge de commenter les fiascos répétés de Genovese (596-597, 599, 603), en plus de décrire, avant Massimilla, l'introduction du *Mosè*. Nous rapportons ici un bref passage de son commentaire, qui démontre, à notre avis, une science musicale maîtrisée:

après avoir instinctivement deviné, comme tous les hommes de génie, qu'il ne devait y avoir aucune variété dans les idées, le musicien, une fois sa phrase capitale trouvée, l'a-t-il promené de tonalités en tonalités, en groupant les masses et ses personnages sur ce motif par des modulations et par des cadences d'une admirable souplesse. (590)

Pierre Brunel rapproche les discours musicaux énoncés par la voix narrative de l'expérience de Balzac apprenant à «parler musique⁶²». En effet, dans sa lettre à Maurice Schlessinger du 29 mai 1837, où il tente de justifier quelque peu artificiellement l'originalité voire la nécessité, pour le public lecteur, de son récit, Balzac paraît déplorer la carence de connaissances musicales des Français et son propre manque à en parler.

[...] je ne suis rien, musicalement parlant [...] j'étais, il y a six mois, d'une ignorance hybride en fait de technologie musicale. Un livre de musique s'est toujours offert à mes regards comme un grimoire de sorcier [...] je ne croyais pas possible de faire passer à l'état littéraire les fantaisies d'une conversation pareille [conversation sur *Mosè* avec George Sand]⁶³.

Cette hypothèse est clairement confirmée, à notre avis, par la série d'articles «Des artistes», où il écrit:

En France, [...] Sur cent personnes, il serait difficile d'en trouver quatre qui se soient laissées aller au charme d'un trio, d'une cavatine, ou qui aient trouvé, dans la musique, des fragments épars de leur histoire, des pensées d'amour, de frais souvenirs de jeunesse, de suaves poésies⁶⁴.

Pierre Brunel rappelle par ailleurs la lettre que Balzac écrivit à Madame Hanska le 2 novembre 1833, où il envoyait à Hoffmann sa facilité à «parler musique». Ce critique en vient à cette conclusion à propos des passages narratifs sur la musique:

Ce *je* n'est plus celui de Massimilla Doni. Il est celui du Narrateur. Je dirais volontiers qu'il est celui du Français qui découvre qu'il est capable de parler musique, de parler de musique italienne, et qui mériterait sans doute d'être, le temps d'une éclipse d'Emilio Memmi, l'interlocuteur privilégié de la Doni: Balzac lui-même.

Il est donc possible au Français d'apprendre à s'exprimer musicalement et d'en nourrir un récit destiné au public français. Le narrateur donne ainsi à voir le prolongement possible de

⁶¹ Pierre Brunel, «*Mosè* dans *Massimilla Doni*», *art. cit.*, p. 54.

⁶² *L.H.B.*, 2 novembre 1833, t. I, p. 84.

⁶³ «Lettre à M. Maurice Schlessinger, rédacteur de la *Revue et gazette musicale*, 29 mai 1837», *Revue et gazette musicale*, 11 juin 1837, *Corr.*, t. III, pp. 292, 293, 294.

⁶⁴ «Des artistes», p. 707.

l'expérience du médecin qui, on peut le supposer, après son initiation auprès de Massimilla, sera en mesure, comme le narrateur, de parler musique et de transmettre ses connaissances à un auditoire français.

La narration conserve son rôle de voix première du récit, en s'emparant, au moins partiellement, de la fonction de commentaire artistique, réservée, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* et *Gambara*, aux personnages artistes et à leur entourage immédiat. Ce faisant, le narrateur joue aussi de la distinction que nous avons pu établir entre son discours et celui des personnages. Nous pouvons encore repérer, dans l'usage de marques typographiques (guillemets, tirets, italiques) et le renvoi des incises après les premiers mots d'une parole prononcée par un personnage, une ligne franche distinguant discours du narrateur et discours direct. Par exemple, comme dans *Gambara*, certains mots italiens sont mis en italique, ce qui constitue une prise de distance franche avec un discours autre, étranger: «*primo cavaliere servante*» (547), «*ni secundo, ni terzo, ni patito*» (548), «*Tranquille [...] agitata*» (558), «*Forse*» (567), «*Non amici, fratres*» (568), «*dolce far niente*» (569), «*ragionati*», «*pepiano*», «*prima donna*», «*impresario*» (570), «*caro*» (571), «*il fanatico*», «*una donna di gran spirito*» (578), etc. Le sens de ces mises en italiques mériterait d'être plus longuement abordé, puisqu'elles n'apparaissent pas qu'à travers la narration et ne s'appliquent pas qu'aux mots tirés du vocabulaire musical, ce qui était majoritairement le cas dans *Gambara*. Si elles signalent, dans le discours du narrateur, une distance envers un discours «emprunté» dans le but de créer un effet de couleur locale ou de technicité, leur usage dans les discours directs redouble la distance que crée la mise entre guillemets et crée un effet d'insistance sur le caractère étranger ou savant du locuteur. Toutefois, il reste malaisé d'expliquer pourquoi certains mots du vocabulaire musical ne sont pas mis en italique, sinon parce qu'ils sont devenus plus «familiers»: notons, au passage, le fait que les tonalités, mises en italique dans *Gambara*, ne le sont plus dans *Massimilla Doni* (voir, par exemple, 589), de même qu'«*oratorio*» (589), «*quinetto*⁶⁵» (593), «*andante du quintetto*» (594), «*allegro*» (594), par exemple. La ligne de démarcation des discours semble donc poreuse. Le récit offre aussi des exemples d'un rapprochement des voix dans une même parole dont l'origine n'est pas unique. Prenons, par exemple, ces passages, le premier donnant un exemple de monologue intérieur, le second reproduisant des paroles:

«Quelle raillerie de la fortune! Être prince et avoir quinze cents francs de rente. Posséder un des plus beaux palais du monde, et ne pouvoir disposer des marbres, des escaliers, des peintures, des sculptures, qu'un décret autrichien *venait* de rendre inaliénables! [...]» (550, nous soulignons)

«*Elle avait espéré, disait-elle, plaire à son amant qui devait être dans la salle, et qu'elle n'avait pu découvrir.*» (600, nous soulignons)

⁶⁵ Forme fautive pour «quintetto», selon René Guise, «Notes et variantes», Pl., t. X, p. 1553.

Dans ces passages, l'usage de l'imparfait et du plus-que-parfait – on aurait attendu l'indicatif présent «vient» dans le premier cas et le passé composé «je n'ai pu découvrir» dans le second cas –, de même que, dans le deuxième exemple, l'emploi de la troisième personne du singulier contredisent l'impression première, donnée par la mise entre guillemets et l'incise, qu'il s'agit de discours direct. Il s'agirait plutôt d'une variante de discours indirect libre placé entre guillemets, donc d'une énonciation plurielle. De plus, le narrateur, comme le montre le premier extrait, rapporte fréquemment, ce qui n'était que rarement le cas dans les deux autres récits, des pensées appartenant aux personnages, ce qui signale le degré plus élevé d'intervention qu'il se permet dans le rapport des discours des personnages. Ces procédés «[contribuent] surtout, selon Éric Bordas, à réaliser la fusion d'énonciations diversifiées qui, en rendant difficile, voire impossible, la distinction des voix, assure l'effet d'ambiguïté dont le texte balzacien joue précisément afin d'éviter toute simplification réductrice⁶⁶.» Éric Bordas parle même d'une résolution, «par un nivellement énonciatif [, du] problème posé par l'hétérogénéité des voix⁶⁷». Nous sommes donc en droit, comme en témoignent les dernières remarques, de mettre en doute la fidélité du narrateur lorsqu'il rapporte les pensées ou les paroles du personnage et de nous méfier de l'apparente univocité d'un énoncé. Plus qu'une fonction de support, ici le narrateur occupe une fonction médiatrice: rapporter, en choisissant de le transformer ou non, le discours du personnage. L'analyse de trois romans tirés des *Études de mœurs* conduit Éric Bordas à un constat plus radical encore: «L'affirmation d'une reproduction mimétique de propos des personnages devient dès lors quelque peu illusoire⁶⁸.» Ceci nous laisse croire que *Massimilla Doni* se rapproche, plus que *Gambara* ou *Le Chef-d'œuvre inconnu*, de la dynamique énonciative des *Études de mœurs*.

L'action du narrateur y est sensible, entre autres, dans cet artifice nouveau qui consiste à «justifier» l'émergence de la parole du personnage et du discours sur l'art. Dans l'atelier du peintre et l'appartement du musicien, lieux privilégiés des discussions sur l'art, le narrateur n'intervient pas, laissant entendre dans leur état brut les paroles des personnages. Dans *Massimilla Doni*, il ouvre et crée un espace, la loge – mais aussi le café Florian –, où sera discutée la musique et mis en valeur l'esprit particulier des Vénitiens, espace qu'il prend bien soin de délimiter (568-569), mais dont l'accès est facile. Lieu sans censure (568), où «la causerie est souveraine absolue» (569), son «grand intérêt est dans les conversations qui s'y tiennent» (569),

⁶⁶ Éric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997, p. 107.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 131.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 156.

illustrations de cette qualité des Italiens chez qui «la causerie est tout unie et sans effort» (572). Ainsi, l'association de la nationalité italienne et de l'art de la conversation, et par conséquent l'importance accordée aux activités de la loge, sur lesquelles le récit insiste, tendent à justifier l'espace de réalisation ainsi offert au discours direct. La confrontation entre la voix du narrateur et celle des personnages s'en trouve beaucoup moins violente. Nous avons parlé d'un «choc» des discours dans le cas du *Chef-d'œuvre inconnu* et de *Genovese*; nous pourrions parler d'une relation plus «courtoise» entre les instances discursives de *Massimilla Doni*.

Il apparaît donc que, dans *Massimilla Doni*, l'hétérogénéité des discours, toujours présente, soit moins explicite et moins accentuée que dans les deux autres récits et qu'elle révèle une dynamique plus subtile de l'articulation des voix. Elle se situerait à la limite entre l'hétérogénéité explicite relevée dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* et *Gambara* et une forme d'hétérogénéité suggérée qui serait, par exemple, celle du discours indirect libre, auquel Balzac fait un recours malgré tout minimal dans *Massimilla Doni*. Autrement dit, si nous revenons aux concepts de Jacqueline Authier-Revuz, l'hétérogénéité explicite relevée dans les deux autres textes aurait évolué, sans toutefois l'avoir encore atteinte, vers une dynamique

qui instaure, au lieu de seuils et de frontières un continuum, un dégradé menant des formes les plus ostentatoires [...] aux formes les plus incertaines de la présence de l'autre, avec, à l'horizon, un point de fuite où s'épuiserait la possibilité d'une saisie linguistique, dans la reconnaissance – fascinée ou désabusée – de la présence diluée, partout, de l'autre dans le discours⁶⁹.

La dynamique des discours dans *Massimilla Doni* n'arrive pas à ce degré de «dilution» de l'autre dans le discours de l'un. Tout au plus peut-on déceler à l'occasion des glissements d'une voix à l'autre, mais ces glissements sont significatifs d'une jonction possible des discours, et éventuellement d'une interpénétration du discours musical avec d'autres discours. Il faut souligner de plus que l'«étrangeté» reconnue au discours de *Gambara*, hautement technique, s'est estompée dans ce deuxième récit musical. En effet, les longs discours sur la musique proposés par *Massimilla*, s'ils demeurent empreints d'un vocabulaire spécialisé et démontrent une maîtrise de la science musicale – redevable sans doute encore une fois à la collaboration de Jacques Strunz, comme l'a montré Pierre-Georges Castex⁷⁰ –, sont beaucoup moins techniques et arides que ceux du compositeur. Il suffit de comparer ce passage déjà cité de *Gambara*, où le sujet de l'opéra et les moyens techniques mis en œuvre par le compositeur sont constamment juxtapo-

⁶⁹ Jacqueline Authier-Revuz, «Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours», *DRLAV*, n° 26, 1982, p. 96.

⁷⁰ Selon Pierre-Georges Castex, il est vraisemblable de croire, à la lecture d'une lettre à Madame Hanska datée du 22 janvier 1838 et des commentaires musicaux de *Massimilla Doni*, que Balzac «[ait] écrit sous la dictée de [Strunz]», comme en témoigne l'«irréprochable technicité» de certains passages (Pierre-Georges Castex, *Nouvelles et contes de Balzac. Etudes philosophiques*, Paris, C.D.U., 1961, p. 84). La dédicace de *Massimilla Doni* à Jacques Strunz signale cette collaboration: «il y aurait de l'ingratitude à ne pas attacher votre nom à l'une des deux œuvres que je n'aurais pu faire sans votre patiente complaisance et vos bons soins» (543).

sés, attachés par un procédé qui peut paraître artificiel:

Mahomet s'écrie dans une invocation (*en ut*) que l'ange Gabriel est avec lui, et montre un pigeon qui s'envole. Le chœur des Croyants répond par des accents de dévouement sur une modulation (*en si majeur*). Les soldats, les magistrats, les grands arrivent (*tempo di marcia. Quatre temps en si majeur*). Lutte entre les deux chœurs (*strette en mi majeur*). Mahomet (*par une succession de septièmes diminuées descendante*) cède à l'orage et s'enfuit. (490)

à cet extrait de *Massimilla Doni*, où la référence aux procédés musicaux prend moins de place et est mieux intégrée dans la logique des phrases:

Puis les instruments à vent s'y sont mêlés doucement en renforçant l'accord général. Les voix s'y sont unies par des soupirs d'allégresse et d'étonnement. Enfin les cuivres ont résonné brillamment, les trompettes ont éclaté. La lumière, source d'harmonie, a inondé la nature, toutes les richesses musicales se sont alors étalées avec une violence, avec un éclat pareils à ceux des rayons du soleil oriental. Il n'y a pas jusqu'au triangle dont l'ut répété ne vous ait rappelé le chant des oiseaux au matin par ses accents aigus et ses agaceries lutines. La même tonalité [...]. (592-593)

Le procédé qui permettait de mettre en relief le discours sur la musique dans *Gambara* est ainsi laissé quelque peu de côté. Si l'on ajoute à ce constat le fait que le narrateur de *Massimilla Doni*, comme nous l'avons montré plus haut, use lui aussi du vocabulaire musical, la distinction entre discours du narrateur et discours du personnage s'en trouve beaucoup atténuée. Une frontière poreuse entre les discours leur permet d'interagir et d'instaurer une dynamique d'échange.

2. Guérison, interprétation et médiation

Dans *Gambara*, la guérison-médiation entreprise par Andrea Marcosini se soldait par un échec. Toutefois, il était possible d'entrevoir les retombées chez l'artiste d'une telle entreprise, visant à relier le spirituel (les visions, l'idéal) et le matériel (l'œuvre concrète). La figure du «thérapeute-médiateur» revient dans *Massimilla Doni*, grâce principalement à ce personnage qui est à la fois étranger et médecin. Nous avons évoqué dans le chapitre précédent les guérisons qui lui permettent de ramener Genovese et Emilio, en quête d'idéal, à la réalité terrestre. À travers lui sont unies à nouveau les fonctions de guérison et de médiation, et reparaît la position privilégiée de l'étranger:

Vous appartenez à une nation dont la langue et le génie sont trop positifs pour qu'elle puisse entrer de plain-pied dans la musique; mais la France est aussi trop compréhensive pour ne pas finir par l'aimer, par la cultiver, et vous y réussirez comme en toute chose. (587)

La position particulière de l'étranger, qui lui confère un regard distancié, accentué par l'opposition entre son positivisme (caractéristique, semble-t-il, de l'esprit français) et l'idéalisme italien, en fait un médiateur privilégié. Le Français, toutefois, est au premier abord réfractaire à la compréhension de la musique, ce qui a pour effet d'agacer Massimilla: Français! Français! toujours Français! [...] Oui, vous êtres capables d'employer ce sublime élan si gai, si

noblement pimpant, à vos rigodons. Une sublime poésie n’obtient jamais grâce à vos yeux.» (594) Malgré cela, Massimilla espère beaucoup du retour de son interlocuteur en France, voyant en lui un possible «ambassadeur» de l’Italie: «Faites cette cure, et nous vous aimerons, dit Massimilla; mais si vous ne nous calomniez point à votre retour en France, nous vous aimerons encore davantage.» (576) Nous pouvons donc voir dans les leçons de Massimilla une tentative d’éduquer un étranger à l’Italie et à sa musique, afin qu’il répande de tels enseignement à son retour dans son pays, lequel est désigné par Balzac dans «Des artistes» comme inapte à sentir la musique, comme nous l’avons vu plus haut.

Nous entrevoyons déjà que le médecin n’est pas le seul à servir de thérapeute-médiateur. La Tinti se voit chargée de «guérir Genovese» (618), tandis que Massimilla, qui se charge du «soin de guérir» (602) son amant, doit finalement lui «sauver la vie» (617). Ces deux personnages se voient attribuer la même fonction de médiation-guérison que le médecin, à la différence qu’elle est, cette fois, associée à la fonction d’interprète, «exécutant musical» pour la Tinti, «traductrice» pour Massimilla: «madame la duchesse qui, mieux que personne, peut interpréter» (586) l’opéra de Rossini. Ce rôle d’«interprète» nous amène à nous interroger sur le rôle primordial de la parole (de la voix) dans la médiation de la musique, celle-ci étant chargée de soutenir, d’ancrer et de faciliter la compréhension. Clara Tinti et Massimilla Doni illustrent des étapes consécutives dans une chaîne de transmission de la musique: idée – compositeur (Rossini)/partition – interprètes (musiciens, chanteurs: la Tinti) – auditeurs. Dans cette chaîne idéale, l’auditeur, en bout de ligne, «reçoit» la musique et les mots du livret directement des exécutants; c’est le cas de Massimilla et de la majorité de la foule italienne de la Fenice: «cette belle conception, qui fut admirablement rendue et surtout bien comprise par les Vénitiens» (597). Philarète Chasles a par ailleurs insisté sur le fait que le sentiment musical est naturel en Italie: «point d’oreilles faciles à duper comme en Italie, où la musique est dans le langage et l’ode dans le son⁷¹». La réception par les «initiés» repose alors sur une «activation» réussie de la partition (et du livret) par les exécutants:

Avec quelle impatience Capraja, l’amant de la roulade, n’attendait-il pas ce morceau qui ne tire sa valeur que de l’exécution, dit alors la duchesse. Là, Rossini a mis, pour ainsi dire, la bride sur le cou à la fantaisie de la cantatrice. La roulade et l’âme de la cantatrice y sont tout. Avec une voix ou une exécution médiocre, ce ne serait rien. Le gosier doit mettre en œuvre les brillants de ce passage. La cantatrice doit exprimer la plus immense douleur, celle d’une femme qui voit mourir son amant sous ses yeux! La Tinti, vous l’entendez, fait retentir la salle des notes les plus aiguës, et pour laisser toute liberté à l’art pur, à la voix, Rossini a écrit là des phrases nettes et franches, il a, par un dernier effort, inventé ces déchirantes exclamations musicales: *Tormenti! affanni! smanie!* Quels cris! que de douleur dans ces roulades! La Tinti, vous le voyez, a enlevé la salle par ses sublimes efforts. (605)

⁷¹ Philarète Chasles, «Introduction» aux *Romans et contes philosophiques* [1831], Pl., t. X, p. 1186.

Le succès initial de *Genovese* (571), la discussion de Cataneo et Capraja sur les mérites de la roulade réussie et de l'accord parfait (581-584), de même que l'écoute de cette «dernière strophe exécutée [selon Massimilla Doni] comme elle était écoutée, avec un sombre enthousiasme» (607) mettent l'accent sur le rôle primordial de l'exécutant. S'il ne peut exprimer ses propres idées et sentiments, ce qui a pour effet de faire écran au passage par lui de la musique (voir chapitre précédent), l'interprète possède tout de même un génie propre permettant la transmission de l'art du compositeur et qui, s'il fait défaut, entraîne un fiasco.

Le rôle de Massimilla Doni

Toutefois, Massimilla se voit chargée du rôle d'intermédiaire entre les exécutants et l'auditeur non initié qu'est le médecin français (représentant à la fois ces Français qui ne sentent pas la musique et dont il était question des «Des artistes» et l'ensemble du lectorat de *Massimilla Doni*). La chaîne de transmission devient la suivante: idée – compositeur (Rossini)/partition – interprètes (musiciens, chanteurs: la Tinti) – connaisseurs-traducteurs (Massimilla Doni) – auditeur non initié (médecin français).

Marie-Paule et Jacques Rambeau ont écrit, à propos du choix de Balzac de centrer ses récits musicaux sur des opéras:

Avec l'opéra, la tâche de l'écrivain se trouvait simplifiée: le livret fournissait des informations thématiques assez précises pour que la relation entre les situations dramatiques et les effets orchestraux soulignât de façon éclairante les intentions du musicien⁷².

De nombreux passages de *Massimilla Doni* nous portent à croire que la parole sert ainsi de médiatrice à la musique et facilite sa réception. Capraja se plaint de l'habitude des compositeurs de plaquer sur leurs musiques des mots: «mais il est vrai qu'ils ne seraient plus compris par la foule» (582), ajoute-t-il. Outre les mots du livret, c'est un effort particulier de l'intelligence et une certaine forme d'initiation qui sont nécessaires à la compréhension de cet art infini qu'est la musique.

«Un opéra italien a donc besoin d'un cicerone?» dit [le médecin] à la duchesse en souriant. [...] «[...] je vous guiderai volontiers. Croyez-moi, ce ne sera pas trop que d'accorder à notre grand Rossini toute votre intelligence, car il faut être à la fois poète et musicien pour comprendre la portée d'une telle musique. [...] D'ailleurs, il faut reconnaître que la musique, comme l'ont créée Lulli, Rameau, Haydn, Mozart, Beethoven, Cimarosa, Paësiello, Rossini, comme la continueront de beaux génies à venir, est un art nouveau, inconnu aux générations passées [...]. Un art si neuf exige des études chez les masses, études qui développeront le sentiment auquel s'adresse la musique. [...] La musique moderne, qui veut une paix profonde, est la langue des âmes tendres, amoureuses, enclines à une noble exaltation intérieure. Cette langue, mille fois plus riche que celle des mots, est au langage ce que la pensée est à la parole [...] Les autres arts

⁷² Marie-Paule et Jacques Rambeau, «Les problèmes de la transcription littéraire de la musique dans *Gambara* et *Massimilla Doni*», dans l'ouvrage collectif *Analyses et réflexions sur Balzac. Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni. L'œuvre d'art*, Paris, Éditions Marketing, «Ellipses», 1993, p. 39.

imposent à l'esprit des créations définies, la musique est infinie dans les siennes. [...] chacun de nous interprète la musique au gré de sa douleur ou de sa joie, de ses espérances ou de son désespoir. Là où les autres arts cerclent nos pensées en les fixant sur une chose déterminée, la musique les déchaîne sur la nature entière qu'elle a le pouvoir de nous exprimer. (587-588)

Ce passage justifie la présence des longs discours musicaux sur l'opéra de Rossini, qui ont pu être reprochés à Balzac, tant par leur aspect de «bavardage savant⁷³» incompatible avec la divine figure de Massimilla, que par leur caractère «rapporté», «hors-œuvre». Malgré le soin que prend le narrateur d'excuser cet aspect rébarbatif du récit: «Partout ailleurs, la Cataneo eût peut-être été fatigante» (572) (peut-être devons-nous lire: «partout ailleurs, mais pas ici, dans ce récit musical qui a pour principal théâtre un opéra vénitien»), la majorité des critiques ont émis des réserves sur ce chapitre consacré à Rossini. Max Milner a montré que l'analyse de *Mosè* avait été ajoutée tardivement et pour des «raisons purement matérielles⁷⁴», et qu'elle n'avait qu'un «lien assez lâche⁷⁵» avec le reste du récit. Anne-Marie Meininger émet un jugement plus sévère envers l'analyse du *Mosè*, «ajout tardif, secondaire et artificiel pour ne pas dire un remplissage⁷⁶»: «[le passage sur *Mosè*] contribue, sinon à l'effacement posthume de l'œuvre, du moins à l'aridité de son abord; sans compter qu'il la défigure dans la mesure où il défigure la charmante Doni⁷⁷» et qu'il la rend «pédante⁷⁸». René Guise a quant à lui noté le malaise résultant de l'inadéquation de ce passage avec le reste du texte: «Il est certes gênant, désagréable même, de voir la belle et jeune Massimilla se métamorphoser en bavard et savant critique musical⁷⁹.»

La nécessité d'une initiation musicale justifie l'apparition du discours savant de Massimilla dans le fil du récit. Plus encore, c'est un statut particulier conféré à la duchesse qui la consacre comme interprète privilégiée de la musique. Présentée comme une incarnation du «génie de l'Italie» (574) et évoquant, selon René Guise, la «future “muse du Risorgimento”⁸⁰», Massimilla

⁷³ René Guise, «Notes et variantes», Pl., t. X, p. 1549. Anne-Marie Meininger parle de son côté du «verbiage de la duchesse» («Compte rendu» de l'édition de *Massimilla Doni* par Max Milner, AB 1965, p. 364).

⁷⁴ Max Milner, «Introduction» à *Massimilla Doni*, Paris, Librairie José Corti, 1964, p. 48. Voir aussi p. 10.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Anne-Marie Meininger, «Compte rendu» de l'édition de *Massimilla Doni* par Max Milner, AB 1965, p. 364. Max Milner avait émis un commentaire semblable: «nul ne souhaiterait assister à la représentation d'un opéra en compagnie d'une personne aussi bavarde et aussi savante que la duchesse Cataneo, et l'on se demande si ses amis ont eu le loisir d'écouter une seule note de l'opéra qu'elle leur explique avec tant d'enthousiasme». Toutefois, il choisissait de «[considérer] cette présentation comme une fiction commode permettant de donner l'équivalent en paroles de ce que les compagnons de la duchesse sont censés entendre» («Introduction» à *Massimilla Doni*, op. cit., p. 54).

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 365.

⁷⁹ René Guise, «Introduction» à *Massimilla Doni*, Pl., t. X, p. 534. Dans la note déjà citée, René Guise dénonce le manque de nature de la conversation savante de Massimilla (Pl., t. X, p. 1549).

⁸⁰ *Ibid.*, p. 535. Parmi les sources du personnage de Massimilla, René Guise relève la figure de Clara Maffei, «dont Balzac fut tendrement épris à Milan» (530): «Il y avait chez celle qui allait devenir “la muse du Risorgimento”, un patriotisme certain» (530), qui transparaît dans le tempérament de Massimilla.

la exerce une sorte de fascination qui lui attache le médecin: «Massimilla salua le médecin par une inclination de tête qui le mettait si loin d'elle, que ce geste aurait pu lui attirer la haine de cet homme, s'il eût pu méconnaître *le charme de sa parole et de sa beauté.*» (578, nous soulignons) Le charme presque incantatoire qu'exerce sa parole, Pierre Brunel, à qui l'on doit, à notre connaissance, la seule étude consacrée exclusivement au chapitre sur le *Mosè*, le compare à celui opéré par une diva sur une foule:

On doit remarquer que le duc Cataneo annonce une «interprète», comme la Tinti, et que cette interprète, comme la Tinti, il l'a formée. On doit remarquer aussi et surtout que lorsque la duchesse a fini de commenter l'introduction, le médecin bat des mains – pour applaudir le spectacle ou Massimilla, on ne sait – et Vendramin fait: «Bravo, la Doni!». C'est-à-dire qu'il salue la Doni comme si elle était la Tinti, il applaudit en elle une *prima donna* de la parole. Cette virtuosité du commentaire de la Doni permet de le considérer comme son grand air⁸¹.

Massimilla, deux fois «interprète», devient à la fois la traductrice de l'œuvre jouée et une exécutante qui cherche à captiver un auditeur. Selon Pierre Brunel, elle devra par ailleurs déployer toutes les ressources de sa parole pour éclairer le Français «dont elle connaît l'esprit critique et froid»: «Le grand air de la Doni devra, par sa poésie et par sa force, balayer tout cela⁸².» C'est ainsi que, élève de Cataneo, la duchesse, grâce à son magnétisme particulier, est définie par le récit comme médiatrice privilégiée de la musique, au point que son «maître» lui confie le soin d'initier le médecin français qu'il avait lui-même invité (586).

Le duc prévient son médecin avant même le début de l'opéra: «vous allez entendre un immense poème musical assez difficile à comprendre du premier coup» (586). Par quels moyens Massimilla, médiatrice, donnera-t-elle à comprendre l'opéra? Quelles clés offrira-t-elle au médecin? Nous avons vu dans *Gambara* comment l'usage excessif des mots de la science musicale peut devenir un obstacle à la compréhension. Mais nous y avons aussi décelé une évolution de la présentation de *Mahomet*, technique et spécialisée, à l'analyse de *Robert-le-Diable*, moins dense en fait de science musicale. L'analyse de *Mosè* poursuit cette évolution, comme l'a remarqué Robert Brunel:

Il convient plutôt de noter que le grand air de la Doni est beaucoup moins encombré de détails techniques que les commentaires de *Gambara* (lequel, il est vrai, était un homme du métier). Massimilla veut surtout montrer la simplicité des moyens par lesquels Rossini est parvenu à des effets puissants. [...] Il y a dans *Massimilla Doni*, contrairement à *Gambara*, une recherche de la transparence qui est rarement prise en défaut⁸³.

Max Milner a lui aussi repéré cette transformation du discours sur la musique, qu'il attribue également au statut différent du locuteur:

L'usage des termes techniques ne produit pas, en général dans *Massimilla Doni* l'impression

⁸¹ Pierre Brunel, «*Mosè* dans *Massimilla Doni*», *AB* 1994, p. 45.

⁸² *Ibid.*, p. 47.

⁸³ *Ibid.*, p. 46.

pénible que nous éprouvons en lisant certains passages de *Gambara*. C'est que, dans ce dernier ouvrage, Balzac, donnant la parole à un musicien et non à une duchesse, s'est cru obligé de multiplier les mots qui rappellent la cuisine du métier⁸⁴.

Cette atténuation de la technicité est compensée entre autres, dans l'analyse de *Robert-le-Diable*, puis dans celle de *Mosè*, par le recours au livret. Ces mots sur lesquels, selon Capraja, «les musiciens [plaquent] leurs expressions» (582), sont aussi ceux qui permettent à «la foule» (582) de les comprendre. Ils fournissent, selon Jean Guillet, «des idées⁸⁵», comme autant de points d'ancrage à l'appréciation de la musique. C'est aussi la position défendue par Marie-Paule et Jacques Rambeau: «La relation que Balzac établit scrupuleusement entre le livret et la partition attribue donc clairement un sens à la musique [...] La démarche de l'écrivain consiste à expliciter cette relation en se servant de mots⁸⁶.» S'appuyant sur la musique et le sujet dramatique, dont elle révèle les connexions intimes, Massimilla explique en détail, décortique leurs effets sur le spectateur, en plus d'y rattacher des considérations extérieures au contexte restreint de l'audition du *Mosè* (rapprochement avec les œuvres d'autres compositeurs, par exemple le finale de *Don Juan*, 598). Prenons le passage suivant:

Quels cris! Quelles notes sautillantes! comme l'âme oppressée respire, quel délire, quel *tremolo* dans cet orchestre, le beau *tutti*. C'est la joie d'un peuple sauvé! Ne tressaillez-vous pas de plaisir? [...] Vous venez d'éprouver une sensation violente, dit-elle au médecin; le cœur vous bat, vous avez vu dans les profondeurs de votre imagination le plus beau soleil inondant de ses torrents de lumière tout un pays, morne et froid naguère. Sachez maintenant comment s'y est pris le musicien, afin de pouvoir l'admirer demain dans les secrets de son génie après en avoir subi aujourd'hui l'influence. Que croyez-vous que soit ce morceau du lever du soleil, si varié, si brillant, si complet? Il consiste dans un simple accord d'ut, répété sans cesse, et auquel Rossini n'a mêlé qu'un accord de quart de sixte⁸⁷. [...] (592)

Ici, Massimilla articule l'événement se produisant sur scène (l'aurore) avec les procédés musicaux et l'instrumentation (dans la suite de cet extrait, elle explique comment la «lumière» se répand à travers l'orchestre et le chœur, 592-593), tout en expliquant leurs retentissements dans l'âme du médecin, où se lève aussi, au figuré, le soleil. Notons aussi ce passage où la souffrance véhiculée par les mots déchirants prononcés par un personnage rejoint l'auditoire: «Elcia déclare son amour à la face des deux chefs des Hébreux, et le sacrifie par cet admirable air de *Porge la destra amata* (Donnez à une autre votre main adorée). Ah! quelle douleur! voyez la salle?» (604)

⁸⁴ Max Milner, «Introduction» à *Massimilla Doni*, *op. cit.*, p. 55, n. 131.

⁸⁵ Jean Guillet, «Capraja et Cataneo, les “fous de musique” dans *Massimilla Doni* de Balzac», dans *Recherches et travaux. De Balzac à Claudel*, Université de Grenoble, U.E.R. de Lettres, bulletin n° 38 (1990), p. 75.

⁸⁶ Marie-Paule et Jacques Rambeau, «Les problèmes de la transcription littéraire de la musique dans *Gambara* et *Massimilla Doni*», *art. cit.*, p. 40.

⁸⁷ Plusieurs critiques ont signalé cette maladresse de Balzac, alors que nous devrions lire ici «accord de quarte et sixte». Parmi eux, René Guise, «Notes et variantes», Pl., t. X, p. 1552, renvoie à l'article de Rose Fortassier, «Balzac et l'Opéra», *Bulletin de l'Association internationale des Études françaises*, 1965, note, p. 31.

Outre le recours au livret, Massimilla use d'autres procédés pour rejoindre son auditeur, lesquels ont été répertoriés par Pierre Brunel. Nous les rappelons brièvement ici: usage d'un langage exclamatif et interrogatif qui rend l'extase de l'auditoire (nous l'avons vu dans le dernier exemple cité); recours à des analogies, la plus importante étant établie dès le départ entre le peuple hébreu du *Mosè* et la population italienne sous domination autrichienne; création d'images poétiques: Dieu comme «médecin céleste» (591), «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» (598), etc.; recours à un langage imagé destiné à donner un équivalent visuel de l'œuvre.

Or, cette forme de discours qui recourt à des éléments non musicaux, comme les événements du livret et les images suscitées, sur scène et dans l'esprit des spectateurs, par l'opéra, n'est pas sans problème, selon Max Milner:

Balzac juge par l'intelligence de la situation dramatique, par le cœur, par la vue, plutôt que par l'oreille [...] Balzac, qui n'est pas musicien comme Hoffmann, ne peut s'empêcher de poser des situations par rapport auxquelles la musique fait figure de commentaire et non de principe identiquement créateur. [...] Bien souvent ainsi nous avons l'impression, en suivant Balzac, d'aller du livret vers la musique et non de la musique vers le livret. Il ne commente pas ce qu'il entend, il entend ce que lui suggère son émotion devant un donné qui n'est pas essentiellement musical⁸⁸.

Ainsi, la prise en compte d'éléments extérieurs à la musique pourrait occulter les caractéristiques proprement musicales de l'œuvre, qui sont le signe du génie du compositeur, et les reléguer au rôle secondaire de support du sujet dramatique et du livret. Il est toutefois nécessaire de remarquer que les aspects non proprement musicaux de la représentation d'un opéra, comme les événements racontés ou les images suscitées, favorisent chez l'auditeur Balzac l'appréciation de la musique. Il s'agit encore une fois de développer des moyens susceptibles de rejoindre l'auditeur et de le conduire à la musique, ce que Massimilla réussit en transmettant son extase au médecin français: il bat des mains après une démonstration de Massimilla (592), acquiesce à l'interprétation qui lui est proposée (593) et en vient même, emporté par l'enthousiasme, à s'exclamer: «C'est de la musique sublime!» (603) Il reconnaît par ailleurs que Massimilla ouvre son esprit à des sphères insoupçonnées: «Votre parole est comme une baguette magique, elle ouvre des cases dans mon cerveau et en fait sortir des idées nouvelles, animées par ces chants sublimes.» (594-595) Délaissant son tempérament positiviste, le médecin se lancera même dans une explication imagée du cas d'Emilio (614). Pierre Brunel et Max Milner montrent, en somme, que Massimilla, en ne se limitant pas à la présentation des seuls procédés musicaux, rend la musique accessible, parce qu'elle la relie à l'expérience globale de l'auditeur et

⁸⁸ Max Milner, «Introduction» à *Massimilla Doni*, op. cit., pp. 57-58.

en particulier aux sensations provoquées chez celui-ci par la représentation à laquelle il assiste.

Synesthésies et correspondances

La place importante qu'occupent dans le discours de Massimilla les diverses sensations ressenties par l'auditoire nous amène naturellement à évoquer les théories des synesthésies et des correspondances. Pierre Laubriet a tenté la délicate synthèse des sources philosophiques et littéraires de la conception balzacienne des synesthésies. Sans refaire le parcours ayant mené à celle-ci, notons, entre autres, l'influence de la littérature fantastique d'Hoffmann.

l'effort d'Hoffmann a frappé Balzac surtout en ce qui concerne la similitude des sensations, idée qui est des plus choyées et des plus développées chez Hoffmann. [...] Balzac usera également [des synesthésies], mais avec plus de discrétion; d'une façon générale, quand Balzac parle de musique, et désire analyser le sens de cette musique et les émotions ou les idées qu'elle soulève, il utilise des images d'ordre visuel. [...] Il résulte [de l'influence d'Hoffmann] l'idée d'une étroite correspondance entre les arts, que Balzac a lui aussi adoptée⁸⁹.

Rappelons ce passage souvent cité des *Kreisleriana*, dont Balzac se serait inspiré:

Ce n'est pas tant dans le rêve que dans cet état de délire qui précède le sommeil, et particulièrement quand j'ai entendu beaucoup de musique, que je perçois une manière d'accord entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble alors qu'ils se manifestent tous, de la même façon mystérieuse, dans la lumière du soleil, pour se fondre ensuite en un merveilleux concert⁹⁰.

Balzac renvoie à cette œuvre d'Hoffmann dans sa lettre à Maurice Schlesinger du 29 mai 1837, ce qui montre bien que les réflexions artistiques du Berlinois sont présentes à son esprit à l'époque où il travaille à ses deux récits musicaux: «Lisez ce que votre cher Hoffmann le berlinois a écrit sur Gluck, Mozart, Haydn et Beethoven, et vous verrez par quelles lois secrètes la littérature, la musique et la peinture se tiennent⁹¹!» Aux correspondances ou synesthésies hoffmannesques entre les divers modes d'expression et entre nos diverses sensations, Balzac aurait lié, comme un substrat, la pensée de certains mystiques, dont Swedenborg et Saint-Martin⁹². La

⁸⁹ Pierre Laubriet, *L'Intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne*, Paris, Didier, 1961, pp. 313-314.

⁹⁰ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, trad. Albert Béguin, Paris, Gallimard, 1949, p. 86, cité dans Marc Eigeldinger, *La Philosophie de l'art chez Balzac*, Genève, Slatkine Reprints, 1998 [Genève, P. Cailler, 1957], p. 98. Signalons que les théories d'Hoffmann que nous exposons ici n'ont pas influencé que Balzac, mais aussi Baudelaire, en particulier dans sa critique d'art. Nous renvoyons à la section III «De la couleur», du «Salon de 1846» (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1980, pp. 643-646), où Baudelaire expose sa propre conception des correspondances entre les sensations et les arts et où il écrit, à propos du passage cité d'Hoffmann: «J'ignore si quelque analogiste a établi solidement une gamme complète des couleurs et des sentiments, mais je me rappelle un passage d'Hoffmann qui exprime parfaitement mon idée, et qui plaira sincèrement à tous ceux qui aiment sincèrement la nature: "Ce n'est pas seulement en rêve [...]"» (pp. 645-646)

⁹¹ «Lettre à M. Maurice Schlesinger, rédacteur de la *Revue et gazette musicale*, 29 mai 1837», *Revue et gazette musicale*, 11 juin 1837, *Corr.*, t. III, p. 295.

⁹² Pour une exposition complète des sources mystiques de Balzac, voir le chapitre de Pierre Laubriet intitulé «La postulation mystique», dans *L'Intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne, op. cit.*, pp. 287-320. Les pages 290-301 sont consacrées à Swedenborg et les pages 301-302 à Saint-Martin.

mystique swedenborgienne repose, toujours selon Pierre Laubriet, sur une conception unitaire de l'univers⁹³, qui aurait influencé Balzac jusque dans la construction de l'«édifice» de *La Comédie humaine*:

De même chez Balzac, des principes – nous serions tentés de dire: du principe, car le monde balzacien est bien rattaché à ce principe unique de la puissance de l'énergie spirituelle et des effets de sa dégradation – du principe donc découlent logiquement les causes, et des causes les effets, le principe restant présent dans le plus minime des effets. L'univers balzacien est un univers où tout se tient [...] ⁹⁴.

Les causes et les effets sont ainsi rattachés à un principe supérieur unique, dont ils sont les multiples manifestations en ce monde, manifestations qui «se correspondent» entre elles. Balzac partirait de cette théorie unitaire pour établir des correspondances entre «sentiments, passions et idées de toute espèce⁹⁵». Il trouve alors le secours des théories de Saint-Martin, basées elles aussi sur une conception unitaire du monde, et qui postulent la correspondance de «toutes les sensations⁹⁶». C'est sur ce fond à la fois mystique et fantastique que se développe chez Balzac l'idée de correspondances intimes entre les divers ordres de sensation et entre les divers modes d'expression artistiques⁹⁷.

Jacques-Philippe Saint-Gérard s'est par ailleurs intéressé aux «métaphores correspondancielles» du début du XIX^e siècle, en particulier à l'interaction des sensations visuelles et auditives. Il affirme: «L'idée d'une audition colorée, et son application ainsi que ses effets, ont traversé toute la fin du XVIII^e siècle et la majeure partie du XIX^e siècle comme l'expression d'une impossible quoique désirable fusion de tous les arts⁹⁸», ce qui nous montre à quel point cette question dépasse largement le contexte de l'œuvre balzacienne et des connexions intimes qui s'y jouent entre les arts, pour rejoindre l'idée ayant traversé plusieurs décennies d'une totalité universelle de l'expression artistique où tout se correspondrait. Pierre Laubriet a abordé les aléas balzaciens d'une telle conception dans un texte intitulé «L'utilisation des arts dans l'œuvre littéraire⁹⁹». Il écrit: «Balzac est persuadé de l'existence d'un centre commun [on lit plus loin: une

⁹³ *Ibid.*, p. 291. Voir aussi, sur la théorie balzacienne de l'usure vitale, l'article Maurice Bardèche, «Autour des *Études philosophiques*», *AB* 1960, pp. 109-124.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 299.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 295.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 302.

⁹⁷ Marc Eigeldinger s'est lui aussi intéressé à cet aspect de l'œuvre de Balzac et écrit: «Comme Balzac, Baudelaire partira de l'hypothèse de l'unité de la substance cosmique pour affirmer que les sens sont *fondus en un* et que *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*» *La Philosophie de l'art chez Balzac*, *op. cit.*, p. 108. Lucienne Frappier-Mazur a quant à elle abordé, dans le cadre d'une étude sur la «métaphore» chez Balzac (*L'Expression métaphorique dans La Comédie humaine. Domaine social et physiologique*, Paris, Klincksieck, 1976, 382 p.), le cas particulier des images synesthésiques (voir chapitre 1. A. b) «Nature des catégories rapprochées et types d'images qui en découlent».

⁹⁸ Jacques-Philippe Saint-Gérard, «Métaphores correspondancielles du début du XIX^e siècle: linguistique, style, synesthésies», *Nineteenth-Century French Studies*, vol. XXVI, 1997-1998, p. 1.

⁹⁹ Pierre Laubriet, *L'Intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne*, *op. cit.*, pp. 424-437.

«substance-mère»] à tous les arts, mieux encore d'un principe commun dont ils ne sont que les avatars dans l'ordre des phénomènes [...]»¹⁰⁰. Il rappelle, entre autres, un passage significatif de «Des artistes» où Balzac met en parallèle les représentants de diverses disciplines artistiques: «Chateaubriand est aussi grand peintre que Raphaël, et Poussin aussi grand poète qu'André Chénier»¹⁰¹. Nous sommes tentée de rapprocher cet extrait d'une discussion entre Andrea Marcosini et Gambarà, visiblement issue des mêmes réflexions:

- Je vous l'ai déjà dit, vous êtes plus poète que musicien.
- Poète! poète! Cela vaut mieux que rien. Dites-moi la vérité, que préférez-vous le plus de Mozart ou d'Homère?
- Je les admire à l'égal l'un de l'autre.
- Sur l'honneur?
- Sur l'honneur.
- Hum! encore un mot. Que vous semble de Meyerbeer et de Byron?
- Vous les avez jugés en les rapprochant ainsi. (*Gambarà*, 511)

Mentionnons aussi cette réflexion de Poussin à propos de Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*: «Il est encore plus poète que peintre» (*Le Chef-d'œuvre inconnu*, 437). Le qualificatif de «poète», appliqué à Frenhofer, Gambarà, Cataneo et Capraja (585), caractérise les penseurs qui se situent à la limite de la folie et de la non-transmission des idées. En ce sens, le «poète», qui a de la difficulté à entrer dans une relation d'échange, s'opposerait au «peintre» et au «musicien», qui par leurs œuvres «se disent» à autrui.

Le récit entier de *Massimilla Doni* est fortement imprégné des réflexions de Balzac sur les synesthésies, lesquelles transparaissent tant dans l'analyse que fait Massimilla de *Mosè* que dans les discours des autres locuteurs. C'est tout de même dans les paroles de Massimilla qu'apparaît avec la plus grande prédominance la logique des synesthésies. Ainsi compare-t-elle le travail du compositeur à celui du peintre: «Avec quel art ce grand peintre a su employer toutes les couleurs brunes de la musique et tout ce qu'il y a de tristesse dans la palette musicale?» (591, voir aussi 590, 592, 593, 596, 597), et rapproche-t-elle l'art de Rossini de celui de peintres renommés: Poussin (591), Titien (594), et les psaumes de Marcello¹⁰² de la peinture de Giotto (607). Elle parle aussi du «dessin général du poème» qu'est une œuvre musicale (603), et assimile les airs de contredanse français à de «la caricature en musique» (594). Elle pose enfin des analogies entre les sensations auditives et les phénomènes lumineux: «leur doux tremo-

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 424.

¹⁰¹ «Des artistes», p. 711. Pierre Laubriet répertorie un nombre impressionnant de rapprochements du même genre puisés dans la vastitude de *La Comédie humaine* (cf. *L'Intelligence de l'art chez Balzac*, op. cit., pp. 425-426). Ajoutons à ceux-ci un passage de la lettre de Balzac à Maurice Schlesinger du 29 mai 1837: «nous ne trouvâmes de musique nulle part, excepté celle qui dormait dans la tête de Giacomo [sic] Rossini, et celle que les anges écoutaient dans le tableau de Raphaël» (*Corr.*, t. III, p. 295).

¹⁰² Benedetto Marcello, musicien d'origine vénitienne (cf. René Guise, «Notes et variantes», Pl, t. X, p. 1556).

lo, vaguement agité comme les premières ondes lumineuses. Ce joli, ce gai mouvement presque lumineux qui vous a caressé l'âme [...] afin de vous bien peindre les dernières ombres fraîches qui teignent les vallées [...]» (592-593).

Si les images évoquées par Massimilla relèvent surtout de rapprochements entre les sensations auditives et visuelles, la duchesse ne manque pas d'effectuer des renvois à l'art littéraire. Ainsi, elle use, entre autres, d'un vocabulaire partagé par l'art musical et l'art littéraire. Elle emploie le mot «page» pour désigner une partie de l'œuvre musicale (591, 593), ce qui ne manque pas de nous rappeler la première version du *Chef-d'œuvre inconnu*, où ce mot était alors associé à une œuvre picturale: «Cette belle page (le mot n'était pas encore inventé pour désigner une œuvre de peinture [...]); cette page donc, représentait [...]»¹⁰³. Outre le mot «page» qui, issu de l'univers du livre, s'applique à la musique et à la peinture, notons les mots «phrase» (590, 598, 602, 607), qui s'emploie tant en musique qu'en syntaxe, et «scène», qui appartient à l'opéra, à la dramaturgie, mais aussi, ne l'oublions pas, à l'univers conceptuel romanesque de Balzac: «Scènes de la vie privée», «de la vie de province», «de la vie parisienne», etc. De plus, Massimilla insiste dès le début de l'audition sur la part «poétique» du *Mosè*: «il faut être à la fois poète et musicien pour comprendre la portée d'une telle musique» (587), ce qui explique les rapprochements fréquents avec l'art du poète (dédicace, 543; 591, 593, 594, 595, 603, 609; Dante, 589; Homère, 609) et le recours à des images poétiques, comme celle du «médecin céleste» (591), pour expliquer l'opéra. Enfin, la duchesse ne manque pas de signaler ce que la musique fait «dire» aux instruments (596).

Toutefois, le principe unificateur de l'univers n'est pas illustré dans *Massimilla Doni* que par les correspondances entre les sensations ou entre les divers modes d'expression artistiques. Nous avons effleuré plus haut le fait que la «substance-mère»¹⁰⁴ de l'univers était la source des idées, des passions, des sentiments, si bien que les arts ne sont pas les seuls à instaurer une relation de correspondance. Nous en avons des exemples flagrants dans *Massimilla Doni*, où, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, l'amour idéal, le recours à des excitants et la passion pour la musique pure sont présentés comme des phénomènes apparentés. Nous pourrions y ajouter la dévotion religieuse, qui est donnée comme une passion aussi exigeante que l'amour: «Personne n'osait d'ailleurs blâmer la duchesse; car, en Italie, la religion est une puissance aussi vénérée que l'amour.» (567) Il n'est pas surprenant alors que ces divers mouvements du principe fondateur de l'univers puissent être rapprochés (ou mis en «correspondance») d'expressions artistiques qui en sont aussi des manifestations. Ainsi l'amour de Mas-

¹⁰³ Honoré de Balzac, «Le Chef-d'œuvre inconnu. Conte fantastique», *L'Artiste*, 31 juillet 1831, t. I, p. 320.

¹⁰⁴ Cf. Pierre Laubriet, *L'Intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne*, op. cit., p. 424.

similla et d'Emilio est-il une poésie sublime: «l'amour d'une duchesse et d'un joli jeune homme, lequel est une œuvre de poésie fort éloignée des fins de la brutale nature» (545); «[le médecin] lui dit qu'il croyait pouvoir guérir le prince de son bonheur excessif, et dissiper la céleste poésie dans laquelle il environnait la duchesse comme d'un nuage» (610); «Il peut voir sa maîtresse toujours sublime et pure, toujours entendre en lui-même ce que nous venons d'écouter au bord de la mer [une interprétation musicale magistrale], toujours vivre sous le feu de deux yeux qui lui font l'atmosphère chaude et dorée que Titien a mise autour de sa vierge dans son Assomption, et que Raphaël le premier avait inventée, après quelque révélation, pour le Christ transfiguré, et cet homme n'aspire qu'à barbouiller cette poésie!» (613) Dans ce dernier extrait, l'amour d'Emilio est aussi rapproché de l'art musical et de l'art pictural (voir également 566). Lorsqu'il tente d'expliquer les sentiments éveillés en lui par Massimilla, Emilio évoque des sensations visuelles, olfactives et auditives:

Cher, il est en moi-même une puissance qui se réveille au feu de ses regards, à son moindre contact, et me jette en un monde de lumière où se développent des effets dont je n'osais te parler. Il m'a souvent semblé que le tissu délicat de sa peau empreignît des fleurs sur la mienne quand sa main se pose sur ma main. Ses paroles répondent en moi à ces touches intérieures dont tu parles. Le désir soulève mon crâne en y remuant ce monde invisible au lieu de soulever mon corps inerte; et l'air devient alors rouge et pétille, des parfums inconnus et d'une force inexprimable détendent mes nerfs, des roses me tapissent les parois de la tête, et il me semble que mon sang s'écoule par toutes mes artères ouvertes, tant ma langueur est complète. (585)

De plus, les rapprochements entre Massimilla et des œuvres d'art célèbres, destinés à rendre l'impact de sa beauté sur un cœur amoureux ou admiratif, ne manquent pas (559, 570, 572, 579). Ainsi, *Massimilla Doni* met en place un ensemble de codes équivalents, ceux des arts, des passions et des idées, qui s'interpénètrent et s'expliquent l'un l'autre.

Massimilla, dont le discours est empreint du langage des synesthésies, termine sa démonstration en expliquant le fonctionnement. Elle y relie non seulement les arts entre eux, mais elle les rattache aussi aux sentiments et aux idées, comme le montrent les passages mis en italique:

– Madame, [...] vous m'avez parlé souvent de la couleur de la musique, et de ce qu'elle peignait; mais 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?

– Dans la langue musicale, répondit la duchesse, peindre, c'est réveiller par des sons certains souvenirs dans notre cœur, ou *certaines images dans notre intelligence*, et ces souvenirs, ces images ont leur couleur, elles sont tristes ou gaies. Vous nous faites une querelle de mots, voilà tout. Selon Capraja, chaque instrument a sa mission, et *s'adresse à certaines idées comme chaque couleur répond en nous à certains sentiments*. En contemplant des arabesques d'or sur un fond bleu, avez-vous les mêmes *pensées* qu'excitent en vous des arabesques rouges sur un fond noir ou vert? Dans l'une comme dans l'autre peinture, il n'y a point de figures, point de sentiments exprimés, c'est l'art pur, et néanmoins nulle âme ne restera froide en les regardant. Le hautbois n'a-t-il pas sur tous les esprits le pouvoir d'éveiller des images champêtres, ainsi que

presque tous les instruments à vent. Les cuivres n'ont-ils pas je ne sais quoi de guerrier, ne développent-ils pas en nous des sensations animées et quelque peu furieuses? [...] L'Art peint avec des mots, avec des sons, avec des couleurs, avec des lignes, avec des formes; si ses moyens sont divers, les effets sont les mêmes. (608-609)

Ainsi le discours de la duchesse arriverait, selon Max Milner, à donner «l'équivalent en paroles de ce que les compagnons de la duchesse sont censés entendre¹⁰⁵». Marc Eigeldinger écrit quant à lui:

Avant Marcel Proust, Balzac s'est rendu compte que le contenu de la musique ne peut être saisi ni par l'analyse, ni par la description, c'est pourquoi il a choisi le mode de la transposition métaphorique, la *poésie des équivalences sensibles*, pour traduire l'ineffable qui se dégage des grandes compositions musicales. Les sensations auditives gagnent en acuité, si elles sont renforcées par des notations olfactives et visuelles¹⁰⁶.

Jacques-Philippe Saint-Gérard décèle, dans le recours aux correspondances dans la critique musicale du XIX^e siècle, le développement d'«une analyse critique désireuse par sympathie de trouver la meilleure approximation scripturale du potentiel suggestif de la musique¹⁰⁷». Massimilla réussirait en fin de compte à lancer des ponts entre les sensations, entre les arts et entre les diverses manifestations de la pensée, de la passion ou des sentiments, et à donner un équivalent accessible, par les multiples «portes d'entrée» ainsi offertes, de la musique. Non seulement opère-t-elle un décloisonnement complet des arts, mais elle les fait collaborer à la transmission de la musique. Le langage synesthésique n'est toutefois pas exclusif à Massimilla, comme nous avons pu le voir à quelques reprises dans ce chapitre. Il est employé par d'autres personnages, notamment Capraja et Vendramin, mais aussi par le narrateur. Il revient à ce dernier, entre autres, de présenter les premières notes du *Mosè* et de les commenter en alternance avec la duchesse, comme s'il en devenait l'interlocuteur¹⁰⁸:

Quand l'orchestre eut fait entendre les trois accords en ut majeur que le maître a placés en tête de son œuvre pour faire comprendre que son ouverture sera chantée, car la véritable ouverture est le vaste thème parcouru depuis cette brusque attaque jusqu'au moment où la lumière apparaît au commandement de Moïse, la duchesse ne put réprimer un mouvement convulsif qui prouvait combien cette musique était en harmonie avec sa souffrance cachée.

«Comme ces trois accords vous glacent! dit-elle. On s'attend à de la douleur. Écoutez attentivement cette introduction, qui a pour sujet la terrible élegie d'un peuple frappé par la main de Dieu. Quels gémissements! [...]»

[...] La douleur est une dans son expression, surtout quand il s'agit de souffrances physiques. Aussi, après avoir instinctivement deviné, comme tous les hommes de génie, qu'il ne devait y avoir aucune variété dans les idées, le musicien, une fois sa phrase capitale trouvée, l'a-t-il promenée de tonalités en tonalités, en groupant les masses et ses personnages sur ce motif par des modulations et par des cadences d'une admirable souplesse. La puissance se reconnaît à cette simplicité. L'effet de cette phrase, qui peint les sensations du froid et de la nuit chez un peuple

¹⁰⁵ Max Milner, «Introduction» à *Massimilla Doni*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁶ Marc Eigeldinger, *La Philosophie de l'art chez Balzac*, *op. cit.*, p. 114. Nous soulignons.

¹⁰⁷ Jacques-Philippe Saint-Gérard, «Métaphores correspondanciennes du début du XIX^e siècle», *art. cit.*, p. 13. Voir aussi pp. 2-4.

¹⁰⁸ C'est l'hypothèse défendue par Pierre Brunel dans «*Mosè* dans *Massimilla Doni*», *art. cit.*, p. 54.

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 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. Aussi le Français éprouva-t-il la plus vive émotion quand arriva l'explosion de toutes ces douleurs réunies qui crient:

O nume d'Israël!

Se brami in liberta

Il popol tuo fedel

Di lui, di noi pieta.

(Ô Dieu d'Israël, si tu veux que ton peuple fidèle sorte d'esclavage, daigne avoir pitié de lui et de nous!) (589-590)

Dans cet extrait, nous retrouvons les principales caractéristiques du discours de Massimilla: recours au livret et aux procédés musicaux; utilisation d'un vocabulaire imagé (le compositeur «promène» sa phrase; «une barre tenue par quelque bourreau céleste...»); correspondances entre divers ordres de sensations et divers modes d'expression (groupement de masses et de personnages comme sur une toile, phrase, peindre, froid, ténèbres, fraîcheur, douleur,...). De plus, ce passage explique, bien avant que Massimilla ne le démontre, comment la création de sensations chez un auditeur contribue à son adhésion et à sa compréhension: «l'âme du spectateur finit par *s'associer aux impressions exprimées* par le musicien. Aussi le Français *éprouva-t-il* la plus vive émotion [...]».

Conclusion

La musique est présentée, dans *Massimilla Doni*, comme un art particulièrement difficile d'accès, parce qu'infini. Pour cette raison, la lecture patriotique du *Mosè* comporte ses limites. Massimilla annonce une interprétation personnelle de l'œuvre de Rossini: «Vous allez voir comment *je comprends* le Moïse de Rossini!» (588, nous soulignons) Cette interprétation, c'est Balzac qui, en basant son récit sur *Mosè* plutôt que sur *La Sémiramide* – ce qui était sa première intention –, l'a privilégiée, comme l'explique René Guise: «l'usage que Balzac fait de ce commentaire, qui est, tout au long, une louange de l'Italie, et qu'il place tout naturellement dans la bouche du personnage qui est aussi pour lui, nous l'avons vu, la future “muse du Risorgimento”. Le thème de *Mosè* se prête mieux que celui de *La Sémiramide* à une lecture patriotique [...]»¹⁰⁹. Ainsi, l'analyse de l'opéra de Rossini est puisée à même un ensemble de lectures possibles, chacun appréciant la musique selon les effets qu'elle a sur lui:

Cette langue, mille fois plus riche que celle des mots, est au langage ce que la pensée est à la parole; elle réveille les sensations et les idées sous leur forme même, là où chez nous naissent les idées et les sensations, mais en les laissant ce qu'elles sont chez chacun. (587)

Dans l'infini de la musique ainsi conçue, la présence d'un guide s'impose pour pallier l'absence de repères du public. Selon Joseph-Marc Bailbé, «en 1830, on constate la présence d'une incompréhension fondamentale entre l'artiste et son public¹¹⁰». Balzac n'est pas étranger à cette prise de conscience, lui qui dénonce cet état de fait dans les articles «Des artistes» en 1830 et qui illustre, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* et surtout dans *Gambara*, la tragique incompréhension dont sont victimes les créateurs. Balzac a aussi montré, dans *Gambara* et dans *Massimilla Doni*, comment l'infini de la musique, multiplié par les récentes découvertes, complique sa réception et exige l'intervention d'un guide. Pour l'époque, Berlioz a incarné le musicien qui, par ses recherches et son avant-gardisme, est demeuré incompris. Joseph-Marc Bailbé écrit à son sujet:

Dès son Voyage en Allemagne de 1844 le compositeur notait la distance qui sépare le point de vue de l'artiste, toujours à l'avant-garde, d'un public peu formé à le comprendre: «Dans nos mœurs actuelles et avec notre forme de gouvernement, plus l'artiste est artiste et plus il doit souffrir; plus ce qu'il produit est neuf et grand et plus il doit en être sévèrement puni par les conséquences que son travail entraîne; plus le vol de sa pensée est élevé en rapide, et plus il est hors de portée des faibles yeux de la foule.» [...] Le musicien propose une musique que les Français ne comprennent pas encore, qui traduira l'inquiétude humaine, et utilisera toutes les ressources des timbres et du rythme¹¹¹.

C'est pourquoi, toujours selon Joseph-Marc Bailbé, «dans les revues musicales qui s'emploient

¹⁰⁹ René Guise, «Introduction» à *Massimilla Doni*, Pl., t. X, p. 535.

¹¹⁰ Joseph-Marc Bailbé, «De Liszt à Berlioz: réflexions sur la condition de l'artiste-musicien», *Romantisme*, n° 57, 3^e trimestre 1987 («Le musicien»), p. 7.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 13-14.

à définir le rôle de la musique, à la mettre à la portée du public, on trouve un effort [...] de mise au point¹¹²». Balzac s'insère dans ce contexte de dénonciation de l'ignorance et d'éducation de la masse: *Gambara* paraît dans la *Revue et gazette musicale* de Maurice Schlesinger, tandis que le chapitre sur le *Mosè* de *Massimilla Doni* fait l'objet d'une prépublication partielle dans *La France musicale*. De plus, le romancier, dans sa lettre à Maurice Schlesinger du 29 mai 1837, revendique le droit à l'art pour tous:

Je resterai toujours attaché au parti séditieux et incorrigible qui proclame la liberté des yeux et des oreilles dans la république des arts, se prétend apte à jouir des œuvres créées par le pinceau, par la partition, par la presse, qui croit irrégulièrement que les tableaux, les opéras et les livres sont faits pour tout le monde, et pense que les artistes seraient bien embarrassés, s'ils ne travaillaient que pour eux, bien malheureux s'ils n'étaient jugés que par eux-mêmes¹¹³.

L'accès à la musique pour tous passe par une initiation, une éducation revendiquée par plusieurs, selon Joseph-Marc Bailbé, et qui repose, entre autres, sur la bonne volonté des artistes: «il est indispensable que les artistes abandonnent ce métier d'amuseur, et prennent à tâche d'enseigner et d'initier le public aux nobles choses de l'art, car l'importance de leur position est à ce prix¹¹⁴». En plus de l'enseignement que peuvent offrir les artistes eux-mêmes, l'éducation musicale de la France passe aussi par la présence on ne peut plus cruciale de médiateurs: des interprètes comme *Massimilla*, mais aussi, croyons-nous, des textes de fiction comme *Gambara* et *Massimilla Doni*, qui donnent une voix au musicien et à la musique:

On peut néanmoins s'interroger sur ce que le musicien du dix-neuvième siècle considérait comme une mission essentielle: l'éducation et la transmission d'un patrimoine musical qui assure l'enrichissement de l'intelligence et de la sensibilité. À cet égard il semble que bien des progrès restent à faire par rapport à des pays où la pratique musicale est jugée fondamentale à tous les degrés de formation de l'individu. La liberté du compositeur n'est pas en cause, pas plus que sa volonté d'insertion dans la modernité, mais bien ce chaînon intermédiaire qui va de l'artiste au public, et dont la fragilité peut parfois inquiéter, malgré les proclamations les plus ferventes. En effet, entre une musique banale, berceuse ou triviale que chacun condamne, et une musique d'avant-garde qui nécessite une initiation, on rêve d'un itinéraire progressif, sans doute utopique, qui satisfasse les connaisseurs et les attentifs, les intellectuels et les cœurs simples à la recherche d'un plaisir musical de qualité¹¹⁵.

Ces guides devront tout mettre en œuvre pour ouvrir les esprits français à l'Art. Parmi les moyens privilégiés par Balzac dans *Massimilla Doni*, nous retenons cette volonté d'établir des relations d'échanges entre divers codes: entre divers modes d'expression (musique, peinture, poésie et même architecture, dont nous avons peu eu la chance de parler dans le cadre de cette recherche), entre les sensations (visuelles, olfactives, auditives), entre les divers mouvements

¹¹² *Ibid.*, p. 7.

¹¹³ *Corr.*, t. III, p. 292.

¹¹⁴ Joseph-Marc Bailbé, «De Liszt à Berlioz: réflexions sur la condition de l'artiste-musicien», *art. cit.*, pp. 8-9.

¹¹⁵ Joseph-Marc Bailbé, «Être artiste, hier et aujourd'hui», *Romantisme*, n° 57, 3^e trimestre 1987 («Le musicien»), p. 5.

intérieurs de l'être humain qui relèvent d'un unique principe transcendant (création ou réception des arts, idées, passions). La contamination ainsi provoquée crée un décloisonnement des arts: «Ainsi les cloisons tombent entre les arts et les artistes. [...] Voilà un brassage général des arts! Mais n'est-ce pas raison, si les arts ne sont que les moyens divers de l'Art?», demande Pierre Laubriet¹¹⁶. Et ce décloisonnement, en permettant des rapprochements entre plusieurs codes équivalents, multiplie les chances de l'art de rejoindre chacun dans son histoire personnelle. L'action d'un médiateur abolissant les frontières entre ces codes fait éclater le carcan où, comme on l'a vu dans *Gambara*, pouvaient s'isoler le compositeur et sa musique.

¹¹⁶ Pierre Laubriet, *L'Intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne*, op. cit., pp. 426-427.

Conclusion globale

Dans trois articles datant de 1830, intitulés «Des artistes», Balzac avait dénoncé le mauvais sort réservés aux artistes: leur isolement, leur misère et l'incompréhension à laquelle ils sont trop souvent condamnés. Il y exposait notamment la double hypothèse selon laquelle, d'une part, l'artiste, de par sa nature même, peut devenir la cause de son exclusion et selon laquelle, d'autre part, le public français aurait été inapte à l'appréciation des œuvres, faute d'une éducation artistique de qualité.

Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* et *Gambara*, Balzac s'est attaché entre autres à illustrer la «responsabilité» de l'artiste dans le sort qui lui est réservé en société. Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, il met à profit une théorie personnelle de la création qui permet de mieux comprendre pourquoi certains artistes comme Frenhofer sont exclus des relations d'échanges, tandis que d'autres comme Porbus interagissent avec la société. Frenhofer, comme Gambara, demeure au stade de la Conception, du travail intellectuel. Il évite ainsi toute dégradation de l'idée entrevue et développée intérieurement, mais cette insistance sur le travail de l'esprit nuit au travail de la «main». Se consacrer à l'activité réflexive empêche que l'idée s'incarne dans un «objet» concret et humainement accessible, qui n'en serait que la traduction infidèle, mais qui nourrirait le lien privilégié artiste-public. En fait, Gambara et Frenhofer sont surtout des producteurs de discours, et ces discours, le récit nous les fait entendre, tentant la réconciliation entre l'artiste et le public (lecteur). Ceci nous a incitée à nous intéresser à ce que ces discours disent sur la stérilité plus ou moins grande des échanges qu'ont les créateurs. Nous croyons avoir réussi à montrer que les errements conceptuels de ces deux artistes ont causé, en grande partie, leur isolement et leurs difficultés à entrer en contact avec autrui, à développer une relation d'échange féconde, tant par leur parole que par leurs œuvres. Si leur parole fait obstacle à la compréhension de leurs interlocuteurs, c'est finalement l'inadéquation de cette parole à la (non)œuvre produite qui les relègue définitivement à l'état d'incompris et de marginaux et qui signe leur échec. Frenhofer se donne la mort et détruit ses œuvres, tandis que Gambara s'isole dans ses illusions jusqu'à ce que des bienfaiteurs, anciens amants de l'idéal, décident de le prendre sous leur aile.

Mais les artistes ne sont pas les seuls êtres marginalisés. En vertu d'une conception unitaire de l'univers, ceux qui, dans *Massimilla Doni*, sont absorbés par une passion ou une idée (comme l'amoureux Emilio Memmi ou les monomanes Cataneo et Capraja), qui sont les manifestations d'un même principe supérieur, errent aussi dans les sphères de l'idéal. Leurs situations respectives se correspondent, s'«illustrent» les unes les autres et permettent leur compréhension mutuelle. Ainsi artistes, penseurs et «passionnés» se rejoignent aux lieux de l'extase intérieure et

demeureront condamnés à cet exil, jusqu'à ce qu'une façon de donner une réalité concrète à leurs visions leur soit offerte.

Toutefois, un obstacle se dresse devant ces chercheurs d'absolu: l'incompréhension dont ils sont victimes de la part d'autrui. Frenhofer est confronté à deux peintres qui arrivent difficilement à le suivre dans ses réflexions, tandis que Gambara, successivement chassé d'Italie et d'Allemagne, ne trouvera pas d'interlocuteurs plus cléments à Paris. Même en Italie, où le sentiment des arts semble naturel, Cataneo et Capraja ne trouvent que peu d'individus susceptibles d'entrer dans leurs univers et dans leurs débats. Seuls des êtres d'exception réussissent à pénétrer «dans le palais où se [promènent] ces deux imaginations voluptueuses» (584).

Le récit balzacien ne se contente toutefois pas de dénoncer la situation parfois difficile des artistes et des penseurs épris d'absolu. Déjà en leur offrant un lieu où peut s'épanouir leur parole (le récit), Balzac instaure un espace où ils sont susceptibles de rejoindre autrui: où le personnage artiste converse avec d'autres personnages, où il interagit avec une autre voix qui est celle du narrateur, et où, enfin, il est donné à entendre au lecteur. Pour favoriser cette résolution du conflit entre l'artiste et la société, le romancier met aussi en place des figures médiatrices et des procédés de médiation. Andrea Marcosini tente la réconciliation entre un chercheur d'absolu, Gambara, et le réel, mais il échoue. Les efforts d'un médecin français permettront de ramener Emilio Memmi et le chanteur Genovese des sphères de l'idéal à la réalité terrestre. Genovese et la Tinti prêtent leurs voix aux idées de Rossini. Mais la médiatrice ultime demeure Massimilla Doni, qui amènera à la compréhension de la musique italienne un esprit français.

En ce sens, le discours de Massimilla Doni et même le récit en entier qui porte son nom se situent dans le prolongement d'un phénomène que nous avons relevé dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*. L'interpénétration des discours pictural et scriptural dans les descriptions du *Chef-d'œuvre inconnu*, qui inaugure, par la circulation du savoir pictural, l'abolition des frontières entre l'artiste et autrui, entre l'art et le public, trouve sa pleine réalisation dans *Massimilla Doni*. Notations picturales, poétiques, musicales, architecturales se font les échos les unes des autres, renvoient les unes aux autres, sont tissées les unes avec les autres selon une logique correspondancielle, qui leur permet de s'éclairer mutuellement. Celle-ci joue un rôle essentiel dans la transmission de la musique, parce qu'il s'agit d'un art infini, n'offrant aucun support matériel à l'auditeur, par opposition à la peinture ou à la littérature. Elle suscitera donc autant de réceptions différentes qu'il y aura de spectateurs. Toutefois, l'audition d'un opéra fournit à la fois des éléments auditifs, visuels et poétiques qui sont autant de moyens de guider l'interprétation et de rejoindre l'expérience personnelle du spectateur. La duchesse Cataneo, de

même que le narrateur de *Massimilla Doni*, tire grand profit des interconnexions qui existent entre les arts et entre les sensations, de même qu'entre ceux-ci et les autres mouvements intérieurs qui agitent l'être humain. Ainsi se crée un espace décloisonné où les arts «dialoguent» et où ils peuvent collaborer entre eux ou avec d'autres codes équivalents afin d'entrer en contact avec le public.

Bibliographie

Plan

1. Œuvres à l'étude
 - 1.1 Corpus principal
 - 1.2 Corpus secondaire
2. Études sur le corpus
 - 2.1 Monographies
 - 2.2 Articles et chapitres de livres
3. Études sur les rapports arts et littérature au XIX^e siècle
 - 3.1 Numéros de revue
 - 3.2 Monographies
 - 3.3 Articles et chapitres de livres
 - 3.4 Autres
4. Perspectives théoriques
 - 4.1 Poétique du récit
 - 4.2 Poétique du récit balzacien

1. Œuvres à l'étude

1.1 Corpus principal

BALZAC, Honoré de, «Le Chef-d'œuvre inconnu. Conte fantastique», *L'Artiste*, 31 juillet 1831 et 7 août 1831, 1^{ère} série, t. I, pp. 319-323; t. II, pp. 7-10 (Genève, Slatkine Reprints, 1972).

BALZAC, Honoré de, *Gambara*, édition présentée par Maurice Regard, avec le texte inédit de la version originale, une introduction, des notes, Paris, Librairie José Corti, 1964, 190 p.

BALZAC, Honoré de, *Massimilla Doni*, édition présentée par Max Milner, avec le texte inédit du manuscrit original, une introduction, des notes et des appendices musicaux, Paris, Librairie José Corti, 1964, 250 p.

BALZAC, Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni*, dans *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, 1976-1981, 12 vol.; textes présentés, établis et annotés par René Guise, t. X, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1979, 1848 p.

BALZAC, Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni*, édition présentée par Marc Eigeldinger et Max Milner, Paris, Garnier-Flammarion, «GF», 1981, 318 p.

1.2 Corpus secondaire

BALZAC, Honoré de, «Des artistes», *La Silhouette*, 25 février, 11 mars, 22 avril 1830, repris dans *Œuvres diverses*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, t. II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996, pp. 707-720.

- BALZAC, Honoré de, «*Pro aris et focis*. Lettre adressée aux écrivains français du XIX^e siècle», *Revue de Paris*, 2 novembre 1834, reprise dans *Œuvres diverses*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, t. II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996, pp. 1235-1253.
- BALZAC, Honoré de, «Lettre à M. Maurice Schlesinger, rédacteur de la *Revue et gazette musicale*, 29 mai 1837», *Revue et Gazette musicale*, 11 juin 1837, reprise dans *Correspondance*, textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot, 5 vol., 1960-1969; t. III 1836-1839, Paris, Garnier, 1964, pp. 291-296.
- BALZAC, Honoré de, «Avant-propos» (juillet 1842), *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, 1976-1981, 12 vol.; t. I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1976, pp. 7-20.
- BALZAC, Honoré de, *Lettres à Madame Hanska*, édition établie par Roger Pierrot, 2 vol., Paris, Laffont, «Bouquins», 1990, LXXXVIII-966 p. et 1214 p.
- BALZAC, Honoré de, *Écrits sur le roman*, textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche», 2000, 352 p.
- BALZAC, Honoré de, «L'opium», *La Caricature*, 11 novembre 1830. Reproduit dans Honoré de Balzac, *Œuvres diverses*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, t. II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996, pp. 814-816; dans *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, 1976-1981, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1979, t. X, pp. 1541-1543; et dans *Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambarà, Massimilla Doni*, édition présentée par Marc Eigeldinger et Max Milner, Paris, Garnier-Flammarion, «GF», 1981, pp. 297-299.
- CHASLES, Philarète, «Introduction» aux *Romans et contes philosophiques* [1831], dans *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, 1976-1981, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1979, t. X, pp. 1185-1197.
- DAVIN, Félix, «Introduction» aux *Études philosophiques* [6 décembre 1834], dans *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, 1976-1981, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1979, t. X, pp. 1200-1218.

2. Études sur le corpus

2.1 Monographies

- Autour du «Chef-d'œuvre inconnu» de Balzac*, Paris, École Nationale Supérieure des Arts décoratifs, 1985, 208 p.
- Analyses et réflexions sur Balzac. Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambarà, Massimilla Doni. L'œuvre d'art*, ouvrage collectif, Paris, Éditions Marketing, «Ellipses», 1993, 128 p.
- Balzac et la peinture*, Tours, Musée des Beaux-Arts de Tours / Farago, 1999, 287 p.
- BONARD, Olivier, *La Peinture dans la création balzacienne: invention et vision picturales de La Maison du Chat-qui-pelote au Père Goriot*, Genève, Droz, 1969, 190 p.

- CASTEX, Pierre-Georges, *Nouvelles et contes de Balzac. Études philosophiques*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1961, 96 p.
- DAMISCH, Hubert, *Fenêtre jaune cadmium – ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil, «Essais», 1984, 319 p. [contenant notamment un chapitre sur *Le Chef-d'œuvre inconnu*: «Les dessous de la peinture», pp. 11-46.]
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit, «Critique», 1985, 169 p. [contenant notamment une importante réflexion sur *Le Chef-d'œuvre inconnu*, dans les chapitres: «Le pan», pp. 28-62; «Le doute (le désir) du peintre», pp. 62-92; «Le détail», pp. 92-115; «Le doute (le déchirement) du peintre», pp. 115-132.]
- EIGELDINGER, Marc, *La Philosophie de l'Art chez Balzac*, Genève, Slatkine Reprints, 1998, 182 p. [Genève, P. Cailler, 1957].
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, *L'Expression métaphorique dans La Comédie humaine. Domaine social et physiologique*, Paris, Klincksieck, 1976, 382 p.
- LAUBRIET, Pierre, *L'Intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne*, Paris, Didier, 1961, 578 p.
- LAUBRIET, Pierre, *Un catéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris, Didier, 1961, 258 p.

2.2 Articles et chapitres de livres

- ALBERT, Mechthild, «Désir, commerce et création ou le dilemme de l'artiste balzacien», *AB* 1983, pp. 215-225.
- ANDRÉOLI, Max, «L'Europe mythique dans *La Comédie humaine*», *AB* 1992, pp. 287-308.
- BARDÈCHE, Maurice, «Autour des Études philosophiques», *AB* 1960, pp. 109-124.
- BARRICELLI, Jean-Pierre, «Balzac et Meyerbeer», *AB* 1967, pp.157-163.
- BERNARD, Claude E., «Le problématique de l'«échange» dans «Le Chef-d'œuvre inconnu» de Balzac», *AB* 1983, pp. 201-213.
- BLAMONT, Jacques, «Les deux éditeurs de la musique romantique: Schlesinger et Brandus», *Le courrier balzacien*, n° 74, 1^{er} trimestre 1999, pp. 5-24.
- BRUNEL, Pierre, «*Mosé dans Massimilla Doni*», *AB* 1994, pp. 39-54.
- BRZOSKA, Matthias, ««Mahomet» et «Robert-le-Diable»: l'esthétique musicale dans «Gambara»», *AB* 1983, pp. 51-78.
- BURY, Mariane, «Le Français en Italie dans *Massimilla Doni*», *AB* 1992, pp. 207-220.

- CHOLLET, Roland, «“Des artistes”, un plaidoyer pour le créateur intellectuel», dans *Balzac journaliste, le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983, pp. 200-211.
- CITRON, Pierre, «*Gambara*, Strunz et Beethoven», *AB* 1967, pp. 165-170.
- CLAUDON, Francis, «Balzac à l’opéra», *AB* 2000, pp. 375-384.
- DELATTRE, Geneviève, «Andrea Marcosini et les tribulations du romancier dans *Gambara*», *AB* 1983, pp. 79-91.
- FILOCHE, Jean-Luc, «*Le Chef-d’œuvre inconnu*: peinture et connaissance», *AB* 1980, pp. 47-59.
- FIZAINE, Jean-Claude, «Génie et folie dans *Louis Lambert*, *Gambara* et *Massimilla Doni*», *Revue des sciences humaines*, n° 175, 1979-3, pp. 61-75.
- FOSCA, François, «Les artistes dans les romans de Balzac», *Revue critique des Idées et des Livres*, vol. XXXIV, n° 198, mars 1922, pp. 133-152.
- FOSCA, François, «Balzac» dans *De Diderot à Valéry. Les écrivains et les arts visuels*, Paris, Albin Michel, 1960, pp. 47-67.
- GANS, Eric, «Le chef-d’œuvre inconnaisable de Balzac: les limites de l’esthétique classique» dans *Essais d’esthétique paradoxale*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 179-193.
- GUILLET, Jean, «*Gambara* ou la partition fermée», *Recherches et Travaux. Littérature et Arts*, Université de Grenoble, U.E.R. de Lettres, bulletin n° 19, pp. 54-81.
- GUILLET, Jean, «Cataneo et Capraja, les “fous de musique” dans *Massimilla Doni* de Balzac», *Recherches et Travaux. De Balzac à Claudel*, Université de Grenoble, U.E.R. de Lettres, bulletin n° 38 (1990), pp. 73-87.
- LABOURET, Mireille, «L’opéra et son double: une lecture duelle de *Massimilla Doni* et *Béatrix*», *Romantisme*, n° 57, 3^e trimestre 1987 («Le musicien»), pp. 53-58.
- LE HUENEN, Roland et PERRON, Paul, «Balzac et la représentation», *Poétique*, n° 61, 1985, pp. 75-90.
- MASSOL-BÉDOIN, Chantal, «L’artiste ou l’imposture: le secret du *Chef-d’œuvre inconnu* de Balzac», *Romantisme*, n° 54, 4^e trimestre 1986 («Être artiste»), pp. 44-57.
- MEININGER, Anne-Marie, «Compte rendu» de l’édition de *Massimilla Doni* par Max Milner, *AB* 1965, pp. 364-370.
- MILNER, Max, «Le sens psychique de *Massimilla Doni* et la conception balzacienne de l’âme», *AB* 1966, pp. 157-169.
- MIMOUNI-DELPECH, Isabelle, «Balzac et l’architecture italienne. Le cas de Venise», *AB* 1992, pp. 221-243.
- NESCI, Catherine, «*La Comédie humaine*, texte cosmopolite ?», *AB* 1992, pp. 269-284.

SPËLBERCH DE LOVENJOUL, Charles de, «Les *Études philosophiques* d'Honoré de Balzac», *Revue d'Histoire littéraire de France*, vol. 14, n° 3, juillet - septembre 1907, pp. 393-441.

WENT-DAOUST, Yvette, «*Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac ou l'écriture picturale», dans *Description-écriture-peinture*, textes réunis par Yvette Went-Daoust, Groningue, Institut de langues romanes, «CRIN», 1987, pp. 48-64.

3. Études sur les rapports littérature/autres arts au XIX^e siècle

3.1 Numéros de revue

Romantisme, n° 54, 4^e trimestre 1986, «Être artiste».

Romantisme, n° 55, 1^{er} trimestre 1987, «L'artiste, l'écrivain, le poète».

Romantisme, n° 57, 3^e trimestre 1987, «Le musicien».

3.2 Monographies

BAILBÉ, Joseph-Marc, *Le Roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet*, Paris, Lettres modernes Minard, 1969, 448 p.

3.3 Articles et chapitres de livres

BAILBÉ, Joseph-Marc, «Être artiste, hier et aujourd'hui», *Romantisme*, n° 57, 3^e trimestre 1987 («Le musicien»), pp. 3-5.

BAILBÉ, Joseph-Marc, «De Liszt à Berlioz: réflexions sur la condition de l'artiste-musicien», *Romantisme*, n° 57, 3^e trimestre 1987 («Le musicien»), pp. 7-16.

DUCHET, Claude, «L'artiste en questions», *Romantisme*, n° 54, 4^e trimestre 1986 («Être artiste»), pp. 3-4.

JANIN, Jules, «Être artiste !», *L'Artiste*, t. I, première livraison, 6 février 1831, pp. 9-12.

MONTANDON, Alain, «Le roman romantique de la formation de l'artiste», *Romantisme*, n° 54, 4^e trimestre 1986 («Être artiste»), pp. 24-36.

SAINT-GÉRARD, Jacques-Philippe, «Métaphores correspondanciennes du début du XIX^e siècle: linguistique, style, synesthésies», *Nineteenth-Century French Studies*, vol. XXVI, 1997-1998, pp. 1-23.

3.4 Autres

BAUDELAIRE, Charles, «Salon de 1846», *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1980, pp. 643-646.

HOFFMANN, E.T.A., *Kreisleriana*, trad. Albert Béguin, Paris, Gallimard, 1949, 254 p.

4. Perspectives théoriques

4.1 Poétique du récit

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, «Paroles tenues à distance», dans CONEIN, Bernard *et al.* (dir.), *Matérialités discursives*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981, pp. 127-142.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, «Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours», *DRLAV*, n° 26, 1982, pp. 91-151.

BAKHTINE, Mikhaïl, «Du discours romanesque», dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, «Tel», 1987 [Moscou, 1975; première édition française, 1978], pp. 83-233.

BENVENISTE, Émile, «L'homme dans la langue», *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, «Tel», 1966, pp. 225-276.

BENVENISTE, Émile, «L'appareil formel de l'énonciation», *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard, 1970, pp. 79-88.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Seuil, «Points», 1979 [1969], 181 p.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, «Poétique», 1972, 288 p.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, «Classiques Hachette», 1981, 272 p.

Poétique du récit, ouvrage collectif, Paris, Seuil, «Points», 1977, 192 p.

4.2 Poétique du récit balzacien

BARON, Anne-Marie, «Statut et fonctions de l'observateur balzacien», *AB 1989*, pp. 301-316.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, «Points», 1976 [1970], 258 p.

BORDAS, Éric, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997, 368 p.

LE HUENEN, Roland et PERRON, Paul (dir.), *Le Roman de Balzac. Recherches critiques, méthodes, lectures*, Montréal, Didier, 1980, 232 p.

VACHON, Stéphane (dir.), *Balzac: une poétique du roman*, Saint-Denis, PUV et Montréal, XYZ éditeur, 1996, 460 p.

Annexe I
Tableau chronologique de la genèse du *Chef-d'œuvre inconnu*, de *Gambara* et de *Massimilla Doni*

<p><i>Le Chef-d'œuvre inconnu</i>¹</p>	<p>31 juillet et 7 août 1831: parution, dans <i>L'Artiste</i> des deux chapitres de <i>Le Chef-d'œuvre inconnu</i>. <i>Conte fantastique</i>, «Maître Frenhofer» et «Catherine Lescault»</p>	<p>20 septembre 1831: parution d'une version plus étoffée que la première, dans le t. III des <i>Romans et contes philosophiques</i>. Disparition du sous-titre et changement du titre du premier chapitre en «Gillette»</p>	<p>16 juin 1832: <i>Contes philosophiques</i>, même texte que celui de la deuxième édition; introduction de Philarète Chasles</p>	<p align="center">26 juillet-12 août 1836: Voyage en Italie</p>	<p>Novembre 1836-avril 1837: dates probables du remaniement majeur du texte qui, corrigé et développé, conduira à l'édition des <i>Études philosophiques</i>, recours à un (des) collaborateur(s)?</p>
<p><i>Gambara</i></p>				<p>13 octobre 1836: entente avec Maurice Schlesinger, rédacteur de la <i>Revue et gazette musicale</i>, pour la publication d'une nouvelle musicale, qui sera annoncée régulièrement du 16 octobre 1836 à janvier-février 1837</p>	<p>Fin janvier-début février 1837: remise des premiers feuillets de <i>Gambara</i> à M. Schlesinger 6 au 7 février 1837: manuscrit partiellement détruit dans l'incendie de l'imprimerie Everat; Balzac partant pour l'Italie, son secrétaire, Belloy, est chargé de reprendre le travail; report de la publication à avril</p>
<p><i>Massimilla Doni</i></p>					

¹ Comme nous ne connaissons ni manuscrits, ni épreuves du *Chef-d'œuvre inconnu*; l'histoire de ce texte se réduit donc à celle de ses éditions». René Guise, «Histoire du texte», Pl., t. X, p. 1401. Pour *Le Chef-d'œuvre inconnu*, comme pour les deux autres récits, les diverses éditions seront indiquées en caractères gras.

² C'est en février ou en mai que Balzac choisit de centrer ce récit sur *Robert-le-Diable* de Meyerbeer, avec l'accord de M. Schlesinger, directeur de la *Revue et gazette musicale*, qui était particulièrement favorable à ce compositeur. La difficulté de dater avec précision cette étape majeure de la genèse de *Gambara* relève de la datation incertaine d'un billet de Balzac à Schlesinger où le romancier demande la partition de l'opéra, l'article le plus élogieux et la critique la plus négative parus dans sa revue, matériel qui aurait servi à l'élaboration du texte.

Tableau chronologique de la genèse du *Chef-d'œuvre inconnu*, de *Gambara* et de *Massimilla Doni* (suite)

14 février-3 mai 1837: Voyage en Italie			
<p>Mai 1837: A son retour d'Italie, Balzac trouve les épreuves préparées par Belloy prêtes, mais il est insatisfait; il les annote et les rend à Belloy, qui les lui remettra vers la fin mai. Entre-temps, Balzac a décidé d'écrire un «nouveau <i>Gambara</i>», sous l'influence de son expérience italienne récente. Il donne donc pour titre à cette œuvre <i>Gambara</i> et à la première <i>Massimilla Doni</i>, en modifiant les noms des personnages en conséquence. Une première version de ce texte (qui est en fait l'actuel <i>Massimilla Doni</i>) est prête autour du 22 mai. Balzac la propose à M. Schlesinger, mais après maintes délibérations entre Balzac, ses éditeurs et Schlesinger, aucune entente n'est conclue quant à la publication de ce second <i>Gambara</i>. Balzac doit donc terminer le premier <i>Gambara</i>, dont il reçoit les épreuves corrigées par Belloy à la fin du mois et sur lequel son véritable travail de romancier peut commencer. Les titres sont arrêtés définitivement: le premier texte s'intitulera <i>Gambara</i> et le second <i>Massimilla Doni</i>. Début de la composition du texte de <i>Massimilla Doni</i> destiné à la 4^e livraison des <i>Études philosophiques</i> chez Delloye et Lecou.</p>	<p>Fin juin 1837: Parution, chez Delloye et Lecou, dans la 3^e livraison des <i>Études philosophiques</i> (t. XVII); ajouts picturaux majeurs, texte plus centré sur Frenhofer, nouveau dénouement</p>	<p>Juin 1837: Parution, dans la <i>Revue et gazette musicale</i>, d'une lettre de Balzac à Schlesinger datée du 29 mai, destinée à expliquer aux abonnés les raisons du report de la publication de <i>Gambara</i> au 20 juillet</p>	<p>Été 1837: Balzac travaille aux épreuves de l'édition en volume de <i>Gambara</i>, c'est-à-dire au texte qui devrait figurer dans la 4^e livraison des <i>Études philosophiques</i> chez Delloye et Lecou; épreuves composées et tirées dès la fin 1837, il n'y manque que <i>Massimilla Doni</i>...</p>
			<p>Du 23 juillet au 20 août: parution dans la <i>Revue et gazette musicale</i></p> <p>Juillet: Travail sur les épreuves du chapitre I</p>

Tableau chronologique de la genèse du *Chef-d'œuvre inconnu*, de *Gambara* et de *Massimilla Doni* (suite)

	15 mars-6 juin 1838: Voyage en Italie	<p>13 novembre 1838: Delloye et Lecou cèdent à l'éditeur Souverain leurs droits sur les <i>Études philosophiques</i>; ce sont eux toutefois qui se chargent de terminer les épreuves de la 4^e et dernière livraison (la 3^e datant de juin 1837 et incluant, entre autres, <i>Le Chef-d'œuvre inconnu</i>), à laquelle manque <i>Massimilla Doni</i></p>	<p>24 décembre 1838: Souverain autorise une prépublication en revue de <i>Massimilla Doni</i>; Balzac ne trouve pas preneur pour le texte entier</p>	<p>13 mars 1839: publication avec <i>Le Cabinet des Antiques</i>, chez Souverain; le texte comporte alors quatre chapitres et une conclusion</p>	<p>25 août 1839: prépublication partielle dans <i>La France musicale</i>: chapitre III, avec pour titre: «Une représentation du <i>Mosè</i> de Rossini, à Venise»</p>	<p>Août-septembre 1839: publication avec <i>Une fille d'Ève</i>, chez Souverain; préface commune; dédicace de <i>Massimilla Doni</i> à Jacques Strunz, collaborateur de Balzac pour les deux nouvelles musicales</p>
<p>Octobre 1837: Travail sur les épreuves du chapitre II, qui se subdivisera en II et III (analyse de <i>Mosè</i>); jusqu'en janvier 1838, Balzac travaille à ce chapitre</p>	<p>Février 1838: Début du travail sur le chapitre IV et «finalisation» des épreuves; travail qui se poursuivra jusqu'en juillet 1839</p>					

Tableau chronologique de la genèse du *Chef-d'œuvre inconnu*, de *Gambara* et de *Massimilla Doni* (suite)

<p>Juin 1840: parution, chez Souverain, du <i>Livre des Douleurs</i>, réunissant <i>Gambara</i>, <i>Les Proscrits</i>, <i>Séraphita</i> et <i>Massimilla Doni</i>; constitue la 4^e et dernière livraison des <i>Études philosophiques</i>, pour laquelle la composition de <i>Gambara</i> avait été préparée dès la fin de 1837 (il s'agirait donc de la véritable édition «originale» de <i>Gambara</i>³); de même les épreuves de <i>Massimilla Doni</i> avaient été partiellement préparées par Delloye et Lecou avant la parution de l'édition Souverain de septembre 1839</p>	<p>1846: <i>La Comédie humaine</i>, édition Furne; <i>Le Chef-d'œuvre inconnu</i>, t. XIV; <i>Massimilla Doni</i>, <i>Gambara</i>, t. XV</p>	<p>1847: <i>Le Provincial à Paris</i>, chez Roux et Cassanet; jumelé au <i>Provincial à Paris (Les Comédiens sans le savoir)</i>, au <i>Rentier</i> et à <i>El Verdugo</i>; toutes allusions au surnom «la Belle Noiseuse» et au statut de courtisane de Catherine Lescault sont effacées</p>	<p>Sources</p> <p>Matthias BRZOSKA, «Mahomet» et «Robert-le-Diable», l'esthétique musicale dans «Gambara», <i>AB</i> 1983, pp. 51-78.</p> <p>Pierre-Georges CASTEX, <i>Nouvelles et contes de Balzac. Études philosophiques</i>, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1961, 96 p.</p> <p>René GUISE, «Introduction» et «Histoire du texte», <i>La Comédie humaine</i>, t. X, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1979, pp. 393-412, 441-457, 519-541, 1401-1409, 1428-1447, 1504-1525.</p> <p>Pierre LAUBRIET, <i>Un catéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac</i>, Paris, Didier, 1961, 258 p.</p> <p>Max MILNER, «Introduction» à <i>Massimilla Doni</i>, Paris, José Corti, 1964, pp. 7-49.</p> <p>Roger PIERROT, «La véritable édition originale de <i>Gambara</i>», dans <i>Mélanges d'histoire du livre et des bibliothèques offerts à Monsieur Frantz Calot, conservateur honoraire de la Bibliothèque de l'Arsenal</i>, Paris, Librairie d'Argences, 1960, pp. 175-179.</p> <p>Charles de SPOELBERCH DE LOVENJOU, «Les <i>Études philosophiques</i> d'Honoré de Balzac», <i>Revue d'histoire littéraire de France</i>, vol. 14, n° 3, juillet-septembre 1907, pp. 393-441.</p>
---	---	--	---

³ Cf. Roger Pierrot, «La véritable édition originale de *Gambara*». «L'édition des *Études philosophiques* qu'elle soit datée de 1837 ou 1840 a donc bien été imprimée avant l'édition de 1839.» (p. 177) Il est difficile de déterminer exactement quelle fut la première édition de *Massimilla Doni*. Roger Pierrot arrive à cette conclusion surprenante que : «l'édition originale du ch. I de *Massimilla Doni* se trouve au tome XX des *Études philosophiques*, imprimé en 1837, et celle des chapitres 2 à IV dans l'édition Souverain de 1839» (p. 179).

Annexe II Résumés

Le Chef-d'œuvre inconnu

Première partie: Gillette (411-430¹)

Vers la fin de l'an 1612, Nicolas Poussin, peintre néophyte récemment arrivé à Paris, se présente chez François Porbus, peintre de Henri IV, déjà considéré comme un maître. Dans l'escalier menant à l'atelier, il fait la rencontre d'un vieillard énigmatique, qui le précède à l'intérieur. Dans l'atelier se trouve un tableau déjà célèbre représentant sainte Marie égyptienne, vivement critiqué par le vieillard, qui lui reproche son manque d'unité et de vie. Afin d'instruire ses deux interlocuteurs – dont il vient d'apprendre que le plus jeune s'appelle Nicolas Poussin et qu'il est lui aussi peintre –, le vieillard corrige la toile, tout en prodiguant conseils et savants discours. Tous trois se rendent ensuite chez le vieux peintre, où Poussin est confronté à la peinture frappante de réalité du vieillard – dont il apprend qu'il se nomme Frenhofer –, et de son maître Mabuse. Il apprend aussi l'existence d'une œuvre sur laquelle, depuis dix ans, travaille Frenhofer, à qui il ne manquerait que de rencontrer un modèle parfait pour terminer son tableau. Frenhofer plongé dans un état méditatif profond, Porbus explique comment il est en venu à cette situation extrême à la limite du génie et de la folie. Poussin retourne à sa mansarde où il propose à sa maîtresse Gillette de poser pour Frenhofer.

Deuxième partie: Catherine Lescault (430-438)

Trois mois plus tard, Porbus rend visite à un Frenhofer contrarié par l'inachèvement de son tableau et lui propose un échange: contre une séance de pose de Gillette, Poussin et Porbus auront le droit de voir la fameuse toile. Frenhofer se montre récalcitrant face à cet arrangement, arguant un amour passionné et exclusif pour sa femme de peinture. Or, au moment où Poussin et Gillette se présentent chez lui, Frenhofer, touché par la beauté parfaite de la jeune femme, consent à l'échange. Au moment du dévoilement toutefois, les discours savants de Frenhofer s'opposent au néant que les deux autres peintres perçoivent sur la toile. Sacrifiée par son amant à la peinture, Gillette laisse percer son mépris pour Poussin: art et amour sont inconciliables et Poussin a fait son choix. Frenhofer expulse ses invités de son atelier. On apprend le lendemain qu'il a brûlé ses toiles et est mort pendant la nuit.

¹ *Le Chef-d'œuvre inconnu*, dans *La Comédie humaine*, texte présenté, établi et annoté par René Guise, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. X, 1979, pp. 411-438. Les numéros de pages entre parenthèses renvoient à cette édition.

Gambara

Le 1^{er} janvier 1831, Andrea Marcosini, noble Milanais, se ballade au Palais-Royal; exilé pour ses idées patriotiques, il a trouvé refuge à Paris. Ayant aperçu la veille (31 décembre 1830) une inconnue pour laquelle il s'est pris de fascination et qu'il a suivie jusqu'à l'infeste rue Froidmanteau, Andrea y est ramené par son imagination persistante. Dans ce quartier insalubre, il fait la rencontre du cuisinier Giardini, propriétaire d'une gargote minable et obsédé par ses innovations culinaires. Plusieurs convives se présentent à la table d'hôte, dont le compositeur Gambara et son épouse Marianna, l'inconnue entrevue auparavant. La conversation s'anime: portant d'abord sur des considérations musicales générales, elle se resserre autour d'Andrea et de Gambara, qui discutent de questions plus pointues, la raison du compositeur s'éclaircissant avec la consommation d'alcool. Les autres convives partis, Gambara fait à Andrea le récit de sa vie et de ses multiples exils, avant de se retirer, obligeant sa femme à compléter leur histoire. Malgré son amour pour Marianna, Andrea s'engage à aider Gambara à se libérer de sa folie et à le rendre à sa femme. S'il échoue, il reprendra sa cour auprès de Marianna.

Le lendemain, Andrea rend visite aux deux époux. Le compositeur exécute à l'attention d'Andrea, de Giardini et de Marianna son opéra *Mahomet*, qu'il commente au fur et à mesure. Malgré l'extase qui se lit sur les traits de Gambara (alors à jeun), l'exécution s'avère cacophonique pour les auditeurs.

Le lendemain soir, Andrea se livre à une expérience sur Gambara: sous l'effet de l'alcool fourni par le Milanais, celui-ci démontre sa science musicale en interprétant sur un instrument de son invention, le *Panharmonicon*, des extraits de sa musique. Cette fois, l'exécution révèle un maître.

Pour favoriser la guérison du compositeur, Andrea se charge de procurer au couple un nouveau régime de vie. Après leur avoir fourni un nouvel appartement, il visite Gambara quotidiennement et, l'ayant fait boire, entame des discussions savantes avec lui. Il espère ainsi préparer le compositeur à une révélation qui devrait avoir lieu le soir de la première de *Robert-le-Diable*. Un soir, Andrea conduit Gambara à la première de cet opéra, lequel laisse le compositeur en état de profonde contemplation. Suite à l'audition, tous deux engagent une discussion critique sur l'opéra de Meyerbeer. Gambara accompagne sa critique en interprétant des passages au piano et en improvisant des variations dignes d'un grand maître. De retour auprès de sa femme, emporté par des désirs incontrôlés envers elle, Gambara redevient soudain «lucide» et est déçu de la bassesse à laquelle il s'est laissé entraîner.

Malgré cette mésaventure, Andrea, sur l'invitation de Marianna, se présente chez le couple. Gambara, revenu à son état normal, refuse dorénavant de boire. Marianna émet le constat que son mari «ne veut pas guérir».

Six ans plus tard, Gambara, abandonné par sa femme, s'est fait saisir le *Panharmonicon* et ses partitions et en est réduit à réparer des instruments. Giardini est quant à lui devenu regrattier. C'est alors que Marianna, victime d'un échec amoureux avec Andrea, revient vers son mari. Cette année-là, les revenus du ménage sont à la baisse; le couple se rabat sur la carrière de musiciens de rue. Marianna doit griser son mari afin qu'il joue bien et qu'ils récoltent un peu d'argent. Contraints financièrement, ils se voient refuser le crédit pour se procurer de l'eau-de-vie et par conséquent Gambara joue mal. Ils ne récoltent aucun argent. Ils font la rencontre de Massimilla di Varèse et de son mari Emilio (personnages principaux de *Massimilla Doni*) qui, après avoir entendu l'histoire de Gambara, décident de s'en faire les protecteurs.

Massimilla Doni

Chapitre I: «Les deux amours²» (543-568)

Dans une Italie affaiblie par l'invasion autrichienne, subsistent encore quelques nobles dont le caractère élevé contraste avec l'indigence dans laquelle ils sont confinés. Le jeune Emilio Memmi, dernier vestige d'une illustre famille, devenu prince de Varèse, «titre sans argent» (549) est réduit à une quasi-misère. C'est auprès de la duchesse Massimilla Doni, sa maîtresse, qu'il goûte les plaisirs rares d'un amour pur et désincarné, désir si profond qu'il fait le désespoir du jeune homme, impuissant auprès d'elle. De retour à Venise pour entendre la cantatrice Tinti et le ténor Genovese à la Fenice, le prince, soucieux, rentre à son palais, où un mouvement inhabituel le pousse à s'arrêter. Ignorant la location de son palais par la cantatrice, Emilio y est surpris par la jeune femme et son protecteur, le duc Cataneo, époux de Massimilla Doni. Surprise de la beauté du prince, la cantatrice éconduit son jaloux protecteur, séduit Emilio et partage avec lui une nuit d'amour tumultueuse. Au matin, dévoré de remords, le prince repousse la chanteuse et rejoint sa maîtresse. Déchiré entre son amour pur pour Massimilla et les plaisirs découverts dans les bras de la Tinti, c'est un Emilio accablé qui se rend le soir à l'opéra.

Chapitre II: «Les extrêmes jouissances³» (568-586)

À l'opéra, l'intérêt réside tant dans la salle, théâtre des mœurs italiennes, que sur la scène. En ce soir de première, la Tinti, prétextant un malaise, brille par son absence, tandis que Genovese recueille seul les ovations de la foule. Dans sa loge, Massimilla reçoit la visite d'un médecin français, mandé par son époux, dont les débauches notoires ont altéré la santé. Tandis qu'Emilio se confie à son ami Vendramin, la duchesse expose au nouveau venu l'état d'asservissement de l'Italie et les circonstances funestes qui contraignent Vendramin à visiter la glorieuse Venise d'autrefois à travers les brumes de l'opium, grâce auxquelles il souhaite mourir.

Suite à la représentation, Vendramin et Emilio se rendent au café Florian, véritable institution vénitienne, où se rencontrent des esprits singuliers, tel Capraja, un vieillard dont la vie privée est un mystère et qui, savant connaisseur en fait de musique, ne jure que par la

² Dans *La Comédie humaine*, Balzac a aboli la division en chapitres de *Massimilla Doni*. Nous restaurons pour les besoins de notre résumé les titres de chapitres retenus pour l'édition Souverain d'août-septembre 1839. La pagination renvoie au texte de Pl., t. X, pp. 543-569. Voir à ce sujet René Guise, «Histoire du texte», Pl., t. X, pp. 1505-1525; voir aussi notre annexe sur la genèse des trois *Études philosophiques* artistes.

³ À la lumière des épreuves, René Guise fait voir que Balzac hésita quant à l'intitulé de ce chapitre. Il envisagea entre autres le titre «La vie italienne». Cf. René Guise, «Histoire du texte», Pl. t. X, pp. 1512, 1538.

roulade. Il entame une bouillonnante discussion avec le duc Cataneo, qui quant à lui ne tire sa jouissance que d'un accord parfait. Seul ceux qui, comme l'opiomane Vendramin, vivent une communion de pensée avec ces deux êtres d'exception, arrivent à saisir l'essence du débat qui oppose ces deux monomanes. «Ils vont dans l'Art là où te conduit ton extrême amour, là où me mène l'opium» (584), explique Vendramin à Emilio. Ce dernier est enlevé par la Tinti, avec qui il passe une seconde nuit de passion.

Chapitre III: «L'opéra de Mosè⁴» (586-610)

C'est un Emilio très troublé qui rejoint le lendemain soir la loge de Massimilla à la Fenice, où se trouvent aussi Vendramin et le médecin français. Dans le double espoir de toucher Emilio et de gagner le médecin à la musique italienne, Massimilla fait montre d'une grande science musicale en expliquant et en analysant la représentation du *Mosè* de Rossini que l'on donne ce soir-là. Toutefois, le médecin est autant sinon plus intrigué par la conduite des deux amants, qui révèle un drame souterrain, que par ce qui se passe sur scène. Or, les plaisirs que se promettaient les spectateurs sont assombris par le fiasco du ténor Genovese. En scène avec la Tinti, celui-ci se met à «bramer comme un cerf» (596), créant un tumulte dans la salle. Ignorant tout du mal qui ronge le prince, c'est en faisant les plus amères conjectures que la duchesse s'en sépare, craignant de ne plus le revoir.

Chapitre IV: «Les deux guérisons» (610-619)

Vendramin, le médecin, Genovese, Capraja et Cataneo se rencontrent sur la place Saint-Marc où sont discutés le malheur d'Emilio et le fiasco du ténor. Pour prouver sa valeur, Genovese se livre une démonstration de son talent qui émeut tous ses auditeurs. Selon Capraja, l'amour que porte le ténor à la cantatrice entrerait en conflit avec son art, lorsqu'ils se produisent ensemble. Le médecin entreprend de guérir à la fois Emilio et Genovese, le soir même. Il permet à Genovese de devenir l'amant de la Tinti. Ne cherchant plus à exprimer son amour par son chant, celui-ci connaît un grand succès avec la cantatrice. De plus, le médecin offre à Emilio la possibilité de réunir son amour charnel et son amour spirituel, en substituant la pure Massimilla à la Tinti. Après une nuit d'amour pendant laquelle il croit posséder la cantatrice, il se réveille dans les bras de sa maîtresse. Peu après, on apprend la grossesse de Massimilla; les créatures célestes viennent pleurer sur elle.

⁴ Pour le titre de ce chapitre, Balzac hésita entre «Une représentation de l'opéra de *Mosè*» et «L'opéra de *Mosè*». Il retient ce dernier pour la publication en volume, mais préfère, pour la publication séparée de ce chapitre dans *La France musicale*, le titre «Une représentation du *Mosè* de Rossini, à Venise». Voir René Guise, «Histoire du texte», Pl., t. X, pp. 1516, 1515-1919.