

Balzac et le jeu parodique dans « Gambara »

Michaël Tilby

DANS **L'ANNÉE BALZACIENNE 2006/1 n° 7**, PAGES 83 À 117

ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE**

ISSN 0084-6473

ISBN 2130559662

DOI 10.3917/balz.007.0083

Date de mise en ligne : 01/12/2008

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2006-1-page-83?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

BALZAC ET LE JEU PARODIQUE DANS « GAMBARA »

« Pour recommencer *Robert le Diable*
en littérature, il ne faut que du travail. »¹

« J'étais comme Beethoven [*sic*]
sourd. »²

La critique balzacienne, dans les pages qu'elle a consacrées à *Gambara*, a longtemps suivi l'exemple de l'auteur lui-même en insistant sur une interprétation qui fait de cette étude philosophique une illustration supplémentaire de ce « désordre que la pensée arrivée à tout son développement produit dans l'âme de l'artiste »³. À un moindre degré, on a voulu voir dans cette nouvelle destinée à la *Revue et gazette musicale* de Maurice Schlesinger la manifestation, sous forme de conte fantastique à la Hoffmann, d'une ambition de la part du romancier de prendre position dans le débat rebattu qui opposait inlassablement l'harmonie à la mélodie, la musique allemande à celle de l'Italie, controverse qui fonde bien des propos de Stendhal dans sa *Vie de Rossini*⁴ et qui resurgira en tant qu'« idée reçue » lors de la première conversation d'Emma

1. Lettre à Armand Péréné du 4 décembre 1838, *Corr.*, t. I, p. 476.

2. Lettre à Mme Hanska du 7 novembre 1843, *LHB*, t. I, p. 729.

3. Préface de la première édition d'*Une fille d'Ève*, *Pl.*, t. II, p. 271.

4. Il convient cependant de noter que pour Stendhal la position de Rossini, dans cette opposition, n'était pas aussi tranchée qu'on pourrait l'imaginer, dans la mesure où l'écrivain décèle dans certaines œuvres du compositeur, dont *Mosè* (œuvre dans laquelle « le maître italien a daigné parler l[a] langue [des Allemands] », « a sacrifié à l'harmonie »), une forte tendance à opérer une synthèse des deux traditions (Stendhal, *Vie de Rossini*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Brunel, « Folio classique », Paris, Gallimard, 1992, p. 347).

Bovary avec Léon⁵. Et pourtant, et pour des raisons qui ne surprendront plus personne, l'attention des Balzaciens de notre ère a été de plus en plus attirée vers l'enveloppe de cette fiction, c'est-à-dire sur l'écriture ainsi que sur la totalité des composantes d'une composition dont la bizarrerie, en fait, ne peut guère être prise pour un élément extrinsèque, dépourvu de signification, face à l'évidente thématique philosophique ou esthétique. C'est dans une telle perspective que s'inséreront les remarques qui vont suivre sur les liens entre l'« autoréflexivité » de ce texte et la parodie. On insistera sur le fait que le discours narratif y a constamment l'acte d'écrire pour référent, et qu'à ce titre, non seulement le texte affiche une réflexion plus ou moins permanente sur lui-même, mais que cette réflexion s'avère, à son tour, génératrice de la quasi-totalité des éléments de la fiction et de sa représentation, le tout présentant ainsi, sur le plan créateur, un phénomène de

5. Un fragment cité par Pierre Albert Castanet du roman de Théophile de Ferrière (dit Samuel Bach, libraire), intitulé *Il Vivere* (1834), met bien en évidence cette opposition stéréotypée entre la musique italienne « toute de chant et de mélodie » et la musique allemande « toute d'harmonie et de modulation » (voir P. A. Castanet, *Balzac et la musique*, Paris, Michel de Maule, 2000, p. 27). Nombreux ont été les lecteurs de *Gambara* à chercher dans cette œuvre de fiction un jugement sur l'esthétique de Meyerbeer par rapport à celle de Rossini. Le plus souvent, on a voulu attribuer à Balzac un véritable engouement pour le premier chef-d'œuvre du compositeur allemand, ce qui incita George Bernard Shaw à proférer à son égard une dénonciation cinglante (« The frankly delirious description of [Meyerbeer's] *Robert the Devil* [...] and Goethe's astonishingly mistaken notion that [Meyerbeer] could have composed music for Faust, show how completely the enchantments of the new dramatic music upset the judgment of artists of eminent discernment » (G. B. Shaw, « The Perfect Wagnerite », in *Major Critical Essays*, edited by Michael Holroyd, Harmondsworth, Penguin, 1986, p. 293). Par contre, Rose Fortassier prétend que « Balzac est allé trop loin dans la compréhension du musicien de génie incompris pour ne pas souscrire au jugement de *Gambara* qui méprise *Robert le Diable*, l'œuvre trop bien faite pour le succès immédiat » (« Balzac et l'opéra », *Cahiers de l'AIÉF*, n° 17, mars 1965, p. 30). Plus nuancées seraient les positions adoptées respectivement par Jean-Pierre Barricelli et Caroline Bouju. Selon le premier, l'appréciation essentiellement positive de l'opéra de Meyerbeer aurait constitué « un cas de diplomatie littéraire » (« Balzac et Meyerbeer », *AB 1967*, p. 157), tandis que pour C. Bouju : « Balzac a eu le mérite de porter sur Meyerbeer un regard lucide, analysant tout ce que sa propre époque avait pu apprécier dans *Robert le Diable* mais prévoyant aussi ce que la postérité, elle, condamnerait » (« Balzac, critique de Meyerbeer », *L'Avant-Scène Opéra*, n° 76, 1985, p. 81). Pour notre part, nous souscrivons volontiers au jugement de Pierre Brunel, qui maintient qu'« on a eu tort [...] de [...] prêter [à Balzac] quelque jugement personnel que

spécularité à la fois dynamique et modeste quant à son développement.

Une telle perspective, dont Geneviève Delattre a eu l'intuition dans une étude très novatrice⁶, aura pour effet de privilégier le personnage du comte Marcosini aux dépens du compositeur éponyme, dans la mesure où il est non seulement poète, mais aussi, en quelque sorte, romancier. C'est effectivement lui, nous aurons l'occasion de revenir sur ce point, qui « invente » l'histoire, qui recueille les relations autobiographiques des autres personnages, et qui finit par se trouver expulsé du récit au moment précis où il cesse de s'acquitter de ses fonctions de « romancier »⁷, lesquelles, jusque-là, l'emportaient sensiblement sur celles qui lui échoient en tant que simple figure, même si c'est en tant que protagoniste de son propre récit qu'il serait, pour ainsi dire, *conte* aussi bien que *comte*. S'il se trouve, selon la formule de Geneviève Delattre, « aux prises avec ses personnages et sa propre nature d'artiste », il est également, selon la même critique, « le reflet, parodique souvent, de la création romanesque telle que Balzac la conçoit »⁸. L'observation est fort juste, mais il reste tout de même à démontrer que le personnage de Marcosini ne constitue qu'un élément parmi d'autres dans une réflexion parodique sur l'écriture beaucoup plus radicale, et qui s'étend à la composition entière.

Rappelons ici qu'il est littéralement question de « parodie » à deux reprises dans *Gambara*, ce qui mérite de retenir notre

ce soit sur Meyerbeer et *Robert le Diable* dans *Gambara* » (P. Brunel, « *Gambara*, ou l'opéra ivre », *Corps écrit*, 13, 1985, p. 137). Voir aussi Aude Locatelli, « *Gambara* de Balzac : réalité et fiction musicales ou "le procès gagné par l'esquisse contre le tableau fini" », in *Frontières et passages. Les échanges culturels et littéraires*, textes réunis et présentés par Chantal Foucrier et Daniel Mortier, Publications de l'université de Rouen, 1999, p. 488. Il n'en reste pas moins que l'auteur de *Gambara*, dans une lettre à madame Hanska datée du 5 avril 1843, s'enthousiasmera : « Entendre *Guillaume Tell* à notre Opéra, ou *Robert le Diable*, c'est voyez-vous, aussi grand que la pensée ! que la fantaisie ! Dans : – *Ce rameau qui donne la puissance et l'immortalité de Robert le Diable*, Nourrit donnait [la] chair de poule. La vie heureuse, avec tous ses rêves satisfaits, y tenait » (*LHB*, I, p. 663). Retenons le fait que le célèbre ténor s'était suicidé en 1839.

6. Geneviève Delattre, « Andrea Marcosini et les tribulations du romancier dans *Gambara* », *AB 1983*, p. 79-91.

7. Voir G. Delattre, *art. cit.*, p. 82.

8. *Ibid.*, p. 91, 88.

attention, étant donné que le terme ne figure nulle part ailleurs dans *La Comédie humaine*⁹. Ainsi, en présence du compositeur et du cuisinier napolitain Giardini, Marcosini est d'abord « balotté entre le sublime et la parodie »¹⁰. C'est à leur égard de nouveau qu'il cède par la suite à « la fantaisie [...] de ne point séparer le drame et la parodie » (p. 499). La parodie pourtant s'étend bien au-delà du duo en question. Si l'auteur de *Gambara* souligne lui-même le caractère parodique de la mise en abyme représentée par le livret de l'opéra attribué au compositeur fictif en évoquant ce que les relations entre Gambara et Marianna ont de commun avec la vie conjugale de Mahomet et Cadhige¹¹, c'est à juste titre que Max Andréoli nous exhorte à voir à quel point Gambara et Mahomet, tous deux épileptiques¹², se ressemblent, notamment par le désir du prophète d'engendrer un monde et de « mourir Dieu », lequel se répète dans l'ambition qu'a Gambara d'être le « Messie » d'une « régénération musicale »¹³. Le compositeur serait donc lui-même la parodie de son personnage, tout comme Sardapapale, figure dont le dégoût du monde est partagé par le Mahomet de Gambara, se transforme, à deux autres endroits de *La Comédie humaine*, en des avatars « bourgeois » ou « villageois »¹⁴. En outre, Pierre Brunel a insisté sur le fait que dans la scène qui évoque la première représentation du *Robert*

9. Il n'y a par ailleurs que trois occurrences du verbe « parodier ».

10. *Gambara*, Pl., t. X, p. 476. Nos références à cette édition seront désormais indiquées entre parenthèses dans notre texte même.

11. Sur Marianna en tant que martyre (et partant de personnage lié au premier volet de la trilogie de Gambara, lequel a justement pour titre *Les Martyrs*), voir Brigitte Méra, *Balzac et la figure mythique dans les « Études philosophiques »*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 169-173.

12. C'est à Maurice Regard, semble-t-il, que revient le mérite d'avoir été le premier à remarquer ce détail (voir son édition de *Gambara*, Paris, Corti, 1964, p. 36).

13. Max Andréoli, « Le sublime et la parodie dans les *Contes artistes* de Balzac », *AB 1994*, p. 33, où l'on lira également cette observation fort pertinente : « *Mahomet*, œuvre d'art manquée, est donc parodie d'une autre œuvre, le récit qui la porte ». Voir aussi Eddy Hanquier, « Le commentaire de l'œuvre d'art par les personnages principaux : Frenhofer, Gambara, Massimilla Doni », in *Analyses et réflexions sur Balzac, « Le Chef-d'œuvre inconnu », « Gambara », « Massimilla Doni »*, ouvrage collectif, Paris, Édition Marketing, 1993, p. 90.

14. Voir respectivement *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 952, et *Les Paysans*, Pl., t. IX, p. 285.

le *Diable* de Meyerbeer, œuvre dont l'action et la musique se trouvent remarquablement disséquées au sein de la nouvelle, « il existe une correspondance entre l'œuvre représentée et la situation du spectateur fictif qui assiste à la représentation [...]. Gambara dit lui-même qu'il a éprouvé une émotion aussi forte parce que, comme Robert, il "gémi[t] sous les coups réitérés du démon" »¹⁵. Pareillement, Aude Locatelli a mis en relief l'intrigue amoureuse qui fait de Marcosini l'écho parodique de Bertram, père diabolique de Robert¹⁶. Sur un autre plan, par un effet de gémellité ironique, le comte milanais et le compositeur seraient, également, tous deux des « poètes ». Max Andréoli a donc pleinement raison lorsqu'il observe : « Il en résulte un jeu complexe de miroirs, un redoublement d'illusions, qui assurent au texte l'unité et la profondeur par l'emboîtement des mises en abyme. »¹⁷

Mais il convient d'aller plus loin que cette mise en abyme parodique. La nouvelle, envisagée dans sa totalité, exhibe un rapport de parodie avec un certain art de la composition dont on fait le procès à l'intérieur du récit. Car si le personnage de Giardini, en tant que cuisinier qui finit par devenir « simple regrattier » (p. 514), se révèle une parodie de Meyerbeer tel qu'il est vu par Gambara, qui distingue dans *Robert le Diable*

15. Pierre Brunel, « La scène d'opéra dans le roman », in *Les Écrivains français et l'opéra*, édité par Jean-Paul Capdevielle et Peter-Eckhard Knabe, Cologne, 1986, p. 128.

16. « On peut voir dans le pouvoir diabolique de Bertram – père maléfique de Robert qui tout en se faisant passer pour son ami cherche à l'écartier d'Isabelle – un équivalent du pouvoir d'A. Marcosini qui, convoitant Marianna, joue le rôle d'un mécène paradoxalement doué d'un pouvoir de mort » (A. Locatelli, *art. cit.*, p. 487-488). De façon plus générale, il convient de noter avec Simon Williams que l'opéra de Meyerbeer nous offre « a powerfully drawn ambience of ghostly intrigue and sexual despair [...] and represents with no little depth and subtlety varying degrees of emotional trauma » (« The spectacle of the past in grand opera », in David Charlton (éditeur), *The Cambridge Companion to Grand Opera*, Cambridge University Press, 2003, p. 71).

17. M. Andréoli, *art. cit.*, p. 33. G. Delattre, pour sa part, discerne « un réseau de rapports spéculaires convergeant, en fin de compte, vers une réflexion du texte narratif sur lui-même » (*art. cit.*, p. 80). Rappelons en outre que *Robert le Diable* et l'andante par lequel débute l'ouverture du *Mahomet* de Gambara sont tous deux liés par leur tonalité (*ut* mineur) à la cinquième symphonie de Beethoven, œuvre de référence dans les débats auxquels participent les personnages.

une œuvre fabriquée à partir de *centons*¹⁸, il représenterait également une version parodique de l'auteur de la nouvelle, dans la mesure où celle-ci est visiblement le produit d'une activité de bricolage. La nouvelle de Balzac est, en effet, fabriquée « de toutes pièces », tout comme le mobilier des Gambara est fabriqué par Giardini à partir de vieux instruments, mis au rebut par le musicien¹⁹.

Une telle activité de bricolage peut néanmoins être ressentie de deux manières distinctes. Ou bien comme œuvre simplement « sans style » (et l'on reconnaîtra ici un reproche que certains musicologues ont adressé à Meyerbeer)²⁰. Ou bien en tant que cacophonie. Très conscient de ce fait, Balzac pousse le paradoxe à l'extrême, en juxtaposant des réactions à la musique de Meyerbeer et de Gambara qui sont à la fois contradictoires et instables. Cette ambiguïté trouve, d'ailleurs, son écho dans le thème de la surdité, associée ici, de façon parodique, à Beethoven (et plus précisément à ce Beethoven hoffmannesque qui s'imposait parmi la génération de 1830), rappelé ici non seulement à travers ce Gambara que Francis Claudon n'hésite pas à traiter de « trop beethovénien »²¹, mais aussi par le chef d'orchestre Gigelmi, « le plus grand chef d'orchestre italien connu », malgré son air de « marchand d'allumettes » (p. 468), qui est effectivement dur d'oreille et qui se précipite pour vanter avec enthousiasme la *Symphonie en ut mineur* du

18. Rappelons avec Marc Eigeldinger que les *centons* étaient « des fragments musicaux empruntés à des œuvres préexistantes et mis bout à bout de manière à former une sorte de pot-pourri » (Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* ; *Gambara* ; *Massimilla Doni*, GF, 1981, p. 259).

19. Selon l'interprétation de Dominique Dumas, ceci ferait partie d'une vision cohérente de la situation de l'artiste sous la monarchie de Juillet : « L'artiste est condamné à jouer le bouffon car il n'a pas trouvé sa place sociale. [...] il ne produit rien d'utile et donc de marchand. Tout ce qu'il fait est destiné à la poubelle ou au détournement » (*Analyses et réflexions sur Balzac*, op. cit., p. 53).

20. Citons à cet égard Karin Pendle qui proclame : « In showing so many styles he [le Meyerbeer de *Robert*] could well have been accused, as was his librettist Scribe, of having no style at all » (*Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century*, Ann Arbor, MI, UMI Research Press, 1979, p. 430).

21. Francis Claudon, *La Musique des romantiques*, Paris, PUF, 1992, p. 218. L'« étrange similitude » qui existe entre Gambara et « le Beethoven qu'imaginaient les contemporains » a été bien mise en évidence par Pierre Citron dans son article intitulé « *Gambara*, Strunz et Beethoven », *AB* 1967, p. 167. Sur

« Grand Sourd »²². Pourtant ce qu'il faudrait retenir surtout, c'est la façon dont le texte fait du lecteur un sourd. Lorsque nous écoutons le commentaire auquel *Gambara* se livre au sujet de sa propre musique, il ne s'agit pas d'entendre cette « étourdissante cacophonie qui frappait les oreilles » (p. 493)²³. Afin de savoir comment nous devons la juger, nous sommes obligés d'attendre le jugement négatif porté sur cette musique par le narrateur. En fait, dans *Gambara*, la musique, de quelque nature que ce soit, échappe à toute tentative de la traduire sur le plan linguistique. Déjà, en 1835, l'auteur d'un feuilleton paru dans *L'Artiste* avait déclaré, à propos justement de la cinquième symphonie de Beethoven :

« Il n'y a pas de langue humaine, il n'y a pas d'hyperbole qui puisse exprimer l'effet produit par le final de cette symphonie [...]. Analyser une symphonie, une œuvre, une musique comme celle-là, avec des mots [...], c'est vraiment témérité, folie ; pour donner à

l'omniprésence de Beethoven dans *Gambara*, voir aussi Jean-Pierre Barricelli, « Balzac and Beethoven. The growth of a concept », *Modern Language Quarterly*, 25, 1964, p. 420. L'auteur y constate que la nouvelle « expounds theses which come more within the orbit of symphonic than of operatic music » (p. 420), mais il convient sans doute de rappeler à cet égard le propos suivant de Hoffmann : « the symphony has become nothing less than the *opera* of the instruments » (cité en version anglaise par Katherine Kolb Reeve, « Rhetoric and reason in French music criticism of the 1830s », in Peter Bloom (éditeur), *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1987, p. 543).

22. Ce thème de la surdité se poursuit à travers l'observation ironique émise à propos de l'interprétation par *Gambara* de sa propre composition musicale : « Un sourd aurait cru assister à une improvisation due à quelque grand artiste » (p. 494). Rappelons, en outre, que Pierre Citron a, fort pertinemment, rapproché ce passage d'un conte de Jules Janin dont il sera question plus loin dans le présent article, à savoir « Le dîner de Beethoven », lequel avait été publié en 1834, dans les tout premiers numéros de la *Gazette musicale*, et que le critique, sans doute à juste titre, juge « médiocre » (voir P. Citron, *art. cit.*, p. 169). Quant au nom Gigelmi, il ne sonnera pas juste à l'oreille de quiconque aurait une certaine connaissance de la langue italienne. Il n'en ressemble pas moins à celui du compositeur Guglielmi (rappelé plus d'une fois par Stendhal dans sa *Vie de Rossini*), mais déformé, ou bien par Balzac lui-même (afin de rehausser l'aspect grotesque du personnage), ou bien par quelque prote négligent.

23. Toujours est-il que l'expression linguistique du commentaire n'a pas laissé de contrarier certains lecteurs dont Herbert J. Hunt (voir *Balzac's Comédie humaine*, Londres, Athlone Press, 1964, p. 145). Retenons aussi l'observation faite par Marie-Paule et Jacques Rambeau : « Certes le lecteur, un peu sceptique, a parfois la conviction que la musique est en surcharge, ce qu'accentue de façon caricaturale dans le *Mahomet* de *Gambara* la disproportion entre un texte narratif prolixe et la mention lapidaire des tonalités qui l'accompagne entre parenthèses »

ceux qui lisent une idée de ce qu'on a entendu, on est réduit à chercher des analogies, des comparaisons. »²⁴

L'auteur de *Gambara*, pour sa part, se trouve obligé de proclamer, à l'égard de l'exécution de la musique de son compositeur fictif, qu'il « faudrait des mots nouveaux pour cette musique impossible » (p. 493). Un véritable abîme sépare le phénomène et la description linguistique que l'auditeur en fait. Et il est évident que ceci est tout aussi vrai pour la musique *possible* que pour cette musique de *Gambara* qualifiée d'*impossible*.

Notre propos ne s'arrête pourtant pas au phénomène de la musique. Au contraire, nous tenons à montrer comment, dans *Gambara*, la composition en tant que bricolage devient forcément cacophonie parodique en raison du fait que le texte, à force de mettre constamment en relief son statut linguistique, ne sera jamais une simple œuvre « sans style », mais laisse entrevoir à tout moment les insuffisances inhérentes à la parole et à l'acte d'écrire. Autrement dit, Balzac démontre que ce n'est pas uniquement par rapport à la musique qu'un abîme sépare l'objet de la représentation et les moyens dont dispose l'auteur. *Gambara* serait donc un texte polyphonique qui exhibe une prolifération de perspectives différentes, toutes inachevées, toutes, des distorsions. Vue ainsi, la nouvelle apparaît structurée autour de l'impossibilité de choisir entre des conclusions diamétralement opposées. Il s'agirait d'une composition dont le

(« Les problèmes de la transcription littéraire de la musique dans *Gambara* et *Massimilla Doni* », in *Analyses et réflexions sur Balzac, op. cit.*, p. 40). Pour une analyse ponctuelle des deux commentaires de *Gambara* de la part d'un spécialiste de musique, voir François Sabatier, *La Musique dans la prose française des Lumières à Marcel Proust*, Paris, Fayard, 2004, p. 192-211. Pour une analyse des changements de tonalité dans *Mahomet*, voir Cormac Newark, « Metaphors for Meyerbeer », *Journal of the Royal Musical Association*, 127.1 (2002), p. 38, article qui a le mérite d'abord de situer *Gambara* dans le contexte d'une réception critique des opéras de Meyerbeer qui insistait sur leur caractère incompréhensible sur le plan esthétique, et ensuite de mettre en évidence le rapport que la nouvelle de Balzac entretient avec l'innovation contemporaine dans le domaine de la fabrication des instruments musicaux, innovation dûment exploitée par Meyerbeer, représentant par excellence d'une culture urbaine émergente.

24. H.R., « Concerts du Conservatoire. Cinquième, sixième et septième concerts. Séance extraordinaire du Vendredi-Saint », *L'Artiste*, t. IX (1835), p. 161. Faut-il voir derrière ces initiales le nom de Horace Raison, qui, effectivement, collaborait à *L'Artiste* ?

centre se révèle un vide²⁵, d'un texte qui place le lecteur devant un phénomène d'illisibilité, ce qui fait de celui-ci, à son tour, la parodie de ce Mahomet qui, précise le texte balzacien, ne sait ni lire ni écrire. L'écriture y est démasquée par rapport à sa prétention d'assurer la vérité dans une narration qui, en fait, démontre que la parole ne peut jamais exprimer que ce qui *pourrait* être dit parmi bien d'autres possibilités diverses, voire contradictoires. En d'autres termes, il s'agit d'un texte qui, au niveau de sa propre écriture, donne une réponse résolument négative à cette question que Gambarà adresse à Marcosini : « Êtes-vous sincère ? »

Afin de faciliter une telle réflexion sur l'écriture, le texte met constamment en évidence son rapport parodique avec les conventions du romanesque, ainsi qu'avec celles du théâtre ou de l'opéra. En premier lieu, il y a plus d'une allusion à des personnages d'opéra²⁶. Il est question aussi du théâtre de marionnettes de Gerolamo (p. 467), que Balzac avait connu lors d'un passage à Milan²⁷. Marcosini, dont « [I]a dignité sentait un peu le théâtre » (p. 460) et qui, le soir, fréquente normalement les Bouffons et l'Opéra, se drape dans « le manteau d'Almaviva » (p. 461) pour se comporter à la manière d'un acteur sur scène : « Andrea releva son manteau jusqu'à ses moustaches » (p. 463). Sur cette autre scène qu'est le restaurant du *signor* Giardini (la notion du spectacle y est soulignée par le caractère festif de cette soirée de réveillon, tout comme les propos des personnages s'énoncent devant un auditoire), le

25. Nous rencontrons ici l'analyse fort suggestive du *Chef-d'œuvre inconnu* due à Chantal Massol-Bédouin : « L'artiste ou l'imposture : le secret du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac », *Romantisme*, n° 54, 1986, p. 44-57.

26. Les références au *Barbier de Séville* rappellent l'opéra de Rossini plutôt que la pièce de Beaumarchais. De même, Pierre Citron a démontré que la « Léonarde » qui fait le service de table chez Giardini renvoie, non pas au *Gil Blas* de Lesage, mais à l'opéra-comique que Lesueur en avait tiré sous le titre de *La Caverne* en 1793 (voir P. Citron, « Qui est "Léonarde" chez Balzac ? », *AB* 1970, p. 355).

27. Selon René Guise (*Pl.*, t. X, p. 1456, note 1 de la p. 467), Gerolamo désigne « un théâtre de marionnettes établi à Milan depuis 1807 et qui tirait son nom du personnage principal, Gerolamo, rusé sous des airs de sottise. Mais ce personnage était d'origine piémontaise, et non napolitaine ». Une deuxième allusion à celui-ci, dans *Massimilla Doni* cette fois (*ibid.*, p. 555), confirme que la « naïve rouerie napolitaine » de Giardini (p. 467) renvoie à un des personnages stéréotypés du théâtre de Gerolamo et non pas à l'imprésario lui-même.

propriétaire se complâit dans son rôle de « metteur en scène », rôle qui trouvera son écho dans l'activité d'époussetage à laquelle s'adonne Marianna dans les moments qui précèdent la visite du comte²⁸. Il faudrait aussi relever le thème de la répétition, lequel, par exemple, se trouve à la base des trois représentations de *Robert le Diable* : répétition générale, première, et re-création par Gambarara sur le plan de la critique²⁹. L'on a, de même, plus d'une fois indiqué la ressemblance de la composition elle-même avec un opéra³⁰. Notons que l'opéra de Meyerbeer a été à ses débuts conçu comme un opéra-comique destiné, en 1827, au théâtre Feydeau³¹, et que c'est justement à ce genre foncièrement « bâtard »³² que la nouvelle ressemble. Le rôle de Giardini, dont le nom semble devoir son origine à celui d'un violoniste évoqué par Hoffmann dans *La*

28. Il s'agit d'une activité à laquelle participe également Marcosini lui-même : « La journée suivante fut employée par le comte à faire arranger l'appartement qu'il destinait au pauvre ménage de l'artiste » (p. 495).

29. Voir p. 473 et p. 501. La notion de répétition s'associe également à toute tentative pour passer de la musique à la parole et, à cet égard, se trouve présente de manière explicite dans la description de Gambarara qui figure dans la dédicace au marquis de Belloy, laquelle évoque « ce personnage digne d'Hoffmann [...] ayant des oreilles pour écouter les chants des anges, et n'ayant plus de langue pour les répéter » (p. 459).

30. « La structure générale du conte, aussi défectueuse qu'elle paraisse, ne se modèle-t-elle pas sur la composition musicale, en particulier celle d'un opéra avec son ouverture, ses actes, ses reprises de motifs et de thèmes ? » (G. Delattre, *art. cit.*, p. 80). Voir aussi Klaus Ley, *Die Oper in Roman. Erzählkunst und Musik bei Stendhal, Balzac und Flaubert*, Heidelberg, C. Winter, 1995, partie E. Selon ce critique, « Als Ergebnis stellt sich nach Experiment von *Massimilla Doni* und *Gambarara* heraus, dass die Oper als die komplexeste Form der Musik den Roman zwar nicht übertreffen oder gar ersetzen kann ; sie verhilft ihm aber zum Ausbau von Ausdrucks- und Darstellungsmöglichkeiten, die er früher nicht kannte » (p. 423). D'autre part, Thierry Bodin rappelle que *Gambarara* a dû attendre 1978 pour fournir la base d'un livret d'opéra (« Balzac et la musique », in *L'Artiste selon Balzac*, Paris-Musées, 1999, p. 181, note 67) ; il s'agit d'un opéra en deux actes et six tableaux dû à Antoine Duhamel. Pour le synopsis de cette œuvre, voir P. A. Castanet, *op. cit.*, p. 23-26. On consultera avec profit les pages que ce musicologue consacre à Meyerbeer, même s'il confond, fâcheusement, *Gambarara* et le « compositeur de romances » (p. 27), ainsi que le *Mahomet* de *Gambarara* et le *Maometto secondo* de Rossini (p. 22 et sa note 67).

31. Voir Max Milner, *Le Diable dans la littérature française*, Paris, Corti, 1960, t. I, p. 610 ; Pendel, *op. cit.*, p. 436 ; et, surtout, Mark Everist, « The name of the rose : Meyerbeer's opéra-comique, *Robert le Diable* », *Revue de musicologie*, 80 (1994), 211-250.

32. Voir Emmanuel Reibel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Champion, 2005, p. 55.

Leçon de violon, serait justement un rôle bouffe. Si ce personnage assure les fonctions d'un cuisinier, on pourrait éventuellement trouver l'origine de cette idée dans le *Kreysler* de Jules Janin, qui, dans le conte fantastique de 1831 qui porte son nom, avait vu, sous l'effet de l'ivresse, « tout un orchestre avec ses gradations harmoniques dans une batterie de cuisine »³³. Toujours est-il que Nestor Roqueplan n'hésitera pas à dire, à propos de « la musique mélodique des Italiens » : « C'est du macaroni. »³⁴

Mais c'est surtout l'écriture elle-même qui est en mise en évidence dans *Gambara*, et d'une façon qui affiche systématiquement l'ambivalence profonde de l'auteur à son égard. Il convient de s'arrêter un instant sur le fait que *Gambara* n'est pas seulement compositeur ou fabricant puis raccommodeur d'instruments. Dans sa jeunesse, il a exercé toute une gamme d'activités dans le domaine de la musique et du théâtre³⁵. Comment ne pas évoquer ici l'activité également variée de son créateur dans le domaine de la littérature, surtout à ses débuts ? Quant à Marcosini, nous l'avons constaté, il est l'auteur d'un recueil de vers. Pour sa part, *Gambara*, précisément, est fort sensible à la poésie : en se remémorant la représentation de *Robert le Diable*, il croit « li[re] un roman de chevalerie et un poème » (p. 506). Il s'agit, en effet, de deux « poètes », dont chacun se reconnaît tel dans l'autre. Cela dit,

33. Jules Janin, *Contes fantastiques et littéraires*, présentation de Jean Decottignies, Collection Ressources, Paris-Genève, Slatkine, 1979, p. 35.

34. *Le Constitutionnel*, 18 mars 1867 (cité par E. Reibel, *op. cit.*, p. 245). Il pourrait s'agir d'une comparaison qui circulait depuis un certain moment. En revanche, signalons que dans la toute récente *Maison Nucingen*, Bixiou avait commenté ainsi sa propre narration : « Ceci est notre nouveau style, des phrases qui filent comme notre macaroni tout à l'heure » (*Pl.*, t. VI, p. 349). Constatons également que l'on a aussi voulu voir dans le choix d'un cuisinier le reflet ironique du gourmet que fut Rossini. Plus pertinent encore serait le fait que bon nombre des Italiens en exil à Paris se restauraient à la trattoria Paolo, rue Le Peletier, restaurant tenu par Paolo Brogi, ex-cuisinier du compositeur (voir Benjamin Crémieux, « L'émigration politique italienne en France sous la monarchie de Juillet », *Revue des études italiennes*, I (1936), p. 254). Faut-il rappeler à ce propos que c'est rue Le Peletier que se trouvait l'Opéra de Paris de 1822 à 1873 ?

35. « Tantôt je faisais la basse dans un orchestre, tantôt je me trouvais sur le théâtre dans les chœurs, ou sous le théâtre avec les machinistes [...]. Souvent je voyageais en raccommodeur des instruments » (p. 477).

la perspective littéraire de Marcosini dépasse la poésie au sens strict du terme. Le prosaïste n'hésite pas à assimiler Beethoven à Walter Scott en ce qui concerne leurs « plans admirablement bien conçus » (p. 474) ; et s'il se voit à la fois en romancier – le narrateur évoque cette « maison où venait d'entrer l'héroïne de son roman » (p. 463) – et en personnage romanesque (ou théâtral), c'est précisément dans le contexte d'un contraste explicite entre le roman et la vie. Il vit « une aventure dans un siècle où les romans s'écrivent précisément parce qu'ils n'arrivent plus » (p. 461). Il ne faut pas négliger non plus le fait que ce rôle lui inspire du dégoût pour avoir fait de lui un pervers qui s'encanaille³⁶.

Cela nous invite à lire cette nouvelle comme réflexion d'un acte d'écrire entrepris à contrecœur. Il n'est guère besoin, après les travaux de Maurice Regard et de René Guise, de revenir sur l'histoire complexe de ce texte qui, à un moment donné, eût été volontiers sacrifié au projet de *Massimilla Doni*. Soulignons, par contre, son statut de littérature de commande et le fait que, malgré les mérites évidents de la *Revue et gazette musicale*, Schlesinger voyait dans sa revue l'occasion surtout de faire la promotion de la musique de Beethoven et Meyerbeer, et cela à des fins franchement commerciales³⁷. Quant à la participation de Balzac au genre du conte hoffmannesque, il importe de noter qu'en acceptant de fournir un récit de pareille nature à cet éditeur lui-même berlinois d'origine, l'auteur de *Gambara* s'insérait dans une production assurée jusqu'alors, et ce dès le premier numéro de la revue (afin précisément de faire concurrence à la *Revue musicale* de Fétis, qui avait publié plusieurs traductions de textes d'Hoffmann)³⁸,

36. « Suis-je donc épris du vice ? se disait-il tout effrayé. Je n'en suis pas encore là, j'ai vingt-trois ans et n'ai rien d'un vieillard blasé » (p. 464).

37. Voir E. Reibel, *op. cit.*, p. 34, mais aussi, du même auteur, le jugement suivant : « Les contes et nouvelles de la *Gazette musicale* du début des années 1830 traduisent en France une nouvelle perception de l'émotion ; ils sont donc bien loin de se limiter à un rôle commercial » (E. Reibel, « Emotions létales. Autour de quelques nouvelles fantastiques de la *Gazette musicale* (1834-1835) », in *Carnaval. Hommage à Rémy Stricker*, Paris, Conservatoire national supérieur de musique et de danse, 2001, p. 51).

38. Voir E. Reibel, *L'Écriture de la critique musicale*, p. 35, et Katharine Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France. La Revue et gazette musicale de Paris*,

par Jules Janin³⁹, ce qui, à la date en question, était forcément de nature à susciter en Balzac une attitude ambivalente⁴⁰. Si une telle ambivalence était propre à favoriser un projet parodique, il ne faut pas oublier non plus que Balzac, non moins que Janin d'ailleurs, partageait les importantes réserves émises à l'égard du conteur berlinois par Walter Scott qui, dans une étude publiée dans la *Revue de Paris*, affectait de voir dans les compositions musicales d'Hoffmann « un assemblage de sons étranges »⁴¹.

À souligner également, ce « déjà-écrit » partout présent dans *Gambara*. En ce qui concerne les échos d'Hoffmann qui

1834-80, Cambridge University Press, 1995, p. 49. Rappelons que la *Revue musicale* fut absorbée par la *Gazette musicale* à la fin de l'année 1835.

39. Après *Le Dîner de Beethoven* (1834), Janin contribuera par six contes musicaux à la RGM : *Hoffman [sic]* (1834), qui est en grande partie une traduction libre d'un texte d'Hoffmann lui-même (voir Hermann Hofer, « Expérience musicale et empire romanesque : Hoffmann musicien chez Jules Janin, Champfleury et Alexandre Dumas », in *E.T.A. Hoffmann et la musique*, Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand, présentés par Alain Montandon, Berne, Peter Lang, 1987, p. 306) ; *L'Homme vert* (1834) ; *Le Concert dans la maison* (1835) ; *Gabrielli* (1836) ; *Stradella, ou le poète et le musicien* (1836) ; et *Cafarelli* (1836). Il avait déjà fait paraître « Hoffmann et Paganini » (1831) dans le *Journal des Débats*, ainsi que « Kressler » (1831) dans le premier numéro de *L'Artiste*. Le 16 octobre 1836, la RGM annonce qu'elle publiera incessamment *Farinelli* par Janin, mais le rédacteur de la notice semble confondre ce texte fantôme avec *Cafarelli* (qui paraîtra le 10 décembre), à moins que ce ne soit Janin lui-même qui entre-temps aurait préféré évoquer un autre castrat célèbre. Sur ces textes musico-fantastiques de Janin, voir François Sabatier, *op. cit.*, p. 93-94 ; Katharine Ellis, « The uses of fiction : contes and nouvelles in the *Revue et gazette musicale de Paris 1834-1844* », *Revue de musicologie*, 90 (2004), 253-281, article qui, d'ailleurs, consacre plusieurs pages à *Gambara* ; et Emmanuel Reibel, « La fascination musicale dans les contes musicaux de Jules Janin (1831-1834) » (à paraître). À partir de 1837, c'est Stéphane de la Madelaine qui prend la suite de Janin dans les pages de la RGM (voir Léon Guichard, *La Musique et les lettres au temps du romantisme*, PUF, 1955, p. 188).

40. Sur les rapports entre Balzac et Janin, voir Henri J. Godin, « Jules Janin et Balzac », in *Balzac and the Nineteenth Century*, D.G. Charlton, J. Gaudon et Anthony R. Pugh, éditeurs, Leicester University Press, 1972, p. 147-163. Rappelons aussi que Ginette Fainas a retrouvé dans le *Gabrielli* de Janin la source d'un passage de *Massimilla Doni* (« Jules Janin, inspirateur de Balzac. Une source inattendue de *Massimilla Doni* », *AB 1961*, p. 223-226), ainsi que l'a rappelé René Guise (*Pl.*, t. X, p. 525). Voir aussi Michael Tilby, « Balzac, Janin et *Les Paysans* », *AB 2003*, p. 342-348.

41. Voir W. Scott, « Du merveilleux dans le roman », *Revue de Paris*, 12 avril 1829, article cité ici d'après l'édition des *Contes fantastiques* d'Hoffmann procurée par José Lambert chez Garnier-Flammarion, 1979, t. I, p. 39-40. Sur les réserves de Balzac, voir, par exemple, le texte intitulé « Au lecteur » qui servira de préface en 1846 à *L'Elixir de longue vie*. Dès 1830, il avait épinglé en épigraphe à *Sarrasine*

parsément le texte de notre nouvelle, ils sont multiples⁴². Balzac tend en effet à les cumuler plutôt qu'à les masquer, témoin le remplacement de Florence comme lieu de naissance de Gambarà par Crémone, ville qui, évidemment, rappelle le conte d'Hoffmann intitulé *Le violon de Crémone*. Ajoutons à la liste déjà longue d'éléments hoffmannesques repérés dans le texte de *Gambarà* le fait que le troisième volet de la trilogie envisagée par le compositeur fictif – *La Jérusalem délivrée* – renvoie au souvenir de l'*Armide* de Gluck, compositeur qui figurait justement dans le conte d'Hoffmann intitulé *Le Chevalier Gluck*⁴³. Mais à côté de cette veine hoffmannesque, les importantes allusions à la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven⁴⁴ et au *Don Juan* de Mozart (repris dans l'enthousiasme

la question suivante : « Croyez-vous que l'Allemagne ait seule le privilège d'être absurde et fantastique ? », question qui, Pierre Brunel l'a bien montré, renvoie à l'article déjà cité de Scott (P. Brunel, « La tentation hoffmannesque chez Balzac », in *E.T.A. Hoffmann et la musique, op. cit.*, p. 318-321). Sur les réserves de Janin, pourtant ami de Loève-Weimars et selon toute apparence lecteur initialement enthousiaste du conteur berlinois – renvoyons à ses propos sur le fantastique de ce dernier dans son article « Être artiste » (*L'Artiste*, t. I, 1831, p. 11) –, voir Elizabeth Teichmann, *La Fortune d'Hoffmann en France*, Genève, Droz, et Paris, Minard, 1961, *passim*, ainsi que les remarques de Joseph-Marc Bailbé dans son édition du *Gâteau des rois* de Janin, Paris, Minard, 1972, p. 76, note 10. Pour Janin, Hoffmann était surtout « ce buveur de bière » (*Le Gâteau des rois*, éd. cit., p. 76) ou « le sublime ivrogne » (*Contes fantastiques*, éd. cit., p. 20). Aussi Pierre Brunel a-t-il sans doute raison de voir « un peu de malice » dans la référence à « une matinée arrosée de thé » qui figure parmi les propos adressés au dédicataire de *Gambarà* (voir P. Brunel, « *Gambarà*, ou l'opéra ivre », p. 134). Le « prince des critiques » insistera à son tour (dans le *Dictionnaire de la conversation* de William Duckett, 1836), sur l'idée que le genre fantastique existait déjà en France avant l'arrivée d'Hoffmann, et (dans l'Introduction qui précède ses *Contes fantastiques*) qu'il était prêt à devancer lui-même ceux d'entre ses confrères qui lui reprocheraient l'absence d'un fantastique authentique. Pierre-Georges Castex a également relevé un feuilleton de 1834 où notre critique raille le fantastique à propos du *Revenant*, « opéra fantastique » de Gomis sur un sujet tiré du *Redgauntlet* de Scott (voir P.-G. Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, p. 83). Cela dit, ce sont les contes musicaux d'Hoffmann qu'il semble apprécier surtout (voir E. Teichmann, *op. cit.*, p. 137), même si, à partir de « *Gabrielli* » (publié dans la *RGM* du 15 mai 1836), les siens ne porteront plus le sous-titre de « conte fantastique ».

42. Nous rejoignons pleinement P. Brunel lorsqu'il prétend que l'on a eu tendance à sous-estimer l'importance des traces d'Hoffmann dans l'œuvre balzacienne (« La tentation hoffmannesque chez Balzac », p. 315).

43. Voir à ce propos F. Sabatier, *op. cit.*, p. 189.

44. L'article d'Hoffmann sur cette symphonie (repris dans les *Kreisleriana*) constituait à l'époque une analyse de référence. Celui de Berlioz (dans *Le*

quasi-universel en 1834)⁴⁵, pour ne rien dire de la place accordée à *Robert le Diable*, aurait pu donner au lecteur de l'époque le sens d'un « déjà lu » multiple. En particulier, l'évocation de l'œuvre de Meyerbeer, du fait plus précisément du succès qu'elle remporta lors de sa première⁴⁶, avait acquis le statut de topos, témoin le fait qu'en 1858, Janin n'hésitera pas à en faire

Rénovateur du 27 avril), pour qui la *Symphonie en ut mineur* aurait été le chef-d'œuvre du compositeur allemand, et méritait d'être comparée avec l'*Othello* de Shakespeare, fut également remarqué. (Le cycle des symphonies de Beethoven programmé par les concerts du Conservatoire en 1834 sous la direction de Habeneck suscita en fait de nombreux articles dans lesquels l'examen de la cinquième symphonie occupait souvent une place de prédilection ; Balzac pour sa part fera allusion aux interprétations de Habeneck dans *César Birotteau*, ainsi que dans *Splendeurs et misères des courtisanes* : voir *Pl.*, t. VI, p. 179, p. 469, et p. 690.) Il faudrait noter en outre que l'admiration d'un Berlioz se situait en opposition explicite avec le jugement de Fétis, qui se piquait de relever des fautes dans l'œuvre (voir le chapitre 34 des *Mémoires* de Berlioz, et L. Guichard, *op. cit.*, p. 173), tout comme Gustave Planche qui, selon le même Berlioz, « dénigrait Beethoven et prétendait lui enseigner comment il faut faire une symphonie » (*Les Grotesques de la musique*, texte établi avec introduction, notes et choix de variantes par Léon Guichard, Paris, Gründ, 1969, p. 34).

45. Parmi les articles suscités par cette reprise, retenons ceux de Janin (dans le *Journal des débats*) et de Berlioz (ceux-ci, parus dans *Le Rénovateur*, s'échelonnant sur une période de trois mois au début de l'année 1834). Il semble que Balzac n'assista à aucune de ces représentations de 1834, mais n'aurait pas été indifférent au fait que le succès remporté par l'opéra de Mozart ait servi à ranimer le culte d'Hoffmann (voir à ce propos E. Teichmann, *op. cit.*, p. 133).

46. Précisons que contrairement à ce que l'on a parfois imaginé, Balzac, qui se trouvait à Saché le 21 novembre 1831, n'assista pas à cette première (sur cette question, voir Pierre Brunel, « De la première d'*Hernani* à la première de *Robert le Diable* », *AB 1999 (I)*, 189-200). En reportant dans *Gambara* la date de celle-ci au tout début de janvier, non seulement il accorde un statut symbolique à cette représentation, mais il s'autorise à passer sous silence les mésaventures qui l'avaient en fait frappée (voir l'article publié sans nom d'auteur dans la *Revue des Deux Mondes* du 29 novembre 1831, p. 539-540 ; ainsi que du docteur Véron les *Mémoires d'un bourgeois de Paris* (Paris, Gonet, 1854, t. III, p. 233) et d'Armand de Pontmartin, le chapitre 3 de ses *Souvenirs d'un vieux mélomane*, Paris, Calmann-Lévy, 1879, pages dans lesquelles l'auteur décrit les trois chutes qu'aurait prédites la diseuse de bonne aventure consultée par le compositeur précédemment. (Je dois cette dernière référence à l'article de M. Everist déjà cité.) Il ne faudrait pas passer sous silence, pourtant, le fait que Balzac se trouve néanmoins parmi les sommités littéraires et artistiques qui, selon Pontmartin, auraient assisté à la première. Par contre, c'est avec raison que Charles Bouvet, auteur d'une biographie de Cornélie Falcon, constate que Balzac ne figurait pas parmi le Tout-Paris artistique et littéraire qui s'est rué pour assister au début de celle-ci dans le rôle d'Alice, le 20 juillet 1832 (le romancier se trouvait effectivement à Angoulême).

le sujet d'un des chapitres de ses *Symphonies de l'hiver*⁴⁷. Rapelons à cet égard que Balzac a, en fait, demandé à Schlesinger « le meilleur article [sur *Robert le Diable*], c'est-à-dire le plus louangeur et la plus longue analyse qui vous ait satisfait » et « l'article où il y ait eu les plus violentes critiques »⁴⁸. Parmi

47. Voir J. Janin, « À l'Opéra », in *Les Symphonies de l'hiver*, Paris, Morizot, p. 257-258. Janin avait déjà ravivé le souvenir de *Robert le Diable* dans *Le Mois de mai à Londres et l'Exposition de 1851*, Londres, Mitchell and Sons ; Paris, M. Lévy frères, 1851, p. 160. Dans *Un hiver à Paris* (Paris, Curmer, 1843, p. 47), il nomme Meyerbeer « l'éclat, la puissance, le roi de l'art moderne », tandis que dans son conte *Stradella*, il avait déclaré : « Je professe la plus grande estime pour Meyerbeer » (ces deux extraits sont cités par Joseph-Marc Bailbé dans son édition du *Gâteau des rois*, p. 257-258, note 54). Gautier qui, selon Nerval, s'était trouvé malade durant la première représentation de *Robert* (voir Nerval, *Œuvres complètes*, sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, Pl., t. III, p. 239 et p. 404), parlera des opéras de Meyerbeer dans son feuilleton paru dans *La Presse* le 23 avril 1849 (cité par E. Reibel, *L'Écriture de la critique musicale*, p. 45). Quant à Nerval lui-même, Léon Cellier a insisté, à juste titre, sur l'impression que fit sur le poète des *Chimères* le premier grand succès parisien de Meyerbeer (voir L. Cellier, *Nerval. L'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier-Boivin, 1956, p. 175 ; et du même auteur, *Où en sont les recherches sur Gérard de Nerval, Archives des lettres modernes*, Paris, Minard, 1957, p. 12). En 1838, le poète, qui avait déjà assisté à la reprise de *Robert* en juillet 1832, y consacre un compte rendu dans *La Presse* (voir Nerval, *Œuvres complètes*, Pl., t. I, p. 406). Si par la suite c'est surtout le souvenir de Jenny Colon en tant qu'interprète du rôle d'Isabelle (Bruxelles, 1840) qui retiendra son attention (voir Jean Richer, *Nerval. Expérience et Création*, Paris, Hachette, 1963, p. 595-597 et 605-610), il n'en évoquera pas moins d'autres aspects de l'opéra dans ses articles des années 1840. Dans son *Voyage en Orient*, il prétend que le Grand Champ des Morts à Constantinople lui avait fait penser à « l'acte des nonnes » de *Robert*, comparaison qui vient aussi à l'esprit de Gautier (voir Nerval, *Œuvres complètes*, Pl., t. II, p. 622, et la note correspondante, p. 1569). L'aspect de la cathédrale de Bâle au clair de lune lui fait songer à cette même scène (Nerval, *Œuvres*, éd. A. Béguin et J. Richer, *Bibliothèque de la Pléiade*, Paris, Gallimard, 1956, t. II, p. 889). Retenons aussi que *Robert le Diable* fut l'objet de plusieurs parodies : « It was discussed and parodied everywhere ; those who did not frequent the Opéra would have heard its tunes treated to every kind of variation in the salon » (Hugh Macdonald, « *Robert le Diable* », in P. Bloom (éditeur), *op. cit.*, p. 457). C'est avec raison, d'ailleurs, que Sarah Hibberd conteste l'interprétation de Jane F. Fulcher, pour qui ces parodies auraient indiqué un jugement défavorable porté sur l'opéra de Meyerbeer (voir J. Fulcher, *The Nation's Image. French Grand Opera as Politics and Politicized Art*, Cambridge University Press, 1987, p. 76) : « all popular operas enjoyed parodies and arrangements : these were a sign of success, not "low culture" associations » (S. Hibberd, « Cette diablerie philosophique. Faust criticism in Paris c1830 », in Roger Parker et Mary-Ann Smart, éditeurs, *Reading Critics Reading. Opera and Ballet Criticism from the Revolution to 1848*, Oxford University Press, 2001, p. 130).

48. *Corr.*, t. III, p. 298. Signalons que l'article paru dans la *Revue des Deux Mondes* (29 novembre 1831), bien que louangeur à propos de la musique de

d'autres intertextes qu'il faudrait mettre en évidence figure la onzième des *Lettres d'un voyageur* de George Sand, lettre qui avait paru dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 novembre 1836 et qui était justement adressée à Meyerbeer⁴⁹ ; ainsi que le cinquième des articles sur la France (daté du 25 mars 1832) incorporés par Henri Heine dans son volume *De la France*, paru chez Renduel l'année suivante⁵⁰. Dans ce monde journalistique qui pratiquait le plagiat tout aussi bien que le recyclage, les œuvres musicales isolées par Balzac dans *Gambara* ainsi que sa façon de les évoquer appartenaient déjà à la mémoire collective. Et même si l'hypothèse timide de Jacques Barzun relative à la collaboration de Berlioz à la rédaction de *Gambara* n'a pas trouvé droit de cité dans l'abondante littérature consacrée à cette nouvelle⁵¹, une simple lecture impressionniste des pages qu'on pourrait qualifier de « techniques » semblerait donner raison à Joseph-Marc Bailbé lorsqu'il pré-

Meyerbeer, aurait aussi en quelque sorte correspondu au deuxième de ces critères, dans la mesure où l'auteur anonyme déclare : « Le poème est absurde et indigne d'être présenté à l'Opéra » (p. 540).

49. Vu l'aspect thérapeutique des actions de Marcosini et le rôle primordial joué dans la nouvelle de Balzac par la représentation de *Robert le Diable*, il convient de souligner la présence dans cette lettre d'une anecdote qui met en relief l'effet bénéfique de l'opéra de Meyerbeer. Le neveu de Sand aurait joué vingt fois de suite la « chère modulation d'Alice au pied de la croix, image si parfaite et si charmante de la situation de mon âme, de la fin de mon orage et du retour de mon espérance » ; la châtelaine de Nohant, que Balzac, dans sa lettre à Schlesinger, salue pour lui avoir donné la force de croire en sa capacité de traiter de la musique dans une œuvre de fiction, finit par adresser ses remerciements au compositeur de la façon suivante : « Comment ne vous bénirais-je pas, mon cher maître, qui m'avez guéri tant de fois mieux qu'un médecin, car ce fut sans me faire souffrir et sans me demander d'argent ! » (G. Sand, *Lettres d'un voyageur*, chronologie et introduction par Henri Bonnet, Paris, GF, 1971, p. 302).

50. Article à lire dans l'édition procurée par Gerhard Höhn et Bodo Morawe : Collection « Tel », Paris, Gallimard, 1994, en particulier p. 87-88. Voir à son propos James H. Johnson, *Listening in Paris*, Berkeley et Londres, University of California Press, 1995, p. 278 ; et Sandy Petrey, « *Robert le Diable* and Louis-Philippe the King », in Parker et Smart (éditeurs), *op. cit.*, p. 146-147.

51. « It is conceivable that the 'program' of the imaginary opera was worked out with Berlioz' help in a spirit of comic hoaxing » (J. Barzun, *Berlioz and the Romantic Century*, troisième édition, New York et Londres, Columbia University Press, 1969, I, p. 262, note 15). Mais le même Barzun renvoie à un chapitre des *Grotesques de la musique*, où l'auteur de la « Symphonie fantastique » évoque la « folie touchante » de Balzac vis-à-vis de ses nouvelles musicales. Jean-Pierre Barricelli se distingue de la plupart de ceux qui se sont penchés sur la question

tend que le compositeur fictif est « la caricature des aspirations » de l'auteur de la *Symphonie fantastique*⁵².

L'ambivalence que la composition semble entretenir envers elle-même se retrouve dans l'instabilité générique dont elle fait preuve. « Nouvelle musicale » (*Revue et gazette musicale*), « Étude philosophique » (préface d'*Une fille d'Ève*), « conte artiste » (projet de 1841 réunissant *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambara*, *Massimilla Doni* et *Le Secret des Ruggieri*⁵³), on sent qu'à l'évidence Balzac se donne du mal pour éviter l'étiquette démodée de « conte fantastique », laquelle, d'ailleurs, avait presque toujours été adoptée sur un ton ironique par les conteurs français des années 1830⁵⁴. Pour la rédaction de la *Revue et gazette musicale*, il s'agit d'une « nouvelle musicale »⁵⁵ ; pour Janin, mettant sa plume à la disposition de cette même

en traitant cette collaboration de « plausible » (J.-P. Barricelli, *Balzac and Music. Its Place and Meaning in his Life and Work*, New York et Londres, Garland, 1990, p. 64). Constatons également que le compositeur auquel Balzac a recours en rédigeant ses deux nouvelles musicales, Jacques Strunz, a été un des témoins du mariage de Berlioz en 1833 (voir Hector Berlioz, *Correspondance générale*, II [1832-1842], éditée sous la direction de Pierre Citron, Paris, Flammarion, 1975, p. 56 ; pour des renseignements complémentaires sur la vie de Strunz, voir Barricelli, *Balzac and Music*, p. 68-73). Si l'on a souvent évoqué l'antipathie de Berlioz pour la musique de Meyerbeer, il n'en reste pas moins que son célèbre article sur l'« instrumentation » de *Robert le Diable* (*RGM*, 12 juillet 1835) repose sur une appréciation réelle. H. Macdonald (*art. cit.*, p. 469) conteste, d'ailleurs, l'interprétation selon laquelle Berlioz aurait insisté sur cet aspect de l'œuvre de Meyerbeer pour ne pas se trouver dans l'obligation de poser un jugement critique sur la composition envisagée dans sa totalité. Il a d'autant plus raison que, dans son feuillet du *Rénovateur* (14 septembre 1834), le compositeur, qui s'était trouvé à Rome lors des représentations de 1831, avait comblé d'éloges « cette musique pittoresque, variée, riche de contrastes et d'heureuses hardieses » (Hector Berlioz, *La Critique musicale*, t. I [1823-1834], édité sous la direction de H. Robert Cohen et Yves Gérard, Paris, Buchet-Chastel, 1996, p. 382), ce qui ne l'empêchera pas de se lamenter dans l'année même de la parution de *Gambara* : « Toujours des églises, des moines, des prêtres, des cloches et des orgues ; depuis *Robert le Diable* on n'en sort pas » (*ibid.*, t. III, p. 63).

52. Joseph-Marc Bailbé, *Le Roman et la musique en France sous la monarchie de Juillet*, Paris, Minard, 1969, p. 157.

53. Voir *Corr.*, t. IV, p. 373 (lettre à Armand Dutacq que Roger Pierrot date de la « fin de 1841 (?) »).

54. Selon l'auteur d'un feuillet consacré aux *Contes fantastiques et contes littéraires* de Janin paru dans *Le Figaro* du 11 octobre 1832, la mode du fantastique, qui n'avait duré que « six semaines à Paris, et il y a de cela deux ans », était déjà « passée, finie, éteinte, anéantie ». Il est donc tentant d'y déceler un lien avec la révolution de Juillet.

55. Voir *RGM*, 16 octobre 1836.

revue, il s'agissait d'« un de ces contes ravissants que vous savez »⁵⁶. Mais une telle hésitation correspond parfaitement à cette composition qui, pour s'être inspirée de Hoffmann, y introduit des échantillons d'écriture étrangers à l'idée conventionnelle qu'on se faisait du conte ou de la nouvelle, notamment un livret d'opéra et des pages de critique musicale, sans aucun souci de hiérarchie éventuelle, ce qui, évidemment, rend problématique toute stratégie de lecture. La même instabilité se rencontre par rapport à la question de la paternité du texte, non seulement en raison des nombreux emprunts faits à Rousseau⁵⁷, Fétis⁵⁸ et autres, à côté des auteurs que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer, et auxquels il convient d'ajouter Balzac lui-même en tant qu'auteur de ce petit texte intitulé « De l'eau de vie » dans lequel le narrateur décrit les effets de l'ivresse qui s'empare de lui pendant qu'il assiste à un spectacle des Italiens⁵⁹, mais aussi, à cause des pages inédites fournies par ses collaborateurs, Strunz, le marquis de Belloy et d'autres. On remarquera également que Balzac et *Gambara* se rejoignent à travers une même allusion à l'« habillement » d'un texte initial. Le compositeur fictif déclare à un moment donné : « il faut que j'aie à habiller une maîtresse » (p. 482), alors que Balzac, dans sa dédicace au marquis de Belloy, affirme : « Vous avez créé GAMBARA, je ne l'ai qu'habillé » (p. 459).

Plus important encore est le fait que l'auteur de *Gambara* travaille dans un contexte où la parodie est déjà la norme.

56. Voir *RGM*, 26 février 1837. Janin n'hésite pas, d'ailleurs, à souligner la lenteur avec laquelle « le romancier populaire » prépare ce « conte ».

57. Il nous semble probable que la *Lettre sur la musique* de Rousseau a compté parmi les lectures de Balzac dans la période qui précède la rédaction de *Gambara*, dans la mesure où la locution « *verba et voces* », qui paraît dans le texte de la nouvelle (*Pl.*, t. X, p. 513), avait déjà figuré dans l'épigraphe qui précède l'essai du philosophe. Signalons à ce propos que c'est à tort que René Guise et Marc Eigeldinger renvoient tous deux à une épître d'Horace (« *Sunt verba et voces, quibus hunc lenire dolorem/Possis, et magnam morbi deponere partem* »), car il est évident, d'après le contexte, que Balzac a ici à l'esprit l'expression « *sunt verba et voces praeterea quae nihil* », locution que Rousseau cite, d'ailleurs, dans sa forme intégrale.

58. Voir L. Guichard, *op. cit.*, p. 170, et P. A. Castanet, *op. cit.*, p. 30-33.

59. Voir *Pl.*, t. XII, p. 311-315. Rappelons que ce texte hoffmannesque a été publié pour la première fois dans le *Voyage de Paris à Java* (1832).

Robert le Diable, dont le succès, nous l'avons vu, a très vite suscité des versions parodiques, a des origines dans une version qui elle-même pouvait se lire, du moins en partie, comme parodie⁶⁰. Un feuilleton de Heine, qui paraîtra dans la *Revue et gazette musicale* en janvier 1838 (c'est-à-dire à peu près six mois après la publication de la nouvelle de Balzac), mettra bien en relief la forme stéréotypée du débat autour des mérites respectifs de Meyerbeer et de Rossini, en le prêtant à deux commis-voyageurs réunis autour d'une table d'hôte de Marseille :

« Deux commis-voyageurs y disputaient sur le thème à la mode, sur la question de savoir lequel, de Rossini ou de Meyerbeer, est le plus grand maître. Aussitôt que l'un attribuait la supériorité à l'Italien, l'autre réclamait, non par de sèches paroles, mais en fredonnant avec goût les plus belles mélodies de *Robert le Diable*. À quoi le premier ne savait de réponse plus péremptoire que de chanter à son tour quelques bribes du *Barbiere di Siviglia*, et cet assaut dura pendant tout le dîner. Au lieu d'un assourdissant échange de parlage vide, ils nous régalerent d'un excellent concert, et je dus avouer à la fin qu'il ne fallait pas disputer sur la musique, à moins de le faire d'une façon aussi réelle.

[...] vous n'avez pas à craindre de ma part la discussion d'usage sur la prééminence de Rossini ou de Meyerbeer. Je me borne à les aimer tous les deux, sans admirer l'un aux dépens de l'autre. Si je sympathise peut-être avec le premier plus qu'avec le dernier, ce n'est qu'un sentiment tout personnel, et nullement parce que j'attribuerais à l'un plus de mérite qu'à l'autre⁶¹. [...]

Aussi la mélodie prédomine-t-elle dans la musique de Rossini, la mélodie qui est toujours l'expression immédiate d'un sentiment

60. « Dans cette première version, le rôle de Bertram était beaucoup moins important que dans l'opéra. En revanche, celui de Raimbaut [...] occupait une place largement aussi importante et faisait presque pencher le ton du côté de la parodie » (Max Milner, *op. cit.*, t. I, p. 610).

61. Il n'est pas sans intérêt de noter que dans *Béatrix*, roman qui date de la même période que *Gambara* et qui, à l'instar de cette nouvelle, doit beaucoup à George Sand, Camille Maupin chantera successivement « la cavatine de *Grâce pour toi, grâce pour moi* » de *Robert le Diable* et le « *Restez* de Mathilde dans *Guillaume Tell* » (*Pl.*, t. II, p. 708-709), tout comme il est dit de Conti, d'abord que « sans Meyerbeer et Rossini, peut-être eût-il passé pour un homme de génie » (p. 717), puis qu'il « n'a pas le courage de son vice, il sourit à Meyerbeer et le complimente quand il voudrait le déchirer » (p. 718). À l'égard de ce choix d'opéras, Madeleine Fargeaud (*ibid.*, p. 1491) renvoie pertinemment à la lettre de Balzac à madame Hanska du 5 avril 1843 citée plus haut. On lira également

isolé. Chez Meyerbeer, au contraire, nous trouvons le pouvoir souverain de l'harmonie. »⁶²

Quant aux contes hoffmannesques de Janin, ils représentent à leur tour des parodies plutôt que des pastiches. *Le Dîner de Beethoven*, conte dans lequel l'interprétation que donne le compositeur de sa propre musique est ressentie comme une cacophonie, renvoie au *Chevalier Gluck* d'Hoffmann, tout en étant l'« habillement », paraît-il, d'un scénario autobiographique fourni par Schlesinger⁶³. Un autre conte musical de Janin, *L'Homme vert*⁶⁴, est, à son tour, une parodie de *La Leçon de*

dans *Petites misères de la vie conjugale* le passage suivant : « Les femmes possèdent une mimique de pudeur, une science de voltige, des secrets de colombes effarouchées, un registre particulier pour chanter, comme Isabelle au quatrième acte de *Robert le Diable* : *Grâce pour toi ! grâce pour moi !* qui laissent les entraîneurs de chevaux à mille piques au-dessous d'elles. Comme toujours, le Diable succombe » (*Pl.*, t. XII, p. 170). Voir aussi une variante de *Pierrette* (*Pl.*, t. IV, p. 1114, *var. g* de la p. 33 ; on pourrait se demander pourquoi Balzac finit par supprimer la référence en question). Dans *Illusions perdues*, Ève Séchard « employa tous les restants de papiers qu'elle avait trouvés et mis par espèces à imprimer sur deux colonnes et sur une seule feuille ces légendes populaires colorées que les paysans collent sur les murs de leurs chaumières : l'histoire du Juif-Errant, Robert le Diable, la Belle Maguelonne, le récit de quelques miracles » (*Pl.*, t. V, p. 564). S'adonnant à des réflexions sur l'attitude adoptée à son égard par le faux chanoine espagnol, Lucien s'exprime ainsi : « L'Espagnol est généreux, comme l'Italien est empoisonneur et jaloux, comme le Français est léger, comme l'Allemand est franc, comme le Juif est ignoble, comme l'Anglais est noble. Renversez ces propositions ? vous arriverez au vrai. Les Juifs ont accaparé l'or, ils écrivent *Robert le Diable*, ils jouent *Phèdre*, ils chantent *Guillaume Tell*, ils commandent des tableaux, ils élèvent des palais, ils écrivent *Reisebilder* et d'admirables poésies, ils sont plus puissants que jamais, leur religion est acceptée, enfin ils font crédit au Pape ! » (*ibid.*, p. 706).

62. Henri Heine, « Lettres confidentielles », I, *RGM*, 21 janvier 1838, p. 17-18. Une note du Directeur apprend au lecteur que « cet article, dont nous donnons ici la traduction, fait partie d'une série de lettres adressées par Henri Heine à M. Auguste Lewald, directeur de la *Revue Dramatique* de Stuttgart ».

63. Selon une lettre de Schlesinger datée du 27 février 1859, et reproduite dans la biographie de Beethoven due au destinataire, A.B. Marx. Une version anglaise de cette lettre se lit dans *Beethoven : Impressions of Contemporaries* [documents réunis par O. G. Sonneck], Londres, Oxford University Press, 1927. (Nous devons cette référence à K. Ellis, *op. cit.*, p. 49.) Emmanuel Reibel, tout en insistant sur l'ambiguïté de l'attitude de Janin par rapport à Beethoven dans ce conte, n'hésite pas à voir dans celui-ci une parodie (voir E. Reibel, « La fascination musicale... »).

64. Sous le titre d'« À l'Orgue », ce texte sera incorporé par Janin dans *Les symphonies de l'hiver*. Par ignorance de la version originale de ce conte (parue en 1834), François Sabatier y discerne à tort l'influence de *Gambara* (F. Sabatier, *op. cit.*, p. 93).

violon, conte d'Hoffmann que Balzac avait imprimé en 1828 sous le titre de *L'Archer du baron de B...* Cette histoire met en scène un orgue, nouvellement restauré, mais qui se révèle « rebelle à toute mélodie » sous les mains du vieil organiste du village : « Nous entendions à peine mille sons confus et sans aucun sens. » L'instrument finit pourtant par faire les délices de son fabricant lorsque Emmanuel Bach, miraculeusement de passage dans le village, réussit à en tirer des sons d'une grande beauté. De tels parallèles avec *Gambara* nous autoriseraient à voir dans la nouvelle de Balzac le prolongement de l'activité parodique de Janin plutôt qu'une réflexion directe sur l'œuvre de Hoffmann⁶⁵.

À la différence d'un Janin, pourtant, Balzac permet à sa composition de se développer à partir d'une réflexion sur l'activité à laquelle elle doit son existence. Rappelons en premier lieu la dimension vénale de cette activité, qui reste fort consciente de sa dimension journalistique. Mais à l'intérieur du récit, il s'agit constamment d'histoires qui s'achètent⁶⁶. C'est grâce à sa prodigalité que ce « romancier » parodique qu'est Marcosini réussit à faire parler ses personnages, ce qui renvoie à un thème qui n'a peut-être pas retenu suffisamment l'attention des lecteurs de *Gambara*, à savoir la prostitution et le proxénétisme⁶⁷. Il s'agit ici à la fois de *Gambara* – « Adieu, il faut que j'aille habiller une maîtresse, je vous laisse ma femme » (p. 482) – et de Giardini – « Vous avez entendu, *signorina* [*sic*]. [...] Votre mari vous a laissé plus d'une affaire à régler avec le seigneur comte » (*ibid.*) –, ainsi que de « l'homme

65. Pourtant Katharine Ellis a sans doute raison d'observer que Balzac ici « inverts the ploy of Janin's genius stories » (K. Ellis, « The uses of fiction », p. 276). Quant à Emmanuel Reibel, il met clairement en lumière l'intérêt de *L'Homme vert*, mais ne fait que relativement peu de cas du parallèle que ce conte présente avec *Gambara* (voir E. Reibel, « La fascination musicale... »).

66. On retiendra à cet égard la phrase suivante qui figure dans la dédicace au marquis de Belloy : « Laissez-moi rendre à César ce qui appartient à César » (p. 459). Voir aussi la discussion du *Chef-d'œuvre inconnu* par Chantal Massol-Bédouin déjà citée, qui met en relief le fait que « Frenhofer [...] ne cesse d'acheter » (p. 45).

67. Exception faite de Dominique Dumas, qui observe que l'inutilité de Giardini et de *Gambara* en tant qu'artistes « fausse leurs rapports avec l'argent et avec Andrea, figure de mécène ; [...] chacun à sa façon est payé comme entremetteur non comme artiste » (D. Dumas, *art. cit.*, p. 53).

de mauvaise mine » que Marcosini rencontre dans la rue⁶⁸. De façon plus générale, il n'est pas indifférent que l'action se déroule dans un quartier dont la prostitution constitue la principale activité économique. Le vocabulaire auquel Balzac a recours fait écho à celui de Parent-Duchâtelet en ce qu'il conjugue l'aspect physique et l'aspect moral. La rue Froidmanteau est une « rue sale, obscure et mal hantée ; une sorte d'égout que la police tolère auprès du Palais-Royal assaini » (p. 460). L'existence des Gambara dépend en quelque sorte de la prostitution, dans la mesure où Marianna raccommode le linge des sympathiques filles qui y font le trottoir. Mais la prostitution n'encadre pas seulement le récit, elle constitue une activité qui représente pour Marianna une menace constante, menace qui, d'ailleurs, se réalise plus ou moins constamment sur le plan figuré. La décision de Marianna de prendre la fuite avec Marcosini peut s'expliquer avant tout par des impératifs d'ordre pécuniaire. Et à son retour à Paris, comment ne pas supposer que le déclin des conjoints, sur le plan économique, mènera forcément à une prostitution littérale qui fait de Marianna la préfiguration de la Bérénice d'*Illusions perdues* ? Si Gambara, pour sa part, se trouve à la fin entouré des filles de la rue Froidmanteau, il est sans doute légitime d'y voir l'écho parodique de son Mahomet entré au paradis et entouré de ses houris⁶⁹.

Ce décor peut apparaître en outre comme une ré-évocation parodique de l'Enfer de Dante, ce qui aurait pour effet de conférer à la composition de Balzac un autre niveau d'intertextualité, au-delà des allusions au royaume infernal tel qu'il est représenté chez Mozart et Meyerbeer⁷⁰. Paris est « cette affreuse ville » (p. 482), et la rue Froidmanteau « ce quartier infect » (*ibid.*). La scène est dantesque à un autre niveau encore, par ses ressemblances avec ce Paris qui avait déjà accueilli le

68. « Si monsieur veut que je lui indique un meilleur restaurant, j'ai à deux pas d'ici une tante qui aime beaucoup les étrangers » (p. 463).

69. En ce qui concerne le thème de la prostitution, il convient de rappeler que Josépha, dans *La Cousine Bette*, exécute le rôle d'Alice dans une reprise de *Robert le Diable*.

70. Il convient de rappeler que dans la dédicace au marquis de Belloy, Balzac voit en Hoffmann « ce pèlerin assis à la porte du Paradis » (p. 459).

Dante des *Proscrits* (« ce Paris chétif et pauvre » ; « cette espèce de bocage »⁷¹), étude philosophique avec laquelle *Gambara* renoue par le motif du proscrit. Marcosini, à la fois poète et exilé politique⁷², se révèle un Dante pour le moins démuné de tout vestige de grandeur. L'aspect négatif de son rôle et de son caractère se révèle lorsqu'il adresse à l'intention de son « malade » l'invocation « Espérez », en contradiction évidente avec celle qui est affichée à l'entrée de l'Enfer dantesque. La parodie se prolonge dans la mesure où *Gambara*, qui se réjouit, du moins momentanément, de l'enfer meyerbeerresque, semble inconscient du véritable enfer dont il est entouré, aveuglement qui lui permet sans doute de représenter son Mahomet installé au Paradis, tandis que le poète florentin, naturellement, avait consigné et Mahomet et Ali aux enfers, et plus précisément au cercle qui réunit les schismatiques⁷³.

Mais le grand poème chrétien semble avoir fourni à l'auteur de *Gambara* un autre intertexte, à savoir l'épisode de Francesca da Rimini et Paolo Malatesta, épisode bien cher aux peintres et écrivains romantiques (dont Ingres, Delacroix, Decamps, Louis Boulanger et Ary Scheffer)⁷⁴. Balzac, l'ayant déjà cité

71. *Pl.*, t. XI, p. 526 et 527.

72. C'est à juste titre que François Sabatier insiste sur les « résonances » de l'aspect politique de *Gambara* (voir F. Sabatier, *op. cit.*, p. 186). Il faudrait sans doute insister également sur le fait que le Robert de Meyerbeer est, lui aussi, un proscrit (« Banni par des sujets ingrats/Je suis un exilé sur la rive étrangère »).

73. Rappelons que *Gambara* a d'abord été enyisagé comme étant d'origine florentine, et que c'est justement sur les Champs-Élysées que quèteront les deux conjoints réduits à la misère (voir p. 515).

74. Voir Michael Pitwood, *Dante and the French Romantics*, Genève, Droz, 1985, p. 89-90 et 106 ; Deirdre O'Grady, « Francesca da Rimini from Romanticism to Decadence », in Eric G. Haywood (éd.), *Dante Metamorphoses : Episodes in a Literary Afterlife*, Dublin, Four Courts Press, 2003, p. 221-239 ; et Claudio Poppi (éd.), *Sventurati amanti. Il mito di Paolo e Francesca nell'800*, Milan, Mazzotta, 1994, ouvrage dans lequel Marie-Claude Chaudonneret constate : « Gli artisti della generazione romantica hanno interpretato il racconto di Francesca come la narrativa straziante del dolore umano » (p. 22). Ajoutons, en outre, au bilan dressé par M. Pitwood l'exemple de Berlioz qui, dans sa nouvelle de 1837 intitulée *Le Dernier Opéra*, choisira, à son tour, les amours adultères de Paolo et Francesca comme sujet de l'opéra fictif qu'il attribue à un ami de Benvenuto Cellini ; ainsi que celui d'Auguste Luchet, qui, dans son roman de 1842 qui a pour titre *Le Nom de famille*, campe le portrait d'un violoniste virtuose qui joue « une fantaisie sur quelques strophes du Dante, et ces strophes c'était

(approximativement) dans *Wann-Chlore*, l'évoquera de nouveau dans *Massimilla Doni*⁷⁵, tout comme Rossini (lui-même souvent surnommé à l'époque le « cygne de Rimini ») l'avait cité dans son *Otello*⁷⁶, opéra bien connu de l'auteur de *La Comédie humaine*⁷⁷. Cela dit, il importe de reconnaître que si Balzac, en imaginant la scène entre Marcosini et Marianna, retient du célèbre épisode de Dante le thème de la grande passion spontanée, les détails du récit original sont bien embrouillés et d'abord en raison du fait que l'idylle initiale qui réunit Paolo Gambara et Marianna est parfaitement légitime, et que c'est au contraire la passion qui se développe entre celle-ci et Andrea, laquelle naît tout de même à partir d'une activité de « lecture » et d'« écriture » qui est la contrepartie chez Balzac de cette lecture fatale de Lancelot entreprise par le Paolo de Dante, qui menace le ménage des Gambara. Mais l'aspect parodique le plus frappant consiste en la substitution d'un mari consentant (ou volontairement aveugle) au mari

la rencontre aux enfers de Françoise de Rimini et de son amant Paolo » (passage cité par J.-M. Bailbé, *op. cit.*, p. 88). Après la mort de Harriet Smithson, Berlioz, dans une lettre adressée à son oncle, Félix Marmion, prétend que sa *Symphonie fantastique* avait joué dans l'histoire de leurs rapports le rôle de « Galeotto » dans ceux de Paolo et de Francesca (voir David Cairns, *Berlioz*, t. II : *Servitude and Greatness 1832-1869*, Londres, Allen Lane, 1999, p. 536). Quant à Stendhal, il eut pour projet (jamais réalisé) la traduction du chant V de *l'Enfer* (voir Jacqueline Risset, *Dante écrivain ou l'intelletto d'amore*, Paris, Seuil, 1982, p. 222).

75. Voir *PR*, t. II, p. 966 et *Pl.*, t. X, p. 546.

76. Il s'agit du chant du gondolier dans l'Acte III, lequel reprend les vers « ... nessun maggior dolore/Che ricordarsi del tempo felice/Nella miseria... » (voir Stendhal, *Vie de Rossini*, éd. cit., p. 261). Ces mêmes vers avaient servi d'épigraphe au poème d'Édouard Turquety, « La Fleur », qui figure dans son recueil de 1829 intitulé *Esquisses poétiques* (je dois ce renseignement à M. Pitwood, *op. cit.*, p. 106). Un jour de 1841, Berlioz aurait copié ces mêmes vers sur une feuille d'album adressée à sa future épouse en secondes noces, la chanteuse Marie Recio, mais l'authenticité de la feuille en question n'est rien moins que garantie (voir D. Cairns, *op. cit.*, p. 243).

77. L'histoire de Françoise de Rimini viendra également à l'esprit de Lucien de Rubempré dans *Illusions perdues* (*Pl.*, t. V, p. 208). Si un long extrait du chant V de *l'Enfer* figure dans « Un lendemain », article paru dans *La Caricature* du 10 février 1831 et longtemps attribué à Balzac, rappelons que cet article est en fait dû à Auguste Audibert, rédacteur en chef de cette feuille (voir Roland Chollet, *Balzac journaliste*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 418, n. 47). Les propos de Pierre Brunel sur ce petit texte éphémère (voir « Dante et Balzac : de la Divine Comédie à La Comédie humaine », in *Il signor di Balzac. Balzac vu par l'Italie*, Paris, Paris-Musées, 2003, p. 25) sont donc à corriger.

enragé de Dante qui, ayant pris les amants en flagrant délit, a de suite recours à l'épée. Ajoutons que ce nouvel élément parodique rejoint la parodie de l'engagement politique déjà signalée, dans la mesure où les plus significatives des nombreuses exploitations de cet épisode dantesque sous la Restauration revêtaient une couleur libérale pour ne pas dire carbonariste. Stendhal écrit, plus généralement, dans sa *Vie de Rossini* : « Aimer le Dante, qui écrivait en 1300, passe, en Lombardie, pour un trait de carbonarisme, et les amis libéraux d'un homme qui aime trop le Dante cessent peu à peu de le voir aussi fréquemment. »⁷⁸ L'auteur du *Rouge* aurait eu très certainement à l'esprit la *Francesca da Rimini* de Silvio Pellico (1815), pièce dont la première version française remonte à 1822, et dont l'auteur, soupçonné par les Autrichiens d'être carbonariste, dut purger huit ans de prison⁷⁹. Quant à Balzac, il a indubitablement lu la pièce en question, car il y fait allusion dans l'article qu'il consacre à l'*Hernani* de Victor Hugo⁸⁰, à moins qu'il ne s'agisse d'une des imitations de la pièce de Pellico (surnommé, par un écrivain français des années 1820, « ce proscrit italien ») qui parurent en France par la suite, et parmi lesquelles figurait la *Françoise de Rimini* de Gustave Drouineau, laquelle se voulait une réponse à une pièce à laquelle l'auteur reprochait un « vide d'action »⁸¹. Dans le contexte qui nous occupe, il importe de souligner qu'en 1830 la pièce de Drouineau, qui « y

78. Stendhal, *Vie de Rossini*, éd. cit., p. 43.

79. « Au cours des années vingt, Stendhal fait souvent allusion à [cet] auteur [...] ; en 1822, un commentaire détaillé de cette pièce [...] paraît dans la presse anglaise [...] ; en 1824, il envoie un article sur Pellico au *Globe* » (Sheila Bell, « Silvio Pellico », in *Dictionnaire de Stendhal*, publié sous la direction d'Yves Ansel, Philippe Berthier et Michael Nerlich, Paris, Champion, 2003).

80. « Don Ruy découvrant l'amour de doña Sol est une imitation de *Françoise de Rimini* » (*OD*, t. II, p. 688). Cette première version française de la pièce de Pellico faisait partie des *Chefs-d'œuvre du théâtre étranger*, collection que le Balzac des *Premiers romans* a plus d'une fois pillée.

81. Voir M. Pitwood, *op. cit.*, p. 104-106 ; et les articles 331 (Constant Berrier), 345 (Drouineau) et, bien que l'œuvre en question soit postérieure à la nouvelle de Balzac, 370 (Christien Ostrowski) de sa bibliographie. Pitwood cite aussi (p. 105) la version de la pièce de Pellico due à Arthur Fleury (1841) et dans laquelle le traducteur n'hésite pas à apporter les modifications qu'il juge convenables. Dans le contexte des *Proscrits*, il n'est pas indifférent de noter que Drouineau introduit dans sa pièce la personne de Dante lui-même.

mêlait les passions politiques dont il était préoccupé alors »⁸², fut censurée⁸³.

Toujours est-il que la parodie dans *Gambara* s'affiche principalement à travers le personnage de Marcosini. C'est à tous les niveaux de la composition que celui-ci se révèle un être parodique, vidé de toute essence. Si, au début, il ne fait que répéter, en petit, des rôles de théâtre connus, son statut d'écrivain est constamment mis en cause. Retenons, par exemple, cette curieuse comparaison avec une « bourgeoise endimanchée » dont le narrateur l'affuble (p. 460). S'il est impossible de méconnaître le caractère médiocre de ses vers – il a « fait rimer *crudeli affanni* avec *i miei tiranni* dans une douzaine de sonnets » (p. 461) –, il sied d'insister également sur le style ampoulé qui caractérise le récit qu'il fait de la vie antérieure de Marianna. Il s'agit d'une parole qui sonne creux, même, semble-t-il, pour son interlocutrice. Ne cherche-t-elle pas à l'interrompre au bout de quelques instants, préférant à cette narration affectée son propre style plus sobre, à ses yeux plus sincère ?

Mais Marcosini, en même temps, parodie un certain type de proscrit politique (tout comme il est possible de voir en Marianna l'ironique destinée d'une patronne de la République)⁸⁴. Il peut bien s'insérer dans une composition qui, à travers les allusions qu'elle renferme à de nombreuses villes de la péninsule italienne, réalise symboliquement l'idéal du Risor-

82. Eugène Fromentin et Émile Beltrémieux, *Gustave Drouineau*, introduction et notes par Barbara Wright, *Archives des lettres modernes*, Paris, Minard, 1969, p. 71. Les auteurs, rochelais comme leur confrère aîné, estiment que « sous cette grande figure de Dante [...] il se mettait lui-même en scène, sans doute à son insu ».

83. Voir Gérard Gengembre, « Gustave Drouineau », in J.-P de Beaumarchais et al., *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, t. I, p. 677.

84. En tant que Vénitienne débarquée à Paris, elle est doublement symbole de la République. Elle serait, à cet égard, à rapprocher de la Marianne du *Centenaire* et de la Marianina de *Sarrasine*. Mais on pourrait également rappeler le conte de Janin intitulé justement *Marianna*, qui, en 1839, sera repris par l'auteur dans le tome VI de son recueil *Les Catacombes* (Paris, Werdet), où l'on lira : « Mais aussi quel dangereux moment pour mener à Paris cette poétique Marianna ! Paris sortait à peine de la révolution de juillet. Il était encore tout ému et tout exaspéré de la victoire » (p. 257-258).

gimento⁸⁵, son statut d'exilé politique, et cela à un moment où un Garibaldi se trouvait banni de son pays natal depuis trois ans, n'en est pas moins relativisé, et par la durée temporaire de cette période d'exil, et par le fait que le personnage se plaît à transformer son exil en « voyage de plaisir » (p. 461)⁸⁶. Si le libéralisme de Marcosini est plutôt libéralité, et, de plus, libéralité intéressée, et donc parodie de l'idéal, il trouve son propre écho parodique dans la communauté d'Italiens, subversive en apparence seulement, qui se réunit chez Giardini⁸⁷. Celui-ci,

85. Gambara, nom fort répandu en Lombardie, et en ses origines nom de ville, est originaire de Crémone (ce qui rappelle non seulement le conte d'Hoffmann mais aussi l'artiste maniériste Lattanzio Gambara – né à Crémone en 1530 – dont Balzac a peut-être pu admirer les chefs-d'œuvre lors de ses déplacements récents dans le nord de l'Italie) et qui s'installe plus tard à Venise, ville natale de Marianna. Les origines napolitaines de Giardini sont plusieurs fois soulignées, mais ce personnage a également fondé des restaurants à Parme et à Rome. Massimilla Doni relie Florence à Venise avant de se trouver associée à la ville de Varèse par son mariage au prince de ce lieu. Si, dans la version publiée, Andrea Marcosini devient milanais, son nom continue à évoquer triplement Venise : par son prénom de doge, par son nom de famille qui est effectivement celui d'une grande famille vénitienne, et, plus poétiquement, par le fait que ce nom renferme celui de Marco, patron de la « Sérénissime ». Inutile d'attendre *Massimilla Doni* pour que la ville de Gênes soit évoquée (à travers le ténor, Genovese), car Marcosini porte « une de ces grosses chaînes d'or fabriquées à Gênes » (p. 460). Si Balzac s'abstient de toute référence directe à Rimini, des allusions à la biographie de Rossini, « cygne de Rimini », parsèment sa composition. Le compositeur, dont la passion pour la gastronomie était connue, avait quitté Naples pour Paris en 1823. Son père fut emprisonné par les Autrichiens en 1799, ce qui obligea sa femme à développer à l'improviste sa carrière de soprano. Les lettres de Balzac à Mme Hanska révèlent que le romancier attribuait la fécondité de Rossini à la nécessité de gagner sa vie. (Par contre, il affirme que « *Guillaume Tell*, le plus grand opéra de Rossini, est dû au temps où ce beau génie ne connaissait plus le besoin », *Lettre aux écrivains du XIX^e siècle*, OD, t. II, p. 1252.) Enfin, anecdote des plus alléchantes, le compositeur, en voyage d'Ancône à Reggio, se serait donné, selon Stendhal, pour « un maître de musique ennemi mortel de Rossini » et aurait illustré cette antipathie fictive pendant tout le trajet (*Vie de Rossini*, éd. cit., p. 149).

86. De son côté, Giardini évoque « notre pauvre patrie qui préfère la jouissance à la liberté » (p. 469). D'après Raffaele De Cesare, Marcosini devrait quelque chose à un authentique comte italien dont Balzac avait fait la connaissance à cette époque (« Sur le comte Guidoboni-Visconti », *AB 1982*, p. 107-128).

87. Selon Giardini, son convive Ottoboni « compose des petits livres pour éclairer l'intelligence des enfants et des gens du peuple, il les fait passer très habilement en Italie » (p. 469). Sur les divers Italiens de *Gambara*, voir Raffaele De Cesare, « Balzac e l'Italia politica del suo tempo », in id., *Balzac e Manzoni e altri studi su Balzac e l'Italia*, Milan, Vita e pensiero, 1993, p. 117-151 – étude

d'ailleurs, tout en essayant de dénicher les sympathies politiques du comte Marcosini (qui, à première vue, aurait facilement été pris pour un espion ou un agent provocateur), prétend qu'« un homme obligé de faire la cuisine à tout le monde doit s'interdire d'avoir une opinion politique » (p. 468).

Du point de vue de la poétique du personnage, tous les détails de sa présentation nous confirment qu'il s'agit d'un étranger. Notre exilé est, en effet, caractérisé par le fait que tout chez lui est légèrement exagéré ou excessif, à commencer par son coupé avec son « chasseur à plumes aristocratiques » et ses « armoiries que les héros de Juillet poursuivaient encore » (p. 459). S'il est « fort beau », il « le sait trop », du moins selon la grisette laide qui l'observe (p. 460). Quant à son chapeau, il « inclinait peut-être un peu trop sur l'oreille droite » (*ibid.*), tandis que son costume est « un peu plus riche que ne le permettent en France les lois du goût » (*ibid.*). Rien de plus explicite, non plus, que cette observation que « ses théories d'artiste, de penseur, de poète, étaient [...] souvent en contradiction avec ses goûts, avec ses sentiments, avec ses habitudes de gentilhomme millionnaire » (p. 462). Mais c'est sans doute le fait que ces contradictions sont qualifiées d'instances de « non-sens » qu'il importe de retenir, et ce surtout parce que l'on nous apprend qu'elles se retrouvent « chez beaucoup de Parisiens, libéraux par intérêt, aristocrates par nature » (*ibid.*). On a plus d'une fois mis en lumière l'effet déroutant pour le lecteur qu'opère ce personnage, dont le comportement à l'égard de Gambara est pour le moins ambigu. Geneviève Delattre prétend, à juste titre, que « le malaise du lecteur devant le personnage d'Andrea Marcosini réside essentiellement dans l'absence de continuité qui caractérise à la fois le rôle qui lui est assigné vis-à-vis du couple Gambara-Marianna et la place qui lui est faite dans le récit par le narrateur »⁸⁸. Elle renvoie au jugement de Jean Guillet, qui aurait fort bien épinglé l'ambiguïté du personnage dans sa double démarche de séducteur/destructeur et de thérapeute⁸⁹. Il est, en effet, difficile,

dans laquelle l'érudit italien constate chez Balzac « una viva simpatia [...] per gli ideali del Risorgimento » (p. 130).

88. G. Delattre, *art. cit.*, p. 80.

89. Voir *ibid.*, p. 79-80.

pour ne pas dire impossible, d'unifier en une seule et même action le projet qu'il a à la fois de guérir Gambarà et de le supplanter auprès de sa femme. Le moyen de répondre à la question « Êtes-vous sincère ? » (adressée, rappelons-le, au comte par le compositeur italien) nous fait défaut. On constatera la présence plutôt insistante d'une thématique du rougissement, laquelle ne résout nullement l'ambiguïté de son comportement. Il reste pourtant à souligner que, dans une certaine mesure, il s'agit également d'une confusion chez Marcosini des rôles de romancier et de personnage. Plutôt que de se restreindre au rôle de simple témoin, le comte s'insère volontiers dans l'histoire d'un autre. C'est à partir du moment où il se réalise totalement comme personnage (c'est-à-dire lorsqu'il emmène Marianna en Italie) qu'il se trouvera expulsé du récit, ce qui démontre, de façon éloquente, que le texte balzacien auquel nous avons affaire n'est nullement subordonné au récit qu'il étale (récit qui devient forcément stéréotypé et donc dépourvu d'intérêt dès que Marcosini abandonne ses fonctions de romancier de substitution), mais, au contraire, se préoccupe, bien plus essentiellement, de son propre statut de réflexion sur l'acte d'écrire.

Tant qu'il reste sur scène, Marcosini est, par contre, un personnage foncièrement illisible. En tant que tel, il représente dans sa personne un reflet du débat sur la musique auquel il se livre avec son compatriote. On ne saurait surestimer non plus l'importance du fait qu'ici, tous deux, Marcosini et Gambarà, sont amenés à prononcer des discours auxquels ils ne croient pas ou, du moins, pas exclusivement. Il ne s'agit pas, précisons-le, de la simple substitution du vrai au faux. Car le débat se poursuit de manière à mettre en question une telle opposition. Par conséquent, les deux personnages nous échappent non seulement quant aux positions qu'ils incarnent mais aussi par rapport à leurs qualités et leurs aptitudes. Impossible de savoir non plus si les idées de Marcosini sur la musique représentent une esthétique réfléchie ou bien si elles ne font que répéter, de façon plus ou moins éloquente, des lieux communs en provenance des salons qu'il fréquente ou des revues qu'il parcourt. Et cela, sans doute en grande partie, parce qu'à de tels moments il se renferme dans son rôle de

romancier qui ne cherche qu'à faire parler son interlocuteur et donc à faire avancer son récit. Quant à Gambara, est-ce un génie ou un impuissant ? ou les deux ensemble ? Le texte semble ici n'autoriser qu'une série de paradoxes sans fin. Si le lecteur est condamné à rester perplexe lorsque le compositeur réussit à tirer du Panharmonicon des accents sublimes, il ne suffit pas d'en conclure, avec François Sabatier, que ce Gambara n'est « pas si fou » qu'il en a l'air⁹⁰. Dans ce texte qui démontre sur un mode comique que chacun est susceptible d'incarner la folie aux yeux d'autrui⁹¹, il ne s'agit nullement de faire la part respective du génie et de la folie. Ainsi que les autres oppositions, dans cette composition qui s'évertue à reconnaître la présence à tout moment du revers de la médaille, sens et non-sens, sincérité et mensonge, écriture et parodie, génie et folie sont indissolublement unis. En insistant sur l'exemple de deux docteurs ès philosophie que dès *Le Chef-d'œuvre inconnu* il unit jusqu'en leur aspect physique, à savoir Socrate et Rabelais⁹², l'auteur de *Gambara* fait coïncider sa composition avec la démonstration que les contradictions que celle-ci met en marche sont incapables de résolution. Ainsi, cette question en apparence banale que Gambara pose à Marcosini : « Vous me comprenez ? » est condamnée à apporter, en dernier lieu, une réponse négative⁹³. Là où l'on a sans doute envie de croire tout simplement aux pouvoirs miraculeux du Panharmonicon, on se trouve devant un « pandémonium », mot que l'auteur avait prononcé dans *La Peau de chagrin*⁹⁴ et que, dans *La Dernière Incarnation de Vautrin*, il associera tout

90. F. Sabatier, *op. cit.*, p. 217.

91. À la suite des premiers propos de Marcosini sur la musique, Giardini est « persuadé que le comte n'avait débité que des phrases sans suite » (p. 476). Berlioz, nous l'avons vu, n'exclura nullement, de ce panorama de la folie, l'auteur lui-même.

92. Le duo explicitement évoqué par Gambara réunit Socrate et Jésus-Christ (p. 488), personnages souvent conjoints dans l'esprit de Balzac. Pourtant, en trinquant avec Gambara, Marcosini rejoint, au-delà de la thématique hoffmannienne de l'ivresse, *La Peau de chagrin* et la passion qu'a Balzac pour l'œuvre de Rabelais. L'on n'est pas loin non plus de la faconde intarissable de *L'Illustre Gaudissart*.

93. Il serait possible également de démontrer que la composition, envisagée dans sa totalité, tourne sur une opposition (incapable de résolution) entre la compréhension et la non-compréhension.

94. Voir *Pl.*, t. X, p. 117. Il s'agit ici, bien sûr, d'une allusion au poète anglais, John Milton.

bonnement à la vie parisienne⁹⁵. Effectivement, le diable est partout dans *Gambara*, et non simplement dans l'évocation de l'opéra de Meyerbeer⁹⁶. Au dire de Giardini, *Gambara* lui-même est à deux reprises « ce diable d'homme » (p. 466 et 494). Mais si cette nouvelle se révèle par ces diverses références une composition diabolique, elle démontre que pour Balzac, l'acte d'écrire, afin d'échapper à un solipsisme fatalement réducteur, mais au risque constant de se confondre avec une expression de folie universelle, aura nécessairement pour projet d'englober la totalité de ce qui pourrait être dit, ce qui mènera forcément à une lecture où tout est simultanément à retenir et à rejeter.

Cela dit, la dimension politique du texte reste discrètement présente. Qu'il nous soit permis, en effet, d'avancer l'hypothèse selon laquelle *Gambara* s'appuie sur l'exemple du Risorgimento italien afin de figurer le vide qui, pour Balzac, se trouvait au cœur de la France de la monarchie de Juillet. Ce n'est sans doute pas par hasard, répétons-le, que l'action de la nouvelle se déroule autour du nouvel an 1831 plutôt qu'au moment historiquement véridique de la première représentation de *Robert le Diable*. Marcosini (l'argent) n'aura aucun mal à incarner le régime de 1830, d'autant moins qu'Henri Heine avait insisté, dès mars 1832, dans un article destiné à la *Revue universelle d'Augsbourg*, sur la manière dont *Robert le Diable* incarnait le juste milieu, poussant plus loin ainsi le jugement d'un Joseph d'Ortigue ou d'un Petrus Borel, selon lequel l'opéra de Meyerbeer aurait fait déjà la synthèse des traditions allemande et italienne⁹⁷ :

« n'en déplaie aux enthousiastes de Meyerbeer, je pense que beaucoup de gens ne sont pas seulement attirés par le charme de la musique, mais bien par le sens politique du livret. Robert le Diable, fils d'un démon aussi réprouvé que Philippe-Égalité et d'une princesse aussi pieuse que la fille des Penthièvre, Robert le Diable est poussé au mal, à la révolution, par l'esprit de son père ; et par celui de sa mère, au bien, c'est-à-dire vers l'ancien régime : ces deux natures innées se

95. « Aussi les ÉTUDES DE MŒURS mentiraient-elles à leur titre, si la description la plus exacte de ce *pandémonium* ne se trouvait ici » (*Pl.*, t. VI, p. 823).

96. Même Beethoven s'en trouve contaminé lorsque *Gambara* traite de « diabolique » l'« *ut* mineur » employé par Meyerbeer (p. 505).

97. Voir Joseph d'Ortigue, article sur *Robert le Diable* paru dans la *Revue de Paris* (1831) et cité par E. Reibel, *L'Écriture de la critique musicale*, *op. cit.*, p. 198 ;

combattent dans son âme ; il flotte entre les deux principes ; il est juste-milieu »⁹⁸.

Le poète allemand, dont on connaît les liens avec les idées de Saint-Simon, y reviendra dans son article paru dans la *Revue et gazette musicale* du 21 janvier 1838, où les abonnés de la revue de Schlesinger purent lire les déclarations suivantes au sujet de l'auteur de *Robert le Diable* et des *Huguenots* :

« Dans le fleuve des masses harmoniques, les mélodies se fondent, se noient même, comme les sentiments particuliers de chaque homme se perdent dans le sentiment général de tout un peuple ; et dans ce fleuve harmonique se précipite volontiers une âme saisie par les joies et par les douleurs de l'humanité, une âme qui a pris parti pour les grandes questions sociales. La musique de Meyerbeer est plus sociale qu'individuelle. Le public d'aujourd'hui, qui retrouve dans cette musique ses combats intimes et extérieurs, ses déchirements, ses misères et son espérance, s'incline devant ses propres passions et devant son propre enthousiasme, en applaudissant le grand *maestro*. La musique de Rossini était plus appropriée à l'époque de la Restauration, où, à la suite de luttes et de désappointements politiques, les hommes blasés sur leurs intérêts généraux, rendaient au sentiment individuel ses droits légitimes. [...] La Restauration fut le moment du triomphe de Rossini, et les étoiles mêmes du ciel, qui avaient alors congé et ne s'occupaient guère du sort des peuples, l'écoutaient avec ravissement. Mais la révolution de Juillet a fait un grand mouvement dans le ciel comme sur la terre : les étoiles et les hommes, les anges et les rois, et même le bon Dieu ont été arrachés à leurs doux loisirs pour régler de nouveau de nombreuses affaires et ordonner une nouvelle époque. On

ainsi que ces propos de Petrus Borel : « Le livret de *Robert le Diable* a beau être de M. Scribe, français, la musique, c'est-à-dire l'opéra, n'en est pas moins l'œuvre d'un étranger, de Giacomo Meyer-Beer, beau génie, qui combine si bien l'Allemagne et l'Italie » (compte rendu de J. d'Ortigue, *Le Balcon de l'Opéra* paru dans *L'Artiste*, t. V (1833), p. 200). Bien plus récemment, Pierre Albert Castanet a estimé, de même, que les opéras de Meyerbeer « rivalisent d'influences et réalisent eux-mêmes la synthèse entre les sources italienne, française et allemande » (P. A. Castanet, *op. cit.*, p. 27). Sur l'esthétique de d'Ortigue, voir Matthias Brzoska, « Meyerbeer : *Robert le Diable* and *Les Huguenots* », in *The Cambridge Companion to Grand Opera*, *op. cit.*, p. 191.

98. Article incorporé dans son volume *De la France* (1833) et cité d'après l'édition procurée par G. Höhn et B. Morawe (voir ci-dessus, note 50), p. 87-88. Voir à ce propos S. Petrey, *art. cit.*, p. 146-147. Par contre, Gautier, en 1849, prétendra que *Robert le Diable* « représente assez bien l'esprit chevaleresque catholique et plein de retours au Moyen Âge de [sa] période » (citation due à E. Reibel, *L'Écriture de la critique musicale*, *op. cit.*, p. 45).

n'a plus ni temps de reste ni assez de tranquillité d'âme pour se laisser bercer par les mélodies du sentiment privé. Ce n'est que lorsque les grandes harmonies de *Robert le Diable* ou des *Huguenots* grondent, s'exaltent et sanglotent, que les chœurs de l'univers écoutent et sanglotent, s'exaltent et grondent dans un enthousiaste unisson. »

Il importe néanmoins tout autant de rappeler ici un autre conte de Janin, *L'Amateur et l'ami de l'art*, paru dans les *Contes nouveaux* que publia l'auteur en 1833, et qui pourrait constituer fort vraisemblablement un autre intertexte de *Gambara*. Dans ce conte méconnu, Janin avait déjà mis en scène un couple d'amateurs, de conviction esthétique opposée, mais qui, à la fin d'une représentation de l'*Otello* de Rossini, sont amenés à mettre de côté leurs préférences en matière de tradition musicale pour saluer les capacités harmonieuses de la musique en général. Non seulement l'amateur de la tradition allemande finit par reconnaître le génie de Rossini, mais l'amateur du « maître de Pesaro » admet la part de vérité contenue dans les réserves émises par son adversaire. Et l'auteur de commenter : « Patience, lecteurs, Rossini ne fait rien à moitié. C'est lui qui rapproche nos deux amateurs » ; et par le truchement de son personnage, Gustave : « Ce n'est pas pour rien que deux hommes se comprennent, et celui qui les révèle l'un à l'autre a beaucoup reçu du ciel. »⁹⁹ Emmanuel Reibel a sans doute raison d'y voir le reflet de la pensée du socialisme utopique de l'époque¹⁰⁰. Pourtant, ce qui frappera à cet égard n'importe quel lecteur intertextualisant de *Gambara*, c'est le refus implicite mais total de la part de Balzac de souscrire à une telle pensée. En ce qui concerne Marcosini et le compositeur fictif, rien ne survivra de leur amitié en fait à peine esquissée. Entre eux, aucune harmonie, aucune compréhension réciproque. *Gambara* serait alors à interpréter comme un texte qui communique une aliénation politique fondamentale¹⁰¹.

99. J. Janin, *Contes nouveaux*, Paris, Mesnier-Levavasseur, 1833, t. III, p. 104 et p. 130.

100. Voir E. Reibel, « La fascination musicale... ».

101. Balzac se détacherait ainsi de Berlioz, qui, nonobstant son peu de sympathie pour Fourier, accueillait plus chaleureusement les idées sociales des saint-simoniens. Voir le commentaire fait par David Cairns d'une lettre que l'auteur de la *Symphonie fantastique* adressa en juillet 1831 à Charles Duveyrier (D. Cairns, *Berlioz*, t. 1 : *The Making of an Artist, 1803-1832*, London, Allen Lane, 1989, p. 400).

Pourtant s'il nous semble légitime d'en conclure que dans *Gambara*, Balzac refuse implicitement cette harmonie que certains étaient prêts à associer au *Robert le Diable* de Meyerbeer : à la pensée utopique d'un Saint-Simon, à la politique du « juste milieu » et donc à la monarchie de Juillet, il n'en reste pas moins que, à travers une activité par laquelle l'auteur se charge de réconcilier authenticité et littérature de commande, cette nouvelle fait preuve d'un aperçu capital pour la création de *La Comédie humaine*. Dans toute œuvre de fiction, l'affaire de l'écriture n'est pas d'assurer une expression nette des jugements pesés du romancier mais, au contraire, de construire un texte à partir de ce qui pourrait être dit et ainsi de l'enraciner dans un réel polymorphe et toujours virtuel. Aussi, une écriture qui se veut universelle et totalisatrice ne permettra-t-elle jamais à son auteur de retenir l'idéal de la sincérité. Paradoxalement, l'entreprise mimétique dépendra pour sa réussite d'une écriture auto-réflexive qui, plus ou moins parodiquement, retiendra comme référent fondamental l'acte d'écrire lui-même. L'écriture balzacienne se reconnaît donc aisément à travers son statut de citation, de pastiche, de collaboration à plusieurs mains. En faisant de l'écriture le référent essentiel de *Gambara*, Balzac met donc bien en évidence le fait que l'expressivité de son texte réside dans une oscillation perpétuelle entre l'affirmation d'un acte de prostitution littéraire et la réalisation chimérique du genre noble (et extra-littéraire) d'une étude philosophique. De là cette curieuse composition évidemment contradictoire sur le plan superficiel, et qui semble poursuivre l'illustration d'une loi universelle à travers un personnage excessivement excentrique, mais où il est, en fait, de mise de repérer une dialectique permanente entre le « lisible » et l'« illisible ». Cela dit, ce sera sans doute avec plus d'un brin de nostalgie que l'auteur de *Massimilla Doni*, en la personne d'Emilio Memmi, sera amené bientôt à porter aux nues « l'une des rares toiles *entièrement peintes par Raphaël* »¹⁰².

Michaël TILBY

102. *Pl.*, t. X, p. 559 (c'est nous qui soulignons évidemment). Il s'agit, l'on sait, d'un portrait de Maddalena Doni, à qui Balzac s'obstine à donner le prénom de Margherita.