

Balzac

Le chef-d'œuvre inconnu

Gambara

Massimilla Doni

Présentation
par Marc Eigeldinger
et Max Milner



LE CHEF-D'ŒUVRE INCONNU

GAMBARA

MASSIMILLA DONI

*Du même auteur
dans la même collection*

ANNETTE ET LE CRIMINEL.
BÉATRIX. Préface de Julien Gracq.
CÉSAR BIROTTEAU.
LE CHEF-D'ŒUVRE INCONNU – GAMBARA – MASSIMILLA DONI.
LES CHOUANS.
LE COLONEL CHABERT.
LE COLONEL CHABERT suivi de L'INTERDICTION.
LE CONTRAT DE MARIAGE.
LA COUSINE BETTE.
LE COUSIN PONS.
LE CURÉ DE TOURS – LA GRENADIÈRE – L'ILLUSTRE GAU-
DISSART.
LA DUCHESSE DE LANGEAIS.
EUGÉNIE GRANDET (édition avec dossier).
LA FEMME DE TRENTE ANS.
FERRAGUS – LA FILLE AUX YEUX D'OR.
GOBSECK – UNE DOUBLE FAMILLE.
ILLUSIONS PERDUES.
LE LYS DANS LA VALLÉE.
LA MAISON DU CHAT-QUI-PELOTE – LE BAL DE SCEAUX – LA
VENDETTA – LA BOURSE.
MÉMOIRES DE DEUX JEUNES MARIÉES.
NOUVELLES (El Verdugo. Un épisode sous la Terreur. Adieu.
Une passion dans le désert. Le Réquisitionnaire. L'Auberge
rouge. Madame Firmiani. Le Message. La Bourse. La Femme
abandonnée. La Grenadière. Un drame au bord de la mer. La
Messe de l'athée. Facino Cane. Pierre Grassou. Z. Marcas).
LES PAYSANS.
LA PEAU DE CHAGRIN.
PEINES DE CŒUR D'UNE CHATTE ANGLAISE.
LE PÈRE GORIOT.
PHYSIOLOGIE DU MARIAGE.
PIERRETTE.
LA RABOUILLEUSE.
LA RECHERCHE DE L'ABSOLU.
SARRASINE, suivi de Michel Serres, L'HERMAPHRODITE.
SPLENDEURS ET MISÈRES DES COURTISANES.
UN DÉBUT DANS LA VIE.
UNE FILLE D'ÈVE.
LA VIEILLE FILLE – LE CABINET DES ANTIQUES.

BALZAC

LE CHEF-D'ŒUVRE
INCONNU
GAMBARA
MASSIMILLA DONI

*Introductions, notes, documents,
chronologie et bibliographie*

par Marc EIGELDINGER et Max MILNER

Édition mise à jour en 2008

GF Flammarion

Extrait de la publication

© Flammarion, 1981.
Édition mise à jour en 2008.
ISBN : 978-2-0812-1777-5

INTRODUCTION

au *Chef-d'œuvre inconnu*
et à *Gambara*

Divergences et convergences dans la genèse des récits

Vers la fin de 1841, Balzac avait imaginé de réunir sous le titre de *Contes artistes* *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambara* et *Massimilla Doni*, en les associant au *Secret des Ruggieri*. Bien que le projet n'ait pas abouti, il révèle le dessein du romancier de grouper les trois récits consacrés aux problèmes de la création artistique et chargés d'illustrer dans les *Études philosophiques* l'idée de « l'œuvre et [de] l'exécution tuées par la trop grande abondance du principe créateur », selon les termes de la lettre à Mme Hanska du 24 mai 1837. Mais il convient d'introduire une distinction à l'intérieur de cette trilogie narrative : si *Gambara* se rapproche de *Massimilla Doni* par le temps de la composition et la réflexion sur l'art musical, il entretient des affinités avec *Le Chef-d'œuvre inconnu* par l'ambition métaphysique liée au drame de la pensée et par l'aspect prométhéen du génie, de même que par la primauté accordée à la thématique de la création sur la thématique amoureuse. Ces récits forment dans leur triangle une espèce de synthèse, un ensemble au niveau de l'objet et du sens, un ensemble ouvert à la diversité. Ils s'apparentent sans exclure la pluralité, la variété dans la vision du narrateur, attachée tantôt à l'acte mystérieux de la création, tantôt à l'intelligence de l'œuvre, tantôt

aux obstacles éprouvés par l'absolu de la passion dans sa confrontation avec l'absolu de l'art ¹.

Le Chef-d'œuvre inconnu est, des trois récits, celui sur la genèse duquel nous sommes le plus mal informés. Il a paru pour la première fois dans *L'Artiste* les 21 juillet et 7 août 1831 avec le sous-titre, abandonné par la suite, de « conte fantastique », témoignant de l'ascendant d'Hoffmann et de la mode vivace alors de son œuvre en France. L'édition originale du *Chef-d'œuvre* a été publiée en septembre de la même année chez Gosselin dans les *Romans et contes philosophiques* (2^e édition), après que le texte a subi certaines corrections et additions. Ce fut dans les derniers mois de 1836 et les premiers mois de 1837 que Balzac se détermina à opérer une refonte de son œuvre, ainsi qu'il le confirme à Mme Hanska le 24 mai 1837 : « [...] ce qui m'a dicté le *Chef-d'œuvre inconnu* pour la peinture, étude que j'ai refaite l'hiver dernier ». Le récit prend des proportions qui font plus que doubler par le développement des discours sur les doctrines esthétiques et la technique picturale. Cette version définitive est publiée dans la 3^e livraison des *Études philosophiques* chez Delloye et Lecou en 1837. Elle entrera en 1845 dans *La Comédie humaine*, où elle figure dans le tome XIV, le premier des *Études philosophiques*, en compagnie de *La Peau de chagrin* et de *La Recherche de l'absolu*².

1. Dans l'édition de la Pléiade, *La Comédie humaine*, t. X, René Guise insiste sur l'idée que *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambara* et *Massimilla Doni* constituent une *trilogie* « dont chaque élément ne prend sa pleine signification que par référence aux autres » (p. 393), par la thématique et la peinture de la condition de l'artiste. On pourrait ajouter que ces trois récits contribuent à éclairer certains aspects de la poétique romanesque de Balzac.

2. Au sujet du détail de la genèse, consulter P. Laubriet, *Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, p. 11-51, P.-G. Castex, *Nouvelles et contes de Balzac. II. Études philosophiques*, p. 36-45 et R. Guise, *La Comédie humaine*, Pléiade, t. X, p. 1401-1409. P. Laubriet a en outre procédé à une confrontation exhaustive des trois versions du récit afin de marquer les étapes de son évolution. Cf. *op. cit.*, p. 53-128.

Bien que *Gambara* et *Massimilla Doni* portent l'un sur la *composition* musicale et l'autre sur l'*exécution*, ils sont étroitement associés dans leur genèse. C'est le 13 octobre 1836 que Maurice Schlesinger confirme à Balzac la commande d'« une nouvelle intitulée *Gambara* », destinée à paraître dans sa *Revue et gazette musicale* ; le 1^{er} janvier 1837, il en annonce la publication prochaine sous le titre de *Gambara ou la voix humaine*, alors que le romancier est encore incertain sur la nature de son projet. Toutefois, Balzac se met en janvier à la rédaction de son manuscrit et en adresse des feuillets à Schlesinger. Une partie de ceux-ci est détruite dans la nuit du 6 au 7 février, lors de l'incendie qui ravage l'imprimerie Everat. Mais, avant de partir pour l'Italie, Balzac décide « cependant de sauver *Gambara* » et confie à son secrétaire de Belloy le soin de recomposer la partie perdue et d'achever le récit pendant son absence. Du 17 février au 3 mai 1837, il séjourne dans plusieurs villes d'Italie – Milan, Venise, Gênes, Livourne, Florence et Bologne – et à son retour il prend connaissance du travail de son secrétaire, dont il n'est pas satisfait. Mais, au lieu de reprendre son manuscrit, il écrit « un autre *Gambara* », qui correspond à la première version de *Massimilla Doni* et, le 24 mai, il déclare à Mme Hanska :

Je viens d'achever une œuvre qui s'appelle *Massimilla Doni* et dont la scène est à Venise. Si je puis réaliser toutes mes idées comme elles se sont présentées dans ma tête, ce sera certes, un livre aussi étourdissant que *La Peau de chagrin*, mieux écrit, plus poétique peut-être. [...] *Massimilla Doni* et *Gambara* sont, dans les *Études philosophiques*, l'apparition de la musique, sous la double forme d'*exécution* et de *composition*, soumise à la même épreuve que la *pensée* dans *Louis Lambert* [...].

Afin d'apaiser l'impatience de Schlesinger, Balzac lui adresse le 29 mai 1837 une lettre justificatrice qui est publiée le 11 juin dans la *Revue et gazette musicale* (cf. documents), lettre dans laquelle il avoue qu'il a dû perfectionner ses connaissances de « technologie musicale »

et demande un délai de deux mois pour terminer *Gambara*. Il reprend son récit, lui apporte des additions importantes, telles que l'étude de l'opéra *Mahomet* et l'analyse de *Robert-le-Diable* de Meyerbeer. Le 19 juillet, il précise à Mme Hanska : « Voici *Gambara* fini », qui paraît dans la *Revue et gazette musicale* du 23 juillet au 20 août 1837. Le récit est repris en volume chez Souverain en mars 1839 à la suite du *Cabinet des antiques*, puis l'année suivante dans *Le Livre des douleurs* avec *Les Proscrits*, *Massimilla Doni* et *Séraphîta*.

Quant à *Massimilla Doni*, de longs mois seront nécessaires à son achèvement, alors que la première version a été écrite sous le coup d'une inspiration subite. Balzac reprend son texte en juillet, puis en octobre et novembre 1837 dans l'intention de l'accroître par de nouveaux développements, en particulier l'analyse du *Mosè* de Rossini, « qui exige de longues études sur la partition » (à Mme Hanska, 12 octobre 1837). Après une interruption de plusieurs semaines, Balzac décide de se remettre à *Massimilla Doni* avant la fin de janvier 1838. C'est à Mme Hanska qu'il communique son dessein : « Demain, mardi 23, je vais me mettre à achever *Massimilla Doni*, qui m'oblige à de grandes études sur la musique, et à aller me faire jouer et rejouer le *Mosè* de Rossini par un bon vieux musicien allemand » (22 janvier 1838). Ce musicien n'est autre que Jacques Strunz, le dédicataire de l'œuvre, qui initia Balzac à la technique musicale et peut-être plus généralement à la musique. Mais la rédaction de l'étude du *Mosè* ne correspond pas à la fin du manuscrit – il n'est pas achevé en 1838 – et Balzac dut y travailler épisodiquement jusque dans l'été de 1839. *Massimilla Doni* parut avec *Une fille d'Ève* chez Souverain en août 1839. Puis les deux nouvelles musicales, *Gambara* et *Massimilla Doni*, furent réunies dans *Le Livre des douleurs* en 1840 avant de l'être définitivement dans *La Comédie humaine* au tome XV de l'édition Furne en 1846 parmi les *Études philosophiques*¹.

1. Au sujet de la genèse de *Gambara* et de *Massimilla Doni*, consulter les éditions critiques de M. Regard et de M. Milner, P.-G. Castex,

La substructure mythique

Dans *La Vieille Fille*, le narrateur énonce cet axiome sur la fonction des mythes : « Les mythes modernes sont encore moins compris que les mythes anciens, quoique nous soyons dévorés par les mythes. Les mythes nous pressent de toutes parts, ils servent à tout, ils expliquent tout ¹. » Et Balzac écrit à Mme Hanska (20 octobre 1837) à propos de *Massimilla Doni* : « Le mythe est bien profondément enfoui dans la réalité. » Il n'est pas seulement sous-jacent dans l'épaisseur du réel, mais dans le texte balzacien, où il projette un éclairage spécifique et la dimension de l'herméneutique. Il est une substructure affleurant au niveau de l'écriture et un métalangage dans lequel s'inscrit le sens ; il sous-tend la trame textuelle et devient une composante du signifié, soumis à l'acte du déchiffrement ou de la lecture. Tel est bien son usage dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* et *Gambara*, où il est associé à la démarche créatrice de la peinture et de la musique. *Le Chef-d'œuvre* est sous le signe du feu de Prométhée et de l'ambition prométhéenne de l'art, qui entre en concurrence avec la nature pour la transfigurer, puis qui rivalise avec la puissance de Dieu et prétend l'égaliser par l'acte de la création. L'artiste s'identifie avec Dieu ou se mesure avec lui dans son effort pour recomposer le monde, pour le corriger et le perfectionner. Les métamorphoses de Protée signifient le combat avec les obstacles de la forme et de la matière, tandis que Pygmalion représente la volonté de communiquer à l'œuvre le principe de la vie, de l'animer d'un souffle spirituel et de la douer de l'aptitude au mouvement. Selon le narrateur de *La Cousine Bette*, le fait d'« imprimer une âme » à une sculpture, c'est commettre « le péché de Prométhée », dérober le secret de l'existence pour l'enfermer dans la

Nouvelles et contes de Balzac. II. Études philosophiques, p. 64-66 et 75-76 et surtout R. Guise, *La Comédie humaine*, Pléiade, t. X, p. 1428-1446 et 1504-1524.

1. *La Comédie humaine*, Pléiade, t. IV, p. 935.

création artistique. Le mythe figure la lutte de l'artiste aux prises avec les difficultés du métier, mais aussi la quête de la Beauté, qui se dissimule dans un passé perdu – c'est l'« introuvable Vénus des anciens » – et dans l'espace inaccessible du ciel ou de l'enfer – comparable à la descente d'Orphée aux enfers pour arracher Eurydice à la mort. Le mythe d'Orphée instaure une relation entre *Le Chef-d'œuvre inconnu* et *Gambara*, où, détaché de son contexte légendaire, il incarne « la musique moderne » et l'incompréhension à laquelle se heurte le héros, épris d'innovations qui dépassent les virtualités de la musique.

Ce lien mythique entre les deux récits s'établit aussi par la projection dans les espaces du ciel et de l'enfer : Frenhofer aspire à conquérir la « beauté céleste » en tant qu'archétype de la perfection, tandis que Gambara, « assis à la porte du Paradis », imagine des créatures androgynes et des harmonies édéniques. Son prométhéisme n'est pas dans le dessein de refaire la création, mais dans la certitude de détenir « la clef du *Verbe céleste* », qui lui permet de communiquer avec les forces de l'infini et du surnaturel. Si le mythe du démoniaque est épisodique dans *Le Chef-d'œuvre*, à travers l'aspect physique de Frenhofer et la nature de son projet, il devient central dans *Gambara* par les références au *Don Juan* de Mozart, au finale de l'opéra en particulier, et par l'analyse de *Robert-le-Diable* de Meyerbeer, qui s'inscrit dans la perspective du mythe satanique et du surgissement du fantastique. Bertram est assimilé à la puissance du diable, intervenant dans la trame de l'existence, il incarne « le génie du mal, ce grand singe qui détruit à tout moment l'œuvre de Dieu » et qui emprunte le masque de la destinée. Tandis que *Le Chef-d'œuvre* use de référents extraits de la mythologie antique pour représenter le drame de la création artistique, *Gambara* s'ordonne en fonction de la dichotomie chrétienne entre l'espace céleste et l'espace infernal, le héros étant écartelé entre les vertiges de la hauteur et de la profondeur. Le tableau suivant détermine la place des composantes mythiques dans chacun des deux récits, ainsi que leurs relations :

(Les signes + et - n'ont pas de valeur connotative, ils servent uniquement à traduire la fréquence.)

MYTHE	CHEF-D'ŒUVRE	GAMBARA
Prométhée	×	—
Protée	×	—
Pygmalion	×	—
Orphée	×	×
espace infernale	⊖ ×	×
Don Juan	—	×
espace céleste	⊖ ×	×

Diagramme de relations :

- Orphée (×) est lié à Don Juan (×) par une double flèche horizontale.
- Don Juan (×) est lié à l'espace céleste (× ⊕) par une double flèche horizontale.
- Orphée (×) est lié à l'espace céleste (× ⊕) par une double flèche horizontale.
- Orphée (×) est lié à l'espace infernale (⊖ ×) par une double flèche horizontale.
- Don Juan (×) est lié à l'espace infernale (⊖ ×) par une double flèche horizontale.
- Orphée (×) est lié à l'espace infernale (⊖ ×) par une double flèche verticale descendante.
- Don Juan (×) est lié à l'espace infernale (⊖ ×) par une double flèche verticale descendante.

Frenhofer et Gambara sont des personnages « dévorés par le mythe », parce qu'ils sont poètes, plus préoccupés de se créer un univers imaginaire aux frontières de l'impossible, de se hisser dans le rêve de la perfection idéale que de produire une œuvre à la mesure humaine. Pour Frenhofer, l'artiste est un *poète*, au sens étymologique, un créateur qui ne saurait se contenter de reproduire le spectacle du réel, mais qui se consacre à le transposer à l'image d'un modèle intérieur. Il conçoit la Forme comme « une vaste poésie », destinée à traduire le contenu de l'Idée. Mais, selon Porbus et Poussin, cette poésie abstraite est inconciliable avec les exigences du métier, avec le travail persévérant de l'exécution. Frenhofer « est encore plus poète que peintre » et son art « va se perdre dans les cieux », se dissout dans l'immatériel pour avoir méconnu les lois de la pesanteur plastique et de l'incarnation. Gambara rêve de composer des poèmes par le truchement de la musique, il crée à l'aide des sons une poésie qui viole les règles fondamentales de l'harmonie et qui se soustrait à la compréhension humaine. Il est « un grand poète » à la recherche de mélodies célestes, il

est « plus poète que musicien » par l'ambition métaphysique de son projet. Frenhofer et Gambara sont possédés par le mythe extra-humain et extra-terrestre de cet Absolu, sur lequel se fonde la cohérence thématique des *Études philosophiques*.

L'absolu dans la peinture

Le Chef-d'œuvre inconnu n'est essentiellement ni un conte historique – malgré son insertion dans les débuts du XVII^e siècle – ni un récit d'amour, parce que le personnage imaginaire de Frenhofer dépasse les frontières d'un temps déterminé et que le discours esthétique prévaut sur les éléments narratifs et descriptifs. En outre la passion amoureuse, bien qu'elle entre en conflit avec la passion de l'art, est subordonnée au drame de la création de telle sorte que le récit, comme l'a noté Albert Béguin, « appartient à cette série des mythes de l'artiste, qui sont autant de mythes des limites de l'Art, ou des fragiles frontières entre l'Art et la Folie¹ ». Le rôle focalisateur de Frenhofer et la primauté du discours font que *Le Chef-d'œuvre* apparaît comme un récit faustien, associant l'interrogation sur les pouvoirs de la connaissance aux problèmes de la création artistique, tendue vers la conquête de l'absolu, sollicitée par la transgression des obstacles et des interdits. Frenhofer, peintre visionnaire, se fait le porte-parole d'une esthétique antiréaliste et *surnaturaliste*, se refusant à considérer l'œuvre d'art comme la reproduction de la nature. L'artiste n'imité pas le modèle extérieur qu'il observe, il le recrée et le transforme en se référant au modèle qu'il porte en lui ; l'objet est reconstruit selon la vision imaginative, car les apparences du monde ne signifient pas d'elles-mêmes, mais revêtent la valeur de signes renvoyant à une forme spirituelle. L'affirmation de Frenhofer : « La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer », gouverne l'évolution de l'art moderne, soumis au travail de l'idéalisation.

1. *Balzac lu et relu*, p. 229.

La vérité de l'art contredit la vérité de la nature, puisqu'elle consiste à métamorphoser le spectacle du réel afin de lui imposer une cohérence supérieure qui est de l'ordre de la fiction. La création artistique engendre un univers imaginaire, transcendant les contingences de la réalité. Frenhofer assigne à l'artiste une tâche comparable à celle de l'alchimiste : celle de « forcer l'arcane de la nature », de remonter de l'effet à la cause et de saisir l'essence des choses, qui se dissimule derrière l'écorce des apparences. Il s'agit, non de peindre les *effets*, mais d'atteindre au principe, d'exprimer l'*âme* mystérieuse des êtres et des objets. Le rêve esthétique de Frenhofer confine à la métaphysique ; il répond à une conception totalisante de l'art, définie par son mouvement de démesure et son penchant à l'« angélisme fatal ¹ », qui s'apparentent à un projet prométhéen, tendant à faire éclater les limites du possible, à franchir les frontières de l'humain, en empiétant sur le divin. Le peintre ambitionne d'être tout à la fois « père, amant et Dieu », le *père* tout-puissant de son œuvre, l'*amant* d'une figure imaginaire plus parfaite que toute femme réelle et rival de Dieu par son dessein de réformer la création.

Cette ambition métaphysique s'accompagne d'une quête de la Beauté qui n'est pas sans analogie avec le contenu esthétique de certains poèmes des *Fleurs du mal*. L'idéal du Beau absolu habite un espace limbique, ouvert sur le ciel et les enfers, il est divin par l'appétit de la transcendance, infernal par l'effort permanent qu'il exige de l'artiste. La beauté est l'objet d'une recherche inlassable, d'une lutte dans laquelle elle se dérobe et doit en quelque sorte être contrainte.

La beauté est une chose sévère et difficile qui ne se laisse pas atteindre ainsi, il faut attendre ses heures, l'épier, la presser et l'enlacer étroitement pour la forcer à se rendre.

Elle habite les zones secrètes du cosmos, auxquelles l'artiste cherche à la ravir par un combat dont il n'est

1. La formule est empruntée à Albert Béguin, *op. cit.*, p. 233.

jamais certain de sortir vainqueur. L'expression du Beau est liée à la maîtrise de la forme, qui, de nature mobile, oblige l'artiste à la dompter à travers ses multiples métamorphoses pour qu'elle devienne un moule apte à contenir la charge de la pensée et de l'affectivité. Frenhofer incarne le mythe de la création artistique, conçue comme un mode de connaissance, analogue à la recherche de la pierre philosophale ; de même que l'alchimiste, il rêve de saisir l'essence des choses, d'arracher à la vie et à la nature leur secret afin de s'octroyer des pouvoirs démiurgiques. Il ne représente pas la condition de l'artiste, mais plutôt « la nature artiste », « l'Art lui-même », la poésie et la passion de la peinture, qui reposent sur une méditation coupée des racines du réel. Il poursuit un songe intérieur, plus cérébral que sensible, il se meut familièrement dans la sphère de l'idéal, en proie à « la surabondance d'un génie dévorant » qui engendre le doute et l'impuissance. Comme tous les chercheurs d'absolu dans *La Comédie humaine*, Frenhofer vit au-delà de l'humain, sur ces frontières où le génie voisine avec la folie et la spéculation abstraite, où les ravages de la pensée font que l'être a déserté la terre pour s'aventurer dans les espaces périlleux de la désincarnation.

Quelles sont, en fonction du texte et de la poétique de Balzac, les causes de l'échec de Frenhofer ? La puissance de la conception et l'expansion excessive de la pensée ont tué en lui les facultés de l'exécution. Frenhofer s'est accoutumé à réfléchir sur les conditions de l'acte créateur au lieu de se livrer à la pratique de son art. Il s'est absorbé dans une vision intellectuelle qui l'a écarté des exigences concrètes du métier ; emporté par sa passion de l'art, il s'éprend d'une image inaccessible et s'égare dans le ciel de l'abstraction. Il méconnaît que l'art est inséparable du geste de l'incarnation, qu'il implique la participation de la matière. Qu'elle soit picturale ou romanesque, la création comporte un travail ardu par lequel la pensée et l'émotion viennent s'empreindre dans les limites d'une forme maîtrisée. « L'art du romancier consiste à bien matérialiser ses idées », écrit Balzac dans

la préface du *Lys dans la vallée*. L'échec de Frenhofer est signifié par le désaccord de l'idée et de l'acte, par la distance entre l'œuvre imaginée et l'œuvre réalisée. Frenhofer vit le conflit insoluble du *raisonnement* et de la *poésie* avec le métier, la *pratique* et l'*observation*. L'artiste se doit d'acquérir l'habitude du travail, l'expérience qui seule permet de synthétiser la conception et l'exécution ; la création artistique est soumise à la volonté d'incarner la pensée par un long combat pour adapter la matière à l'expression des idées et des sentiments. « Travaillez !, dit Porbus, les peintres ne doivent méditer que les brosses à la main. » Si Frenhofer représente la recherche métaphysique, la dilatation de l'imagination, dirigée vers la conquête de l'absolu, Porbus figure les exigences du métier, la tension de la volonté vers l'accomplissement de l'œuvre – fût-elle imparfaite dans sa réalisation. *Le Chef-d'œuvre inconnu* signifie l'antinomie de l'imaginaire et du réel, en tant que source de l'impuissance créatrice. Balzac montre implicitement que la vision imaginative ne doit pas s'opposer au faire, mais entretenir avec lui des relations de complémentarité, comme en témoignera le vaste discours du narrateur au centre de *La Cousine Bette*¹. La poésie des idées n'est convertie en œuvre que par le truchement d'une forme appropriée.

On a trop insisté sur les prétendues sources du *Chef-d'œuvre* et sa conformité à l'idéologie de l'époque au détriment de sa modernité, de son contenu prophétique. Non seulement le récit illustre à sa manière la poétique romanesque de Balzac et s'accorde souvent avec la pensée de Delacroix, mais il annonce la réflexion esthétique de Baudelaire – on pourrait à loisir multiplier les rapprochements – et préfigure le destin de Cézanne, qui s'est identifié avec Frenhofer. Si Delacroix paraît avoir prêté peu d'attention au récit de Balzac, le peintre d'Aix en a saisi le sens dramatique, en se l'appliquant à lui-même, comme le rapporte Émile Bernard :

1. *La Comédie humaine*, Pléiade, t. VII, en particulier p. 241-242.

Un soir que je lui parlais du *Chef-d'œuvre inconnu* et de Frenhofer, le héros du drame de Balzac, il se leva de table, se dressa devant moi, et, frappant sa poitrine avec son index, il s'accusa, sans un mot, mais par ce geste multiplié, le personnage même du roman. Il était si ému que des larmes emplissaient ses yeux. Quelqu'un par qui il était devancé dans la vie, mais dont l'âme était prophétique, l'avait deviné¹.

Balzac pouvait-il rêver une consécration plus glorieuse de ses intuitions que cette approbation du maître de la peinture moderne ?

L'absolu dans la musique

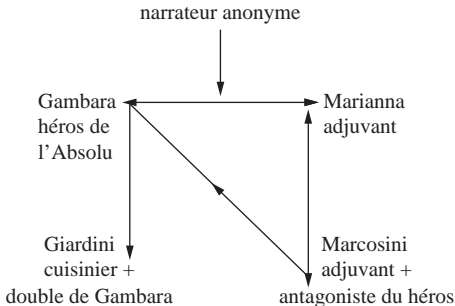
Tandis que *Le Chef-d'œuvre* transpose le drame moderne de l'artiste dans le contexte du début du XVII^e siècle, *Gambara* situe le drame du compositeur dans l'univers contemporain, de même que parallèlement la richesse de Frenhofer s'oppose à la pauvreté de Gambara. En revanche les deux récits s'apparentent par la présence du narrateur anonyme, par la réduction de l'intrigue et de la narration, qui passent au second plan afin de privilégier le discours. Les personnages se racontent, énoncent leurs jugements et leurs commentaires par l'intermédiaire du discours, qui sert d'articulation à l'œuvre. *Gambara* s'ordonne autour des trois grands discours du héros, plus développés que ceux de Frenhofer :

– le discours I, explicatif et autobiographique, opérant des retours dans le passé,

1. *Souvenirs sur Paul Cézanne*, H. Laurens, s. d., p. 44. J. Gasquet confirme que le volume des *Études philosophiques*, comprenant *Le Chef-d'œuvre*, était pour Cézanne « un de ses livres de chevet » et qu'il l'avait annoté dans les marges, *Cézanne*, Éditions Bernheim-Jeune, 1926, p. 71 et 205. Dans une lettre à sa femme Clara du 9 octobre 1907, Rilke parle également de cette identification de Cézanne avec Frenhofer. Cit. par Léo Larguier, *Cézanne ou la lutte avec l'ange de la peinture*, Julliard, 1947, p. 135.

- le discours II, commentant l'opéra imaginaire, *Mahomet*, qui est une mise en abyme du récit, dans la mesure où le destin de Khadige et de Mahomet recoupe celui de Marianna et de Gambara,
- le discours III, consacré à l'analyse du contenu thématique et musical de l'opéra de Meyerbeer, *Robert-le-Diable*.

Cette prédominance du discours n'empêche pas que la passion amoureuse soit plus étroitement liée à la création dans *Gambara* que dans *Le Chef-d'œuvre*, en raison du rôle de Marianna, qui se sacrifie à la musique, en refoulant son désir, puis cède à la passion du comte Andrea Marcosini, en s'enfuyant avec lui en Italie, et qui, abandonnée par son amant, revient auprès de Gambara pour partager sa misère. Le récit se referme ainsi sur le sacrifice à la permanence de l'*Idéal*. La fonction des personnages peut se ramener schématiquement au tableau suivant :



Quant à Massimilla di Varese et à Emilio, les héros de *Massimilla Doni*, ils n'interviennent qu'à la fin du récit pour remplir le rôle d'arbitres et proclamer la grandeur de Gambara, qui, malgré son échec, « est resté fidèle à l'Idéal ».

Le propos de Giardini : « Tout grand talent est absolutiste ! » ne s'applique pas seulement à l'art culinaire, mais aussi à Frenhofer et à Gambara, qui sont chacun à la

recherche d'un art capable d'englober l'interaction des causes et des effets. Au regard de Gambara, la musique tient autant de la *science* que de l'*art*, elle procède de la conjonction du savoir et de l'inspiration, des connaissances techniques et des impulsions de l'enthousiasme.

La musique est tout à la fois une science et un art. Les racines qu'elle a dans la physique et les mathématiques en font une science ; elle devient un art par l'inspiration qui emploie à son insu les théorèmes de la science.

Gambara se persuade que « ce qui étend la science étend l'art », que la musique est déterminée par les lois mathématiques et physiques, qu'elle implique l'étude des substances à partir desquelles elle exerce son activité créatrice. Non seulement elle suppose la connaissance de l'harmonie, mais de l'optique et de l'acoustique, en ce sens que la lumière et le son procèdent d'une même origine, en tant que produits engendrés par une « substance éthérée ». Quant à l'art, il est de l'ordre de l'invention imaginative, il détient les pouvoirs d'exprimer l'intériorité et de ressusciter les souvenirs ; il remplit une fonction sensible et mémoriale, complémentaire du savoir. Cette ambition pré-wagnérienne d'un art total, capable d'exploiter les ressources de l'harmonie et de la mélodie, se traduit dans l'opéra de *Mahomet* et dans la création du *Panharmonicon*, instrument qui prétend concentrer les propriétés d'« un orchestre entier ». Mais de même que la toile de Frenhofer représente « une muraille de peinture », un *chaos* de lignes et de couleurs enveloppées dans une « espèce de brouillard sans forme », l'opéra de Gambara apparaît à l'auditeur comme une « étourdissante cacophonie », une « informe création », violant les règles de l'harmonie et rassemblant des « sons discordants jetés au hasard ». L'art volontaire finit par donner le sentiment de l'involontaire et par rompre avec toute espèce de communication. La science et l'art, au lieu de s'harmoniser, se concurrencent l'un l'autre et produisent la destruction de l'œuvre ; le rêve de l'absolu se heurte à

l'impossible et le rêve de la totalité se brise en morceaux dispersés, en fragments désaccordés.

Ainsi que *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambara* illustre la disjonction entre l'excès du savoir et l'inspiration, entre la théorie et la pratique ; la connaissance nuit à la composition musicale en privilégiant les rêveries de la conception au détriment de l'accomplissement de l'œuvre. *Gambara* est victime de « l'empire tyrannique et jaloux que la Pensée exerce sur les cerveaux qui s'éprennent d'amour pour elle », de la dilatation de l'intelligence, projetée dans la sphère de l'abstraction. Il se produit en lui un déséquilibre des facultés, un divorce entre le jugement et l'imagination, qui ne se résout temporairement qu'à la faveur de l'ivresse, parce que celle-ci aiguise la lucidité de *Gambara* et l'affranchit de ses visions chimériques. L'achèvement de l'œuvre est entravé par la recherche de l'« essence musicale » ou du « principe musical », qui se situe au-delà de toute réalisation ; la préoccupation théorique étouffe l'acte de l'engendrement. « [...] Les musiciens qui écrivent des grammaires peuvent comme les critiques littéraires être de détestables compositeurs », dit Andrea Marcosini, en se faisant le porte-parole du narrateur. Fasciné par la poésie des idées et des harmonies célestes, *Gambara* s'est séparé de l'univers du désir et de l'affectivité – il en donne la preuve en concevant une musique ouverte sur les espaces impalpables du ciel, en s'imposant à lui-même et en imposant à Marianna une chasteté quasi angélique. Sa musique est, à l'image de son aspiration, détournée de la terre et s'achemine par un mouvement ascendant vers la désincarnation ; elle se dépouille de la sensation afin de mieux appréhender le contenu de l'idée. Plus encore que la peinture de Frenhofer, elle cède à l'angélisme par son refus des attaches terrestres et charnelles, par sa projection vers un imaginaire identifié avec les hautes sphères de l'idéalité. À la fin du récit, *Gambara* prend conscience de son échec, tout en l'imputant à l'imperfection humaine plutôt qu'à l'abstraction de sa démarche. Le propre du génie, selon lui, consiste à pressentir dès l'ici-bas une condition

TABLE

<i>Introduction au Chef-d'œuvre inconnu et à Gambara.....</i>	5
---	---

LE CHEF-D'ŒUVRE INCONNU

GAMBARA

Introduction à <i>Massimilla Doni</i>	121
---	-----

MASSIMILLA DONI

<i>Notes</i>	219
<i>Documents</i>	247
<i>Chronologie</i>	271
<i>Bibliographie</i>	277

BALZAC

Le chef-d'œuvre inconnu
Gambara
Massimilla Doni

« L'œuvre et l'exécution tuées par la trop grande abondance du principe créateur » : telle est, selon Balzac, l'idée commune aux trois *Études philosophiques* que sont *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambara* et *Massimilla Doni*. Au début du XVII^e siècle, le peintre visionnaire Frenhofer est hanté par sa pièce maîtresse, *La Belle Noiseuse*, à laquelle il travaille depuis dix ans, et que nul n'a jamais vue : Nicolas Poussin lui propose un modèle féminin susceptible de lui inspirer la perfection qu'il veut atteindre (*Le Chef-d'œuvre inconnu*). La même quête d'absolu anime le héros de *Gambara*, compositeur à la recherche du « principe musical » situé au-delà de toute réalisation, et dont la folie n'a d'égale que l'impuissance du ténor Emilio dans *Massimilla Doni*, récit à la gloire de Venise et de l'opéra italien. Comme l'écrivait Balzac en 1839, le lecteur de ces trois « contes artistes » apprendra avant tout « par quelles lois arrive le suicide de l'art ».

Présentation, notes, documents,
chronologie et bibliographie
par Marc Eigeldinger et Max Milner

ISBN : 978-2-0812-1777-5



9 782081 217775

www.editions.flammarion.com

Texte intégral

Illustration :
Virginie Berthemet
© Flammarion

Catégorie E

Extrait de la publication
GF
Flammarion