

## REGARDS SUR BALZAC ET LA MUSIQUE

---

par Pierre Albert Castanet <sup>1</sup>

À Thierry de la Croix,  
en témoignage de ma fidèle amitié.

« *Roule, musique, enveloppe-nous  
de tes plis redoublés, roule et séduis !* »

Balzac, *Gambara*.

« *Le sublime est toujours semblable à lui-même...*

« *L'amour, vois-tu, sera toujours l'amour,  
il est partout semblable à lui-même* »

Balzac, *Massimilla Doni*.

« *C'était plus qu'une femme,  
c'était un chef-d'œuvre !* »

Balzac, *Sarrasine*.

Les romans du XIX<sup>e</sup> siècle épousent le cours de la vie et racontent souvent les malheurs du monde. Parmi la gent littéraire et poétique, dans la multiplicité des espèces romanesques (pastorale, didactique, satirique, épistolaire...), certains auteurs aiment narrer savamment quelques traits d'histoire ou désirent peindre

avec grandiloquence quelques drames fantastiques, d'autres se rapportent humblement aux faits et gestes de la société ou aiment bien se parer noblement de l'auréole des Arts pour développer quelques concepts ayant trait à la philosophie générale... Dans cette dernière catégorie, quelques ouvrages d'Honoré de Balzac, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Gustave Flaubert, George Sand, Gérard de Nerval, Alexandre Dumas, Marcel Proust, Romain Rolland, Thomas Mann et bien d'autres encore ont montré, chacun à leur manière et dans des styles fort différents, une certaine prise de conscience des vertus orphiques de la musique comme de l'ambition prométhéenne de l'art sonore.

« Vous voulez faire de l'actuel; faites donc au moins des romans musicaux. Laissez pour longtemps votre littérature maritime et autre, (...) parlez-nous un peu d'orgues, de théâtres, d'épinettes, de la Chapelle Sixtine, d'Allegri, de Palestrina, de Pergolèse, de Jean Mouton, de Léo, de Sébastien Bach... »

P. Borel, *L'Artiste*, 1833 <sup>2</sup>.

À l'instar du *Chef-D'œuvre inconnu* (1831) dont le décor se campe dans l'univers des arts plastiques – voire même de *La recherche de l'absolu* (1834) qui se spécialise curieusement dans le domaine de la chimie –, *Sarrasine* (1830), *Gambara* (1836-1837) et *Massimilla Doni* (1837-1839) montrent trois nouvelles d'Honoré de Balzac <sup>3</sup> (1799-1850) passablement oubliées du grand public et dont les caractéristiques communes résident dans le fait qu'elles plongent cette fois au cœur spécifique du monde musical, celui qui laisse une place prépondérante aux galbes enrôleurs de la voix humaine. Le spectacle pour les « yeux » baudelairiens <sup>4</sup> se renforce alors avec celui des « oreilles » balzaciennes transmues en ouïe fine, avisée... et même parfois railleuse; en témoigne *Charges* qui ouvre plaisamment le présent recueil.

«... la musique, la langue du ciel... »

Balzac, *Le Cousin Pons*.

## REGARD SUR *CHARGES*

Ce cartouche d'esprit populaire a été écrit avec une plume trempée dans « l'encre riieuse ». Tel un tract promotionnel, ce texte qui fut édité sous le pseudonyme d'Eugène Morisseau a été publié dans le numéro de *La Caricature* <sup>5</sup> du 24 novembre 1831 <sup>6</sup>. L'exercice de style du « prospectus » relève d'une annonce farfelue <sup>7</sup> de programme musical présenté comme solennel, incluant quelques blagues d'essence estudiantine en direction des stricts contemporains d'Honoré de Balzac. Hector Berlioz a conté ici et là ces règlements de compte à teneur canularsque: « Balzac me disait ce matin: "C'était un cerveau que votre salle de concert. On y remarquait en effet toutes les notabilités intelligentes de Paris. Bien des ennemis venus là avec de sinistres intentions ont été obligés, par contenance, de faire semblant d'être enchantés. Ils se dédommageront dans les petits journaux par des farces anonymes <sup>8</sup> ».

Ainsi, comme on peut le lire dans les journaux <sup>9</sup> de l'époque, les jeux de mots et les situations les plus cocasses visent le Trésor public, la Royauté voire l'Université, et concernent autant le préfet, le général que le maréchal ou le ministre (« en guise de rafraîchissements, MM. Fontaine et Lancelot exécuteront, sur l'air de: *A l'eau! À l'eau!* un morceau nouveau de leur composition, nocturne hydraulique et en deux voix (*sic*), avec accompagnement de musique à vent » pouvons-nous lire dans *Charges*). Un des numéros présentés par M. Morisseau (alias Balzac) concerne également un duo extrait d'un vaudeville (*Le coiffeur et le perruquier*). Apparu au début du XVI<sup>e</sup> siècle dans la sphère musicale, le vaudeville se veut à l'origine une chanson de rue <sup>10</sup> à connotation vulgaire. Comme pour les fredons d'essence populaire (les « chansons du commun peuple »), il était réalisé de couplets et de refrains s'entonnant sur un même support mélodique appelé « timbre ». S'élevant quelque peu dans la seconde moitié de ce siècle « renaissant », le genre va s'anoblir pour devenir proche de l'air de cour, mais la plupart du temps il ne

pourra revêtir qu'un caractère spécialement grivois. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, retrouvant les racines du peuple, le vaudeville va se focaliser dans la satire humoristique des personnages de la cour et dans la moquerie éhontée de leurs mœurs princières. À cet égard, l'amusant cartouche balzacien de *Charges* possède bel et bien des accents vaudevillesques : sur le timbre d'*Ah ! vous dirai-je maman* ou d'*A l'eau ! À l'eau !* le caricaturiste charge avec moult clins d'œil à qui sait lire entre les lignes, le Président du Conseil ou le Baron Louis. Si nous entrevoyons un peu les vicissitudes de l'histoire, au début du classicisme (XVIII<sup>e</sup> siècle <sup>11</sup>), on note que le vaudeville préside à la destinée des théâtres parisiens en plein air et qu'à ce titre, les tréteaux des foires Saint-Germain et Saint-Laurent étaient très célèbres. Les multiples interdictions ou restrictions imposées par la docte « Académie de musique » aux spectacles non officiels, parfois improvisés de toutes pièces, induisent alors des jeux gestuels, des connivences visuelles et des codes à déchiffrer sur-le-champ : un des subterfuges comiques consiste à montrer par exemple des « pièces à écriteaux » (*sic*). Il s'agit d'une sorte de farces dans lesquelles les acteurs « interdits » <sup>12</sup> de chant portent, accrochées autour du cou, des pancartes avec des dessins outranciers ou des ardoises sur lesquelles des textes philippiques sont inscrits. L'orchestre accompagne alors bon an mal an ces « pièces à la muette » ou ces scènes mimées proches de la pantomime en jouant des timbres connus et reconnus par tous : des rengaines les plus simplistes aux airs régionaux les plus frustes (« Tonton Tontaine Tonton », « Zon ma Lisette, Zon ma Lison », « Pan, pan, pan », « Madelon s'en fut à Rome, tonderontaine, tonderonton » <sup>13</sup>...). Parfois, les comédies sont entièrement chantées sur des fredons soigneusement et savamment choisis : citons par exemple le parodique *Thésée* (1745) de Charles Simon Favart jouée à la Foire Saint-Germain d'après Quinault et Lully, ou les divers agencements par Benoît Blaise d'ouvrages alors élégants de Campra, de Philidor ou même de Gluck <sup>14</sup>.

Comme les futurs chansonniers des cabarets de la Belle Époque, les artistes populaires du XIX<sup>e</sup> siècle ont travesti à souhait les textes existants, ont composé des airs à retenir facilement sur des paroles déjà rédigées, ou ont inventé spontanément des refrains agencés à la mesure de l'actualité sur l'air de « Toto Carabo », du « Roi Dagobert », de « Bon voyage cher Dumolet », du « Ballet des Pierrots » ou même sur la romance à deux voix de *L'Exilé*... Dans *Les Sept cordes de la lyre*, George Sand n'écrit-elle pas : « Ils auront entendu l'organiste de la cathédrale qui étudie l'air de *Marie, trempe ton pain* pour nous le jouer dimanche à la grand-messe <sup>15</sup> ». Outrepassant le galbe simpliste de telle ou telle mélodie à l'ambitus minimaliste, Balzac a insisté, dans *Pierrette*, sur les différents affects que pouvait rendre telle ou telle chanson a priori anodine ou inoffensive : « Ce pouvoir de réveiller un monde de choses graves, douces et tristes, n'est-ce pas le caractère de ces chants populaires, qui ont les superstitions de la musique <sup>16</sup>... » ?

Parfois des musiques étaient composées pour la circonstance : écoutez les œuvrettes souvent sans prétention de M.M. Maurice, Karr, Ropicquet, Darondeau, Gaubert, Doche, Panseron, Romagnesi, Gatayes, Laflèche, E. Bruguères, B. Wilhem, A. Meissonnier, J. Meissonnier, Amédée de Beauplan, Auguste Andrade, Guichard Printemps, Pierre-Jean Béranger, Frédéric Bérat <sup>17</sup>... Étienne Nicolas Méhul et bien d'autres encore. « J'avoue que cette musique est la plupart du temps aussi fade que les paroles » note sans complaisance F. Guénin dans les pages artistiques de *l'Illustration*, en 1855.

Cet esprit critique aura à cœur de rétablir comme il le pourra la notation musicale quand la transmission ne se réalisait qu'oralement, et de restituer la paternité des compositions, les uns dérobant sans vergogne les mélodies aux autres (et vice versa) <sup>18</sup>. Dans cette gazette à la mode, Guénin a raconté par exemple que : « Ducray-Duminil eut un bien beau jour dans sa vie d'amateur de musique : ce fut celui de la première représen-

tation d'*Une folie*. Méhul, le grand Méhul, avait fait à Ducray l'honneur de lui prendre une de ses inspirations! La chanson paysanne, *Eh! you piou piou, comme il attrape ça!* que chante au premier acte Jacquinet-la-Treille, est une ronde de Ducray-Duminil; elle était gravée avec accompagnement de guitare, sous le nom de Ducray. Ainsi, tout Paris, toute la France fut témoin de l'événement: l'auteur d'*Euphrosine* empruntant une mélodie à l'auteur de *Lolotte et Fanfan!* quel hommage flatteur! quelle gloire! »<sup>19</sup>

Le vaudeville s'officialisant avec le temps, les différentes compositions caractéristiques des Monsigny, Philidor, Duni<sup>20</sup> et autre Grétry vont permettre la naissance puis l'essor de l'opéra comique. D'origine belge, André Ernest Modeste Grétry (1741-1813) dont il est question dans *Charges* à propos des *Deux Avars*, a été membre de l'Académie des *Filarmonici* de Bologne. Après un séjour à Genève, il s'installe à Paris en 1768, devenant le compositeur le plus côté que la France pré-révolutionnaire (et pré-romantique) ait connu. Bien que piètre orchestrateur, il sera fêté et honoré par Diderot, l'abbé Arnaud, Jean-Jacques Rousseau... Le baron de Grimm disait de lui: « il est de Liège, il est jeune, il a l'air pâle, blême, souffrant, tourmenté, tous les symptômes d'un homme de génie ». Solitaire, il continuera à composer un ou deux opéras-comiques<sup>21</sup> par an jusqu'à la Révolution.

Dans ses *Mémoires ou Essais sur la musique* (1789-1797)<sup>22</sup>, Grétry a avoué avoir recherché « le moyen de contenter tout le monde ». À y regarder de plus près, les deux genres ont en fait cohabité: l'opéra comique qui alterne le parlé et le chanté est né en 1714 des expériences musico-théâtrales de foire. Son but premier était de tourner en dérision les opéras alors en vogue. D'une certaine manière, Balzac fait de même en programmant dans *Charges* des extraits de *L'Irato*, de *La Mère Michel* ou des *Deux Avars*...

Le romancier français citera l'air du *Beau Capitaine* dans *Les*

*Chouans* et *La chanson de la Mariée* dans *Les Célibataires*. « En s'intéressant aux « chants nationaux », c'est-à-dire aux traits musicaux du folklore, Balzac est bien de son temps. Le courant d'idées était si fort dans l'opinion publique que le ministre Fortoul ordonna une enquête, dont les « Instructions » furent rédigées par Ampère. L'entreprise échoua en 1852 »<sup>23</sup>... note Jean Gaudefroy-Demombynes.

Ouvrons une parenthèse, car dans un autre ordre d'idée d'emprunt artistique, Balzac décalquera les caractères héroïques de ses personnages romanesques auprès de ses amis et connaissances les plus intimes (y compris dans le monde littéraire et musical). Ainsi, dans *Béatrix ou les Amours forcées*<sup>24</sup> débuté en 1839 et intégré plus tard à *La Comédie humaine*, il campe une histoire dans laquelle la blonde, noble et froide, Béatrix de Rochegude<sup>25</sup> vit un amour peu flatteur avec le chanteur et compositeur Gennaro Conti, un artiste fat et cabotin privé de toute puissance créatrice. « Conti a beaucoup d'esprit, il a du talent comme compositeur, quoiqu'il ne puisse jamais arriver au premier rang. Sans Meyerbeer et Rossini, peut-être eût-il passé pour un homme de génie » écrit consciencieusement Balzac. En fait, ces deux protagonistes (Béatrix et Gennaro) ne sont autres que la comtesse Marie d'Agoult et Franz Liszt. Les diverses correspondances des uns et des autres dévoilent alors que George Sand a monté de toutes pièces ce mauvais tour<sup>26</sup> proche du complot. Animée de fort ressentiment irréversible envers le couple d'Agoult-Liszt<sup>27</sup>, la romancière avait fourni à Balzac tous les éléments dans le moindre détail de cette « charge » littéraire lors d'un séjour à Nohant, en mars 1838. Il semblerait qu'elle-même soit représentée sous l'habit encanaillé de Camille Maupin, femme de lettres et chanteuse, jouant un très beau rôle, empli de dénégation et de sacrifice à peine voilé.

« Ces amants sont condamnés à traîner par orgueil les chaînes d'une liaison usée, par laquelle ils ont voulu braver la société. Mais leur amour est mort et ils n'éprouvent plus ensemble que de

l'ennui. C'est une vision caricaturale du couple formé par Franz et Marie car il est en fait moins ébranlé que George ne le croit (et l'espère?).../... Devant l'auteur de *La Comédie humaine*, George paraît enfin avoir réfuté le bruit qu'elle ait cherché à prendre Liszt à Marie. De fait, c'était une vieille idée de Balzac : il avait cru autrefois que la comtesse d'Agoult avait fui en Suisse pour soustraire son amant à la convoitise de George » analyse Charles F. Dupêchez <sup>28</sup>...

Fermons cette parenthèse et revenons à l'aura plurivoque de *Charges*. Car l'histoire peut montrer aussi qu'elle sait marcher de l'avant. En fait, le genre contemporain de la « comédie à vaudeville » a finalement été reconnu. Il a obtenu son écrin officiel de diffusion avec l'ouverture en 1792 d'un « théâtre de vaudeville ». Ce n'est qu'à la génération d'Honoré de Balzac que le style musico-littéraire a perdu ses attaches franchement folkloriques (il fallait entendre fredonner « J'ons un curé patriote », « ba-ba-ba-balancez vous donc », « Vive le vin de Ramponneau » ou « Ma tante Urlurette »... pour s'en convaincre), les sources burlesques, les imbroglios bouffons, les rires gras et les scénarios complexes étant toujours de mise <sup>29</sup>.

«... et après une parodie de coup de théâtre,  
leurs rires à toutes deux débouchent sur le  
refrain de vaudeville... »

Theodor W. Adorno, *Fantasia sopra Carmen* <sup>30</sup>.

Dans le livre de *Musique des chansons de Béranger – airs notés anciens et modernes* – par Frédéric Bérat, « édition augmentée de la musique des chansons posthumes d'airs composés par Béranger, Halévy, Gounod et Laurent de Rillé » <sup>31</sup>, l'amateur peut tout à loisir lire la musique et les paroles des vaudevilles suivants : Vaudeville d'*Arlequin cruelle*, de la *Garde nationale*, de la *Partie carrée*, de la *Petite Gouvernante*, de *Réville et Taconeos*, des *Chevilles de Maître-Adam*, des *Deux Edmond*... Mais, l'on trouve aussi dans ce recueil l'air du *Vieux Drapeau* (*allegro martial* à



chanter sur l'air d'*Elle aime à rire, elle aime à boire*) et celui des *Deux cousins* (romance caractérisée par son allure *allegretto* à vocaliser sur le timbre de *Daignez m'épargner le reste*), deux chansons populaires pointées sans conteste par Balzac dans *Charges*.

« De mes vieux compagnons de gloire  
Je viens de me voir entouré  
Nos souvenirs m'ont enivré  
Le vin m'a rendu la mémoire  
Fier de mes exploits et des leurs  
J'ai mon drapeau dans ma chaumière  
Quand secourai-je la poussière  
Qui ternit ses nobles couleurs? »  
*Le Vieux Drapeau*, P. J. Béranger.

« Salut petit cousin germain  
D'un lieu d'exil j'ose t'écrire  
La fortune te rend la main  
Ta naissance l'a fait sourire  
Mon premier jour aussi fut beau  
Point de Français qui n'en convienne  
Les rois m'adoraient au berceau  
Et cependant je suis à Vienne ».  
*Les Deux Cousins*, P. J. Béranger

L'œuvre de Pierre-Jean de Béranger <sup>32</sup> (1780-1857) est connue pour ses innombrables refrains patriotiques et sa multitude de pamphlets politiques mais aussi pour son lot non innocent de grivoiseries et de satires en tous genres. Comme Balzac dans *Charges* – mais à la différence que Béranger persiste et signe sous son véritable nom –, son corpus n'a épargné personne, de la noblesse au clergé, des paysans aux citadins, sans oublier bien évidemment la royauté <sup>33</sup>. Membre du cercle littéraire baptisé *Le Caveau moderne*, Béranger a écrit sous la restauration des Bourbon, des vers incendiaires contre la répression policière du

gouvernement. Sa grande production adaptée à des timbres célèbrissimes a également servi de modèles aux chansonniers saint-simoniens <sup>34</sup>.

Comme Balzac – mais pour des raisons différentes –, les couplets décapants de Béranger, son épicurisme affirmé et ses positions anarchisantes lui valurent la prison à deux reprises (sous les Bourbon). Néanmoins, dans son « opus 19 » baptisé *Feuillets d'album* et conçu pour chant et piano en 1834, Hector Berlioz écrit une musique sur une poésie de Béranger (*Les Champs*). De même, Franz Liszt composera en 1849 une mélodie intitulée *Le Vieux Vagabond* pour voix de basse et piano faisant chanter les vers du poète français. Après la mort de Balzac, Charles Gounod inventera également une romance sur des paroles de Béranger: *Mon habit*, andantino pour chant et piano publié dans *Le Ménestrel* du 3 juin 1855 <sup>35</sup>.

De même, lorsque ses amis républicains – un brin méfiants – se réjouissaient de ses attaques contre les Bourbon, le poète – compositeur à ses heures – n'hésitait pas à répliquer: « Ne me remerciez pas des chansons faites contre nos adversaires, remerciez-moi de celles que je ne fais pas contre vous »! Enfin, si le chansonnier disait lui-même – avec une certaine lucidité – que son nom ne survivrait pas, il était considéré au XIX<sup>e</sup> siècle comme l'un des grands poètes nationaux au même titre que Rouget de Lisle et Victor Hugo. Son grand succès, *Le Roi d'Yvetot*, chanson politique bâtie sur le timbre de *Quand un tendron vient en ces lieux* était chanté par tout le monde, y compris Napoléon, qui avait pourtant censuré *Le Roi Dagobert*.

Alors qu'il était l'ami de Chateaubriand, de Dumas, de Sainte-Beuve et qu'il connaissait Balzac et Berlioz, celui qui déclarait volontiers « le peuple, c'est ma muse » a essuyé, un siècle plus tard, les affres d'un anonymat des plus austères <sup>36</sup>.

« La musique est souvent plus puissante  
que le poète et que l'acteur, les deux  
plus formidables natures réunies ».

## LES DEUX COUSINS.

Air de *Duigan* en'opérette le *roste*.

Allegretto.

170.

The musical score consists of seven staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo marking 'Allegretto.' is placed above the first staff. The number '170.' is written to the left of the first staff. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The lyrics are: 'Se-jai pe-tit cou-sin-pour-moins D'un lieu d'ou-'. The second staff continues with 'il Pe-ut s'é-cri-er La for-tu-ne au land le'. The third staff continues with 'mais Tu n'as-tes-on Tu Sait sou-ri-re Mon pre-mier'. The fourth staff continues with 'jour ans-ci fut haut Palet de Fran-çais qui n'ou cou-'. The fifth staff continues with 'vins-se Les rois m'a-dor-ent au her-ces Les rois m'a-'. The sixth staff continues with 'dor-ent au her-ces Et ce-pan-dant je suis à'. The seventh staff continues with 'Vins - - ce Et ce-pan-dant je suis à Vins - - ce.'

Se-jai pe-tit cou-sin-pour-moins D'un lieu d'ou-  
il Pe-ut s'é-cri-er La for-tu-ne au land le  
mais Tu n'as-tes-on Tu Sait sou-ri-re Mon pre-mier  
jour ans-ci fut haut Palet de Fran-çais qui n'ou cou-  
vins-se Les rois m'a-dor-ent au her-ces Les rois m'a-  
dor-ent au her-ces Et ce-pan-dant je suis à  
Vins - - ce Et ce-pan-dant je suis à Vins - - ce.

*Les deux cousins*

Chanson de Béranger, citée par Balzac

Balzac, *Béatrix*.

REGARDS SUR *GAMBARA*, *MASSIMILLA DONI* ET *SARRASINE*

« Tous les livres de Balzac ne forment qu'un livre »,  
Victor Hugo, *Oraison funèbre* d'Honoré de Balzac.

Réparti en deux chapitres, *Sarrasine* d'Honoré de Balzac est publié pour la première fois dans *La Revue de Paris* des 21 et 28 novembre 1830. Ce diptyque paraîtra un an plus tard, à la suite de *La Peau de chagrin*, sous la forme d'un *Conte philosophique*. Les deux parties s'intitulaient alors respectivement *Les Deux Portraits* et *Une passion d'artiste*. En 1835, ce texte figure en bonne place dans les *Scènes de la vie...*

Après moult péripéties, la publication accueille en exergue, en 1844, des hommages respectueux destinés à Charles de Bernard <sup>37</sup> devenu valeureux dédicataire de l'œuvre. Dédiée à Monsieur le Marquis de Belloy <sup>38</sup>, la deuxième nouvelle a été annoncée à l'origine (1836) pour une publication dans *La Gazette musicale* sous le titre complet de *Gambara ou la voix humaine*. Enfin, dédicacé en direction du compositeur d'origine allemande Jacques Strunz <sup>39</sup>, *Massimilla Doni* paraît sous forme de fragment détaché dans *La France musicale* du 25 août 1839. Elle est alors intitulée *Une représentation du « Mosè » de Rossini à Venise* <sup>40</sup>.

La place et la destination des textes de Balzac au sein du grand œuvre sont à la fois contingentes et énigmatiques. À ce titre, *Sarrasine* a connu diverse fortune : en 1835, Balzac place curieusement ce récit au sein des *Scènes de la vie parisienne*, mais il ne sera pas intégré dans les *Études philosophiques*. En revanche, il trône en 1844, dans *La Comédie humaine*.

Par ailleurs, la genèse de *Gambara* et de *Massimilla Doni* reste assez compliquée <sup>41</sup>, Balzac ayant décidé en 1837 de les entremêler au point de ne fabriquer qu'une seule et unique histoire, sous le conseil musicalement avisé de Strunz. Finalement séparées et personnalisées différemment, ces deux nouvelles initialement jumelles s'avèrent être complémentaires : d'un côté, la

misère du Palais-Royal embellie par la largesse d'un Comte, de l'autre, les fastes de Venise – « masque de l'Italie » comme dit Lord Byron <sup>42</sup> – prenant un chemin plus pessimiste (ô combien spenglerien) d'une décadence annoncée.

Ici, l'amour foncièrement spirituel côtoie la folie laborieuse d'un génie astreint à la démesure pathologique, là, les sentiments classiques de l'infidélité chronique conduisent des plaisirs grossiers à la lumière céleste. De l'aveu de Balzac, ces différentes études <sup>43</sup> veulent illustrer le concept ambigu de la composition et de l'exécution rongées « par la trop grande abondance du principe créateur » et soumises « à la même épreuve que la pensée dans *Louis Lambert* » <sup>44</sup> (1835).

Du point de vue artistique, entre gloire et malheur <sup>45</sup>, Eros se substitue à Euterpe, tandis que la Musique file et joue la métaphore de l'Amour et/ou de la Mort. Musicalement, les mythes du créateur et du virtuose sont alors visités minutieusement. *Gambara* circonscrit les péripéties d'un compositeur bricoleur visiblement incompris (« il s'occupe nuit et jour à composer des opéras <sup>46</sup> et des symphonies <sup>47</sup> imaginaires »), tandis que *Massimilla Doni* présente les caprices exubérants de quelques grands interprètes en fin de compte bien fragiles (découvrant son impuissance latente, le ténor <sup>48</sup> « Il signor Genovese avait répondu qu'il ignorait en quoi et comment il avait pu perdre la faveur du public, au moment même où il essayait d'atteindre à la perfection de son art »).

*Mutatis mutandis*, ces différents traits caractériels de l'artiste en habits de surhomme (étudiez le personnage de *Gambara*) ou de sur-femme (contemplez la troublante *Zambinella* dans *Sarrasine*) déphasés se retrouvent également esquissés dans le quatrain proverbial placé sur le manuscrit des *Davidsbündlertänze* (également de 1837) de Robert Schumann <sup>49</sup>:

« En tous temps et en tous lieux,  
Plaisir et peine vont de paire ;  
Garde-toi pur dans le plaisir,  
Et courageux dans le malheur ».

Robert Schumann, *Davidsbündlertänze*.

REGARD SUR *GAMBARA*

« La musique seule a la puissance  
de nous faire rentrer en nous-mêmes ;  
tandis que les autres arts  
nous donnent des plaisirs définis ».

Balzac, *Gambara*.

Après de multiples épreuves <sup>50</sup> (dont une incendiée), la *Gazette musicale* publie au début de l'été 1837 *Gambara* d'Honoré de Balzac, scindé en cinq chapitres. Le feuilleton s'ordonnait ainsi : 1°) Comment un noble Milanais, en poursuivant une femme, fit la rencontre d'un compositeur soupçonné d'être fou. 2°) Vie du *signor* Paolo Gambara. 3°) Opéra de *Mahomet*, musique et paroles de Gambara. 4°) Ce que Gambara ivre trouvait dans *Robert le Diable*. 5°) Conclusion.

Balzac n'était ni très féru de Science de la musique <sup>51</sup> ni de technique du son comme il se plaît à le dire à son éditeur parisien : « J'étais, il y a six mois, d'une ignorance hybride en fait de technologie musicale. Un livre de musique s'est toujours offert à mes regards comme un grimoire de sorcier ; un orchestre n'a jamais été pour moi qu'un rassemblement malentendu, bizarre » <sup>52</sup>. Quelque peu médisant, Jean Gaudefroy-Demombynes note même qu'il ne connaissait pas « le sens des termes tels que *finale*, *rondo*, *stretto*, *mélisme* et mille autres « de forme dangeureuse, creuse et éblouissante » <sup>53</sup> ».

Mais il était, comme Stendhal <sup>54</sup> ou Baudelaire <sup>55</sup>, bon amateur, assidu de l'Opéra, du Théâtre de l'Académie Royale de Musique et du Théâtre-Italien à Paris. N'est-il pas noté dans *Le Père Goriot* : « Mon Dieu ! est-on heureux d'avoir une loge aux Italiens ! » En dehors des causeries dînatoires qui prolongeaient les concerts se déroulant au Conservatoire, il était également habitué à suivre la cour cosmopolite des soirées privées au sein desquelles il croisait l'intelligentsia du Tout-Paris des années

trente <sup>56</sup>, celui que Berlioz appelait le « Paris fashionable <sup>57</sup> ». Du reste, dans les romans du maître, toute la fleur de la « noblesse » balzacienne tient ses assises dans ces établissements lyriques (le plus souvent à l'opéra): Madame de Manerville, la marquise Listomère, la comtesse Laginska... Là où la rumeur célèbre héroïquement *La Somnambule* de Vincenzo Bellini <sup>58</sup>, les causeries abondent à propos du « galop » de *Gustave* de Daniel François Esprit Auber. Frédéric Soulié a d'ailleurs décrit à sa manière la nature des spectateurs qui suivaient assidûment la cohorte des spectacles lyriques: « Outre tout Paris qui va à l'Opéra, il y a un public d'opéra. Le plus permanent, le plus inévitable, c'est le public de la fashion, cette floraison hâtive de la mode, qu'on a appelée petits maîtres, incroyables, merveilleux, élégants, dandys (...). Ils occupent en général le balcon et les avant-scènes; ils savent par cœur l'opéra, j'entends les chanteurs, les danseurs, l'administration. Les vrais amateurs, les artistes, les journaux siègent d'ordinaire à l'orchestre <sup>59</sup> ». Pour sa part, non sans malice, Charles de Rémusat écrit dans ses mémoires: « j'ai toujours remarqué avec surprise combien dans le monde des avocats, des notaires et du haut commerce de Paris, monde si riche en hommes capables, l'esprit était rare, l'instruction nulle, et la conversation insipide <sup>60</sup> ».

Un voyage d'affaires en Italie en mai 1837 (notamment à Milan, Venise, Gênes, Livourne, Bergame, Côme, Florence et même Bologne où il rendit visite à Rossini) compléta la culture scénico-lyrique du littéraire même si Marie d'Agoult <sup>61</sup> écrit à George Sand (en septembre 1897) que les Milanais « sont furieux contre Balzac parce qu'il a mal *parlato delle donne*. Et l'on a publié contre lui un volume intitulé: *L'onoro italiano vendicato da Balzac* <sup>62</sup> ». Pour l'avoir expérimenté bon nombre de fois, il savait que « les cinq heures de nuit que l'on passe au théâtre » jouaient un rôle immense dans la vie mondaine et politique de la cité: en effet, relate-t-il dans *Massimilla Doni*, « la musique et les enchantements de la scène sont purement accessoires, le

grand intérêt est dans les conversations qui s’y tiennent, dans les petites affaires de cœur qui s’y traitent, dans les rendez-vous qui s’y donnent, dans les récits et les observations qui s’y parfilent. Le théâtre est la réunion économique de toute une société qui s’examine et s’amuse d’elle-même ».

Le héros de *Gambara* devait créer une musique scientifique mettant en valeur les lois générales de la physique et de l’acoustique. Ainsi, pour Balzac, il fallait certes tenter d’expliquer l’art sonore par le truchement de la science mais aussi par le biais beaucoup moins évident des sensations instinctives <sup>63</sup> (ce souci pédagogique fera analyser parfois par le menu autant *Robert le Diable* <sup>64</sup>, opéra de Meyerbeer, que *Mosè*, mélodrame sacré de Rossini <sup>65</sup>, ou même le *finale* de *Don Juan* de Mozart <sup>66</sup>). « Mais à quoi sert l’instinct sans la science ? » se demande naturellement le cuisinier de *Gambara*. C’est l’éternelle question que posent entre autres naïvement les nantis en mal de culture.

Par ailleurs, en dehors des réflexions pertinentes sur les grands musiciens – trait cosmopolite typique du mouvement romantique à peine né –, il est à noter au cœur de *Gambara*, une présentation ponctuellement technique d’un opéra en chantier : *Mahomet* <sup>67</sup> – dont le livret haut en couleur est dû à Gambara lui-même. En puisant dans le fonds opératique et dans la composition *ex abrupto*, le sujet de Balzac ne tombe pas dans la facilité primaire, celle qui consiste à ne *former* que des images (ou des sons). Comme l’écrit Gaston Bachelard, l’imagination doit montrer cette « faculté de *déformer* les images fournies par la perception. Elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* les images. S’il n’y a pas changement d’images, union inattendue des images, il n’y a pas d’imagination, il n’y a pas d’*action imageante* <sup>68</sup> ». Bien entendu, il serait bien venu d’inclure, dans le raisonnement de Bachelard, l’ordre des sons (fusion hors norme des notes et des instruments,



action « sonorante » des propositions créatrices...). Si le brillant observateur des mœurs ne pouvait, à l'époque, offrir au gazetier un enregistrement sonore des travaux avant-gardistes de son héros, il faut peut-être savoir qu'à la fin des années 1970, le compositeur Antoine Duhamel <sup>69</sup> a créé un opéra en deux actes et six tableaux intitulé précisément *Gambara*.

Inspiré bien évidemment de la nouvelle prophétique de Balzac, l'ouvrage lyrique <sup>70</sup> contemporain s'est ingénié à faire entendre la musique rêvée d'après la fiévreuse analyse gambarienne! « J'ai immédiatement pensé qu'en donnant une version musicale de ce *Mahomet*, on remplacerait par des sons la longue, trop longue, analyse théorique que Balzac fait de l'opéra de *Gambara* » a déclaré Duhamel <sup>71</sup> qui s'est efforcé de respecter les « tonalités » dictées par la créature balzacienne!

En dehors d'un piano solo, l'orchestre classique comporte des musiciens supplémentaires comme les « deux violoneux », un tambourin rustique, un guitariste et une petite grosse caisse dévolue au personnage de « l'Ivrogne ». Certains chanteurs évoluent à la fois dans la peau de deux personnages, celui de l'action principale gambarienne et celui de l'opéra *Mahomet*. Par exemple, la « première Prostituée » (soprano) joue également « Aiesha », la deuxième dame (soprano) endosse les habits de « Hafsa », la quatrième créature (mezzo) se transforme en « Cadhige »... pendant que « l'Ivrogne » (baryton) se change en « Mahomet », que le « Compositeur de refrains » (ténor) interprète « Ali », qu'Ottoboni (ténor) se travestisse en « Khaled », que « le Journaliste » (baryton) chante le rôle d'« Omar », ou que « le Chef d'orchestre » (basse profonde) rejoigne le costume d'« Abdollah ». L'ensemble est notamment accompagné par le « Petit chœur des Prostituées » et le « Petit chœur des hommes de passage ».

À titre de curiosité vis-à-vis de l'adaptation du conte et du jeu de coulisses de l'opéra dans l'opéra, que l'on nous permette de

reproduire ici le synopsis argumenté, extrait du livret de Robert Pansard-Besson et de Geneviève Dufour :

ACTE I.

Premier tableau

*Scène I. Rue Froidmanteau, au soir du 31 décembre 1830.*

Parmi les passants, des prostituées (2 sopranos, 2 mezzo-sopranos) chantent une chanson mélancolique, accompagnées de quelques musiciens de rue.

*Scène II.* Une jeune femme entre dans l'une des maisons. C'est Marianna (soprano). Resté devant la porte, le jeune Italien qui la suivait, Andrea (ténor) s'arrête et devise avec un ivrogne qui lui indique l'entrée de cette modeste auberge dans laquelle a disparu Marianna.

Deuxième tableau

*Scène III.* À l'intérieur, l'aubergiste Giardini (baryton) s'affaire et comprend tout de suite ce qui amène Andrea : Marianna, la femme du compositeur Gambara (basse). Il promet d'installer son hôte en bonne place pour le repas.

*Scène IV.* Les convives pénètrent un à un dans la salle : le Compositeur de refrains, le vieil Ottoboni ; le Journaliste, etc. Enfin, Marianna fait son entrée, suivie de Gambara. Principal sujet de conservation, le compositeur s'attire toutes les moqueries, jusqu'à ce que Giardini, avec sa manie d'innover, devienne à son tour l'objet de quolibets. Finalement, la conversation s'oriente sur Beethoven et l'opposition entre style allemand et style italien. Andrea prend habilement la défense du Maître de Bonn, se conciliant ainsi Gambara. Sur ce, les convives se retirent.

*Scène V.* Gambara, Marianna et Andrea s'installent autour du poêle. Désormais en confiance, le compositeur fait le récit de sa vie. Andrea lui offre son aide, ce dont Gambara profite pour retourner à sa musique, laissant à sa femme le soin de pourvoir aux conditions matérielles. Andrea est donc parvenu à ses fins. Seul avec Marianna, il lui déclare son amour auquel elle ne répond que

par des vocalises sans paroles.

### Troisième tableau.

*Scène VI.* Une vision de rêve s'installe, laissant apparaître le grand chœur intitulé « Jérusalem » tiré de l'opéra de Gambara: *Mahomet*.

### ACTE II

### Quatrième tableau

*Scène VII.* *Le premier janvier 1831, dans la chambre de Gambara.*

Giardini introduit Andrea. Gambara va lui présenter son opéra, grande fresque évoquant la vie de Mahomet. S'installant au piano, il joue et commente son œuvre avec passion. De cette exaltation émerge la figure de Cadhige, femme de Mahomet, dont Marianna semble le double: la première opprimée par l'islam, la seconde par le poids de la musique. L'extrême passion de Gambara frise le délire. Il s'écroule, terrassé par l'émotion. De leur côté, Andrea et Giardini s'interrogent sur cette musique inaudible. Revenant à lui, Gambara se tourne vers ses instruments, vers son « panharmonicon » capable de remplacer un orchestre tout entier.

*Scène VIII.* Une nouvelle vision de l'opéra rêvé vient à nouveau. Nous en sommes à la situation de Cadhige, abandonnée par Mahomet qui prône la polygamie. La voix de Marianna se mêle à celle de Cadhige, elles ne sont plus qu'un même personnage.

*Scène IX.* La vision s'évanouit. Giardini reparaît, chargé de vin d'Italie. Une nouvelle digression musicale fait surface, cette fois, sur Rossini. Andrea démontre alors à Gambara qu'il est meilleur poète que musicien. Dans son grand désespoir, dans son ivresse, Gambara s'est vu tel qu'il est. Andrea en profite pour s'offrir à Marianna comme recours.

### Cinquième tableau

*Scène X.* Nous retrouvons l'ivrogne du premier tableau qui

commente la sortie d'Andrea.

### Sixième tableau

*Scène XI. Le 2 janvier 1831. Dans l'auberge de Giardini.*

Dégrisé, Gambara retourne à sa musique. Seul à seul, Andrea et Marianna se parlent pour la première fois. Elle accepte de le suivre.

### Postlude

Abandonnée par Andrea, Marianna est revenue auprès de Gambara qui s'est encore enfoncé dans la misère. Devenus musiciens de rues, ils fredonnent le chant des prostituées du premier tableau que Gambara agrémente de souvenirs de son *Mahomet*. Un couple leur donne une pièce. Ému, Gambara s'écrie : « L'eau est un corps brûlé... »

Antoine Duhamel a bien saisi la dualité balzacienne montrant que le compositeur est un être de génie mais aussi un homme de chair qui profite finalement de l'existence d'une manière relativement négative. Sur plusieurs plans, relate le musicien du XX<sup>e</sup> siècle, « cette vie vient le heurter : Gambara vit mal avec sa femme, Marianna, toute dévouée mais sans cesse sacrifiée à cette redoutable maîtresse qu'est la musique. Gambara a de mauvaises relations avec les autres qui ne le comprennent pas et se jouent de lui. Gambara a de trop bonnes relations avec la boisson, ce paradis artificiel qui, lorsqu'il en abuse, lui permet d'exprimer avec chaleur et beauté ce qui paraît habituellement être laideur et confusion. Enfin Gambara voit un double de lui-même, cet aubergiste Giardini, qui lui aussi a la manie d'innover, se croit un grand cuisinier, mais dont la cuisine est immangeable <sup>72</sup> ».

Dans les nouvelles de Balzac, plus que dans l'opéra de Duhamel au reste, remarquons ces considérations vieilles comme le monde mais constantes sur la jalousie des musiciens et des chanteurs entre eux (français, allemands <sup>73</sup>, italiens <sup>74</sup>). « Pauvre

Italie! elle est à mes yeux comme une belle femme à qui la France devrait servir de défenseur, en la prenant pour maîtresse » s'écrie le médecin français dans *Massimilla Doni*.

De son côté, le comte Andrea, beethovenien dans l'âme, avoue dans *Gambara* que les compositions de Rossini lui semblent dignes tout au plus d'amasser dans les rues le peuple autour d'un orgue de Barbarie <sup>75</sup>, et d'accompagner les entrechats de Polichinelle: « J'aime encore mieux la musique française, et c'est tout dire. Vive la musique allemande!... quand elle sait chanter » conclut-il à voix basse. Quant à Gambara lui-même, en dehors de la composition de romances <sup>76</sup>, il n'hésite pas à dire avec modestie, qu'il a acquis « quelque réputation en musique » grâce à de « petits airs de vaudeville ». Il jouit ainsi du succès qu'obtiennent ses frivoles contredanses dans les salons. En outre, ces airs instrumentaux aux refrains faciles et aux couplets non moins mémorables nous ramènent à l'exercice de *Charges*, ce type de danses parisiennes nous plongeant dans l'univers convivial de *Sarrasine*. Henri Heine a décrit ces ambiances dénuées d'intérêt au regard de l'art et de la création: « M. Orfila chevrote de nouveau des romances les plus impitoyables, de la mort-aux-rats chantée. Après la musique, on présente de l'eau sucrée tiède et des glaces salées, et l'on danse <sup>77</sup> ».

En fait, la querelle interne des artistes européens se mire dans la biographie même de Giacomo Meyerbeer, « cet habile vengeur de notes, prodigue de dissonances » ainsi que le nomme Balzac dans *Gambara*. Ce pianiste, improvisateur précoce, est né à Berlin l'année de la mort de Mozart (comme de Scribe, en 1791). Élève de Clementi, il a vécu en Italie (à partir de 1815), puis s'est installé à Paris <sup>78</sup> (en 1826) avant d'assumer des fonctions de Directeur général de la musique dans sa ville natale (en 1842). Inspirés des œuvres rossiniennes, ses opéras rivalisent d'influences et réalisent eux-mêmes la synthèse entre les sources italienne, française et allemande. Parmi beaucoup de commentaires de cet acabit, retenons ce que Samuel Bach (le libraire) a

écrit vis-à-vis de l'opposition de la musique italienne « toute de chant et de mélodie » et la musique allemande « toute d'harmonie et de modulation » <sup>79</sup> !

Dans son célèbre *Dictionnaire de la musique* <sup>80</sup>, l'universitaire Hugo Riemann dira du compositeur qu'il est un « Allemand par l'harmonie, Italien par la mélodie, Français par le rythme ». Cependant, Meyerbeer et Rossini ont été à la fois des amis et des adversaires. Dans *Un hiver à Paris*, Jules Janin écrit : « Le créateur inspiré de *Robert le Diable*, le célèbre poète des *Huguenots* (...) l'éclat, la puissance, le roi de l'art moderne, l'homme qui a fait reculer Rossini lui-même <sup>81</sup> ». Si cet Italien magnanime, réformateur de l'*opera seria*, a engrangé les honneurs avec une certaine facilité princière sur tout le territoire européen, l'Allemand <sup>82</sup>, père du Grand opéra français, a connu quant à lui l'adret et l'ubac des manifestations du succès. Comme Balzac à certains moments de sa carrière, l'auteur de *Jephtas Gelübde* a été amèrement conspué <sup>83</sup> comme il a été superbement ovationné, étant pour les uns l'archétype du « mauvais goût » en musique <sup>84</sup> et pour les autres le modèle du génie incarné <sup>85</sup>.

Si quelques commentateurs zélés ont voué un véritable culte doré à ce compositeur gourmand de recettes musicales assez faciles à réaliser, d'autres à l'âme plus sectaire et moins partiiale ont voulu fausser les critères de respectabilité et de représentativité <sup>86</sup>.

Dans une chronique concernant *Crociato in Egitto* parue dans le *Journal de Paris* <sup>87</sup>, Stendhal évoquait les qualités premières de Meyerbeer en ces termes : « de la vigueur, de l'originalité, une certaine grâce de style... » ; à son tour Théophile Gautier écrivait dans *Le Moniteur Universel* <sup>88</sup> qu'à l'écoute de *Robert le Diable* <sup>89</sup>, « on sentait passer sur la chair le frisson du sublime »... En revanche, évoquons par exemple les critiques adressées par Félix Mendelssohn <sup>90</sup>, Robert <sup>91</sup> et Clara <sup>92</sup> Schumann, et regardons celles plus mitigées rédigées par Hector Berlioz <sup>93</sup>. Ainsi, dans la

*Gazette musicale*, le compositeur français écrit à propos de *Robert le Diable* : « Tout est glacé, poudreux et lourd comme les marbres tumulaires qui s'ouvrent lentement. Les violons, altos, flûtes, hautbois et clarinettes se taisent. Les cors, les trompettes à pistons, trombones, ophicléide, timbales et tam-tam gémissent, seuls quelques accords syncopés pianissimo, précédés sur le temps fort de deux coups pizzicato des violoncelles et contrebasses. Puis, après chacune de ces horribles strophes, deux bassons seuls viennent glousser un rythme plus animé, qui fait déjà pressentir les mouvements des danses, auxquelles les nonnes à demi ressuscitées vont bientôt se livrer ; mais c'est si pâle, si morne, si hébété, la main de la mort pèse encore si lourdement sur ces misérables créatures qu'on croit entendre le son mat, le craquement des articulations de cadavres galvanisés, et voir les hideux mouvements qui s'y développent <sup>94</sup> ». Nous n'oublierons pas non plus les jugements d'Eugène Delacroix qui parfois ont réagi négativement vis-à-vis du faste scénique ; le peintre français y reconnaissant « le fait d'un art perverti plutôt qu'avancé » <sup>95</sup>. Si dans les années 1850, l'auteur de *La liberté guidant le peuple* trouvait encore quelques « mérites » à certains costumes de l'opéra meyerbeerien, il ne pouvait s'empêcher de dénoncer la « bizarrerie des chants » qui provenait « d'une recherche outrée » <sup>96</sup>.

Par la suite, certains visiteurs indésirables de l'art ont interdit à la musique du maître de creuser sa logique destinée. En effet, dès 1933, la philosophie nazie jeta l'ostracisme sur tout l'art juif (musique de Meyerbeer comprise).

Jouissant d'une grande influence quasi unanime – et connus de Balzac <sup>97</sup> –, les ouvrages du compositeur allemand ont néanmoins servi de matrice durant tout le siècle romantique.

« C'est neuf, c'est grand ! » <sup>98</sup> s'exclamait nerveusement le ténor Gustave Roger – en 1848 – lors du déchiffrage du deuxième acte du *Prophète* en compagnie de Meyerbeer. Ainsi, « reprocher au Wagner de *Rienzi*, au Donizetti de *La Favorite*, au

Verdi des *Vêpres siciliennes*, au Gounod de *Faust*, au Berlioz des *Troyens* leur « meyerbérisme » intermittent, c'est laisser supposer qu'on connaît bien l'objet de leur déplorable penchant » a constaté non sans malice Joël-Marie Fauquet <sup>99</sup>. En revanche, André Cœuroy a pensé que du point de vue du fantastique, c'est la composition du *Freischütz* de Weber qui a donné des idées à Meyerbeer pour *Robert le Diable* et à Wagner pour le *Vaisseau Fantôme* <sup>100</sup>. Considérant ce contexte d'engouement quasi général des années 1830 <sup>101</sup>, l'analyste peut aussi remarquer que Balzac a eu le mérite de porter sur Meyerbeer un regard lucide (de la même manière que Madame Hanska, future épouse du romancier, misait sur le génie fatal de Balzac), détectant tout ce que son époque avait pu apprécier dans *Robert le Diable*, mais – et c'est là le sel piquant de la projection balzacienne <sup>102</sup> – tout en prévoyant aussi ce que la postérité, elle, condamnerait <sup>103</sup>. Nous noterons également que dans *Béatrix* – écrit entre 1838 et 1844 – Balzac fait également référence au célèbre opéra: « Camille avait étendu, varié, modifié l'introduction à la cavatine de *Grâce pour toi, grâce pour moi*, qui est presque tout le quatrième acte de *Robert-le-Diable*. Elle chanta tout à coup ce morceau d'une manière déchirante <sup>104</sup>... ».

L'exposé des doctrines gambariennes montre que Balzac a largement puisé dans un fonds musicographique présentant les recherches avancées des années 1810. La légende dit qu'il travaillait nuit et jour, ainsi que le confirme Hector Berlioz: « Le pauvre Balzac, ce malheureux homme d'esprit, galérien innocent, passe les nuits à se désespérer en travaillant, il dort à peine quelques heures par jour <sup>105</sup> ». Mais, grâce à ses nombreuses relations mondaines – et à ses nègres <sup>106</sup> ou secrétaires divers –, l'écrivain qui vivait la plupart du temps d'une manière luxurieuse et insouciant <sup>107</sup> a pu ainsi se faire guider dans le dédale des numéros de *La Revue musicale* <sup>108</sup>, feuilleter avec profit la *Biographie des musiciens* <sup>109</sup> comme il a pu compulsier *La Musique mise à la portée de tout le monde* <sup>110</sup>, ces deux ouvrages étant



signés de la main de Fétis <sup>111</sup>. Néanmoins, sans vouloir condamner Balzac, notons que dans un essai <sup>112</sup> paru dans la *Revue européenne* en avril 1861, Charles Baudelaire a lourdement abordé le réquisitoire que ce musicologue septuagénaire a adressé à l'endroit de Wagner dans la presse parisienne. Ainsi, «... les personnes curieuses de feuilleter les numéros de la *Revue et Gazette musicale de Paris* pourront vérifier une fois de plus que les écrivains qui se vantent de professer les opinions les plus sages, les plus classiques, ne se piquent guère de sagesse ni de mesure, ni, ni même de vulgaire politesse, dans la critique des opinions qui leur sont contraires. Les articles de M. Fétis ne sont guère qu'une diatribe affligeante; mais l'exaspération du vieux dilettantisme servait seulement à prouver l'importance des œuvres qu'il vouait à l'anathème et au ridicule ».

Compositeur et théoricien, François Joseph Fétis (1784-1871) a été élève de la classe de piano de François Adrien Boieldieu au Conservatoire de Paris, établissement dans lequel il obtiendra un poste de professeur de composition (en 1821) puis de bibliothécaire (en 1827). Fondateur de la « musicologie comparée », cet artiste pédagogue extrêmement doué mais polémiste a été sauvé de l'oubli par ses multiples études sur la science de la musique – remarquées en son temps par Balzac. Il est peut-être le premier « baroque » à avoir voulu restituer la musique du siècle de Bach sur instruments anciens.

De plus, en professionnel éclairé, ce musicologue belge avait déclaré à propos de Mademoiselle Cinti <sup>113</sup>, superbe cantatrice parisienne et grand défenseur de l'art rossinien: « Jamais, on n'avait entendu chanter avec une telle perfection dans le vieux sanctuaire des cris dramatiques » <sup>114</sup> (notons que lorsque le romancier écrit *Gambara*, Fétis est directeur du conservatoire de Bruxelles). Et bien que Stendhal n'appréciât guère les talents de cette jeune interprète <sup>115</sup>, Balzac composera, à partir de l'aura légendaire de « la Cinti » – qui italianisa parfois son nom –, le personnage de « la Tinti », bel cantiste de *Massimilla Doni*. Au

XVII<sup>e</sup> siècle, la chanteuse vedette triomphait déjà à Paris dans les ballets de cour parisiens et dans les représentations d'opéras italiens qui avaient lieu sous l'impulsion du cardinal Mazarin. Néanmoins, c'est avec l'avènement de la tragédie lyrique de Jean-Baptiste Lully que débute la pleine époque des *prime donne*. Cet italien (Lulli) qui a francisé son nom en Lully (comme Couperin avait italianisé le sien en Cuperino) avait reçu du Roi l'autorisation de former lui-même les élèves doués (garçons et filles) en vue d'une carrière d'opéra <sup>116</sup>.

Danièle Pistone a rappelé que par tradition, l'opéra italien a consacré le règne du chanteur, « tyran auquel se sont pliées maintes fois les volontés des compositeurs ajoutant deci-delà une aria pour mieux leur plaire ». De plus, on sait que ces artistes à la voix extravertie, lumineuse et rayonnante ont vivement suscité généralement dans les théâtres « les plus sonores manifestations d'admiration, ces dernières dégénérant parfois en solides bagarres entre clans opposés... » <sup>117</sup>.

Par ailleurs, foyer de mise en valeur du brio et de l'élégance de la voix, l'aria (l'air d'opéra à numéro) a toujours été composée avec la stratégie de favoriser une cristallisation d'un temps intense en émotion sensible et en expression lyrique. Maquillée en douce *Cavatina* ou prenant le relief énergétique d'un *Vivace con fuoco*, l'aria émeut par la pureté du chant demandé, la virtuosité des vocalises et la mise à nu de la position de suprématie de *prima donna* <sup>118</sup> ou de *primo uomo*. Comme son nom l'indique, l'*aria di bravura* est destinée à transcender la vaillance vocale des protagonistes. Ainsi, dans *Massimilla Doni*, « *La piace mia smarrita* » extrait du deuxième acte de *Mosè en Égypte* de Rossini est taxée par Balzac de « tartine musicale » !

En outre, pour la rédaction de *Massimilla Doni*, Honoré de Balzac écrit à Madame Hanska – le 12 octobre 1837 – que l'analyse de *Mosè* <sup>119</sup> de Rossini « exige de longues études sur la partition ». Bien que Stendhal se soit ennuyé à la création napolitaine de l'ouvrage en 1818, le romancier français considère

vingt ans plus tard que l'œuvre est un « immense poème musical ». Le 22 janvier 1838, Balzac avoue encore à cette riche Polonaise qu'il doit aller se « faire jouer et rejouer » cette œuvre mélodramatique « par un bon vieux musicien allemand ». Il s'agit de Jacques Strunz (le dédicataire de *Massimilla Doni*), bon pianiste et également compositeur. Auteur de plusieurs romances, on lui doit également de la musique de scène pour le *Ruy Blas* de Victor Hugo créé à Paris en 1838, ainsi que quelques opéras comiques.

Un autre rapport avec l'histoire : dans *La Musique mise à la portée de tout le monde* de Fétis (qui reste malgré tout un ouvrage de dimension restreinte), il est écrit que « le son, comme on sait, n'est que la vibration d'un corps sonore transmise et modifiée par l'air ». Dans ses effusions à peine contrôlées, Paolo Gambarà découvre alors que « le son est de l'air modifié » !

Exposé également par Fétis dans son corpus scientifique, le principe harmonique de la corde qui résonne en laissant poindre, outre le son fondamental, « deux autres sons plus faibles qui sonnaient l'octave de la quinte et la double octave de la tierce » devient, dans la bouche du rôle-titre balzacien, ce postulat à prétention spectrale évoquant les fameux « sons concomitants » du Père Marin Mersenne : « tout son produit par un corps sonore est toujours accompagné de sa tierce majeure et de sa quinte »... Ce principe mettant en lumière le rôle des harmoniques dans le timbre des sons doit être mis en relation avec les découvertes du physicien et physiologiste allemand Hermann von Helmholtz. Dans les années 1860, ce savant acousticien a su éclairer la composition des sons complexes par l'analyse spectrale – réalisée grâce aux résonateurs qui portent son nom –. Il a également cerné une *Théorie de la consonance* s'appuyant sur le plus ou moins grand nombre d'harmoniques communs entre des sons donnés.

D'une manière très étonnante, ce qu'expose Gambarà dans son délire reste à bien des égards prophétique <sup>120</sup>. Le héros qua-

dragénaire (qui a composé entre autres une *Messe* pour l'anniversaire de la mort de Beethoven) parle de constructions géométriques provoquées par l'émission de notes autour de grains de poussière placés sur un parchemin tendu. À demi-mot, Balzac relate dans les deux nouvelles les effets de l'expérience offrant les célèbres « figures » gravées dans le *Traité d'acoustique* d'Ernst Chladni <sup>121</sup>.

Mort en 1827, ce physicien allemand a en fait découvert les vibrations longitudinales des cordes et a étudié les mouvements d'oscillation rapide des plaques, localisant les nœuds et les ventres à l'aide justement de grains de sable fin. Ainsi, non loin des idées d'Augustin Fresnel <sup>122</sup> (mort également en 1827) qui portaient notamment sur la diffraction de la lumière et sur les problèmes d'optique vibratoire, Balzac cite avec un ton moins savant ce qu'il a pu glaner dans les colonnes de la *Revue musicale* <sup>123</sup> au sujet des analogies existant entre les « phénomènes » du son et ceux de la lumière. C'est précisément dans ce journal de la musique renommé, que l'amateur éclairé a pu apprendre que « l'action lumineuse est semblable à l'action sonore: seulement elle est plus riche, plus féconde »... ; ou encore que « ce que nous entendons lorsqu'un corps élastique résonne (...), c'est la vibration des globules sonores que ce corps lance vers nous en ligne droite »...

C'est également dans cette gazette que musiciens et gens de lettres louaient sans ambages les travaux de Meyerbeer: de François Joseph Fétis à George Sand. Cette artiste, rêveuse impénitente, ne pensait-elle pas que la musique se devait d'être « une invitation » à laisser l'imagination errer à l'infini dans des « régions inconnues » <sup>124</sup> ?

De plus, notons qu'à l'instar de Paolo Gambara – dont le compositeur Jean-Claude Risset note qu'il est « musicien avant-gardiste préfigurant Varèse et sa quête de machines pour produire les sons » <sup>125</sup> –, le chercheur acousticien Ernst Chladni a imaginé lui

aussi une sorte de boîte-orchestre appelée *Panharmonicon* <sup>126</sup>. La machine musicale (au reste appelée « pulmonique piano » par Balzac) de Gambara comme de Chladni était capable de tenir le « diable musique » par la queue; « ce démon qui secoue un trousseau étincelant de strettes, de trilles et d'arpèges » comme l'écrit Victor Hugo dans *Notre Dame de Paris*. Proche de l'appareil de Johann Nepomuk Maelzel <sup>127</sup>, l'instrument possédait les vertus de reproduire les sons de tous les instruments à vent, mais aussi du tonnerre, de la guerre <sup>128</sup>... et même du jardin des justes (« assis à la porte du Paradis », Gambara songe à cette musique des limbes, à ce chant des sphères qui diffuse de larges flots harmonico-édéniques).

Une centaine d'années auparavant, Louis Bertrand Castel (1688-1757), père jésuite, mathématicien, physicien, journaliste et théoricien français, avait inventé (en 1725) plusieurs types de clavecins oculaires qui accusaient la correspondance organique entre les couleurs et les sons. Inspirés des travaux de Kircher et de Newton, ses écrits sur le *Clavecin par les yeux avec l'art de peindre les sons et toutes sortes de pièces de musique* <sup>129</sup> montrent des instruments chromatiques munis de jeux de miroirs, de verres, de feuilles de papier et de bougies. Remarqué par Telemann, ce clavier expérimental et singulier devait offrir une véritable « musique des couleurs » <sup>130</sup>. Fondant ses hypothèses sur les théories de la lumière de Descartes et de Huygens, le Père Castel affirmait que les rayons lumineux comme les objets sonores étaient le produit d'une vibration et donc étaient analogues dans leur nature même.

Dans un contexte hoffmannien, Joseph-Marc Bailbé a insisté sur l'aspect fantastique des instruments de musique présents dans la littérature romantique: « Jean André Uthe avait inventé le Xylharmonicon, Weidner le triphone, Dietz le mélodion, les deux Kaufman le chordaulion (...) Si cette influence d'Hoffmann flatte d'une certaine façon le goût du bizarre, suscite des réalisations étranges, dans le domaine des instruments de musique, elle ne suf-

fit pas à tout expliquer ». Ainsi, en parcourant les journaux et les revues musicales, l'universitaire a pu synthétiser la nature des différentes quêtes liées à ces initiatives d'instrumentation inédite: au nombre de trois, les buts de recherche cernent un besoin d'« insolite », d'« expressivité » et d'« utilité pratique »<sup>131</sup>.

Moins de cent ans après les expériences de Gambarà, Alexandre Scriabine (1872-1915), pianiste et compositeur russe, désire la fusion synesthésique<sup>132</sup> des arts et des sens en tentant de dire que le « mystère » esthétique et mystique ne se fonde que sur le concept d'un art total. Ainsi, pour *Prométhée* (1910), il utilise la machine de l'Anglais Remington comme un clavier pluriel projetant des rais lumineux dont la teneur est établie sur la base d'une table de correspondance entre le spectre des hauteurs sonores et celui des couleurs. Post-wagnerien, le projet scriabien voulait réunir la musique, la poésie, la danse, des jeux de lumière et même des parfums. Son ami Oscar von Riesemann explique que le musicien envisageait la participation du public et qu'il songeait à « faire circuler l'air de la nature elle-même dans l'acte à la fois artistique et liturgique du « Mystère » : le bruissement des feuilles, le scintillement des étoiles, les couleurs du lever et du coucher de soleil devaient y trouver place »<sup>133</sup>. À des titres divers, John Cage, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, La Monte Young, Jean-Claude Risset, François Bernard Mâche, Gérard Grisey... ont travaillé avec bonheur dans cette voie universelle (et cosmologique) de l'art total.

Pour mémoire, il faut savoir qu'au siècle de Balzac, Hermann von Helmholtz assurait qu'une « sensation musicale » devait apparaître à l'oreille « comme un son parfaitement calme, uniforme et invariable »<sup>134</sup>. Enfreignant les conventions théorico-physiologiques tout en émancipant les pratiques esthético-gestuelles de l'époque, l'instrument gambarien se montre aussi grand qu'un piano à queue<sup>135</sup> mais surmonté d'un buffet organistique. Meuble magique aux cent voix, il était conçu pour accompagner la mélodie et l'harmonie, magnifiant « une musique digne des anges »,

émaillée sporadiquement de coups sombres ou scintillants provenant de cymbales, triangle, grosse caisse et timbales.

Néanmoins si les théories de Gambarara obéissent à certaines lois physiques et mathématiques garantissant une « harmonie grandiose » jouée par toute une palette de « couleurs » complémentaires, en revanche, les mauvaises langues racontent que le pauvre compositeur n'était content que lorsqu'il pouvait à loisir tailler, allonger, raccourcir, démonter et remonter des instruments hors d'usage « jusqu'à ce qu'ils ne puissent plus rendre que des sons à faire fuir les chats » !

Le lecteur mélomane aura sans doute reconnu ici la fougue (littéraire et gestuelle) avec laquelle le héros de Diderot clame, chante, crie, pleure, en imitant tous les instruments de l'orchestre dans le *Neveu de Rameau* <sup>136</sup>, publié en 1821. Enfin, Alfred Cortot note la participation de Frédéric Chopin à deux concerts de charité à Varsovie (les 27 mai et 10 juin 1825), « au cours desquels il se fait entendre dans un *Allegro* de Moschelès et improvise sur un instrument hybride, décoré du nom d'Aelomelodicon, et qui combine les ressources disparates de l'harmonium et du piano <sup>137</sup> ».

Hormis l'appétit gargantuesque d'un Richard Wagner <sup>138</sup> qui rêvait non seulement d'un « Théâtre total » mais à une sphère globalisante du fait musical (en ce sens, Gambarara pressent le *Gesamtkunstwerk* wagnerien <sup>139</sup>), les amateurs d'avant-garde peuvent, à la lecture de *Gambarara*, songer bien évidemment aux « bruiteurs » à venir des artistes futuristes italiens (Antonio Russolo et Ugo Piatti). Construites dès 1913, ces machines infernales, qui laissaient néanmoins Varèse circonspect, pouvaient jouer, selon leurs créateurs, « dans tous les rythmes ». L'année suivante, mais cette fois aux États-Unis, Henry Cowell s'intéresse au couplage de différentes mécaniques à l'intérieur du piano. Avec la complicité de Léon Thérémine, il met au point le *rhythmicon* <sup>140</sup> (1914).