

Balzac

Sarrasine. Gambara. Massimilla Doni

Édition de Pierre Brunel



folio
classique

Honoré de Balzac

Sarrasine

Gambara

Massimilla Doni

Édition présentée, établie et annotée
par Pierre Brunel

Professeur à l'Université de Paris-Sorbonne

Gallimard

TROIS NOUVELLES MUSICALES
DE BALZAC, OU HOFFMANN
À LA FRANÇAISE

Il y a deux façons très différentes de lire Balzac, – deux rythmes peut-être correspondant au titre du beau livre d'Albert Béguin, Balzac lu et relu. On peut chercher à embrasser l'ensemble de La Comédie humaine, à contempler cette architecture qu'admirait Marcel Proust, et pour cela reprendre fil à fil les liens que le romancier, surtout à partir de la signature du contrat en 1841, a tissés entre les différentes composantes de l'ensemble. Si déjà dans Massimilla Doni Emilio Memmo hérite du titre de Prince de Varèse à la mort de Facino Cane, si le nouveau Prince de Varèse et la nouvelle Princesse font la charité au vieux musicien à la fin de Gambara, il faut une véritable modification dans un texte plus ancien, comme Sarrasine, pour qu'il puisse être intégré au cycle : Mme de F***, la jeune femme courtisée par le narrateur, devient en 1844 Mme de Rochefide, l'héroïne de Béatrix après avoir été comtesse Foedora dans La Peau de chagrin¹.

Mais on peut aussi vouloir relire tel texte, un peu perdu dans cet ensemble vaste. Ou, plus simplement, on peut vouloir le savourer. Et c'est un plaisir des plus raffinés que la dégustation de ces récits plus courts, qui ne sont pas tout à fait des romans et qui sont plus que des nouvelles, un genre que Balzac a toujours cultivé côté des œuvres de longue haleine, et où il a excellé. L'idéal aurait été peut-être de retrouver le premier état publié de ces textes : Balzac y ménageait une division en chapitres, qui correspondait souvent au découpage² en feuilletons et à laquelle il a renoncé quand il a rassemblé son grand œuvre.

Pour constituer le volume, nous avons volontairement bousculé une petite tradition qui fait qu'on réunit Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara et Massimilla Doni. Cette tradition a sa source dans l'édition Fume de La Comédie humaine, où l'ordre est d'ailleurs un peu différent : Le Chef-d'œuvre inconnu (fin du tome XIV), Massimilla Doni, Gambara (début du tome XV). Mais nous ne pouvons oublier que chacun de ces textes a d'abord vécu d'une vie autonome. Et s'il nous semble naturel que Le Chef-d'œuvre inconnu aille rejoindre un autre récit où il est question de peinture, comme Pierre Grassou, il ne l'est pas moins que Sarrasine, où la musique est plus présente que la peinture (malgré l'Adonis de Vien, Le Sommeil d'Endymion de Girodet) ou que la sculpture (malgré l'élève de Bouchardon qui fait le séjour

obligé à Rome), soit réuni à des nouvelles proprement musicales comme *Gambara* et *Massimilla Doni*.

On pourrait nous objecter les dates : *Sarrasine* a été publié pour la première fois en novembre 1830. La commande par Maurice Schlesinger (le modèle du Jacques Arnoux de Flaubert) d'une « nouvelle musicale » pour la Revue et gazette musicale de Paris date de six ans plus tard (octobre 1836) et la publication de *Gambara* en juillet-août 1837. *Massimilla Doni*, projet indépendant du précédent, même s'il y fut un moment mêlé, n'aboutit qu'en 1839. Mais le hasard d'une commande n'explique pas tout, et il n'y eut pas chez Balzac de conversion brutale à la musique.

Depuis longtemps Balzac va au Théâtre des Italiens, et il se tient au courant de la vie musicale. La première partie de *Sarrasine* (le premier chapitre intitulé d'abord « Les deux portraits ») s'articule autour de deux citations d'opéra : la cavatine de *Tancredi* de Rossini, chantée par Marianina dans le salon des Lanty ; un « addio addio ! » auquel elle prête « les inflexions les plus jolies de sa jeune voix » et qu'elle agrémente même d'une sublime roulade.

Il est facile d'identifier le premier air : c'est le fameux « air du riz », « *Di tanti palpiti* », que les gondoliers de Venise eux-mêmes fredonnaient. Quant à l'« addio addio ! », il pourrait venir de n'importe quel opéra italien, où c'est une formule convenue. Mais on pense plus particulièrement au quintette des adieux dans le *Così fan tutte* de Mozart, une page qui à l'époque était à peu près aussi célèbre que la précédente. Ce serait une autre façon de passer d'un rôle masculin (le chevalier Tancredi, rôle de travesti, chanté par un contralto) à un rôle féminin (Fiordiligi soprano), donc de jouer sur l'ambiguïté sexuelle de *Zambinella*.

L'ancien castrat, devenu un vieillard étique à la voix de crécelle, écoute Marianina dans le salon des Lanty avec une attention singulière. Il est comme attiré par elle quand elle chante « *Di tanti palpiti* », et il obéit à cette fascination quand il entre dans le salon. C'est pour lui, pour lui seul qu'elle chante « addio, addio ! » quand elle le reconduit dans son appartement secret. Songe-t-il aux triomphes passés de la prima donna qu'il fut ? Mais quand le jeune sculpteur *Sarrasine* le vit et l'entendit pour la première fois sur la scène du Théâtre Argentina de Rome, c'était le plein milieu du XVIII^e siècle, le temps des Jomelli et des Paesiello. Musicalement aussi, *Zambinella* est en 1830 un survivant. Balzac rend d'autant plus sensible cette dissonance qu'il fait appel à l'actualité : on joue *Tancredi* à Paris depuis 1822, *Così fan tutte* est souvent à l'affiche ; la Malibran, la Sontag, la Fodor – les trois illustres cantatrices auxquelles *Zambinella* est comparée avantageusement Marianina – s'y sont illustrées. Sans doute Balzac va-t-il au plus connu, mais il donne l'impression d'une culture musicale, et en tout cas opéradique³, vivante.

L'événement de l'année suivante - 1831 -, ce fut la création, à l'Opéra cette fois de Robert-le-Diable de Meyerbeer, le 22 novembre. Il n'est pas sûr que Balzac ait assisté à cette première, comme il l'imagine pour Gambara et le comte Andrea Marcosini. Mais il en sait l'importance. Avec moins de fracas que pour la bataille d'Hernani, à peu près contemporaine, le succès de Robert-le-Diable ouvrait une nouvelle période où le grand opéra à la française - même quand il était écrit par un compositeur d'origine allemande - faisait concurrence au bel canto italien.

Balzac est en relation avec Meyerbeer, qui l'a invité en 1836 à la première de Huguenots. C'est sans réticence qu'il participe en écrivant Gambara à la campagne en faveur de Meyerbeer qu'organise Maurice Schlesinger, grand admirateur de son maître, dans la Revue et gazette musicale de Paris. D'où ces pages, que son obscur secrétaire, Auguste de Belloy⁴, avait à peine esquissées : autour de Robert-le-Diable s'organise une discussion contradictoire entre Andrea Marcosini et Gambara, et le pauvre musicien, sous l'effet du vin, fait un commentaire passionné de la partition.

Ce n'est pas le lieu de juger ici si ce commentaire est trop long. Balzac s'est limité puisque, après s'être étendu sur les trois premiers actes, il n'évoque la fin que rapidement. S'il est vrai que pour cette paraphrase déjà il s'est fait aider de Jacques Strunz⁵, ou s'il s'est plongé dans les documents qu'il demandait à Schlesinger, il y a quelque chose du néophyte en lui. Mais il n'abuse ni des détails techniques ni d'un vocabulaire que d'ailleurs il ne maîtrisera jamais parfaitement. Ces pages sont accessibles au lecteur le moins initié. Les dilettantes ne peuvent qu'être sensibles à une récréation verbale qui redonne vie à une partition aujourd'hui bien oubliée. Mais ce n'est pas le moindre mérite de Gambara que de nous inciter à surmonter ce préjugé anti-Meyerbeer trop fréquent au ^{xx}^e siècle et de nous donner envie de voir Robert-le-Diable⁶. Du solo de trombone initial à son épanouissement dans cette magnifique évocation des âmes par le diabolique Bertram « Nonnes, m'entendez-vous », Balzac a très justement suggéré l'unité d'un drame puissant et impressionnant.

La longueur du commentaire de Robert-le-Diable se justifie dans Gambara par le fait qu'il est le symétrique de la présentation, elle tout imaginaire, du second opéra de Gambara lui-même, Mahomet. Là, Balzac ne nous fait grâce d'aucun détail dramatique ou musical, de ces trois actes dont le compositeur essaie de donner une idée en chantant et en s'accompagnant au piano dans une « étourdissante cacophonie ». Et le lecteur, qui n'a pas ici le support d'une partition réelle, n'éprouve peut-être pas un plaisir sans mélange.

Outre l'agencement dramatique, le point de vue critique de Balzac lui permet d'échapper à tout reproche de mauvais goût. Mahomet ne doit apparaître qu'

comme une « informe création », même si Gambarà a l'impression d'avoir créé un chef-d'œuvre. Robert-le-Diable est tributaire d'une présentation en dialogue où le jugement sévère d'Andrea Marcosini tempère à l'avance les élans enthousiastes de Gambarà. Celui-ci revient d'ailleurs le lendemain sur ses éloges outrés de la veille : « Quant au misérable opéra que vous m'avez fait entendre, j'y ai bien songé, c'est toujours de la musique faite par les moyens ordinaires, c'est toujours des montagnes de notes entassées, verba et voces » (p. 151). L'éloge de Meyerbeer n'est donc pas définitive qu'un éloge ambigu, et l'on peut se demander si Schlesinger eut lieu d'être pleinement satisfait.

Le temps n'est plus où l'on pouvait faire le procès du goût musical de Balzac et où l'on pouvait regretter de n'avoir « aucun moyen de juger de la pertinence de ses commentaires qui sont soumis » au lecteur⁷. Les discothèques disposent aujourd'hui de deux enregistrements de Robert-le-Diable, l'un, le plus complet et en français, issu des représentations données à l'Opéra de Paris en 1985 sous la direction de Thomas Fulton, l'autre, tronqué et en italien, reflet du Mai musical florentin en 1968 sous la direction de Nino Sanzogno avec le grand Boris Christoff dans le rôle de Bertram. On serait encore plus impardonnable d'ignorer le Mosè de Rossini (analysé dans Massimilla Doni) depuis l'interprétation exemplaire que Ruggero Raimondi a donnée du rôle-titre dans l'enregistrement dirigé en 1982 par Claudio Scimone. Précisons qu'il s'agit bien de la version originale, Mosè in Egitto, celle que connaissait Balzac.

Le romancier accordait-il une « préférence marquée » à l'œuvre italienne et lui opposait-il Robert-le-Diable, ce grand opéra français, comme « un opéra représentatif [...] de l'école allemande⁸ » ? Ce n'est pas absolument sûr. Mais il est vrai que Mosè lui tenait à cœur depuis longtemps, et se trouve même à l'origine de son projet de « nouvelle musicale ». Mosè in Egitto a été donné en France dès 1823 et en décembre 1834 Balzac écrivait à Mme Hanska que « ce sont [s]es seuls plaisirs » quand il va voir au Théâtre des Italiens Mosè ou la Semiramide du même Rossini.

L'aveu capital se trouve dans la lettre à Maurice Schlesinger du 29 mai 1837, qui fut publiée dans la Revue et gazette musicale de Paris le 11 juin 1837 et que nous donnons intégralement à la fin de ce volume. Un jour, chez George Sand, on parla de musique. Balzac exprima, « timidement », dit-il, ses idées sur Mosè. Et il ajouta : « Ah ! il retentira longtemps dans mes oreilles, ce mot d'initiation : "Vous devriez écrire ce que vous venez de dire". » D'abord rejetée, l'idée fit son chemin, et elle devait aboutir, quelques années après, à Massimilla Doni⁹.

On constate que la culture musicale de Balzac s'est considérablement enrichie

depuis Sarrasine. On constate aussi qu'il a, comme dans Gambara, tenu à surmonter son handicap technique, moins en allant en Italie (où il séjourna près de trois mois en 1837) qu'en se faisant aider de Jacques Strunz, à qui il rend cette fois expressément hommage. Sans doute y a-t-il encore quelques gaucheries, quelques impropriétés, quelques longueurs, mais la gageure est admirablement tenue, et elle l'est, comme il sied à un romancier, pour des raisons extra-musicales.

La première raison est que Massimilla Doni est d'abord une évocation de Venise et qu'une telle évocation serait incomplète s'il n'y était pas question de musique. Déjà au XVIII^e siècle, le Président de Brosses y faisait place à Vivaldi et à son aimable commerce de concertos. Les gondoliers chantent en conduisant leurs frêles embarcations. On donne des sérénades dans les rues. Et chaque saison musicale est particulièrement brillante dans l'ancienne ville des doges. Aussi Balzac nous fait pénétrer à la Fenice pour deux soirées d'opéra, l'une et l'autre consacrées à Rossini. Le Barbier de Séville, la veille, Mosè le lendemain. Et c'est comme à une troisième représentation, la plus belle, que nous assistons quand à minuit, dans un théâtre qui n'est autre cette fois que Venise elle-même, le ténor Genovese, « sans autre accompagnement que le murmure de la mer », chante « Ombra adorata » de Crescentini.

La seconde raison est que, précisément, le commentaire de Mosè n'est pas le seul dans Massimilla Doni. De même que dans Gambara le commentaire de Mahomet équilibrait celui de Robert-le-Diable, de même ici la première représentation, celle du Barbier de Séville, permet une description toute stendhalienne du théâtre et de ses loges, un éloge de Genovese, qui chante *Almaviva* à la perfection, et un compte rendu de l'esprit des conversations dans la loge de Massimilla Doni, devenue duchesse Cataneo. C'était tout un chapitre, le chapitre II, « La vie italienne », auquel fait pendant, comme naturellement, le chapitre III, « L'opéra de Mosè ».

La troisième raison est que le long commentaire que fait Massimilla Doni elle-même de Mosè est en situation. Et cette situation est très différente de celle de Gambara quand il faisait l'éloge de Robert-le-Diable. Ce n'est plus ici un créateur manqué trouvant une sorte de génie dans l'ivresse et comprenant le génie par l'ivresse. Massimilla Doni est une femme de tête, et peut-être fallait-il qu'elle allât au bout d'une intellectualité elle-même excessive pour devenir une femme de cœur et de corps. Son discours trouve tout son sens si l'on veut bien y voir, à travers une description de l'opéra de Rossini et de la situation des Hébreux en Égypte, une image de l'Italie souffrant sous le joug autrichien et aspirant, sinon à trouver sa unité – c'est plus tard seulement qu'elle deviendra un mot d'ordre –, du moins à vivre à nouveau l'autonomie de ses républiques et de ses cités. Le sommet est alo

la prière des Hébreux délivrés qui fait dire à un spectateur : « Il me semble avoir assisté à la libération de l'Italie. »

Car on aurait tort de rapporter à la seule Massimilla le commentaire de Mosè. Il y a la participation de son entourage et de la salle elle-même. Au dialogisme de Gambaro succède ici une véritable polyphonie. Et, alors qu'on peut trouver un peu massif le commentaire de Robert-le-Diable, celui de Mosè, entrecoupé de diverses répliques et des incidents de la représentation, paraît beaucoup plus aéré – plus lisible, si l'on veut.

Peut-on, après la lecture de *Sarrasine*, de *Gambara* et de *Massimilla Don Giovanni* continuer à croire et à dire que Balzac était « d'une ignorance hybride¹⁰ » en matière de musique ? Il a lui-même sous-estimé ses connaissances et ses curiosités en ce domaine, se rendant compte sans doute que Stendhal le laissait loin derrière lui. Balzac n'est pas, comme Stendhal, pénétré par la musique ; mais elle lui offre de nombreuses occasions de rencontres. Il a, aussi, ses œuvres de prédilection, comme *Don Giovanni* de Mozart dont les deux finales sont, pour lui, des modèles insurpassables.

Mais on ne peut parler de *Don Giovanni*, à l'époque romantique, sans faire référence à E.T.A. Hoffmann et à son conte, *Don Juan. – Aventures romanesques d'un voyageur enthousiaste*, dans les *Fantaisies à la manière de Callot*. Et un doute brusquement vient à l'esprit. Le fond de la culture musicale de Balzac ressemble étrangement aux plus grandes admirations de Hoffmann et de son double, le maître de chapelle Johannes Kreisler. Il est plusieurs fois question de *Don Giovanni* dans les *Kreisleriana*. C'est, écrit Hoffmann, l'« œuvre la plus profonde » de Mozart, « ce qu'il écrivit pour ses amis, c'est-à-dire pour ceux qui étaient capables de comprendre vraiment¹¹ ». Une page entière y est consacrée à la Symphonie en ut mineur, la Cinquième de Beethoven, cette « merveilleuse composition » qui « entraîne l'auditeur dans les espaces infinis, en une ascension de plus en plus rapide et irrésistible¹² ». Balzac a entendu cette symphonie au concert le 6 novembre 1837, mais il s'appuie visiblement sur Hoffmann quand, au cours de la conversation dans la salle à manger de Giardini, il fait dire à un chef d'orchestre sourd : « En ouvrant la Symphonie en ut mineur de Beethoven, un homme de musique est bientôt transporté dans le monde de la Fantaisie sur les ailes d'or d'un thème en sol naturel, répété en mi par les cors. Il voit toute une nature tour à tour éclairée par d'éblouissantes gerbes de lumières, assombrie par des nuages de mélancolie, égayée par des chants divins¹³. » Hoffmannesque est encore le commentaire du finale de la Cinquième Symphonie dans *César Birotteau*¹⁴.

Il n'est pas sûr que Balzac ait déjà connu les *Kreisleriana* quand il écrivait

Sarrasine. Pourtant il y a bien des analogies entre l'évocation du salon des Lanty, où « les éclats de voix des joueurs, à chaque coup imprévu, le retentissement de l'or se mêlaient à la musique, au murmure des conversations » (p. 36) et l'évocation du salon du conseiller privé Roederlein, où « la partie la plus âgée, la plus sage de la compagnie » préfère « au jeu des musiciens les jeux de cartes » et où l'on entend « à peine le léger tintement de l'or¹⁵ ». Les deux demoiselles Roederlein, Nanette et Marie, chantent en duo et tour à tour – et surtout du Mozart ; Marianina Lanty fait admirer sa jolie voix dans une cavatine de Rossini.

Le doute n'est plus permis quand, en 1837-1839, Balzac écrit *Massimilla Doni*. Entre-temps, l'édition Renduel de Hoffmann, l'édition Lefebvre ont paru, et Balzac peut aller directement à la source. Il ne s'en prive pas. Dans la première partie de *Kreisleriana* il a trouvé tout un chapitre, le chapitre II, qui est consacré à « l'admirable air de Crescentini, *Ombra adorata*, composé par lui pour l'opéra de Zingarelli, *Romeo e Giulietta*, et qu'il chantait d'un accent inimitable¹⁶ ». Il n'a pas eu besoin d'entendre directement cet air, devenu assez rare (Martine Dupuy chante de nos jours), pour opérer une audacieuse transposition dramatique à la fin de *Massimilla Doni* : pour racheter son échec dans *Mosè* et pour prouver que sa voix et son talent sont intacts, le ténor Genovese, prenant à témoin ceux qui l'entourent, Vendramin, Capraja et Cataneo, mais aussi le golfe de Venise tout entier, chante magnifiquement « l'air d'*ombra adorata*, le chef-d'œuvre de Crescentini » (p. 248).

Ces références implicites à Hoffmann ne sont pas des accidents. Il y a eu chez Balzac le désir d'être un Hoffmann français, et c'est un autre lien, capital, entre les trois textes qui sont présentés dans ce volume.

La pénétration de Hoffmann, mort le 25 juin 1822, a été en France relativement tardive¹⁷. Il a fallu attendre la fin des années vingt. Curieusement, le nom de Balzac est lié à cette découverte puisque, en tant qu'éditeur, il fut le premier à publier un conte de Hoffmann, *L'Archet du baron de B...* (un des *Contes des frères Sérapion*) le 9 mai 1828, dans une petite revue saint-simonienne, *Le Gymnase*. Très vite Loève-Weimars fait figure de traducteur attitré. En 1829, il publie plusieurs contes de Hoffmann dans la *Revue de Paris*¹⁸. Or c'est dans cette revue, précisément, que Balzac fait paraître *Sarrasine* en novembre 1830. Lecteur lui-même de Hoffmann par la *Revue de Paris*, il offre aux abonnés, gagnés à la cause de l'écrivain berlinois, une autre « fantaisie » à la manière de Hoffmann.

Une phrase oubliée a valeur d'indice. C'est celle qui sert d'épigraphe à la nouvelle tout entière dans l'édition préoriginale : « Croyez-vous que l'Allemagne ait seule le privilège d'être absurde et fantastique ? » Balzac, moins soucieux ensuite d'être rattaché à Hoffmann, l'a supprimée en 1835. Mais pour les habitués de la *Revue* c

Paris c'était clairement une réponse à un texte de Walter Scott sur, ou contre Hoffmann, qu'ils avaient pu lire tant dans la revue en avril 1829 (« Du merveilleux dans le roman ») que dans la préface de Loève-Weimars pour sa traduction complète (« Sur Hoffmann et les compositions fantastiques »)¹⁹. Non seulement Balzac reprenait des termes de Walter Scott, mais encore il lançait une sorte de défi : ravir à l'Allemagne son privilège, être le Hoffmann français.

Pour cela, on pouvait être « fantastique » sans être « absurde ». Le Hoffmann français fera du Hoffmann à la française. On voit bien un spectre dans la première partie de Sarrasine, mais c'est, si l'on peut dire, un spectre vivant, ou survivant. Le narrateur, tout en prenant plaisir à faire apparaître le « personnage étrange », prend soin de dire : « c'était un homme », « l'étranger était simplement un vieillard » (p. 40). Il laisse aux gens de la haute société qui fréquentent le salon des Lanty la manie de faire naître et d'accumuler « les idées les plus plaisantes, les expressions les plus bizarres, les contes les plus ridicules sur ce personnage mystérieux » (loc. cit.). Ce « corps étrange » s'explique, médicalement, par « les symptômes d'une affreuse étiologie » (p. 46). Et, de fait, c'est d'explication surtout que ce narrateur est soucieux. Il est lui-même celui qui sait. Avec des préparatifs presque théâtraux, il remet au lendemain, – et à la prochaine livraison – la révélation du « mystère » : ce sera la seconde partie de la nouvelle, l'histoire proprement dite d'Ernest-Jean Sarrasine²⁰, follement amoureux d'une prima donna superbe qui n'est autre que le castrat Zambinella, le futur grand-oncle de Marianina, l'origine de la fortune de Lanty, le centenaire de 1830. Le fantastique balzacien renoue plus que jamais avec la tradition du surnaturel expliqué, mais pour fournir plutôt au lecteur du pseudo-surnaturel expliqué.

Bien vite, la publication en France des traductions de Hoffmann a pris une allure massive. En très peu de temps deux traducteurs concurrents, Loève-Weimars et Théodore Toussenel, deux éditeurs concurrents, Renduel et Lefebvre, ont publié des collections tendant à l'intégralité. Peut-être même y eut-il quelque excès dans ce qui tendait à devenir une mode. Et on sent de l'agacement plus que de la désillusion dans ce qu'écrit Balzac à Mme Hanska le 2 novembre 1833 : « J'ai lu Hoffmann en entier ; il est au-dessous de sa réputation ; il y a quelque chose, mais pas grand'chose ; il parle bien musique. » À défaut d'enthousiasme, on y trouve deux indications précieuses : l'étendue de cette lecture ; l'admiration, et peut-être l'envie suscitées par les pages sur la musique.

Aussi le nom de Hoffmann revient-il avec insistance quand, en 1836, Balzac se voit chargé par Schlesinger d'écrire à son tour une « nouvelle musicale ». Une fois encore, Balzac se voyait sollicité pour un à la manière de Hoffmann qu'il comptait

bien réaliser à sa manière. « Vous avez chatouillé ma vanité par le nom d'Hoffmann le berlinois, et votre désir s'augmentait en raison de ma résistance : tout cela me fait croire à ma capacité », écrit-il à Schlesinger le 29 mai 1837. Et il ajoute prudemment : « Mais quand il s'est agi d'écrire, j'ai reconnu que, suivant le mode favori d'Hoffmann, le diable avait mis sa queue dans cette séduction, et que mes idées ne pouvaient être mises en lumière que dans un cercle d'amis extrêmement restreint » (p. 273).

Si on songe que cette lettre a paru dans la Revue et gazette musicale de Paris le 11 juin 1837 pour faire patienter les lecteurs, et l'éditeur, on se rend compte que Balzac plaçait bien Gambara sous le patronage de Hoffmann. La dédicace à Belloni sera tout aussi nette à cet égard : « Vous avez », écrit Balzac à l'intention de son secrétaire, « prodigue d'esprit, jeté sous ma plume ce personnage digne d'Hoffmann, ce porteur de trésors inconnus, ce pèlerin assis à la porte du Paradis ayant des oreilles pour écouter les chants des anges, et n'ayant plus de langue pour les répéter, agitant sur les touches d'ivoire des doigts brisés par les contractions de l'inspiration divine, et croyant exprimer la musique du ciel à des auditeurs stupéfaits » (p. 80).

En représentant la folie de Gambara (le mot revient plusieurs fois dans le texte) Balzac a évidemment pensé à Kreisler, musicien fou. La première manifestation est la conversation à la table d'hôte, où l'un et l'autre s'enflamment. Kreisler y proclame volontiers, par exemple, que « la véritable musique italienne est morte²¹ ». Dans Gambara, c'est le comte Andrea Marcosini qui fait le procès de l'école italienne (p. 100), par pur goût de la provocation ; Gambara lui-même se déclare « en dehors de ces pauvretés plus ou moins mélodiques » (p. 102), même s'il croit devoir rappeler la reconnaissance que mérite « cette terre classique d'où l'Allemagne et la France tirèrent leurs premières leçons ». Mais en faisant l'éloge de Meyerbeer et de Robert-le-Diable, c'est-à-dire celui de l'harmonie et de la « science » (p. 135) Gambara prend plus que jamais, comme Kreisler, ses distances avec la musique italienne qui se contente d'accompagnements sommaires et conventionnels.

On sait que les commentaires musicaux de Gambara – et c'est encore vrai pour ceux de Massimilla Doni – se présentent volontiers sous une forme technique, pour ne pas dire pédante, avec des indications concernant les accords, les modulations et les tonalités. Le plus chargé, à cet égard, est le commentaire de l'opéra imaginaire de Gambara lui-même, Mahomet. Balzac ne s'est pas contenté pour cela de suivre les leçons de Jacques Strunz ou de quelqu'un d'autre. Il a pris modèle sur le chapitre III de la deuxième série des Kreisleriana, « Le club poético-musical de Kreisler ». Kreisler improvise devant ses familiers sur un piano rétif (un marteau est cassé), et

enchaîne les accords, les tonalités qui sont minutieusement transcrits dans le texte « accord de la bémol mineur (mezzo forte)...., accord de sixte, mi majeur (ancora più forte)...., accord de tierce, mi majeur (forte)...., la mineur (harpeggiando dolce) », et ces accords sont qualifiés de « terrifiants » par le narrateur, et le mécontent – l'un des membres du club – n'y entend qu'un « absurde tapage²² ». Mais Kreisler, lorsqu'il est entendu, lui, pendant qu'il jouait, un murmure merveilleux, le battement d'ailes invisibles, l'agitation de gracieux esprits qui l'emportaient « dans le pays du désir éternel ». De même Gambarà, chantant son Mahomet en s'accompagnant au piano, n'aboutit qu'à une « étourdissante cacophonie », à une « informe création » : « au lieu de la musique savamment enchaînée que désignait Gambarà, ses doigts produisaient une succession de quintes, de septièmes et d'octaves, de tierces majeures, et des marches de quarte sans sixte à la basse, réunion de sons discordants jetés au hasard qui semblait combinée pour déchirer les oreilles les moins délicates » (p. 125). Mais au milieu de ce brouhaha de notes l'exécutant s'élève, d'aise, il entend de célestes harmonies.

Au « pays du désir éternel » E.T.A. Hoffmann a donné un très beau nom : Djinnistan. On trouve ce mot dans Don Juan. – Aventures romanesques d'un Voyageur enthousiaste. Croyant entendre la voix de Donna Anna dans la distance portée sur l'aile d'accords prolongés venus d'un orchestre aérien, le Voyageur s'écrie : « Ouvre-toi, monde inconnu et lointain des esprits, Djinnistan, région de féerie, où l'âme ravie trouve à la fois dans une douceur céleste, et dans la plus ineffable joie, la parfaite réalisation de toutes les promesses reçues ici-bas²³ ! » Dans le chevalier Gluck, lui aussi, dans le conte des Fantaisies à la manière de Callot qui porte ce titre et qui nous présente un émule de l'auteur d'Iphigénie en Tauride passionné qu'il a fini par s'identifier à son modèle, sort du « royaume des rêves » où il a entendu les sons s'enlacer en de magnifiques accords, les mélodies couler en flots, « les fleurs chanter en chœur²⁴ ». « Je vois les mélodies face à face, belles et fraîches, colorées comme des fleurs » (p. 130), dit Gambarà et, au terme de son évocation enthousiaste de Robert-le-Diable, il « descen[d] des pays enchantés où il était monté sur les ailes diaprées de l'inspiration » (p. 148).

L'ivresse favorise ce voyage aux pays enchantés. C'est le fameux punch d'E.T.A. Hoffmann, ou tout aussi bien le bourgogne que boit le chevalier Gluck. Ce sont les vins italiens dont le comte Andrea Marcosini abreuve Gambarà et où il semble puiser le génie qui lui manque ordinairement : l'Orvieto, le Montefiascone, le Lacryma Christi, le Giro. Gambarà est un tériaki, un visionnaire comme les mangeurs d'opium orientaux. Le mot figure dans Gambarà (p. 148). On le retrouve dans la lettre de Schlesinger du 29 mai 1837 et, précisément, il permet à Balzac de maintenir

distance qu'il veut conserver avec Hoffmann : « Lisez ce que votre cher Hoffmann berlinois a écrit sur Gluck, Mozart, Haydn et Beethoven, et vous verrez par quelles lois secrètes la littérature, la musique et la peinture se tiennent ! Il y a des pages empreintes de génie, et surtout dans les lettres de maîtrise de Kreisler. Mais Hoffmann s'est contenté de parler sur cette alliance en tériaki, ses œuvres sont admiratives, il sentait trop vivement, il était trop musicien pour discuter : j'ai sur l'avantage d'être Français et très peu musicien, je puis donner la clef du palais où s'enivrait » (p. 274).

Il y a encore un tériaki dans *Massimilla Doni*. C'est Vendramin qui, dans les fumées de l'opium, peut retrouver au temps de sa splendeur cette Venise dont la décadence l'accable, et gagner ainsi l'empire de la mer. Thomas de Quincey en a passé par là, revu et corrigé par Alfred de Musset, et le nom de Byron est inséparable de la décadence de Venise. Mais Venise est aussi un lieu cher à Hoffmann. Qu'on songe par exemple à Doge et dogaresse, dans les *Contes des frères Sérapion*.

C'est à Venise que le chancelier Krespel a entendu pour la première fois, au Teatro di San Benedetto, Angela, la célèbre cantatrice dont il devait avoir une fille, Antonia, elle-même douée d'une voix magnifique. Mais Krespel, encore dans les *Contes des frères Sérapion*, est devenu en français *Le Violon de Crémone*. Et en effet Krespel a une passion maniaque pour les violons, qu'il monte et qu'il démonte afin d'en percevoir le secret. Le son de la voix d'Antonia, associé à celui du violon dont joue Krespel, « rivalisant d'ardeur avec cette voix²⁵ », offre un plaisir d'une rare intensité (et on sait quels effets ont tirés de cet alliage Jean-Sébastien Bach ou Mozart). Ce plaisir est dangereux, hélas, pour la cantatrice que la musique consume. Clara Tinti, dans *Massimilla Doni*, n'a pas la fragilité d'Antonia. Mais son protecteur et amant, le duc Cataneo, tire une volupté rare et perverse de l'union de la voix de la Tinti et du violon dont il joue. Comme elle l'explique à Emilio Memmi, il est plus que tout sensible « à un accord parfait entre deux voix, ou entre une voix et la chanterelle de son violon », et elle décrit l'étonnant tableau (p. 182).

Accord d'une voix et d'un violon, ou accord de deux voix. C'est pour ce second plaisir, simple variante du premier, que Cataneo a engagé, en le payant très cher, le ténor Genovese. Mais le primo uomo, sous l'effet de son amour pour la prima donna, se met à dérailler et à « bramer comme un cerf » quand il chante avec la Tinti. Plus que Gambaro, il ne se rend compte de l'effet désastreux qu'il produit et, quand il chante le plus mal, il croit égaler les plus grands maîtres (p. 248). En cela, rappelle un autre personnage de Hoffmann, le baron de B..., qui croit avoir conservé le secret de Tartini et qui lève les yeux, « comme abîmé dans une extase divine » alors qu'il ne tire de son merveilleux Amati qu'« un tremblement grinçant, piaillant

sifflant, piaulant : on eût dit d'une vieille femme qui, les lunettes sur le bout de nez se torture la voix pour retrouver l'air d'une chanson²⁶ ». Balzac connaissait bien ce conte, on l'a vu, puisqu'il l'avait imprimé dès 1828 sous le titre *L'Archet du baron de B...* Il l'avait retrouvé en 1831 dans *L'Artiste*, cette fois sous le titre *La Leçon de violon* et dans une traduction de Loève-Weimars. Peut-être le baron musicien a-t-il été le modèle du peintre Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, publié la même année dans la même revue²⁷. En tout cas on retrouve aisément son ombre dans *Massimilla Doni* et dans *Gambara*. D'ailleurs c'est certainement, comme l'a noté Maurice Regard, dans *Le Baron de B...* que Balzac a rencontré le nom de Giardini. Il l'a donné, non pas à un musicien, mais à un cuisinier italien, victime heureuse de la même folie, de la même ivresse, imagine qu'il crée des chefs-d'œuvre culinaires alors qu'il n'offre que des plats immangeables. Il finira regrattier.

Il y avait du philosophe chez Hoffmann, tant dans les dialogues qu'on retranche trop souvent des éditions françaises de ses contes que dans les *Kreisleriana*. Balzac pouvait trouver en particulier chez lui une philosophie de la musique, dont l'infini seul est l'objet. « La langue musicale est infinie, elle contient tout ; elle peut tout exprimer », fait-il dire à la duchesse Cataneo²⁸.

Balzac ne s'est pas contenté des « pensées détachées » de Kreisler. Il les puissamment intégrées à un récit, qui reste toujours premier chez lui. Ainsi dans les *Kreisleriana* trouve-t-on tout au plus une longue note sur « l'inspiration que les artistes conquièrent par l'usage des boissons fortes²⁹ ». Balzac s'en empare, lui donne vie, imagine l'alternance de médiocrité et de génie, d'obscurcissement et de lucidité en *Gambara*, la ruse d'Andrea Marcosini, la chute du musicien dans la sobriété.

Nous savons, par la lettre à Schlesinger du 29 mai 1837, qu'il a particulièrement apprécié, à la fin des *Kreisleriana*, les lettres de maîtrise de Kreisler, « des pages empreintes de génie » (p. 274). On y trouve une idée qui fait son chemin dans *Gambara* et dans *Massimilla Doni* et qui plus tard fondera le système baudelairien des correspondances. La lumière n'est pas essentiellement différente du son, la couleur est pour le peintre ce qu'est la mélodie pour le musicien. « Le musicien conscient, le musicien est entouré partout d'harmonie et de mélodie. Ce n'est point par une image vide, ou une allégorie, que le musicien dit que, pour lui, couleurs, lumières et parfums sont des sons et qu'en leur combinaison il perçoit un merveilleux concert³⁰. » Il en résulte à la fois une unité de la nature et une unité des arts qui ont place, à leur tour, dans la philosophie de Balzac.

Gambara est à la recherche de « lois physiques », de « lois nouvelles » en vertu

desquelles « nous rassemblons, en plus ou moins grande quantité, suivant des proportions à rechercher, une certaine substance éthérée, répandue dans l'air, qui nous donne la musique aussi bien que la lumière, les phénomènes de végétation aussi bien que ceux de la zoologie » (p. 106). Massimilla Doni explique que « dans leurs efforts grandioses, les arts ne sont que l'expression des grands spectacles de la nature » (p. 244), et elle renvoie à Capraja pour un développement plus long et plus complet sur la « philosophie de la musique », philosophie qui vient en grande partie de Hoffmann.

Philosophe, Balzac l'est et veut l'être avant même les *Études philosophiques*, car Gambara et Massimilla Doni finiront par trouver leur place. Si Gambara peut mériter tout aussi bien de figurer parmi les Scènes de la vie parisienne, avec l'évocation pittoresque des rues mal famées qui avoisinent le Palais-Royal, Sarrasine est dès 1830, une étude philosophique. Dès le début de la nouvelle, Balzac nous présente un portrait du narrateur en philosophe. Abandonnant les mondains du salon Lanty à leur frivolité, il est plongé dans une rêverie profonde et, en homme de seuil, il confronte à l'extérieur la « danse des morts » que font les arbres enneigés et à l'intérieur la « danse des vivants ». On n'est guère éloigné de la méditation de Hoffmann dans *Vision sur le champ de bataille de Dresde*, un texte que Balzac connaît comme les lecteurs de la *Revue de Paris*, connaissait bien³¹. Dans le salon lui-même, le narrateur trouve la confirmation d'une réunion singulière de la mort et de la vie et il peut continuer ses « réflexions mélangées de noir et de blanc, de vie et de mort » (p. 43) : sa « pensée en demi-deuil » se trouve représentée, devant lui, malgré lui, par le voisinage insolite de la jeune femme aimée qu'il a amenée au bal et du petit vieillard, avec ses deux jambes grêles dont on eût dit deux os mis en croix sur une tombe. Et il ne peut s'empêcher de s'exclamer, dans une phrase où apparaît le mot tout hoffmannien d'arabesque : « Ah ! c'était bien la mort et la vie, ma pensée, une arabesque imaginaire, une chimère hideuse à moitié, divinement femelle par le corsage » (p. 48). Cette impression de mixte demeure après l'histoire de Sarrasine dans la conversation finale avec Mme de Rochefide. Et il ne s'agit pas seulement de cet androgyne qu'est le castrat, ou de sa représentation, l'Adonis de Vien, l'Endymion de Girodet. Un lien se tisse entre la fête chez les Lanty et la mort de Sarrasine pour les beaux yeux et les belles formes de « la » Zambinella. Et si Mme de Rochefide repousse les assauts galants du narrateur, c'est qu'elle est sous l'emprise de cette philosophie funèbre et se dit « dégoûtée de la vie et des passions pour longtemps » (p. 77).

Le mélange du récit et de la philosophie se fait moins naturellement dans Gambara et dans Massimilla Doni. D'où l'impression de charge que donnent parfois

ces deux textes, et qui n'est pas seulement une charge musicale. Gambarà et Capraja ont des aspects de théoriciens. Le « sensualisme italien » et l'« idéalisme allemand » s'opposent dans un duel tout scolastique. Derrière cela se trouvent toujours Balzac qui, usant de modes différents, développe des idées qui lui sont chères : la supériorité de l'esquisse sur le tableau fini, le pouvoir que possède la musique d'éveiller les souvenirs...

Parmi ces idées la plus importante, celle qui soutient les deux nouvelles jumelles, c'est la mise en garde contre les dangers de l'idéal. Gambarà, Giardini, Vendramin, Genovese, Emilio Memmi en sont, à des degrés et dans des registres différents, les victimes. Et pour dénoncer ces dangers Balzac emploie un mot qui revient dans les deux textes, celui de folie. La folie de Gambarà est de poursuivre une « chimère musicale, de vouloir retrouver la musique céleste du Djinnistan. Et Andrea Marcosini juge qu'« une folie qui touche au génie de si près doit être incurable en ce monde » (p. 114). Au contraire, la folie du nouveau Prince de Varèse se trouve curable, après la mise en œuvre d'un stratagème plus romanesque que vraisemblable et pour un dénouement bien prosaïque. Car c'était une folie que de placer son amour sur des « cimes éthérées », de ne pas le « matérialiser ».

Dans l'introduction qu'écrivait Philarète Chasles en 1831 pour la première édition des Romans et contes philosophiques (où est repris Sarrasine), le grand critique résumait ainsi « l'idée primitive » de Balzac : « le désordre et le ravage portés par l'intelligence dans l'homme, considéré comme individu et comme être social » ; « la foi et l'amour, s'éloignant des hommes livrés à la culture intellectuelle ; la foi et l'amour, s'exilant pour laisser dans un désert d'égoïsme profond tous ces hauts esprits, tous ces êtres parqués dans leur personnalité³² ». Sarrasine meurt de s'être abandonné furieusement à sa passion, mais le narrateur échoue dans son entreprise amoureuse pour avoir voulu ménager trop intelligemment ses effets. Marianna quitte son mari Gambarà, comme lasse de poursuivre la réelle grandeur de sa tâche et les retrouvailles finales sont une bien médiocre compensation. Emilio Memmi finit par engrosser Massimilla Doni et même par l'épouser, mais Genovese ne continue à posséder Clara Tinti que dans le ciel. Ce drame de l'artiste mal-aimé était-il le drame de Balzac lui-même ? Les commentateurs épris de biographie ont parfois essayé de le suggérer.

Contentons-nous de lire ces textes tels qu'ils sont. Ambitieux même s'ils sont courts, dans leur volonté d'embrasser une culture musicale qui n'était peut-être pas immédiate chez l'écrivain. Inventifs, même s'ils se placent tous les trois dans le sillage de Hoffmann - un Hoffmann à la française. Déliés et vivants, malgré les ajouts pour faire plus long, malgré les conversations et une certaine charge

philosophique.

Reste posé le problème de leur réunion. Pour René Guise, « Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara et Massimilla Doni forment une trilogie », et « au sein des Études philosophiques, un sous-ensemble cohérent consacré plus particulièrement au problème de la création artistique³³ ». Cet assemblage est, semble-t-il, plus conforme au plan final de La Comédie humaine, même s'il demeure quelque flottement dans l'ordre Gambara-Massimilla Doni ou Massimilla Doni-Gambara³⁴. En brisant cet assemblage, nous retrouvons un peu de la liberté du premier Balzac, qui reconnaissait avoir accouplé sans nécessité Le Cabinet des antiques et Gambara d'une part, Une fille d'Ève et Massimilla Doni d'autre part. Du moins reconnaîtra-t-on ici le lien essentiel de la musique et ne pourra-t-on pas parler de « mariage forcé ».

Préfaçant en février 1839 l'édition conjointe d'Une fille d'Ève et de Massimilla Doni, Balzac écrivait : « Aux yeux de beaucoup de gens auxquels les travaux décrits sont inconnus ou étrangers et qui liront cette préface, il [l'écrivain] peut avoir l'air d'un propriétaire expliquant sur un terrain nu les bâtiments qu'il projette. Il ressemblera presque à un des héros à moitié fou d'Hoffmann³⁵. » C'était encore songer au conseiller Krespel qui fait construire une maison sans se soucier d'aucun plan. Mais derrière Sarrasine, Gambara et Massimilla Doni mieux vaut voir apparaître la silhouette de Johannes Kreisler et entendre les génies familiers de Djinnistan.

PIERRE BRUNEL

1 À ceux qui veulent ainsi découvrir l'ensemble de La Comédie humaine, il faut recommander l'édition Furne ou sa grande reprise moderne, l'édition publiée dans la Bibliothèque de la Pléiade sous la direction de Pierre Georges Castex, modèle d'érudition précise et vivante.

2 Ce découpage, ces titres de chapitres, on les retrouvera aisément dans l'histoire du texte et dans les notes de cette édition.

3 J'emploie l'adjectif créé par Rimbaud dans les Illuminations.

4 Sur ce personnage, voir p. 80, n. 1.

5 Sur ce musicien, voir p. 158, n. 1.

6 On s'en est bien aperçu quand l'œuvre a été reprise il y a quelques années au Palais Garnier dans la mise en scène inventive de Petrika Ionesco et sous la direction musicale fervente de Thomas Fulton.

7 Max Milner, introduction à Massimilla Doni, dans l'édition GF. Flammarion, 1981, p. 142 ; René Guise, introduction à Massimilla Doni dans l'édition de la Pléiade, t. X, 1979, p. 534.

8 Max Milner, p. 141-142.

9 Rappelons que c'est également George Sand qui suggéra en 1838 le sujet de Béatrix.

10 Lettre à Schlesinger citée, p. 271.

11 Kreisleriana, trad. Albert Béguin, dans Romantiques allemands, t. I, Pléiade, 1963, p. 909.

12 Ibid., p. 902.

- 13 Gambara, p. 99 ; et cf. Kreisleriana, loc. cit. : « bientôt surgit une image souriante, qui jette sa clarté dans ces effrayantes ténèbres (le gracieux thème en sol majeur que le cor a déjà effleuré en mi bémol majeur). »
- 14 La Comédie humaine, Pléiade, tome VI, p. 179-180 ; Folio, p. 224.
- 15 Kreisleriana, trad. Béguin, p. 884.
- 16 Ibid., p. 890.
- 17 Voir le livre d'Élisabeth Teichmann, La Fortune d'Hoffmann en France, Droz, 1961.
- 18 Nous en donnons la liste dans l'histoire du texte, infra, p. 285.
- 19 Voir infra, p. 26. Sur cette question voir l'article de Pierre-Georges Castex, « Walter Scott contre Hoffmann », dans les Mélanges d'histoire littéraire offerts à Daniel Mornet, Nizet, 1951, p. 169-171, et notamment sa contribution (« La tentation hoffmannesque chez Balzac ») au volume E.T. A Hoffmann et la musique, Bern, 1987.
- 20 A-t-on remarqué que le premier prénom de Sarrasine est celui de Hoffmann ? Le nom pourrait venir comme l'a suggéré Jean Seznec, d'un sculpteur français du XVII^e siècle, J.-F. Sarrazin, mentionné par Diderot dans le Salon de 1767.
- 21 Kreisleriana, p. 881.
- 22 Ibid., p. 940.
- 23 Contes d'Hoffmann, édition intégrale des contes réalisée sous la direction d'Albert Béguin, Les Libraires associés, 1964, p. 53.
- 24 Ibid., p. 37.
- 25 Ibid., p. 530.
- 26 Le Baron de B... - Récit d'un virtuose, éd. cit des Contes, p. 1092.
- 27 Sur ce point voir l'introduction de Maurice Regard à son édition de Gambara, José Corti, 1964, p. 27, et l'article de Bernard Guyon auquel il se réfère.
- 28 Massimilla Doni, p. 245. Le rapprochement a été fait par Max Milner (éd. GF cit., p. 269, n. 56).
- 29 Kreisleriana, Pléiade, p. 914.
- 30 Ibid., p. 972.
- 31 « Souvenir du siège de Dresden », conte que Hoffmann n'a pas repris en recueil, avait été publié, en traduction française, dans la Revue de Paris, juillet 1829, quatrième livraison.
- 32 On trouvera ce texte inspiré par Balzac intégralement reproduit dans l'édition de la Pléiade de La Comédie humaine, t. X, p. 1185-1197.
- 33 Pléiade, t. X, p. 393.
- 34 Voir histoire du texte, p. 297.
- 35 Texte cité dans l'édition GF, p. 311-313.

Sarrasine

À MONSIEUR CHARLES DE BERNARD
DU GRAIL¹

¹ Charles de Bernard du Grail (1804-1850) était franc-comtois, comme Sarrasine. Dans son compte rendu de La Peau de chagrin publié le 13 août 1831, dans La Gazette de la Franche-Comté, le jeune journaliste bisontin avait souligné que Balzac avait imité Hoffmann. La dédicace a été ajoutée en 1844

J'étais plongé dans une de ces rêveries profondes qui saisissent tout le monde même un homme frivole¹, au sein des fêtes les plus tumultueuses. Minuit venait de sonner à l'horloge de l'Élysée-Bourbon². Assis dans l'embrasement d'une fenêtre, et caché sous les plis onduleux d'un rideau de soie, je pouvais contempler à mon aise le jardin de l'hôtel où je passais la soirée. Les arbres, imparfaitement couverts de neige, se détachaient faiblement du fond grisâtre que formait un ciel nuageux, à peine blanchi par la lune. Vus au sein de cette atmosphère fantastique³, ils ressemblaient vaguement à des spectres mal enveloppés de leurs linceuls, images gigantesques de la fameuse danse des morts⁴. Puis, en me retournant de l'autre côté, je pouvais admirer la danse des vivants ! un salon splendide, aux parois d'argent et d'or, aux lustres étincelants, brillant de bougies. Là, fourmillaient, s'agitaient et papillonnaient⁵ les plus jolies femmes de Paris, les plus riches, les mieux titrées, les plus éclatantes, pompeuses, éblouissantes de diamants ! des fleurs sur la tête, sur le sein, dans les cheveux, semées sur les robes, ou en guirlandes à leurs pieds. C'étaient de légers frémissements de joie, des pas voluptueux qui faisaient rouler les dentelles, les blondes⁶, la mousseline autour de leurs flancs délicats. Quelques regards trop vifs perçaient çà et là, éclipsaient les lumières, le feu des diamants, et animaient encore des cœurs trop ardents. On surprenait aussi des airs de tête significatifs pour les amants, et des attitudes négatives pour les maris. Les éclats de voix des joueurs, à chaque coup imprévu, le retentissement de l'or se mêlaient à la musique⁷, au murmure des conversations ; pour achever d'étourdir cette foule enivrée par tout ce que le monde peut offrir de séductions, une vapeur de parfum et l'ivresse générale agissaient sur les imaginations affolées. Ainsi, à ma droite, une sombre et silencieuse image de la mort ; à ma gauche, les décentes bacchantes de la vie : ici, la nature froide, morne, en deuil ; là, les hommes en joie. Moi, sur la frontière de ces deux tableaux si disparates, qui, mille fois répétés de diverses manières, rendent Paris la ville la plus amusante du monde et la plus philosophique, je faisais une macédoine morale, moitié plaisante, moitié funèbre⁸. Du pied gauche je marquais la mesure, et je croyais avoir l'autre dans un cercueil. Ma jambe était en effet glacée par un de ces vents coulis qui vous gèlent une moitié du corps tandis que l'autre éprouve la chaleur moite des salons, accident assez fréquent au bal⁹.

« Il n'y a pas fort longtemps que M. de Lanty possède cet hôtel ?

- Si fait. Voici bientôt dix ans que le maréchal de Carigliano¹⁰ le lui a vendu...

- Ah !

- Ces gens-là doivent avoir une fortune immense ?

- Mais il le faut bien.

- Quelle fête ! Elle est d'un luxe insolent.

- Les croyez-vous aussi riches que le sont M. de Nucingen ou M. de Gondreville¹¹ ?

- Mais vous ne savez donc pas ? »

J'avançai la tête et reconnus les deux interlocuteurs pour appartenir à cette genre curieuse qui, à Paris, s'occupe exclusivement des Pourquoi ? des Comment ? D'où vient-il ? Qui sont-ils ? Qu'y a-t-il ? Qu'a-t-elle fait ? Ils se mirent à parler bas, et s'éloignèrent pour aller causer plus à l'aise sur quelque canapé solitaire. Jamais mine plus féconde ne s'était ouverte aux chercheurs de mystères. Personne ne savait de quel pays venait la famille de Lanty, ni de quel commerce, de quel spoliation, de quelle piraterie ou de quel héritage provenait une fortune estimée plusieurs millions. Tous les membres de cette famille parlaient l'italien, le français, l'espagnol, l'anglais et l'allemand, avec assez de perfection pour faire supposer qu'ils avaient dû longtemps séjourner parmi ces différents peuples. Étaient-ce des bohémiens ? étaient-ce des flibustiers¹² ?

« Quand ce serait le diable ! disaient de jeunes politiques, ils reçoivent merveille. »

« Le comte de Lanty eût-il dévalisé quelque Casaba¹³, j'épouserais bien sa fille ! » s'écriait un philosophe.

Qui n'aurait épousé Marianina¹⁴, jeune fille de seize ans, dont la beauté réalisait les fabuleuses conceptions des poètes orientaux ? Comme la fille du sultan dans le conte de La Lampe merveilleuse¹⁵, elle aurait dû rester voilée. Son chant faisait pâle les talents incomplets des Malibran, des Sontag, des Fodor¹⁶, chez lesquelles une qualité dominante a toujours exclu la perfection de l'ensemble ; tandis que Marianina savait unir au même degré la pureté du son, la sensibilité, la justesse du mouvement et des intonations, l'âme et la science, la correction et le sentiment. Cette fille était le type de cette poésie secrète, lien commun de tous les arts, et qui fuit toujours ceux qui la cherchent. Douce et modeste, instruite et spirituelle, rien ne pouvait éclipser Marianina si ce n'était sa mère.

Avez-vous jamais rencontré de ces femmes dont la beauté foudroyante défie les atteintes de l'âge, et qui semblent à trente-six ans plus désirables qu'elles n'en devaient l'être quinze ans plus tôt ? Leur visage est une âme passionnée, une étincelle ; chaque trait y brille d'intelligence ; chaque pore possède un éclat particulier, surtout aux lumières. Leurs yeux séduisants attirent, refusent, parlent ou se taisent ; leur démarche est innocemment savante ; leur voix déploie les mélodieuses richesses des tons les plus coquettement doux et tendres. Fondés sur des comparaisons, leurs éloges caressent l'amour-propre le plus chatouilleux. Un mouvement de leurs sourcils, le moindre jeu de l'œil, leur lèvre qui se fronce

impriment une sorte de terreur à ceux qui font dépendre d'elles leur vie et leur bonheur. Inexpérimentée de l'amour et docile au discours, une jeune fille peut se laisser séduire ; mais pour ces sortes de femmes, un homme doit savoir, comme M. de Jaucourt¹⁷, ne pas crier quand, en se cachant au fond d'un cabinet, la femme de chambre lui brise deux doigts dans la jointure d'une porte. Aimer ces puissantes sirènes, n'est-ce pas jouer sa vie ? Et voilà pourquoi peut-être les aimons-nous passionnément ! Telle était la comtesse de Lanty.

Filippo, frère de Marianina, tenait, comme sa sœur, de la beauté merveilleuse de la comtesse. Pour tout dire en un mot, ce jeune homme était une image vivante de l'Antinoüs¹⁸, avec des formes plus grêles. Mais comme ces maigres et délicates proportions s'allient bien à la jeunesse quand un teint olivâtre, des sourcils vigoureux et le feu d'un œil velouté promettent pour l'avenir des passions mâles et des idées généreuses ! Si Filippo restait, dans tous les cœurs de jeunes filles, comme un type, il demeurerait également dans le souvenir de toutes les mères, comme le meilleur parti de France.

La beauté, la fortune, l'esprit, les grâces de ces deux enfants venaient uniquement de leur mère. Le comte de Lanty était petit, laid et grêlé ; sombre comme un Espagnol, ennuyeux comme un banquier. Il passait d'ailleurs pour un profond politique, peut-être parce qu'il riait rarement, et citait toujours M. de Metternich ou Wellington.

Cette mystérieuse famille avait tout l'attrait d'un poème de lord Byron¹⁹, dont les difficultés étaient traduites d'une manière différente par chaque personne du beau monde : un chant obscur et sublime de strophe en strophe. La réserve que M. et Mme de Lanty gardaient sur leur origine, sur leur existence passée et sur leurs relations avec les quatre parties du monde n'eût pas été longtemps un sujet d'étonnement à Paris. En nul pays peut-être l'axiome de Vespasien²⁰ n'est mieux compris. Là, les écus même tachés de sang ou de boue ne trahissent rien et représentent tout. Pourvu que la haute société sache le chiffre de votre fortune, vous êtes classé parmi les sommes qui vous sont égales, et personne ne vous demande à voir vos parchemins²¹, parce que tout le monde sait combien peu ils coûtent. Dans une ville où les problèmes sociaux se résolvent par des équations algébriques, les aventuriers ont en leur faveur d'excellentes chances. En supposant que cette famille eût été bohémienne d'origine, elle était si riche, si attrayante, que la haute société pouvait bien lui pardonner ses petits mystères. Mais, par malheur, l'histoire énigmatique de la maison Lanty offrait un perpétuel intérêt de curiosité assez semblable à celui des romans d'Anne Radcliffe²².

Les observateurs, ces gens qui tiennent à savoir dans quel magasin vous achetez

vos candélabres, ou qui vous demandent le prix du loyer quand votre appartement leur semble beau, avaient remarqué, de loin en loin, au milieu des fêtes, de concerts, des bals, des raouts²³ donnés par la comtesse, l'apparition d'un personnage étrange. C'était un homme. La première fois qu'il se montra dans l'hôtel ce fut pendant un concert, où il semblait avoir été attiré vers le salon par la voix enchanteresse de Marianina.

« Depuis un moment, j'ai froid », dit à sa voisine une dame placée près de la porte.

L'inconnu, qui se trouvait près de cette femme, s'en alla.

« Voilà qui est singulier ! j'ai chaud, dit cette femme après le départ de l'étranger.

Et vous me taxerez peut-être de folie, mais je ne saurais m'empêcher de penser que mon voisin, ce monsieur vêtu de noir qui vient de partir, causait ce froid. »

Bientôt l'exagération naturelle aux gens de la haute société fit naître et accumuler les idées les plus plaisantes, les expressions les plus bizarres, les contes les plus ridicules sur ce personnage mystérieux. Sans être précisément un vampire, un goule, un homme artificiel²⁴, une espèce de Faust ou de Robin des bois²⁵, participait, au dire des gens amis du fantastique, de toutes ces natures anthropomorphes. Il se rencontrait çà et là des Allemands qui prenaient pour des réalités ces railleries ingénieuses de la médisance parisienne²⁶. L'étranger était simplement un vieillard. Plusieurs de ces jeunes hommes, habitués à décider, tous les matins, l'avenir de l'Europe, dans quelques phrases élégantes, voulaient voir en l'inconnu quelque grand criminel, possesseur d'immenses richesses. Des romanciers racontaient la vie de ce vieillard, et vous donnaient des détails véritablement curieux sur les atrocités commises par lui pendant le temps qu'il était au service d'un prince de Mysore²⁷. Des banquiers, gens plus positifs, établissaient une fabrique spéculative : « Bah ! disaient-ils en haussant leurs larges épaules par un mouvement de pitié, ce petit vieux est une tête génoise !

- Monsieur, si ce n'est pas une indiscretion, pourriez-vous avoir la bonté de m'expliquer ce que vous entendez par une tête génoise ?

- Monsieur, c'est un homme sur la vie duquel reposent d'énormes capitaux, et dont sa bonne santé dépendent sans doute les revenus de cette famille²⁸. »

Je me souviens d'avoir entendu chez Mme d'Espard²⁹ un magnétiseur prouvant par des considérations historiques très spéculatives, que ce vieillard, mis sous verre, était le fameux Balsamo, dit Cagliostro³⁰. Selon ce moderne alchimiste, l'aventurier sicilien avait échappé à la mort, et s'amusait à faire de l'or pour ses petits-enfants. Enfin le bailli de Ferrette³¹ prétendait avoir reconnu dans ce singulier personnage le comte de Saint-Germain³². Ces niaiseries, dites avec le ton spirituel, avec l'air railleur qui, de nos jours, caractérise une société sans croyances, entretenaient

- [click Power Electronics: Principles and Applications pdf, azw \(kindle\)](#)
 - [download online Transvection Machine \(Carl Crader Mysteries, Book 1\) here](#)
 - **[read online Star Struck pdf, azw \(kindle\), epub](#)**
 - [The Regulators pdf, azw \(kindle\), epub](#)
 - [read American Cars, 1960-1972: Every Model, Year by Year online](#)
 - **[click Dancing with Myself book](#)**
-
- <http://qolorea.com/library/Power-Electronics--Principles-and-Applications.pdf>
 - <http://www.uverp.it/library/Drowning-Mermaids--Sacred-Breath--Book-1-.pdf>
 - <http://twilightblogs.com/library/Star-Struck.pdf>
 - <http://test1.batsinbelfries.com/ebooks/The-Regulators.pdf>
 - <http://diy-chirol.com/lib/American-Cars--1960-1972--Every-Model--Year-by-Year.pdf>
 - <http://hasanetmekci.com/ebooks/Dancing-with-Myself.pdf>