UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE

ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES (555)

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE

Discipline* : *LANGUES ET LITTERATURES FRANCAISES

Présentée et soutenue publiquement par

Barbara MARTINS JACOB

Le 12 février 2026

La Citation musicale dans *La Comédie humaine* de Balzac

Thèse dirigée par Nathalie PREISS

JURY

M. Olivier Bara,	Professeur, Université de de Lyon II,	Président
Mme Nathalie Preiss,	Professeur émérite, Université de Reims Champagne-Ardenne,	Directrice de thèse
Mme Mireille Labouret,	Professeur émérite, Université de Paris-Est Créteil,	Rapporteur
M. Sylvain Ledda	Professeur, Université de Rouen,	Rapporteur

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE

Discipline **:** ***LANGUES ET LITTERATURES FRANCAISES***

Présentée et soutenue publiquement par

Barbara MARTINS JACOB

Le 12 février 2026

La Citation musicale dans *La Comédie humaine* de Balzac

Thèse dirigée par Nathalie PREISS

REMERCIEMENTS

Ma gratitude va tout naturellement à ma directrice de thèse, Mme Nathalie Preiss, dont les recommandations toujours bienveillantes, la rigueur et la précision scientifiques ont illuminé ce long voyage laborieux dans la *Balzacie* durant ces cinq années de pur plaisir. Je sais gré à Nathalie Preiss de la confiance qu'elle m'a témoignée en acceptant d'encadrer cette thèse, malgré la distance culturelle et linguistique qui sépare *La Comédie humaine* et le Brésil ; sa présence et sa disponibilité, de jour comme de nuit, son exigence et son enthousiasme m'ont inspirée et m'ont permis de faire ce travail avec rigueur et passion.

J'adresse toute ma reconnaissance à Mme Borderie et M. Bara qui m'ont fait l'honneur de participer à mon comité de suivi individuel, et qui ont grandement contribué à mes réflexions et au développement de cette thèse, depuis le début.

Je remercie vivement Mireille Labouret, Sylvain Ledda, et Olivier Bara qui me font l'honneur de participer à mon jury de thèse.

Merci au laboratoire du CRIMEL, à Sophie Conte et spécialement à Karin Ueltschi qui, dès le début, m'a encouragée et m'a donné des conseils bienveillants.

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à tous les professeurs et chercheurs dont j'ai eu le privilège d'assister aux cours et conférences, depuis la licence ; cet échange a contribué à la découverte de mes passions, tout en m'apprenant à construire un regard critique sur mes auteurs préférés. J'ai une pensée reconnaissante envers ceux qui ont su encourager ma vocation universitaire : Ligia Ferreira Fonseca, Guilherme Ignácio da Silva, Gloria Carneiro do Amaral, Viola Stiefel, Christof Weiand ; et envers d'autres balzaciens dont les travaux ont innervé mes réflexions et le développement de mon travail : Patrick Berthier, Jacques Martineau, Béatrice Didier, Rose Fortassier, Patrick Barbier, Sandra Collet, Jean-Pierre Barricelli, Olivier Bara, Thierry Bodin, Francis Claudon, Jean-Claude Yon, Éric Bordas, Laélia Véron – et bien d'autres encore.

Je remercie mes parents et mon frère (et tous les Jacobs et Martins/ Campanas) qui, même à quelques milliers de kilomètres, ont pu rendre mon travail possible et ont toujours soutenu mes ambitions. Obrigada por tudo!

Mes plus tendres remerciements s’adressent à Grégoire Lévêque, pour toutes ses relectures du manuscrit, son soutien affectueux et patient tout au long de ces années de travail, et ses mots d’encouragement. Merci d’avoir essayé de découvrir et partager un peu ma passion, sans se sentir en concurrence avec ma thèse.

Envers toute la famille Lévêque, j’ai une pensée tendre : merci pour son soutien et ses encouragements.

À mes amis, avec qui l’on discute en portugais, français ou allemand, un énorme merci de m’avoir écoutée parler sur l’avancement de mon travail, tout en espérant partager ma passion balzacienne. Un merci spécial à celles qui ont pris le temps de relire quelques parties de ma thèse : Émilie, Laïla, Anaïs et Clarisse.

À Alexia Zoulas, pour sa compréhension et pour ces moments de partage de nos passions.

RÉSUMÉ

Si beaucoup a été écrit, et bien écrit, sur les rapports de l'œuvre balzacienne avec la musique, la présente thèse, consacrée à « La citation musicale dans *La Comédie humaine* de Balzac », propose de prendre une voie nouvelle, qui relève non pas tant de l'histoire littéraire et de l'histoire de la musique ou du spectacle que de la poétique et de l'esthétique de la réception, avec, pour enjeu, le souci de définir la spécificité de la citation musicale par rapport à la citation littéraire ou picturale. Après une mise au point théorique sur les frontières, bien souvent poreuses, entre référence, allusion, citation (*in praesentia* et *in absentia*), il s'agit tout d'abord, dans une perspective socio-poétique, de mettre en lumière « l'académie des inscriptions musicales » que Balzac construit, avec ses genres privilégiés (opéra et chanson), et de s'interroger sur la possibilité d'une coïncidence entre hiérarchie sociale et hiérarchie musicale. Dans un deuxième temps, l'on s'attache, selon une approche résolument poéticienne, à l'analyse de la fonction narrative (qui cite ? comment ?) et dramatique de la citation et, surtout, à l'économie poétique qu'elle met en place, par condensation (économie d'un portrait, d'une scène) ou expansion, et déploiement d'un véritable théâtre de la vie intérieure, qui conduit au troisième temps de la réflexion. Parce qu'il s'intéresse particulièrement à l'interprète-médium, Balzac, en médiologue avant la lettre, fait de la citation musicale une citation intermédiale et construit ainsi un véritable théâtre de la mémoire (tel que le concevait la rhétorique ancienne), un théâtre « audio-visuel », pour les lecteurs de son époque comme pour les lecteurs actuels, qui peuvent enfin entendre « les voix du silence », et comprendre l'orchestration romanesque de *La Comédie humaine.* Bref, la citation musicale dans *La Comédie humaine* ou la nouvelle *Offrande musicale* d'un « prince de la pensée ».

Mots-clés : Balzac, *La Comédie humaine*, la citation, musique, socio-poétique, poétique, rhétorique, médiologie, intermédialité, esthétique de la réception, art de la mémoire, théâtre de la mémoire.

ABSTRACT

Though much has been written, and well written, about the relationship between Balzac's work and music, this dissertation, devoted to "Musical Quotations in Balzac's *La Comédie humaine*", proposes to take a new approach, one that focuses not so much on literary history and the history of music or theater, but rather on the poetics and reader-response criticism, with the aim of defining the specificity of musical quotations in relation to literary or pictorial quotations. After a theoretical clarification of the often permeable boundaries between reference, allusion, and quotation (*in praesentia* and *in absentia*), it is important, first, to draw attention to the "academy of musical inscriptions" that Balzac constructs, with his preferred genres (opera and song), and to question the possibility of a coincidence between social hierarchy and musical hierarchy. Secondly, we focus, using a resolutely poetic approach, on analyzing the narrative (who quotes? how?) and dramatic function of quotation and, above all, the poetic economy it establishes, through condensation (economy of a portrait, a scene) or expansion, and the display of a veritable theater of inner life, which leads to the third stage of reflection. Because he is particularly interested in the interpreter-medium, Balzac, an avant-garde in mediology, turns musical quotations into intermedia quotations, thus constructing a veritable theater of memory (as conceived in ancient rhetoric), an "audio-visual" theater for readers of his time as well as for today's readers, who can finally hear "the voices of silence" and understand the novelistic orchestration of *La Comédie humaine*. In short, the musical quotation in *La Comédie humaine* or the new *Musical Offering* from a "prince of thought."

Keywords: Balzac, *La Comédie humaine*, quotation, music, socio-poetics, poetics, rhetoric, mediology, intermediality, reader-response criticism, art of memory, theater of memory.

INTRODUCTION

« Pour mon compte, j'ai toujours été violemment tenté de donner un coup de pied dans le gras des jambes du connaisseur qui, me voyant pâmé de bonheur en buvant à longs traits un air chargé de mélodie, me dit : c'est en *fa majeur !* »[1], écrit Balzac à Maurice Schlesinger, le 29 mai 1837. L'auteur de *La Comédie humaine* ne passe pas du bureau au piano, car malgré sa « mélomanie », il n'était pas musicien. Le musicien en lui se manifeste certes à travers Pons[2], Conti, Florville ou Josépha, mais sans rentrer dans les profondeurs de cet univers qui le fascinait, au point de l'amener à écrire deux romans, sinon musicaux, du moins consacrés à la création musicale, à ses arcanes et à ses affres : *Gambara* et *Massimilla Doni*. Mais, comme le souligne Thierry Bodin à propos desdits romans : « les idées développées par Balzac ne doivent pas être isolées de leur contexte romanesque, elles ne sont nullement des théories mais des éléments d'une fiction. »[3] Aussi, étudier, comme beaucoup l'ont fait et bien fait[4], la relation de Balzac à la musique peut-il s'entendre de plusieurs façons. Une première approche, qui relève de l'histoire littéraire et de l'histoire culturelle, consiste à étudier les relations entre Balzac et des musiciens de son temps, compositeurs ou interprètes, Beethoven[5], Rossini[6], Béranger[7] aussi ; une deuxième, de l'ordre de l'histoire de la musique et de l'histoire des sensibilités, s'attache à analyser dans l'œuvre de Balzac le sens de la présence et les effets de certains instruments, comme le piano[8] ou le panharmonicon ; une troisième, articulant musicologie, esthétique et esthétique de la réception, s'intéresse à la réflexion de Balzac – qui peut avoir recours alors à un vocabulaire technique précis – sur l'esthétique

[1] L'éditeur de musique allemand et propriétaire de la *Revue et gazette musicale* demande à Balzac d'écrire une nouvelle musicale, ce qui est à l'origine de *Gambara* ; cette lettre que Balzac lui écrit a justement valeur d'avertissement pour *Gambara.* (*Corr*., t. III, p. 296).
[2] *Le Cousin Pons* s'appelait d'abord *Le Vieux Musicien*.
[3] Thierry Bodin, « Le langage de l'infini », dans *L'Artiste selon Balzac* : *entre la toise du savant et le vertige du fou*, Paris, Maison de Balzac, Paris-Musées, 1999, p. 182.
[4] Sur le sujet « Balzac et musique », il y a eu une grande quantité de travaux, dont notre bibliographie sélective finale tente de donner un aperçu, mais, ici, l'on ne mentionnera que certains d'entre eux.
[5] Voir Pierre Citron, « *Gambara*, Struntz et Beethoven », *L'Année balzacienne 1967*, Paris, Garnier, 1967, p. 165-170 ; Francis Claudon, « Balzac et Beethoven », *L'Année balzacienne 1971*, Paris, Garnier Frères, 1971, p. 101-107 ; Katherine Kolb, « Balzac et Birotteau devant Beethoven », *L'Année balzacienne 2009*, Paris, PUF, 2009, p. 247-282.
[6] Voir Liliane Lascoux, « Balzac et Rossini : histoire d'une amitié », *L'Année balzacienne 2005*, Paris, PUF, 2005, p. 363-382.
[7] Voir Charles Dédéyan, « Balzac et Béranger », *L'Année balzacienne 1995*, Paris, PUF, 1995, p. 363-391.
[8] Voir Marie Baudry, « Balzac au piano. Le partage du sensible », *L'Année balzacienne 2011*, Paris, PUF, 2011, p. 427-445.

musicale, ainsi qu'à la représentation de ses effets sur l'auditeur ; une quatrième, qui ressortit à la poétique, analyse le rôle de certains genres musicaux dans *La Comédie humaine* (opéra, vaudeville)[9] ou la récurrence de références à certains titres, d'allusions et de citations musicales, présentes dans la plupart des romans de *La Comédie humaine*[10], et leur apport et leur enjeu pour la compréhension de la poétique balzacienne même. C'est cette dernière voie (et voix !), de l'ordre de la poétique – sans préjudice de l'histoire littéraire, de l'histoire de la musique et de l'esthétique de la réception, qui seront aussi convoquées –, que nous nous proposons d'emprunter pour étudier la citation musicale dans *La Comédie humaine*, avec le souci d'en saisir la spécificité par rapport à la citation textuelle ou picturale.

Dans un premier temps, il importera de définir ce que nous entendons par « citation musicale » – et de situer notre propos par rapport à d'autres définitions –, ce « corps étranger » qui s'inscrit dans le « corps du texte » : c'est pourquoi c'est sous le vocable d'« inscription musicale » que nous tenterons de dessiner les frontières, fort poreuses, entre « référence », allusion » « citation *in praesentia* », et « citation *in absentia* ». Après avoir étudié la distribution des différents types de citations musicales selon les différentes sections de *La Comédie humaine*, il s'agira d'envisager la constitution d'un répertoire musical balzacien (parfois bien caché, avec la citation *in absentia*), qui réunit œuvres musicales, compositeurs, mais aussi interprètes, et balaie un large spectre, de la chanson du Caveau ou de la chanson comique à l'opéra et la musique religieuse, en passant par la romance, le vaudeville, le mélodrame, le ballet, l'opéra-comique. L'on pourra alors s'interroger sur la hiérarchie balzacienne des genres musicaux et, dans une perspective socio-poétique, sur l'éventuelle coïncidence entre hiérarchie musicale et hiérarchie sociale, *crescendo* et *decrescendo*, à l'exception de certains « transfuges » de classe musicaux.

C'est alors que, dans la perspective de la poétique, il importera, en un second temps de la réflexion, d'étudier la façon dont la citation, loin de constituer une pièce

[9] Voir Jacques Martineau, *L'Opéra et l'amour dans « La Comédie humaine » d'Honoré de Balzac*, Thèse de doctorat : lettres et arts, Université de Paris IV-Sorbonne, 1993 ; Olivier Bara, « Balzac en vaudeville : manipulations et appropriations du roman par la scène parisienne (1830-1840) », dans Philippe Bourdin, Gérard Loubinoux (dir.), *La Scène bâtarde entre Lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Service Universités Culture, 2004, p. 91-109.

[10] Voir Rose Fortassier, « Chansons dans *La Comédie humaine* ou le répertoire de Vautrin », *Lettres et réalités. Mélanges H. Coulet*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1988, p. 97-116 ; Éric Bordas, « Chansons derrière *La Comédie humaine*, le sociogramme populaire de la Monarchie de Juillet », *Le Courrier balzacien. Balzac entre films et chansons*, Paris, Société des Amis d'Honoré de Balzac, n° 70, 2025, p. 26-47.

détachée, s'inscrit dans le récit : son extension est très souvent réduite mais elle cache, à l'instar de la pointe de l'iceberg, beaucoup plus que l'on ne peut voir au premier abord. Ces inscriptions-citations musicales ne relèvent pas, pour la plupart, d'une *ekphrasis* musicale car Balzac est loin de les expliquer jusqu'au bout (si nous suivons l'étymologie grecque du mot, « ἐκφράζειν », « -ek » : jusqu'au bout, « phrazein » : montrer, expliquer). Souvent, il évoque un ou deux vers, le titre d'un spectacle musical ou d'une chanson, parfois des airs d'entrée ou de sortie de scène, mais qui, malgré leur brièveté, jouent un rôle dans le récit car aucun n'est gratuit. S'il est vrai que la prolixité n'est pas étrangère à Balzac, lorsqu'il s'agit de citations musicales, peu peut dire beaucoup : l'auteur compte sur le pouvoir évocateur de la citation musicale, susceptible de provoquer une émotion esthétique qui ne dépend pas de son extension. C'est ainsi que nous serons amenée, à partir d'une analyse du statut narratif du citateur musical, à étudier les effets de consonance, dissonance, et contrepoint de la citation musicale avec le récit, et sa fonction narrative et dramatique. Il importera plus encore – car ce serait l'une de ses spécificités – de montrer comment la citation musicale participe de l'énergétique balzacienne et met en place une « économie poétique », avec des phénomènes de condensation et d'épargne – d'une scène, d'un portrait, notamment, grâce à l'allusion au jeu ou au chant de l'interprète, auquel Balzac accorde autant d'importance qu'au compositeur –, mais aussi d'expansion et de déploiement de scènes entières. Une voie royale pour mettre en scènes, dans une savante articulation entre économie poétique et économie psychique, le théâtre intérieur de certains personnages, où image et son se conjuguent.

Aussi serons-nous conduite, en un troisième temps, à penser la citation musicale, qui, au sens propre, « cite », c'est-à-dire convoque, une symphonie, une mélodie, un motif, un air, avec ou sans paroles, une danse, non dans la perspective de l'intertextualité, qui risquerait de manquer l'hétérogénéité d'un média inscrit dans un autre, mais, par-delà celle de l'intergénéricité, dans la perspective de l'intermédialité. Phénomène littéraire et intermédial, la citation musicale – et là serait sa spécificité capitale –, conjugue musique, image, gestuelle, sans pour autant faire de *La Comédie humaine* un *Gesamtkunstwerk*, et appelle un dialogue avec d'autres types de citations, textuelles, théâtrales, picturales, caricaturales, en un véritable spectacle audio-visuel. Dans cette perspective, l'on comprend l'importance donnée par Balzac à l'interprète, ce « médium », cet intermédiaire.

C'est pourquoi, adoptant l'approche de l'esthétique de la réception, serons-nous amenée à penser la citation musicale non seulement du côté de la création mais aussi du côté de la réception. Par elle, Balzac joue sur la mémoire du lecteur, et la citation musicale invite à poser *la* question : si le lecteur du XIXe siècle peut puiser dans sa mémoire personnelle et dans une mémoire collective vive, et vite réactivée, et entendre tel air de chanson ou d'opéra ou voir telle pirouette de ballet, en revanche, le lecteur du XXIe siècle, le lecteur actuel, serait voué à rester devant un théâtre immobile et muet[11]. Mais parce que Balzac, par la citation musicale, ne se contente pas de renvoyer à un répertoire extérieur à *La Comédie humaine*, mais crée des renvois, des effets d'écho, à l'intérieur de son œuvre, c'est *La Comédie humaine* même qu'il constitue en théâtre sonore de la mémoire : il se pourrait bien alors que le lecteur actuel, qui, à la différence du lecteur contemporain de Balzac, a l'avantage de lire l'ensemble de *La Comédie humaine*, ait le privilège ultime de jouir de ce palais sonore. Mieux, dès lors que, par sa nature intermédiale, la citation musicale convoque l'image fixe et en mouvement, « fait des scènes » et provoque l'imagination, il se pourrait bien que, sur le modèle du théâtre de la mémoire de la rhétorique antique, se crée ainsi, *extra-muros* et *intra-muros*, une mémoire compensatoire qui vaudrait autant pour le lecteur du XIXe siècle – pas forcément censé connaître, en même temps que tel air de goguette, celui de *Di tanti palpiti* ! –, que pour celui des XXe et XXIe siècles, *dilettanti* enfin réunis dans la vibration pour chacun d'autres voix et vies que la sienne.

[11] Patrick Berthier évoque déjà ce problème dans « Le Spectateur balzacien » : « C'est vrai encore dans les cas où, si le lecteur n'a pas *vu* la pièce ou l'artiste dont lui parle le romancier, il se trouve privé d'une partie de l'effet recherché – et c'est nécessairement notre lot, à nous qui ne sommes pas, hélas, des spectateurs du XIXe siècle. » *L'Année balzacienne 2000*, PUF, 2000, p. 280. Nous remercions Mme Régine Borderie d'avoir d'emblée, lors du comité de suivi, mis l'accent sur cette question.

AVERTISSEMENT

Et puisque les progrès de la Technologie le permettent[12], vous trouverez ici des QR codes qui donnent accès à une expérience de lecture immersive, intermédiale par sa nature double : il est possible d'écouter quelques morceaux musicaux que nous présentons ici, au moment où l'analyse le requiert.

[12] Nous faisons écho à ce que dit Balzac dans *Modeste Mignon* : « […] puisque les progrès de la Typographie le permettent. » (*CH*, t. I, p. 561).

PREMIÈRE PARTIE

LA COMÉDIE HUMAINE : UNE COMÉDIE MUSICALE

La première partie de ce travail nous permettra d'interroger la nature des inscriptions musicales dans l'œuvre balzacienne, pour pouvoir ensuite analyser les musiciens et interprètes qui ont été invités à monter sur la scène de *La Comédie humaine*, et le statut qu'ils acquièrent une fois transposés dans le palais sonore balzacien. Il sera important de voir également la distribution musicale de ces éléments disséminés dans l'édifice de *La Comédie humaine*, les genres musicaux de prédilection de Balzac à certains moments de son récit, associés à tel ou tel personnage.

Ainsi, lire l'œuvre balzacienne à partir de la citation musicale c'est aussi entrevoir un homme qui tente de s'emparer de la musique par les mots, de la dompter pour tenter d'enregistrer, de façon encyclopédique, un répertoire par écrit, pour inscrire dans son œuvre un aspect qui occupe une place plus ou moins importante dans la vie de tous les hommes et femmes de tous âges, issus de toutes les classes sociales de son époque. Le répertoire balzacien, distribué de façon nuancée, nous permettra de mettre au jour une sociologie qui, en quelque sorte, nous amène à entrevoir la société de son époque à travers la musique.

CHAPITRE I. ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS MUSICALES

Dans ce premier chapitre de notre étude nous tentons d'indiquer et d'analyser la forme des citations musicales, tout en cherchant leur spécificité par rapport à d'autres types de citations (picturales, textuelles). Pour ce faire, il est nécessaire que nous expliquions ce que nous comprenons par citation musicale, tout en la distinguant d'une référence et d'une allusion, et en essayant de comprendre la spécificité d'une citation proprement musicale : serait-ce une partition qui se trouve entre les pages d'un roman ? ou un personnage qui fredonne un air ? D'abord, motivée par la difficulté qu'une délimitation nous impose, nous utilisons ce terme générique d'« inscription musicale » pour tout ce qui appartient au monde musical, du nom d'une cantatrice célèbre au vers d'une romance insérée dans un opéra-comique. Il y a de nombreux travaux de recherche sur la musique dans l'œuvre balzacienne, mais aucun n'a essayé de distinguer une référence, d'une allusion et d'une citation musicale. C'est pourquoi nous partirons de la critique balzacienne pour essayer de montrer la porosité de ces termes, tout en analysant leurs convergences et divergences.

I. Références, allusions et citations musicales dans les recherches balzaciennes

Citer peut recouvrir plusieurs acceptions, dont l'acte de transposer ou de copier le texte emprunté à une autre œuvre – littéraire, bien évidemment, mais aussi à une œuvre musicale, comme le veut notre objet d'étude. Mais dans un sens plus large, citer peut aussi signifier faire allusion au contenu de certains passages ou certaines œuvres littéraires ou musicales, ou faire référence au titre d'un ouvrage ou à ses personnages ; citer peut encore être compris comme le fait de se livrer à une sorte de pastiche[13] ou de parodie. Dans nos

[13] Mariolina Bongiovanni Bertini a analysé la référence et l'allusion de Balzac au mélodrame *Olimpia, ou la Caverne de Strozzi* (1808), faites dans *La Muse du département*, comme étant un pastiche dans son article « Du théâtre au roman : l'"Olympia" de Balzac et le mélodrame », *L'Année balzacienne 2012*, Paris, PUF, 2012, p. 277-293.

recherches sur Balzac et la musique, nous avons repéré différentes acceptions des termes « référence », « allusion » et « citation » musicales, qui ne sont pas toujours en phase avec les nôtres. Les examiner de plus près peut nous aider à mieux délimiter notre approche.

Pour Camille Bellaigue, dans son article intitulé « Balzac et la musique »[14], publié dans la *Revue des Deux Mondes*, en 1924, Balzac a « […] recours à des analogies, à des comparaisons musicales »[15] ; mais, dans ce même article, quand il est question de *Gambara*, il y a des « citations musicales jouées et chantées à l'appui »[16]. Nous ne pouvons pas oublier pourtant que ce texte a été publié en 1924, époque où ces questions sémiotiques n'étaient pas encore mises au jour, et où les termes analogies, comparaisons et citations musicales pouvaient être compris d'une manière différente de celle que l'on conçoit cent ans après. Il est naturel de trouver beaucoup de travaux sur le couple Balzac et la musique qui n'analysent que ses œuvres musicales, *Gambara* et *Massimilla Doni* ; aussi n'est-il pas étonnant que Camille Bellaigue parle de citations musicales dans une de ces œuvres, mais non ailleurs : les longues descriptions des opéras *Robert-le-Diable*, de Meyerbeer, et de *Mosè in Egitto*, de Rossini, ont forcément eu recours à la transcription de plusieurs vers, à des citations proprement textuelles (car issues de leurs livrets), accompagnées d'une analyse musicale à la balzacienne, bien évidemment.

Si, en 1924, on évoquait des analogies et des comparaisons musicales, en 2000, en revanche, Patrick Berthier, dans son article « Le spectateur balzacien »[17], affirme que Balzac fait des allusions et des références musicales, mais il ne mentionne pas de citations. Il analyse un passage d'*Une ténébreuse affaire* – et toutes les modifications subies – où Balzac décrit « […] le souvenir de l'accord parfait de deux belles voix comme celles de la Sontag et de la Malibran dans quelque harmonieux duo »[18], en la classant en tant que référence, tandis que nous aurions plutôt tendance à y trouver une allusion musicale (à l'accord parfait de leur voix, qui n'est pas du tout « textuel »), et non pas une référence – sauf si nous considérons comme référence les noms des interprètes convoqués, qui changent au fur et à mesure des éditions. C'est un passage qui présente une complexité posant une difficulté de séparation et de classification entre ces termes,

---

[14] Camille Bellaigue, « Balzac et la musique », *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, septième période, vol. 23, n° 3 (1er oct. 1924), 1924, p. 682-697.
[15] *Ibid.*, p. 695.
[16] *Ibid.*, p. 689.
[17] Patrick Berthier, « Le spectateur balzacien », *L'Année balzacienne 2000*, Paris, PUF, 2000, p. 279-299.
[18] *Une ténébreuse affaire, CH,* t. VIII, p. 606. Sauf indication contraire, nous prenons pour édition de référence *La Comédie humaine*, éd. dirigée par Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 vol. Nous abrègerons en *CH*, et on trouvera dans les notes après le titre l'indication du tome, en chiffres romains, et de la page en chiffres arabes.

car, au-delà d'une simple référence aux interprètes, il y a aussi cette allusion à un souvenir, qui n'appartient pas à tout le monde (déjà à l'époque, et encore moins aujourd'hui…). Nous serions d'accord toutefois lorsque Patrick Berthier évoque le passage où Balzac parle de la quatrième corde du violon de Paganini, dans *Z. Marcas*, et le classe en tant qu'allusion musicale : « Nous restâmes frappés, non de l'offre, qui fut acceptée, mais de la richesse, de la profondeur et de la plénitude de cet organe, qui ne peut se comparer qu'à la quatrième corde du violon de Paganini. » [19] Ici, l'inscription musicale est vague : elle décrit ce qui peut provenir de cet instrument musical d'un violoniste en particulier, mais tout en laissant l'espace ouvert aux interprétations selon la culture musicale de chacun.

Quant à François Sabatier, dans *La Musique dans la prose française* : *des Lumières à Marcel Proust*[20], il semble comprendre d'une manière différente des autres auteurs les termes citation et allusion : d'après lui, Balzac fait citer à Gambara un air de *La Dame blanche* et, dans *Le Père Goriot,* on trouve une allusion à *Il Bondo Cani*[21]. Pour le premier, lorsqu'il s'agit d'un air, nous aurons tendance à le considérer comme une allusion musicale, car c'est une mélodie qui éveille dans l'esprit l'idée[22] d'une œuvre musicale sans nous présenter les paroles expressément, donc sans le caractère concret propre au texte auquel on pourrait s'attendre lorsqu'il s'agit d'une citation ; Gambara a donc fait une allusion à l'air de *La Dame blanche*, et non une citation – d'autant plus que le fait d'évoquer un air manque forcément de précision, nous ne pouvons pas savoir de quelle partie de cet air il s'agit, n'ayant pas la citation précise des paroles, même si la référence (le titre de l'œuvre musicale) est présente. Il est vrai pourtant que plusieurs airs d'opéra sont connus par leur premier vers, donc ceci pourrait aussi être compris comme une citation musicale, lorsqu'un personnage s'approprie cet air et se met à le chanter, le fredonner ou le siffler. Quant au deuxième, « il bondocani » étant le nom adopté par un personnage de l'opéra-comique intitulé *Le Calife de Bagdad* (1801), dont les paroles sont de Saint-Just et la musique de Boïeldieu, nous pourrions considérer cet élément musical comme une référence à un personnage, en même temps qu'une citation musicale qui apparaît assez souvent dans l'opéra-comique, mais non pas comme une allusion comme

[19] *Z. Marcas, CH,* t. VIII, p. 839.
[20] François Sabatier, *La Musique dans la prose française*. *Des Lumières à Marcel Proust*, Paris, Fayard, 2004.
[21] Les deux emplois des termes « citation » et « allusion » se trouvent dans les pages 162 et 163 de l'œuvre citée.
[22] Dans le *Trésor de la langue française*, nous trouvons comme définition du mot « allusion » : « Figure par laquelle certains mots ou tournures éveillent dans l'esprit l'idée d'une personne ou d'un fait dont on ne parle pas expressément. » Disponible sur : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2172572970, consulté le 10 juillet 2023.

l'affirme Sabatier – c'est un élément trop précis et assez concret pour être analysé comme tel. À titre d'exemple, examinons le moment où, dans *Le Père Goriot*, le narrateur évoque cet opéra-comique : « […] pour ce grand lama de tout ministère, connu de l'employé par une signature illisible et sous le nom de SON EXCELLENCE MONSEIGNEUR LE MINISTRE, cinq mots qui équivalent à l'*Il Bondo Cani* du *Calife de Bagdad* »[23]. Une allusion renvoie à quelque chose qui n'est pas précis, qui n'est pas nommé : à la différence de ce que l'on voit dans cet extrait du *Père Goriot*. Mais il est vrai que c'est un passage dont les frontières entre référence, allusion et citation deviennent poreuses, car nous pouvons voir un mouvement de va-et-vient d'une référence qui devient citation et d'une citation qui devient référence – comme souvent dans l'œuvre balzacienne d'ailleurs.

Dans un article plus récent d'Éric Bordas, publié en 2025, où l'auteur s'est penché sur les chansons dans *La Comédie humaine*, il semble employer préférablement « mention » parfois, sans spécifier s'il s'agit d'une référence, allusion ou citation musicale. Ainsi, lorsqu'il analyse l'extrait où le narrateur exalte les succès de Lucien dans *Illusions perdues* : « Les femmes raffolèrent de lui, les hommes en médirent, et il put s'écrier comme le chansonnier : "*Ô mon habit, que je te remercie !*" »[24], Éric Bordas dit « la mention procède nettement par référence directe. »[25] Or, la référence dont il parle doit être ce chansonnier, non nommé ici, mais nous avons clairement une citation entre guillemets – plus délimitée qu'une simple mention, plus précise qu'une référence directe. Encore sur ce passage, mais plus loin, l'auteur parle d'une « rhétorique de l'allusion »[26] et d'un « régime allusif »[27], alors qu'une allusion laisse la possibilité d'une lacune dans l'information et une sorte de « brouillard » : il nous manque certes le nom de ce chansonnier, mais la transposition de ce vers, cette citation en somme, nous donne des pistes pour que l'on puisse trouver ce nom à qui Balzac n'a pas voulu faire une référence complète – probablement par un accord tacite avec son lecteur, il sait que l'on pourrait identifier son origine. De même, lorsqu'Éric Bordas analyse la chansonnette *Invocation à l'amour*, dont plusieurs vers sont cités dans *L'Enfant maudit*, il emploie, encore une fois, le terme allusion – même s'il parle d'une allusion « beaucoup plus développée »[28] –

[23] *Le Père Goriot*, *CH*, t. III, p. 188.
[24] *Illusions perdues*, *CH,* t. V, p. 666.
[25]Éric Bordas, « Chansons derrière *La Comédie humaine*, le sociogramme populaire de la Monarchie de juillet », *Le Courrier balzacien. Balzac entre films et chansons*, Paris, Société des Amis d'Honoré de Balzac, n° 70, 2025, p. 31.
[26] *Id.*
[27] *Ibid.,* p. 32.
[28] *Id.*

alors que, dans notre perspective, l'on pourrait parler d'une longue citation musicale qui se déploie dans les pages ce roman.

L'œuvre critique qui nous a le plus apporté reste celle de Rose Fortassier, plus précisément son article intitulé « Chansons dans *La Comédie humaine* ou le répertoire de Vautrin »[29], si nous observons de plus près sa manière d'employer les termes références, allusions et citations musicales. Au tout début de son texte, lorsqu'il est question de titres d'œuvres musicales, elle considère comme une allusion ce que nous appelons une référence, car nous comprenons une référence comme étant l'acte d'établir un lien entre ce que l'on lit dans l'œuvre de Balzac et une œuvre, un interprète, un personnage ou un musicien dont il tire son origine ou sa ressemblance[30]. Quant à un air, ce que nous appelons faire allusion à un air, l'autrice appelle cela faire référence. Rose Fortassier analyse principalement les chansons mentionnées par Balzac dans *La Comédie humaine*, et à un moment donné c'est de *La Boulangère aux écus* (attribuée à Gallet, du temps de la Régence) qu'elle parle, chanson grivoise à laquelle Balzac fait référence dans *César Birotteau*[31] et *Les Petits Bourgeois*[32], toujours liée à la danse qui l'accompagne. Comme aucune parole de cette chanson n'apparaît dans ces deux romans, nous ne pourrions pas dire qu'il s'agit d'une citation musicale, comme le fait Rose Fortassier[33], mais d'une référence au titre de cette chanson, ou si le titre n'est pas tout à fait explicite, au moins d'une allusion au titre de la chanson et à la danse qui l'accompagne. Lorsqu'il est question des chansons de Béranger, l'autrice affirme que Balzac « cite allusivement »[34] trois de ses chansons, sans vraiment citer « aucun couplet du plus illustre des chansonniers »[35] – et on voit bien là la difficulté de définir les termes lorsqu'elle parle de citer allusivement, les frontières étant parfois floues. Il est vrai que Balzac renvoie ses lecteurs à la chanson

---

[29] Rose Fortassier, « Chansons dans *La Comédie humaine* ou le répertoire de Vautrin », *Lettres et réalités*. *Mélanges H. Coulet*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1988, p. 97-116.
[30] Nous transcrivons la définition du verbe « (se) référer », du *Trésor de la langue française* : « Rapporter au compte de ; établir ou mettre en valeur un lien entre une personne et quelqu'un ou quelque chose dont elle tire son origine, sa ressemblance. » Disponible sur : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?26;s=1537529130;r=2;nat=;sol=0, consulté le 10 juillet 2023.
[31] « À cette heure, on dansait la boulangère et les cotillons, qui plus tard furent détrônés par le galop anglais. » (*César Birotteau*, *CH*, t. VI, p. 178).
[32] « À une heure du matin, on entraîna Mme Thuillier, Mlle Brigitte et Mme Phellion, ainsi que Phellion père, dans les extravagances d'une contredanse vulgairement appelée la Boulangère et où Dutocq figura la tête voilée, à la façon des Kabyles ! Les domestiques qui attendaient leurs maîtres et ceux de la maison firent galerie, et comme cette interminable contredanse dura une heure, on voulut porter Brigitte en triomphe, quand elle annonça son souper ; » (*Les Petits Bourgeois*, *CH,* t. VIII, p. 118).
[33] « Ajoutons-y la gaillarde *Boulangère* (qui *a des écus* / *Qui ne lui coûtent guère*), citée à titre de "contredanse vulgaire" ». Rose Fortassier, *op. cit*., p. 100.
[34] *Id.*
[35] *Id.*

Octavie (1823), dans *Illusions perdues*, lorsque Lucien lit l'anecdote inventée sur le Garde-des-Sceaux et sa femme : « l'illustre maîtresse, si cruellement attaquée par Béranger sous le nom d'Octavie […] »[36] ; malgré le manque d'italique, nous comprenons que l'auteur fait une allusion à la chanson dont le titre est *Octavie* et dont deux vers rappellent à qui elle a été dédiée : « belle Octavie »[37] et « tendre Octavie »[38], tout en donnant la référence à son auteur : Béranger. Cela reste une allusion et non pas une référence, car les lecteurs s'aperçoivent que le nom d'Octavie renvoie à quelque chose, mais nous n'avons pas vraiment de citation des paroles, donc les lecteurs sont obligés d'aller chercher plus d'informations (même si, en connaissant le chansonnier, la recherche devient plus facile, car l'auteur guide presque son lecteur en disant ce à quoi renvoie Octavie).

Nous établissons le même constat dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, non pas dans la version finale de l'œuvre, mais dans une des versions antérieures du texte, avant les changements effectués par Balzac. Blondet, en parlant de La Torpille, dit : « […] elle va être perdue pour nous, tant pis elle pouvait devenir plus illustre que la fretillon [*sic*] de Béranger »[39]. Encore une fois, nous sommes face à une allusion à la chanson intitulée *Frétillon* (1839), accompagnée de la référence à son auteur, sans qu'elle apparaisse en italique ou entre guillemets, et sans citations de quelques vers qui rappellent les paroles de la chanson, probablement parce que ses lecteurs de l'époque la connaissaient déjà très bien. Évoquer la Frétillon à cette époque n'était pas pourtant une simple référence à une chanson de Béranger : tout comme la Lisette, la Frétillon est un personnage qui réapparaît dans plusieurs chansons de cette période, et qui gagne ainsi ses propres caractéristiques – nous savons donc que l'on parle d'une grisette. Puisque Frétillon devient une antonomase, ce que dit Blondet peut être à la fois une référence (au titre de la chanson ou au personnage de la chanson) et une allusion (à l'incarnation d'une grisette) ; à cause de la récurrence, rappelée par Gédhé dans son poème « À Béranger »[40] : « En sa mansarde, il chanta la jeunesse, / La liberté, les ris et le printemps / […] À ces deux noms : *Frétillon* et *Lisette* !/ Quels souvenirs s'éveillent pleins d'ardeur ! »[41],

[36] *Illusions perdues*, *CH,* t. V, p. 536.
[37] Pierre-Jean de Béranger, *Chansons complètes de P.-J. de Béranger, augmentées de tous les suppléments et des chansons nouvelles et dernières et ornées de 19 vignettes*, La Haye, Vervloet, 1834, p. 316.
[38] *Ibid.,* p. 317.
[39] *Splendeurs et misères des courtisanes*, *CH*, t. VI, p. 1327.
[40] Gédhé « À Béranger », *La Chanson*, Revue bi-mensuelle, 2e année, n° 11, 1er janvier 1879, p. 112.
[41] *Id*.

Frétillon se constitue en type et on peut, en même temps, faire une référence à elle et une allusion à ce qu'elle représente dans l'imaginaire de l'époque et dans le monde de la chanson, sans oublier une référence au chansonnier qui lui rend hommage.

Si « citer allusivement » c'est faire allusion à l'air d'une chanson en même temps que l'auteur lui-même déclare être en train de citer une chanson, il y a donc une citation allusive à un air repris par Béranger pour une de ses chansons. Dans *Un début dans la vie*, le personnage de Godeschal dit, lorsqu'il parle de la marquise de Las Florentinas, « Elle aime à rire, elle aime à boire, elle aime à chanter comme nous ! dit-il à voix basse en citant la fameuse chanson de Béranger. »[42] *Elle aime à rire, elle aime à boire* est l'air de la chanson à boire du XVIIIe siècle dont le titre est *Fanchon*, repris par Béranger pour sa chanson intitulée *Les Parques* (1820), mais, à notre connaissance, il n'y a pas une chanson de Béranger qui contienne ces vers ou qui porte ce titre. Malgré l'inexactitude de l'information, qui ne gêne pas la lecture, il est possible d'analyser cette inscription musicale en ne prenant que sa forme : l'auteur lui-même dit qu'il s'agit d'une citation (« en citant »), tout en donnant son auteur supposé.

Nous trouvons pourtant une vraie citation à une chanson de Béranger, que quelques documents ne lui attribuent pas[43] : il s'agit de la chanson *Les Moutons*, avec un air du vaudeville intitulé *Partie Carrée ou Chacun de son côté* (1810), de Théophile Marion Dumersan (1780-1849), repris plus tard par Béranger pour ses chansons *Le Dieu des bonnes gens* (1817) et *Les Moutons*. Dans *Le Cousin Pons*, Gaudissard se dit « Pauvre mouton ! », en songeant à Schmucke, et peu de temps après, le narrateur complète : « Et comme dit le sublime Béranger : *Pauvres moutons, toujours on vous tondra*. »[44] Même s'il y a une légère différence entre la citation faite par l'auteur et la chanson originale, parce que le refrain de la chanson de Béranger dit : « Pauvres moutons, oh ! Vous avez beau faire, / Toujours on vous tondra », nous sommes indubitablement en présence d'une citation musicale, transcrite en italique et mise en relief dans le texte, introduite par la référence à son prétendu auteur. Pour conclure cette parenthèse musicale, l'auteur ajoute

[42] *Un début dans la vie*, *CH*, t. I, p. 856.
[43] Dans *Les Chansons nationales et populaires de France*, vol. 2, Paris, Garnier Frères, 1866, Dumersan et Noël Ségur attribuent les paroles à Morin et la musique à Doche, notée au N. 833 de la Clé du Caveau (le répertoire des airs connus que les chansonniers choisissaient pour leurs chansons). Toutefois, dans le recueil de chansons complètes de Béranger, *Chansons complètes de P. J. de Béranger*, La Haye, Vervloet, 1834, la chanson « Les Moutons » se trouve dans les pages 345-346. De même, dans la nouvelle édition revue et augmentée de *Chansons nationales et populaires*, publiées par Dumersan en 1885, la chanson « Les Moutons » apparaît comme étant « attribuée à Béranger ».
[44] *Le Cousin Pons*, *CH*, t. VII, p. 757.

après la citation : « Et il chanta cette opinion politique pour chasser son émotion »[45], comme s'il attribuait une fonction à cet instant musical – ce que l'on voit à plusieurs reprises dans l'œuvre balzacienne, comme nous l'analyserons plus loin dans ce travail.

Cette même chanson reviendra dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, cette fois-ci à travers le personnage d'Esther, lorsqu'elle accepte pour la première fois l'argent de Nucingen : « On ne fait pas l'amour avec le Budget, et ma foi… – va, j'y ai bien réfléchi, tu as raison… – tonds les moutons, c'est dans l'Évangile selon Béranger… »[46]. Nous voyons que la citation de la chanson de Béranger n'est pas tout à fait exacte, tout comme dans l'exemple montré ci-dessus, mais cela ne peut nous empêcher de comprendre cette insertion musicale comme une citation, ou pourrait-on dire, une citation musicale allusive ?

II. Référence, allusion, citation : convergences et divergences

Nous pourrions dire que la citation musicale est un genre protéiforme dans *La Comédie humaine*, car la musique peut s'y manifester sous forme de partition (« Chant d'une jeune fille », dans *Modeste Mignon*[47]) ; sous forme de titres ou de noms de musiciens (références) ; d'airs fredonnés (allusions) ; ou encore sous forme de paroles (citations). Malgré toutes les manifestations musicales, sous quelque forme que ce soit, ce sont les paroles, la partie verbale de la musique, qui se rapprochent le plus de l'œuvre littéraire et qui peuvent, par conséquent, s'intégrer au mieux dans le tout, devenant ainsi le phénomène d'appropriation le plus intéressant pour ce travail. En tant qu'élément externe, appartenant non pas au genre littéraire, mais à un autre registre, pourrions-nous considérer la citation musicale comme une rupture de texte ? Comme une sorte de parenthèse qui établit un espace intérieur et un espace extérieur, l'intérieur étant la citation musicale et l'extérieur le reste de l'œuvre ? La diégèse a son temps, la musique aussi, mais les deux ne sont pas tout à fait synchrones, ce qui peut entraîner une sorte de ralentissement du rythme de la lecture, comme s'il nous fallait un peu plus de temps pour comprendre cet élément étranger qui pénètre dans le récit – et, si on le connaît, pour suivre

[45] *Id.*
[46] *Splendeurs et misères des courtisanes*, *CH*, t. VI, p. 686.
[47] *Modeste Mignon*, *CH*, t. I, p. 561-566.

les notes de cet air dans nos têtes. On croit cependant que Balzac a bien su organiser ces éléments hétérogènes[48] dans son œuvre littéraire.

Ceux qui ont déjà traité de la citation intersémiotique, comme Nelson Goodman[49] ou Anne-Claire Gignoux[50], semblent considérer la citation musicale comme tout élément musical convoqué dans un texte littéraire, à la fois la simple évocation du titre de l'œuvre musicale et ce que Gignoux appelle la « verbalisation de la musique » par une tentative de commentaire ou transcription[51]. Parmi tous les éléments musicaux repérés dans *La Comédie humaine*, une grande partie serait ce qu'on appellera désormais des références musicales, c'est-à-dire lorsque, dans le roman, le nom d'un compositeur (comme Beethoven, Rossini, Liszt), d'un interprète (Rubini, Lablache, Pasta), d'un personnage de spectacle musical (Robert Macaire, Bertrand, Isabelle, Bartholo), ou le titre d'une œuvre musicale (*La Muette de Portici*, *La Gazza ladra*) sont évoqués. Repérer une référence n'est pas une tâche ardue : la difficulté, comme on a pu le voir dans notre analyse de la littérature critique, réside dans le passage d'une allusion à une citation, à cause de la porosité de ces deux notions.

La référence et l'allusion sont toutes les deux liées d'une manière ou d'une autre à la citation proprement dite, et ont avec elle des points de contact multiples : les frontières sont parfois floues, les passages de l'une à l'autre sont si fluides que les distinguer n'est pas tâche facile. L'idée d'examiner des citations musicales peut même paraître incongrue, on se demande que peut signifier et que peut apporter la citation musicale, ce petit corps étranger inséré dans une œuvre littéraire ? Notre choix n'est pourtant pas arbitraire. Analyser ces références, allusions et citations musicales, c'est une façon d'apprendre et d'appréhender le processus de création littéraire de l'auteur, qui a su chercher quelques mots qui sont accompagnés, normalement, d'une mélodie, et les assembler dans du texte, mais cette fois-ci d'une autre nature : un texte littéraire. Cette citation musicale va forcément renvoyer le lecteur à un hors-texte, mais cela reste toujours du texte, dans le texte – ce qui peut susciter en nous le doute quant à la transposition d'un texte (les paroles

[48] Béatrice Didier voit les analyses musicales que fait Balzac comme étant bien intégrées dans le récit, surtout dans le cas de *Massimilla Doni* : « L'analyse musicale, avec sa technicité, sa précision risque toujours d'apparaître comme un corps étranger dans le cours de la nouvelle, et de ralentir son rythme. Balzac a évité ce risque, me semble-t-il, surtout grâce à l'habileté avec laquelle il combine et entrecroise diverses temporalités. C'est peut-être *Massimilla Doni* qui présente le meilleur exemple de cette virtuosité. » (*Enserrer la musique dans le filet des mots*, Paris, Hermann, 2018, p. 319).
[49] Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1978.
[50] Anne-Claire Gignoux, « La Citation intersémiotique. La musique dans la littérature », *Musurgia*, vol. 13, n° 2, Éditions ESKA, 2006, p. 5-16.
[51] *Ibid.,* p. 9.

d'une chanson ou d'un spectacle musical) dans un autre texte, un phénomène qui n'est pas loin de l'intertextualité. Par ailleurs, le problème de définition se pose aussi lorsque l'on songe à la mélodie, à la musique qui est proprement exécutée et qui vit sa nature de manière complète : même à partir d'un texte, une citation musicale reste allusive car ce n'est que par l'allusion que l'on peut l'entendre. En revanche, devant la citation musicale proprement dite, la partition de « *Chant d'une jeune fille* » insérée dans *Modeste Mignon* – un hapax dans l'œuvre balzacienne –, il est évident qu'elle diffère énormément de nos citations musicales, parce qu'il s'agit d'une musique qui ne peut se faire entendre que pour ceux qui connaissent le solfège. Éric Bordas, à titre d'exemple, classifie une des chansons que compose Lucien au chevet de Coralie comme étant incomplète, « puisque sans air »[52] ; serait-ce donc que toutes ces citations musicales sont de l'ordre d'une allusion musicale, puisque sans air ? C'est pour cette raison que nous ne pourrions pas obvier aux difficultés que cette définition nous pose, tout en nous demandant si la seule vraie citation musicale dans toute son ampleur ne se trouve pas justement dans *Modeste Mignon*, dans ces quelques pages qu'occupe la partition de cette chanson, créée par Auber exclusivement pour y être insérée. Il s'agit là certainement de deux systèmes sémiotiques : on est face à l'insertion d'une image musicale (la partition) dans un texte. Mais toutes les autres citations musicales que l'on trouve dans *La Comédie humaine*, dépourvues de leur partition, sont des cas intéressants à analyser, non seulement pour des questions formelles (leur apparence, l'italique, les guillemets qui peuvent les caractériser), mais aussi pour voir comment ces corps étrangers ont été acclimatés dans l'œuvre balzacienne.

Nous verrons dans certains cas que l'auteur ose faire des parallèles entre le récit d'un livret d'opéra ou entre les paroles d'une chanson et son propre récit, tout en s'appropriant ce résumé musical qui constitue un récit à l'intérieur d'un récit[53], dans une sorte de mise en abyme qui permet l'articulation de la musique et de la littérature. Dans l'œuvre de Balzac, nous remarquons ce processus en grandes proportions dans *Gambara*, où il y a les commentaires et le résumé du livret de l'opéra *Robert-le-Diable*, ainsi que

[52] Éric Bordas, « Chansons derrière *La Comédie humaine*, le sociogramme populaire de la Monarchie de Juillet », *Le Courrier balzacien*. *Balzac entre films et chansons*, Paris, Société des Amis d'Honoré de Balzac, n° 70, 2025, p. 27.

[53] Béatrice Didier analyse cette question par rapport aux commentaires de livrets insérés dans certains récits et leur temporalité : « Raconter le livret ne présente pas de difficulté ; il s'agit du même langage que celui de la littérature ; le résumé du livret va donc constituer comme un récit à l'intérieur du récit. Il n'en introduit pas moins une temporalité propre. » (*Enserrer la musique dans le filet des mots*, Paris, Hermann, 2018, p. 317).

dans *Massimilla Doni*, avec celui de *Moïse et Pharaon*. Toutefois, ceci est tout aussi présent, dans des proportions effectivement plus réduites, dans une grande partie de *La Comédie humaine*.

Lorsqu'il est question des airs convoqués dans l'œuvre balzacienne, l'analyse et la classification (est-ce une allusion ? est-ce une citation ?) peuvent être une tâche difficile, à cause de la perméabilité entre ces deux notions. Un air est défini comme étant une « mélodie composée pour accompagner les paroles d'un chant[54] », nous avons donc tendance à vouloir analyser ces passages où un air est évoqué dans l'œuvre comme une allusion, une mélodie éveillant dans notre esprit le morceau proprement dit, avec ou sans les paroles. Si l'auteur fait rentrer un personnage en scène « en fredonnant un air d'*Il Barbiere* »[55], ou « un air de l'opéra de *Rose et Colas* »[56], ceci nous permet d'affirmer sans équivoque qu'il s'agit d'une allusion, à cause du verbe fredonner, qui veut dire « chantonner ou chanter à mi-voix sans articuler d'une manière distincte »[57], donc cela devient difficile de trouver exactement la partie du morceau fredonné, mais aussi et surtout à cause de l'article indéfini, présent dans ces passages, qui ne spécifie pas plus l'air de l'opéra en question.

Ce n'est pas toujours une tâche simple, néanmoins, d'analyser une inscription lyrique comme étant une allusion ou une citation lorsque l'auteur fait rentrer un personnage dans sa chambre « en fredonnant une phrase du *Pria che spunti* »[58]. Avec cet extrait, où il y a la convocation de cet air, *Pria che spunti in ciel l'aurora*, présent dans l'acte II de l'opéra *Il Matrimonio segreto* (1792), de Domenico Cimarosa (1749-1801), nous sommes incités à dire qu'il s'agit plutôt d'une allusion à une phrase de cet air, sans savoir laquelle. Néanmoins, nous ne pouvons pas nous empêcher de songer à une citation musicale, car le titre de cet air est aussi son premier vers, comme c'est souvent le cas, ce qui rend le passage d'une citation à une allusion ou d'une allusion à une citation très poreux.

Les allusions peuvent ne pas sembler aussi vagues, notamment quand au moins une référence nous est donnée dans la phrase, ce qui peut aider à les éclairer. Lorsque

---

[54] Définition trouvée dans le *Trésor de la langue française*. Disponible sur : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?13;s=601639860;r=1;nat=;sol=2, consulté le 1er août 2023.
[55] *Le Bal de Sceaux*, *CH*, t. I, p. 126.
[56] *Une double famille*, *CH*, t. II, p. 54.
[57] Définition trouvée dans le *Trésor de la langue française*. Disponible sur : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3609742005, consulté le 1er août 2023.
[58] *La Peau de chagrin*, *CH*, t. X, p. 182.

l'auteur nous renvoie à une chanson dans *Illusions perdues* néanmoins, les indices semblent brouiller des pistes : « Maintenant épluchez ce compte, où, selon la manière de supputer du Polichinelle de la chanson napolitaine si bien jouée par Lablache, quinze et cinq font vingt-deux ? »[59] Comme l'a bien rappelé Roland Chollet dans la note, Stendhal évoque, dans *Le Rouge et le noir* (1830), cette même allusion : « Le même soir, je chantai l'air *del Moltiplico*. Polichinelle veut se marier et compte, sur ses doigts, les objets dont il aura besoin dans son ménage, et il s'embrouille à chaque instant dans ce calcul. »[60] L'air *del Moltiplico* ne paraît pas faire partie d'un spectacle connu, mais il est intéressant tout de même de remarquer à qui l'on doit cette phrase : il s'agit du personnage Géronimo, qui est aussi le nom d'un des plus célèbres rôles de Lablache, dans *Il Matrimonio segreto*, de Cimarosa. En outre, on a trouvé dans la correspondance du chanteur italien quelques lettres au ténor italien Domenico Donzelli (1790-1873), qui a joué dans plusieurs opéras, parmi lesquels : *Otello*, de Rossini, où Lablache l'appelle « Arlecchino » et où il signe « Pulcinella » (ce qui donne Polichinelle en français). Lablache a aussi joué le rôle de Pulcinella, dans *Pulcinella molinaro* (1814), de Filippo Cammarano. Par ailleurs, il est possible que Lablache ait improvisé une chanson sur scène dans l'entracte d'un spectacle, car le parterre « […] jette sur scène des billets par lesquels il demande des morceaux d'opéra tout à fait étrangers à la représentation du soir. »[61] Et on a vu, en 1840, « entre les actes de *Norma*, Lablache, vêtu en Druide, guirlande verte et manteau drapé, venir chanter une tarentelle de Rossini. »[62] – qui pourrait être *La Danza*, mais dont les paroles ne sont pas ce à quoi nous renvoie l'auteur. Ces paroles résonnent d'ailleurs comme les calculs maladroits de Robert Macaire : « mais il eut beau compter, comme Robert Macaire, seize et cinq font vingt-trois »[63], lit-on dans *La Rabouilleuse.* Luigi Lablache, tout comme Frédérick Lemaître (qui interprétait Robert Macaire), était connu pour son excellente capacité interprétative, ainsi que ses connaissances mimique-musicales[64]. Serions-nous, encore une fois, face à un souvenir de Balzac spectateur ? Que ce soit une chanson que Lablache improvisait sur scène, lors d'un des spectacles dans lesquels il a joué, nous ne

[59] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 594-595.
[60] Stendhal, *Le Rouge et le noir, Chronique du XIXe siècle*, dans *Romans et nouvelles de Stendhal*, édition publiée sous la direction d'Henri Martineau, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 361-362.
[61] Adelphe Nouville, « Physiologie du parterre », *Argus et vert-vert réunis*, 6e année, Lyon, 1er janvier 1854.
[62] *Id.*
[63] *La Rabouilleuse*, *CH*, t. IV, p. 328.
[64] Voir Carlo Rospigliosi, *Notizie dei maestri e artisti pistoiesi* [*Nouvelles des maîtres et artistes de Pistoia*], Pistoia, Tipografia Niccolai, 1878, p. 33.

serons guère capables de le savoir ; ce qui nous intéresse ici ce sont les différentes façons dont l'auteur a inscrit les éléments musicaux dans son récit, qui nous permettent, sinon de trouver son origine, du moins de spéculer.

Pour notre étude, les citations musicales seront forcément toujours liées à un texte. Nous prendrons donc les paroles qui ont été tirées d'œuvres musicales et mises dans l'œuvre littéraire balzacienne, aussi inexactes soient elles. Devrait-on voir ces citations musicales insérées dans le récit balzacien comme des fragments de l'extérieur qui sont ajoutés et amalgamés avec le reste, ce reste étant la partie originale, car une création de Balzac ? Chaque citation musicale, peu importe son contenu, laisse des vestiges de son origine et de son contenant. Or, ces bribes de contenu ont le pouvoir de nous communiquer quelque chose qui n'est pas fragmentaire, car malgré leur caractère partiel, elles jouent un rôle crucial dans l'œuvre littéraire, grâce au fait que l'auteur déclare cet extrait de texte comme étant autosuffisant où il l'a inséré. Chaque apparition d'une citation musicale dans le texte peut être comprise d'une manière, qui va dépendre de qui l'a prononcée et dans quel contexte, et pose la question de savoir s'il s'agit d'une citation musicale *in praesentia* ou *in absentia*. Dans ce dernier cas, il ne nous semble pas possible de parler d'une parenthèse qui sépare l'insertion lyrique du reste, étant donné que la citation se « fond » dans le texte, mais on peut songer à une sorte de rupture du droit fil du texte, surtout lorsque le lecteur la trouve et pense quasi involontairement à l'œuvre musicale dont il est question à ce moment du texte. Nous verrons tout au long de ce travail que les citations musicales qui ont été ajoutées dans les œuvres qui composent *La Comédie humaine* sont majoritairement fragmentaires, souvent parce que les personnages ou le narrateur choisissent le vers qui s'adapte le mieux à la situation où il a été inséré. Aussi obscures qu'elles puissent paraître, c'est le temps qui nous sépare d'elles qui peut les cacher dans le texte. Toutefois, avant même de rentrer dans ce que la citation musicale véhicule, la reconnaissance de la citation (de cet extrait étranger à l'œuvre) est déjà importante et une étape en dehors même de ce qu'elle peut signifier. Pour cette raison, avant d'aborder la question du contenu de ces citations musicales balzaciennes et de leur rôle (s'il en existe un), examinons de plus près leur forme.

Par « forme » nous entendons leur aspect, ce qui nous permet de les identifier dans l'œuvre. Lorsqu'un lecteur non averti se heurte à une citation musicale, doit-il chercher d'où elle vient et ce qu'elle peut vouloir dire dans le contexte où elle a été insérée ? Pour un lecteur de l'époque, le travail de reconnaissance était certainement moins actif que ne

l'est le nôtre, car les airs et les chansons mentionnés resonnaient peut-être aussi dans leurs oreilles. N'oublions pas que Balzac le disait déjà : « Lire, c'est créer peut-être à deux. »[65] Chercher le rôle d'une citation musicale ou l'œuvre à laquelle elle renvoie suppose déjà que le lecteur puisse identifier cette citation, que sa forme ait été reconnue. Mais cela n'est pas toujours une tâche facile, puisqu'il existe des citations musicales qui n'en ont pas l'apparence, mais le sont quand même.

Ces citations musicales peuvent apparaître de deux manières différentes, que nous appellerons *in praesentia* et *in absentia*. Avec la première manière, l'apparence du texte est modifiée, la différence est visible : les mots sont en italique, la citation apparaît entre guillemets, le texte musical peut être décalé et séparé du reste. C'est le cas de la chanson de Béranger, *Les Moutons*, mentionnée plus haut. C'est aussi le cas d'une citation musicale qui ne figure plus dans l'œuvre comme nous la connaissons aujourd'hui, depuis l'édition Furne : grâce à la structure des feuilletons, les œuvres étaient souvent divisées en chapitres, portant un titre qui guidait la lecture. Dans *Le Cousin Pons*, le chapitre XXVIII s'intitulait « L'OR EST UNE CHIMÈRE (PAROLES DE M. SCRIBE, MUSIQUE DE MEYERBEER, DÉCORS DE RÉMONENCQ) »[66]. Or, « L'or est une chimère » est une citation musicale, tirée de l'acte I, scène VII, de l'opéra *Robert-le-Diable*, dont le livret est de Scribe et la musique de Meyerbeer. Ceci est une citation musicale *in praesentia*, car toutes les informations concernant l'auteur des paroles et le compositeur de la musique ont été données par l'auteur, qui les a ajoutées tout à côté de la citation musicale, qui a servi de titre pour l'un des chapitres du roman *Le Cousin Pons*. La référence est ainsi donnée dans toute sa splendeur, nous aidant ainsi à trouver d'où est tirée cette citation musicale.

Une citation musicale *in praesentia* peut être identifiée non seulement grâce à une référence au musicien (le compositeur, le chanteur) liée à elle, mais aussi grâce à des indices typographiques. Dans ce cas, même si la référence n'a pas encore été trouvée (comme celle des vers « *Soleil, soleil, divin soleil, / toi qui fais mûrir les citrouilles* », chantée par Vautrin, dans *Le Père Goriot*[67]), dans la mesure où le narrateur écrit que le personnage part en chantant (ou en chanteronnant) et ajoute les deux points avant d'insérer quelques vers, qui sont souvent en italique, nous savons qu'il s'agit là sans doute d'une citation musicale, dite *in praesentia*. Par conséquent, le lecteur qui n'identifie pas

[65] *Physiologie du mariage*, *CH*, t. XI, p. 1019.
[66] *Le Cousin Pons*, *CH*, t. VII, p. 1423.
[67] *Le Père Goriot*, *CH*, t. III, p. 204.

forcément le contenu de la citation, est tout de même capable d'en identifier la forme, et est sûr d'être en présence d'un élément musical, quel qu'en soit le genre.

Dans le deuxième cas, quand on rencontre des citations *in absentia*, l'absence d'indications dans le texte ne rend pas la tâche facile au lecteur ignorant les paroles de la chanson ou de l'opéra en question ; l'exercice consiste donc à chercher du texte inapparent (les citations et allusions musicales cachées) dans l'apparent (l'œuvre littéraire balzacienne). L'auteur a mélangé les citations musicales si intimement, de sorte à obtenir un tout homogène, que la forme n'aide pas au repérage de ces éléments externes. Il est important de dire qu'il y a des citations *in absentia* qui ne sont pas expliquées, ou dont la référence ne nous est pas donnée, même dans les meilleures éditions de son œuvre, notamment dans la « Bibliothèque de la Pléiade ». Cela reste donc une question de compétence du lecteur, qui doit faire tout un travail de mémoire (ou de recherche) pour aller chercher l'œuvre musicale où l'auteur l'a renvoyé – et d'en faire le lien avec le récit, s'il en est capable. Et lorsque le lecteur trouve des citations *in absentia*, cette découverte lui procure sans doute un plaisir philologique, issu de cette recherche d'un morceau de texte implicite qui est derrière un texte explicite. Ce plaisir est doublé quand nous avons des citations musicales données sous forme de fragment : de cette manière, le lecteur doit non seulement reconnaître ces fragments de citation, mais aussi les compléter. S'il connaît assez les paroles de l'œuvre musicale à laquelle Balzac le renvoie, le lecteur se sentira flatté de pouvoir compléter la citation avec son bagage musical.

Chercher ces références, allusions et citations musicales et les trouver cachées dans l'œuvre balzacienne engendre une sorte de plaisir procuré par le jeu de cache-cache[68] qui s'instaure entre le lecteur et l'auteur. Certaines éditions de *La Comédie humaine* comblent ce vide avec ces notes qui regorgent de savoir. Comme ces notes ont été faites *a posteriori*, il est naturel que certaines références, allusions ou citations restent inconnues, quand elles sont liées à un effet de mode à l'époque où écrivait l'auteur, notamment lorsqu'il s'agit des chansons populaires, telles que les chansonnettes comiques, qui n'ont parfois même pas connu de trace écrite. Lorsqu'il est question de ces

[68] Michela Landi a analysé ce jeu narratif d'analyses et d'insertions musicales chez Balzac (principalement dans *Gambara* et *Massimilla Doni*) sous la perspective du fantastique : « Ce jeu narratif se prévaut chez Balzac – suivant l'enseignement d'Hoffmann – d'une "traversée des codes" à caractère métanarratif : là où la nouvelle représente, en tant que déterminant générique, l'espace métaphorique du récit, la musique au théâtre jouera, dans ce même cadre, le rôle convenu du surnaturel en posture de scène : grâce à la liberté dont jouit le genre "hybride" de la nouvelle musicale, l'accent sera mis tantôt sur le récit, tantôt sur le drame en acte. » (« Le Fantastique en scène. Surnaturalisme, ironie et musique chez Balzac », Patrick Marot (dir.), *Frontières et limites de la littérature fantastique*, Paris, Garnier, 2020, p. 365).

citations appelées *in absentia*, il ne s'agit pas pour autant des morceaux musicaux cryptés, et donc incompréhensibles dans le texte, qui demanderaient une sorte de code pour pouvoir y accéder, mais il s'agit plutôt d'une dissimulation, comme si le geste de l'auteur était celui de jeter un voile transparent sur ces citations musicales. Pourquoi les cacher ? Pour inciter ses lecteurs à vouloir découvrir ce qu'il y a dans les parties les plus profondes du texte, pour les engager dans la lecture. Le jeu a pour but la découverte de la citation, bien évidemment, sinon l'effet recherché ne se produirait pas et le véritable jeu n'aurait pas lieu. « L'incohérence d'un discours dépend de celui qui l'écoute. »[69], lit-on dans *Monsieur Teste* (1896), de Paul Valéry. Nous ne croyons pas que les inscriptions musicales suscitent un discours incohérent ou incompréhensible pour un lecteur non averti : elles passent tout simplement inaperçues, le lecteur décline à son insu l'invitation à rejoindre le jeu.

III. Un jeu de cache-cache : les citations *in absentia*

Tout le travail de recherche de ces éléments *in absentia* requiert, bien évidemment, une vaste connaissance du répertoire en vogue à l'époque. Mais c'est un travail qui demande aussi une attention aiguisée du lecteur, qui peut trouver certains passages assez suspects, éveillant la sensation d'avoir reçu certaines informations à moitié, avec quelques éléments manquants. Analysons un exemple qui se trouve au début de l'œuvre *Le Cousin Pons*, lorsque le narrateur présente le portrait de Sylvain Pons :

> Le gilet à châle, également en drap noir, mais doublé d'un gilet blanc sous lequel brillait en troisième ligne le bord d'un tricot rouge, vous remettait en mémoire les cinq gilets de Garat. Une énorme cravate en mousseline blanche dont le nœud prétentieux avait été cherché par un Beau pour charmer les *femmes charmantes* de 1809, dépassait si bien le menton que la figure semblait s'y plonger comme dans un abîme.[70]

Sachant que Pierre-Jean Garat (1764-1823) a été un grand chanteur, connu également pour son attachement à la mode[71], on pourrait imaginer qu'il s'agit ici d'une allusion à un interprète qui porte cette énorme cravate en mousseline blanche, dont la

[69] Paul Valéry, *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1946, p. 26.
[70] *Le Cousin Pons*, *CH*, t. VII, p. 486.
[71] Ce passage a inspiré des travaux balzaciens sur la mode dans *La Comédie humaine*, tels que l'article d'Albert Anouilh, « Balzac, la mode, la presse et les femmes », *Littératures*, n° 18, 1971, p. 15-26.

gravure aurait pu être faite comme beaucoup d'autres, le représentant vêtu avec les habits d'un personnage. La lettre majuscule de Beau nous renvoie à un type d'époque, le Beau de l'Empire, comme on le voit si bien décrit dans la *Physiologie de l'homme à bonnes fortunes*, d'Édouard Lemoine (1807-1868) et si bien illustré dans les vignettes de Marie-Alexandre Alophe (1811-1883) et Ange-Louis Janet (1811-1872)[72]. Le syntagme *femmes charmantes*, écrit en italique, attire également notre attention et c'est en effet un syntagme que l'on trouve dans plusieurs mélodrames à l'époque de l'auteur, dont deux qui sont mentionnés dans d'autres œuvres de *La Comédie humaine* : George, dans *Trente ans ou la Vie d'un joueur* (1831), de Ducange et Dinaux, dit : « J'aurai des femmes charmantes : tout l'opéra déguisé »[73] ; ou encore dans *Le Fils banni* (1815), de Frédéric Dupetit-Méré, où le commandeur affirme : « il délaissera cent femmes charmantes pour méditer et philosopher au milieu de vieilles ruines »[74]. En outre, l'année 1809 peut nous renvoyer à la représentation d'un spectacle (un opéra ? un opéra-comique ? un mélodrame ?) créé cette année-là. Nous n'avons toutefois trouvé des *femmes charmantes* dans aucun titre de spectacle musical de 1809. Les pistes semblent encore moindres pour que l'on puisse effectivement trouver une citation *in absentia*. Quelques pages plus loin cependant, il y a encore quelques éléments qui semblent liés à ces informations :

> Pons fut heureux pendant ce splendide voyage autant que pouvait l'être un homme plein d'âme et de délicatesse, à qui sa laideur interdisait *des succès auprès des femmes*, selon la phrase consacrée en 1809, et qui trouvait les choses de la vie toujours au-dessous du type idéal qu'il s'en était créé ;[75]

Ici, ce ne sont plus les *femmes charmantes*, mais *des succès auprès des femmes* qui sont en italique ; l'auteur renvoie les lecteurs à une phrase consacrée en 1809, à la même année mentionnée ci-dessus. Tous ces éléments équivoques peuvent nous faire penser à une inscription cachée, pas forcément musicale, même si la référence à Garat peut nous amener à un spectacle musical dans lequel a joué l'interprète. Il est possible que cette inscription concerne tout simplement une pièce de théâtre, parmi d'autres qui ont été inscrites dans *La Comédie humaine*, où il y avait d'autres acteurs et actrices, mais non pas Garat – nous admettrions alors que cette référence à sa personne n'était pas liée à ce qui suit dans le texte. Un cas comme celui-ci ne nous offre pas assez d'indications

[72] Édouard Lemoine, *Physiologie de l'homme à bonnes fortunes*, Paris, Aubert et Cie, 1841.
[73] Victor Ducange, Prosper Dinaux, *Trente ans ou la Vie d'un joueur, mélodrame en trois journées*, Paris, Jules Didot L'Aîné, 1827, p. 180.
[74] Frédéric Dupetit-Méré, musique d'Adrien Quaisain et Renat fils, *Le Fils banni*, *mélodrame en 3 actes*, Paris, Barba, 1815, p. 45.
[75] *Le Cousin Pons*, *CH*, t. VII, p. 488.

quant à son origine, il est difficile de trouver une référence, une allusion ou une citation *in absentia* : il ne nous reste que l'absence et une série de suppositions faiblement justifiées, puisque ce syntagme est employé dans quelques œuvres avant même 1809. Il est possible aussi que l'auteur évoque cette expression employée par l'avocat Pierre Jouhaud, dans *Paris dans le dix-neuvième siècle ou Réflexions d'un observateur*, publié justement en 1809, lorsqu'il décrit les officiers de la garde impériale : « les officiers affichaient le luxe, se vantaient de leurs succès auprès des femmes, et affectaient sous l'habit militaire l'élégance d'un petit-maître »[76]. Du côté de l'empereur par ailleurs 1809 est l'année où a eu lieu le divorce de Napoléon et Joséphine, ce qui expliquerait le peu de succès auprès des femmes qu'avait l'empereur. L'auteur, friand de nouvelles expressions à la mode, l'emploie très souvent dans d'autres œuvres également[77], mais la datation de cette expression est indiquée seulement ici. Si nous admettons qu'il ne s'agit pas d'une inscription musicale *in absentia*, ni d'une scie à l'époque, une autre interprétation de ces deux passages est possible : l'auteur a pu vouloir nous montrer une expression qui ne convient pas à 1809, mais en évoquant tout de même ce que l'on comprend par « une femme charmante ». Ce ne serait pas étonnant que l'auteur reprenne une expression tout en lui attribuant une année décalée pour relever de l'anachronisme (« déguisé »), surtout quand on sait que Sylvain Pons est lui-même quelqu'un qui vit dans les anciens vestiges d'une époque révolue, dans les vestiges de l'Empire : c'est comme si Balzac créait de façon artificielle un type, tout en délimitant l'instant du portrait.

Nous essayons de délimiter ce qui peut être une citation musicale *in absentia* en exposant certains critères auxquels elle doit obéir pour pouvoir prétendre à cette appellation. Plusieurs fois il y a l'évocation de certains titres d'œuvre musicales qui se confondent avec des personnages et qui sont inscrits dans l'œuvre balzacienne sous la forme d'une citation *in absentia*. Dans *Le Cousin Pons* encore, lorsqu'il est question de faire le portrait de Fritz et Wilhem et leur relation avec la Misère, on dit : « étant des hommes assez ordinaires, [ils] n'écoutèrent point toutes les leçons de la Misère, ils se défendirent de ses atteintes, ils lui trouvèrent le sein dur, les bras décharnés, et ils n'en dégagèrent point cette bonne fée Urgèle qui cède aux caresses des gens de génie. »[78] La bonne fée Urgèle nous renvoie au titre de l'opéra-comique *La Fée Urgèle* (1765), de

[76] Pierre Jouhaud, *Paris dans le dix-neuvième siècle ou Réflexions d'un observateur*, Paris, J. G. Dentu, 1809, p. 73.
[77] Nous la trouvons dans *La Peau de chagrin*, *Béatrix*, *Illusions perdues*, *Autre étude de femme*, *Gambara*, *La Muse du département* et *Un prince de la bohème*.
[78] *Le Cousin Pons*, *CH*, t. VII, p. 537.

Favart et Duni, mais aussi à ce personnage ; l'auteur n'a pas mis des ornements dans le texte (pas d'italique, pas de séparation du reste), ce qui n'empêche pas un renvoi réussi (si nous pouvons nous permettre de parler de réussite en ce qui concerne les références, allusions et citations musicales…) à l'opéra-comique.

Examinons un passage tiré de *La Muse du département*, lorsque le narrateur parle de femmes écrivaines telles que Mme de Staël (1766-1817) et George Sand (1804-1876), et l'accueil du public qui était de plus en plus disposé à « honorer les moindres talents féminins »[79]. Il continue en disant : « Aussi vit-on alors beaucoup de Dixièmes Muses en France, jeunes filles ou jeunes femmes détournées d'une vie paisible par un semblant de gloire ! »[80] L'auteur écrit Dixièmes Muses avec des majuscules, mais ces deux mots ne sont pas en italique et il n'y a pas de signes graphiques autour d'eux qui puissent nous indiquer qu'il s'agit du titre d'un spectacle, qui peut ainsi passer inaperçu. Malgré cela, nous savons que *La Dixième Muse* est le titre d'un vaudeville de Vernes et Bayard, créé au Gymnase-Dramatique, le 6 février 1834. Ceci serait donc, selon nos critères, une référence *in absentia*, mais non pas une citation *in absentia*, car il ne s'agit pas des paroles ni d'un air de ce vaudeville, mais tout simplement de son titre. Nous pourrions songer également à une référence allusive – ou pourquoi pas une allusion à la référence ? Quoi qu'il en soit, les majuscules utilisées par l'auteur nous incitent à chercher ce à quoi les dixièmes muses peuvent nous renvoyer, comme si Balzac ne voulait pas laisser cette référence complètement cachée.

C'est cet effet de reconnaissance qui nous permet d'exposer cette tentative de déterminer la nature des citations, qui varie selon le contexte où les inscriptions musicales ont été insérées. Analysons la présence d'une inscription musicale qui peut nous renvoyer au titre d'un opéra-comique évoqué par quelques personnages et une fois par le narrateur, dans différentes œuvres de *La Comédie humaine.* Dans *Adieu*, au moment où d'Albon voit pour la première fois la femme étrange qui saute devant lui, il s'adresse à Philippe de la sorte :

> Il vient de se lever là, devant moi, dit-il à voix basse, une femme étrange ; elle m'a semblé plutôt appartenir à la nature des ombres qu'au monde des vivants. Elle est si svelte, si légère, si vaporeuse, qu'elle doit être diaphane. Sa figure est aussi blanche que du lait. Ses vêtements, ses yeux, ses cheveux sont noirs.

[79] *La Muse du département*, *CH*, t. IV, p. 662.
[80] *Id.*

> Elle m'a regardé en passant, et quoi que je ne sois point peureux, son regard immobile et froid m'a figé le sang dans les veines.[81]

Cette description intrigue Philippe, qui veut en savoir davantage :

> - Au diable le dîner de Cassan, s'écria le colonel, restons ici. J'ai une envie d'enfant d'entrer dans cette singulière propriété. Vois-tu ces châssis de fenêtres peints en rouge, et ces filets rouges dessinés sur les moulures des portes et des volets ? Ne semble-t-il pas que ce soit la maison du diable ? il aura peut-être hérité des moines. Allons, courons après la dame blanche et noire ! En avant ! » s'écria Philippe avec une gaieté factice.[82]

Lorsque Philippe appelle cette femme la dame blanche et noire, cela peut nous renvoyer à l'opéra-comique de Boïeldieu, sur un livret de Scribe, intitulé *La Dame blanche*, créé en 1825 à l'Opéra-Comique. Nous pourrions interpréter ce passage également comme un prolongement de la description de d'Albon, lorsque ce dernier dit que cette femme a la figure « aussi blanche que du lait » et que « ses vêtements, ses yeux, ses cheveux sont noirs ». Il pourrait aussi l'appeler de la sorte à cause de la légende de la dame blanche, une entité surnaturelle, car son ami la décrit comme appartenant « à la nature des ombres », tout comme dans le livret de l'opéra-comique qui évoque cette créature imaginaire dont la vue peut porter malheur[83] – ici, le regard de cette dame blanche fige celui qui la voit, comme la Méduse. L'auteur semble jouer avec cette légende, et il ne serait pas étonnant qu'il ait songé au titre de l'opéra-comique *La Dame blanche*, le plaçant ainsi dans un contexte non-musical.

Il est possible également que l'auteur ait encore une fois renvoyé les lecteurs au titre de cet opéra-comique dans *Le Cabinet des Antiques*, non pas à travers un personnage, mais lorsque le narrateur fait le portrait de la duchesse de Maufrigneuse : « Des jeunes gens naïfs, il y en avait quelques-uns à cette époque dans la Garde royale, se demandaient si, même dans les dernières intimités, on tutoyait cette espèce de Dame blanche, vapeur sidérale tombée de la Voie lactée. »[84] Il est vrai que, encore une fois, quelques lignes avant, il y a tout un vocabulaire de la blancheur qui est employé, comme si l'auteur préparait la réception de cette référence : « […] avoir une âme blanche comme la dernière tombée de neige sur la plus haute des Alpes, comment elle avait si promptement résolu le

---

[81] *Adieu*, *CH,* t. X, p. 979.
[82] *Id*.
[83] Dans l'opéra-comique, Jenny dit à Dikson : « Sois tranquille, il lui arrivera malheur, car hier au soir, Gabriel, notre garçon de ferme, a vu la dame blanche d'Avenel qui se promenait sur les créneaux et sur les ruines. » Eugène Scribe, François-Adrien Boïeldieu, *La Dame blanche*, Paris, Imprimerie Normale de Jules Didot l'aîné, 1825, p. 18.
[84] *Le Cabinet des Antiques*, *CH,* t. IV, p. 1016.

problème jésuitique de si bien montrer une gorge plus blanche que son âme en la cachant sous la gaze »[85]. Cette fois-ci pourtant, l'auteur ajoute une majuscule à « Dame », ce qui peut plus facilement rappeler le titre de l'opéra-comique de Boïeldieu. Par ailleurs, l'auteur évoque clairement le spectacle musical dans *Gambara*, lorsqu'il s'agit de comparer une partie musicale de l'opéra-comique : « […] le chœur des chevaliers allant au combat est parent de l'air écossais dans *La Dame blanche* »[86], et là nous ne pouvons pas songer à un simple renvoi à la légende de la dame blanche : il se fait clairement au spectacle musical. Dans *La Rabouilleuse*, où l'auteur inscrit encore une fois cet opéra-comique, il y a un indice, encore une fois, incontestable, donné par un personnage : « Diantre ! dit Joseph inquiet, avec onze cents francs d'appointements, tu fais, comme Ponchard dans *La Dame blanche*, des économies à pouvoir acheter des terres. »[87] Nous ne pensons pas au roman de Walter Scott (très apprécié de Balzac, nous le savons), *The Monastery* [*Le Monastère*] (1820), car Jean-Frédéric-Auguste Ponchard (1789-1866) est le chanteur qui interprétait le rôle du sous-lieutenant Brown dans l'opéra-comique de Boïeldieu. Même si les lecteurs du XXIe siècle ne connaissent pas ce chanteur, ni l'opéra-comique, il est évident qu'il ne s'agit pas de la simple légende de la dame blanche, mais qu'il y a toute une histoire derrière (un roman, une pièce de théâtre, un opéra-comique, *etc*.) avec un personnage ou un interprète appelé Ponchard. Ces inscriptions musicales liées (ou pas) à l'opéra-comique *La Dame blanche* laissent place à différentes interprétations, qui nous permettent de parler d'une citation *in praesentia* et *in absentia*, parfois, sinon d'une allusion. « La dame blanche » a été acclimatée dans l'œuvre balzacienne (un reflet de l'époque certainement) et à partir de là un jeu de citation s'installe : on part d'une référence à un titre ou à un personnage, puis un système d'allusion à une légende ou de citation *in absentia* : c'est l'articulation de ces éléments qui rendent le jeu de cache-cache balzacien plus complexe et intéressant, notamment lorsque nous prenons son système et l'analysons tantôt dans le contexte de l'époque, tantôt aujourd'hui, deux siècles plus tard, dans l'ensemble de *La Comédie humaine*.

La même question se pose lorsque l'on trouve, dans *Les Employés*, « le lapin blanc ». Dans l'œuvre balzacienne en question, Bixiou appelle ainsi Minard,

[85] *Id*.
[86] *Gambara*, *CH*, t. X, p. 513.
[87] *La Rabouilleuse*, *CH,* t. IV, p. 348.

expéditionnaire marié à Zélie Lorain, qui a été élève du Conservatoire, « […] tour à tour danseuse, chanteuse et actrice »[88]. Voici le portrait de Minard :

> Petit, maigre, fluet, nerveux, ayant des cheveux rouges et crépus, des yeux d'un jaune clair, un teint d'une éclatante blancheur, mais marqué de rousseurs, il avait un courage sourd et sans apparat. Il possédait la science de l'écriture au même degré que Vimeux. Au bureau, il se tenait coi, faisait sa besogne et gardait l'attitude recueillie d'un homme souffrant et songeur. Ses cils blancs et son peu de sourcils l'avaient fait surnommer le *lapin blanc* par l'implacable Bixiou.[89]

L'auteur justifie le fait que Minard a gagné le surnom de « lapin blanc » par la couleur de ses cils et le peu de ses sourcils, mais nous ne pouvons pas ignorer qu'il existe un opéra-comique avec ce même titre, de Ferdinand Hérold (1791-1833), dont la première représentation a eu lieu le 25 mai 1825, à l'Opéra-Comique (salle Feydeau), et qui a été un échec. Balzac a peut-être voulu faire une allusion à cet opéra-comique, mais nous n'avons pas trouvé d'indices dans les deux histoires qui puissent confirmer et expliquer son choix. L'italique attire pourtant l'attention du lecteur, qui peut y voir une citation mais pas totalement *in absentia*. La référence-citation à des titres de spectacles musicaux explique les jeux de mots que fait Balzac de manière à les transformer, grâce à sa poétique, en citations *in absentia*.

De même, dans *Le Père Goriot*, on voit Vautrin insérer le titre d'un mélodrame au milieu de son discours, après une scène fort musicale : il venait de chanter, « de sa grosse voix »[90], quelques vers de l'opéra-comique *Joconde ou les Coureurs d'aventures*, tout en racontant à Mme Vauquer qu'il avait vu Goriot vendre un ustensile de ménage à Gobseck en essayant de découvrir ce qu'il avait mis dans la lettre à Anastasie de Restaud. La conversation continue avec Mme Couture et Victorine, où il est question de son père et de sa dot. En somme, Vautrin se mêle des affaires de tous, tout en chantant : « *J'ai longtemps parcouru le monde, / Et l'on m'a vu de toute part* »[91] – une citation *in praesentia* bien choisie pour quelqu'un qui effectivement veut prendre en main les problèmes d'autrui. Pendant qu'il aide Mme Vauquer à mettre le couvert, il chante d'autres vers issus du même opéra-comique : « *Courtiser la brune et la blonde* »[92], tout en jouant de son charme pour en savoir davantage sur la vie des pensionnaires. Lorsque

[88] *Les Employés*, *CH*, t. VII, p. 977.
[89] *Ibid.*, p. 978.
[90] *Le Père Goriot*, *CH*, t. III, p. 82.
[91] *Ibid.*, p. 84.
[92] *Ibid.*, p. 83.

Victorine commence à se plaindre de son père, qui est riche mais refuse de la reconnaître comme sa fille, Mme Vauquer manifeste sa bonne intention de l'aider en disant : « Si nous pouvions seulement le voir, si je pouvais lui parler, lui remettre la dernière lettre de sa femme, reprit la veuve du commissaire-ordonnateur. »[93] Vautrin, toujours dans la même lancée musicale, interrompt l'hôtesse pour placer le titre d'un mélodrame en guise de commentaire sur les lamentations de Victorine : « *Ô femmes innocentes, malheureuses et persécutées*, s'écria Vautrin en interrompant, voilà donc où vous en êtes ! D'ici à quelques jours je me mêlerai de vos affaires, et tout ira bien. »[94] Ici, l'auteur combine une allusion et une référence musicales : en examinant les différentes éditions du *Père Goriot*, nous découvrons que Balzac avait d'abord fait dire à Vautrin « Ô femmes innocentes » et ce n'est qu'après, dans la *Revue de Paris*, qu'il ajoute « malheureuses et persécutées », une référence-citation qui renvoie les lecteurs connaisseurs au mélodrame intitulé *La Femme innocente, malheureuse et persécutée ou l'Époux crédule et barbare*, de Balisson et Rougemont, créé en 1811. Il est intéressant de remarquer que, dans une critique de la pièce *Lisbeth ou La fille du laboureur*, de Victor Ducange, créé le 18 novembre 1823, faite par la plume de Balzac et parue en 1824, dans le *Feuilleton littéraire*, l'auteur joue déjà avec le titre de ce mélodrame : « Lisbeth, malheureuse et persécutée, mais non pas innocente »[95]. Aujourd'hui, nous observons toujours le jeu de mots fait avec le titre d'un spectacle musical, grâce à l'italique employé par les éditions actuelles et, bien évidemment, la note expliquant l'origine de cette insertion lyrique, ce qui ne nous permet pas de parler d'une citation complètement *in absentia*.

Un autre grand personnage blagueur de *La Comédie humaine* joue avec le titre d'un spectacle musical, d'un mélodrame cette fois-ci, dans *Un début dans la vie*. La scène se passe dans le coucou, au moment où le comte de Sérisy, toujours incognito, essaie d'obtenir des informations à propos de ce que les autres voyageurs savent sur lui-même, et où Oscar se déchaîne et lui raconte tout ce qu'il a entendu de lui, surtout les informations peu flatteuses. Mistigris n'arrête pas de lancer des adages légèrement modifiés (« *dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu hais !* »[96], « *faire d'une pierre deux sous* »[97], *etc*.), mais lorsque le comte demande que l'on arrête de remettre en question l'honneur de la comtesse de Sérisy (les voyageurs l'ignorent encore, mais il s'agit de son

[93] *Ibid.*, p. 84.
[94] *Ibid.*, p. 84-85.
[95] *OD,* t. II, p. 127-128.
[96] *Un début dans la vie*, *CH,* t. I, p. 803.
[97] *Id.*

épouse), Mistigris ne joue pas avec un quelconque adage, mais avec le titre d'un mélodrame, en disant : « Dieu ! l'Honneur et les Dames ! j'ai vu ce mélodrame-là, dit Mistigris. »[98] La note de l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade » ne reconnaît pas un mélodrame avec ce titre[99], mais nous avons trouvé un mélodrame de Théodore et Cuvelier, intitulé *Dieu, l'honneur et les dames*, représenté pour la première fois au théâtre de la Porte Saint-Martin, le 1er avril 1815. Contrairement à Vautrin, ici Mistigris insère le titre d'un spectacle musical, tout en commentant ce qu'il fait : il dit qu'il s'agit d'un mélodrame auquel il a déjà assisté, tandis que Vautrin utilise un titre de mélodrame en guise de commentaire également, mais sans donner plus d'indices quant à l'éventuelle origine dans le monde du spectacle. Malgré le manque de métadiscours indiquant un spectacle musical, l'italique présent lors du discours de Vautrin montre qu'il y a une référence cachée derrière cela, pas forcément musicale (peut-être une scie de l'époque ?), à la différence des majuscules des mots « honneur » et « dames » quand Mistigris parle, qui attirent peut-être moins l'attention du lecteur.

Dans *Modeste Mignon*, il y a aussi le titre d'un vaudeville qui revient souvent dans le récit, celui de *L'Héritière*, de Scribe et Delavigne, créé le 23 décembre 1823, au théâtre du Gymnase-Dramatique. La première apparition de ce vaudeville est due à Modeste, lorsqu'elle écrit une lettre à Canalis (à Ernest donc) : « J'ai vu jouer déjà pour moi le vaudeville ignoble de l'héritière, adorée pour ses millions. »[100] Le titre n'apparaît pas souligné, il n'y a pas de références à son auteur ni à un des personnages : Modeste voulait comparer son histoire, tous ses prétendants, depuis le retour de son père fortuné, à une comédie de mauvaise qualité. Il est vrai pourtant que plus tard dans le récit le narrateur interviendra avec une vraie référence au vaudeville de Scribe :

> L'éternelle comédie de *L'Héritière,* qui devait se jouer au Chalet, pourrait certes, dans les dispositions où se trouvait Modeste, et d'après sa plaisanterie, se nommer *le programme d'une jeune fille*, car elle était bien décidée, après la perte de ses illusions, à ne donner sa main qu'à l'homme dont les qualités la satisferaient pleinement.[101]

Le narrateur compare Modeste avec la jeune veuve Agathe (Mme de Melval) et ne laisse pas de doutes quant à son renvoi, contrairement à cette inscription *in absentia*

---

[98] *Id.*
[99] Pierre Barbéris écrit : « Nous ne connaissons aucune pièce qui porte ce titre. Mais Mistigris veut peut-être seulement dire que « l'honneur et les dames » est un sujet typique de mélodrame. » (*CH,* t. I, p. 1487, n. 3).
[100] *Modeste Mignon*, *CH,* t. I, p. 536.
[101] *Ibid.*, p. 618.

qu'insère Modeste. Or, le contexte où elle l'a insérée s'y prêtait : la complicité qui s'installe entre l'expéditeur et le destinateur grâce au support d'une lettre rend cette référence presque *in absentia* (à l'italique près) possible. Le narrateur fait une plaisanterie avec cette inscription musicale, tout en agissant en connivence avec le personnage : elle trouvait ignoble ce vaudeville, où M. de Gourville et son neveu Gustave courtisent la même femme visant son héritage. Par ailleurs, l'auteur joue sur la métaphore du programme de théâtre, comme si on choisissait un mari tout comme on choisit le spectacle auquel on veut assister. Aussi le narrateur propose-t-il de changer ce vaudeville pour une histoire où la jeune fille prend en main son destin – elle rassemble tous ses prétendants pour en choisir un. En revenant sur ce vaudeville, l'auteur fait comme s'il avait du mal à laisser toutes ces inscriptions cachées : en enlevant une référence ici, il la place là, pour nous montrer comment se fait le passage d'une allusion à une citation *in absentia* dans son jeu de cache-cache.

Il est intéressant de remarquer que ce narrateur de *Modeste Mignon* fait une deuxième apparition dans l'œuvre, au début du roman, accompagné d'une référence musicale. Encore une fois, son inscription musicale concerne le personnage de Modeste, et vient en guise de commentaire de la scène qui la précède :

> La comédie de *La Fille mal gardée* se jouait-elle, là comme partout et comme toujours, sans que ces honnêtes Bartholo, ces espions dévoués, ces chiens des Pyrénées si vigilants, eussent pu flairer, deviner, apercevoir l'amant, l'intrigue, la fumée du feu ?... Ceci n'était pas le résultat d'un défi entre des gardiens et une prisonnière, entre le despotisme du cachot et la liberté du détenu, mais l'éternelle répétition de la première scène jouée au lever du rideau de la Création : Ève dans le paradis.[102]

Mme Mignon croit sa fille amoureuse, dès qu'elle l'a écoutée jouer du piano. Rien que le titre de cette comédie, renvoyant probablement à l'opéra-comique de Favart, ou au vaudeville *La Fille mal gardée ou la Coupe des foins*, de Dumersan, Brazier et Allarde, illustre la peur qu'éprouve la mère de voir sa fille s'égarer à cause d'un amour de jeunesse. L'évocation du personnage Bartholo de l'opéra *Le Barbier de Séville*, trop connu et facile, aurait pu remplacer le titre de *La Fille mal gardée* pour le sous-titre de la pièce de Beaumarchais, *La Précaution inutile*…

D'autres fois encore, lorsque l'on rencontre quelques mots regroupés qui ressemblent à une citation *in absentia*, on doit essayer de tracer son origine, mais il est difficile de déterminer si l'information trouvée provient d'une œuvre musicale ou d'une

[102] *Ibid.*, p. 500-501.

expression populaire à l'époque, rendue connue par l'œuvre musicale ou apparue dans l'œuvre musicale grâce à son usage fréquent (on fait tout comme le fou dans sa loge qui cherche à deviner si l'œuf avait précédé la poule ou si la poule avait précédé l'œuf[103]) : le manque de registres rend le travail de traçage plus compliqué et nous n'avons pas le privilège de pouvoir affirmer qu'il s'agit sûrement d'une citation *in absentia*. À titre d'exemple, analysons un cas spécifique : dans deux œuvres de *La Comédie humaine*, on trouve le mot « triture », qui peut vouloir dire pratique ou maniement, lié à « affaires » : « Ernest de La Brière, jeune homme alors âgé de vingt-sept ans, décoré de la Légion d'honneur, sans autre fortune que les émoluments de sa place, possédait la triture des affaires […] »[104]. On comprend dans ce passage de *Modeste Mignon* que La Brière a une grande habilité dans les affaires, qu'il connaît bien la façon de les « traiter ». La même expression apparaît, avec la même signification, dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, prononcée par le duc de Grandlieu : « Dis donc, Henri, je suis dans un embarras si grand, que je ne peux prendre conseil que d'un vieil ami qui connaisse bien les affaires et tu en as la triture. »[105] Or, cette expression figure également dans un mélodrame que Balzac semble bien connaître : *L'Auberge des Adrets*, de Benjamin Antier, Saint-Amand et Paulyanthe, représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de l'Ambigu-Comique, le 2 juillet 1823, et repris au théâtre de la Porte Saint-Martin, le 28 janvier 1832. L'auteur connaît bien ce spectacle car il fait des références à son titre et à ses personnages, des allusions à son intrigue et des citations liées à *L'Auberge des Adrets* dans quelques œuvres de *La Comédie humaine*, notamment dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, où se trouve l'expression « triture des affaires », que nous pensons être une citation musicale *in absentia*. Il est important de mentionner que l'expression en question ne se trouve que dans une version postérieure du mélodrame[106], celle de 1834, et non pas depuis la première qui date de 1823. L'expression en question, légèrement

[103] *Théorie de la démarche*, *CH*, t. XII, p. 265.
[104] *Modeste Mignon*, *CH*, t. I, p. 518.
[105] *Splendeurs et misères des courtisanes*, *CH*, t. VI, p. 650.
[106] Takeshi Matsumura a montré que « triture des affaires » figure également dans la suite de *L'Auberge des Adrets* (1823), intitulée *Robert Macaire*, drame burlesque de Jean-Armand Lacoste (dit Saint-Amand), Benjamin Antier, Frédérick Lemaître et Alexandre Chaponnier (dit Paulyanthe), représenté pour la première aux Folies Dramatiques, en 1835 ; donc tout comme dans *L'Auberge des Adrets*, ce n'est qu'à la deuxième édition remaniée que l'on trouve l'expression en question. Elle apparaîtra aussi dans *Les Cent et un Robert-Macaire*, volume formé à partir de la série parue dans *Le Charivari*, dont les gravures ont été composées par Honoré Daumier (1808-1879), et les commentaires sur chaque planche, un ajout tardif lors de l'édition de 1839 chez Aubert, sont de Maurice Alhoy (1802-1856) et Louis Adrien Huart (1813-1865). (*Le Sentiment va vite en voiture. Recueil de* nunu *balzaciens*, Paris, Académie Française & Académie des inscriptions et belles-lettres, 2022).

modifiée, se trouve dans la scène VIII, acte II, et c'est Rémond qui dit à Bertrand : « Tu n'entends rien, absolument rien à la traiture [*sic*] des affaires. »[107] Il est possible que le mot triture ait été écrit différemment à des fins comiques, ce qui ne nous empêche pas de le reconnaître comme faisant partie de la même expression employée par Balzac dans ses romans.

Quant aux dates de l'œuvre balzacienne, *Modeste Mignon* et *Splendeurs et misères des courtisanes* ont toutes les deux été publiées après la date de la reprise du mélodrame, soit en 1844 et en 1846, respectivement. Si Balzac s'est bien inspiré de l'expression trouvée dans le mélodrame, et non pas ailleurs, ceci peut relever de l'anachronisme dans l'intrigue de *Modeste Mignon* et *Splendeurs et misères des courtisanes*, dont l'histoire se passe en 1829, comme l'a bien montré Takeshi Matsumura[108]. Dans la mesure où l'on trouve l'expression dans différentes œuvres antérieures aux deux romans balzaciens, le seul argument qui puisse soutenir notre proposition est le fait de trouver d'autres références, allusions et citations qui renvoient les lecteurs au mélodrame *L'Auberge des Adrets*. Il est donc possible qu'il s'agisse bien d'une citation musicale *in absentia*, tirée d'un mélodrame et insérée furtivement dans ces deux romans de Balzac. Il est pourtant également concevable que le syntagme « triture des affaires » soit employé dans le mélodrame grâce à sa popularité et sa récurrente apparition dans d'autres œuvres ou même très répandu dans le langage quotidien. En dépit de l'absence d'information nous permettant d'affirmer cela avec plus de certitude, soulever cette hypothèse est déjà profitable à la construction des arguments présentés dans ce sous-chapitre, pour que les caractéristiques générales des citations *in absentia*, ainsi que l'étude au cas par cas, soit plus clairement délimitées : comme Balzac ne met pas cette expression en italique, ni entre guillemets, dans notre perspective il s'agit donc d'une citation complètement *in absentia*, qui nous saute aux yeux grâce à un mot étrange – à la différence des autres inscriptions analysées jusqu'à présent, toujours accompagnées d'un élément visuel distinctif.

Si une citation musicale *in absentia* n'était qu'un morceau de texte dépouillé, et par conséquent mêlé dans le tout, il serait certainement très difficile de trouver ces citations fusionnées dans l'œuvre. Quelquefois pourtant, l'auteur nous donne certaines

[107] Benjamin Antier ; Jean-Armand Lacoste (Saint-Amand) ; Frédérick-Lemaître ; Alexandre Chaponnier (Paulyanthe), *Robert Macaire, drame burlesque en quatre actes précédé de L'Auberge des Adrets*, Paris, Tresse & Stock, 1889 [1823], p. 42.
[108] Takeshi Matsumura, « La Triture des affaires », *Le Sentiment va vite en voiture*, éd. cit., p. 131-148.

informations importantes, qui ne nous renvoient pas forcément tout de suite à sa source, mais qui aujourd'hui nous permettent d'en trouver l'origine avec un peu de recherche. Analysons une citation musicale *in absentia* trouvée dans *La Grenadière*, lorsque le narrateur nous décrit la maison :

> La Grenadière ne sera jamais à vendre. Achetée une fois en 1690, et laissée à regret pour quarante mille francs, comme un cheval favori abandonné par l'Arabe du désert, elle est restée dans la même famille, elle en est l'orgueil, le joyau patrimonial, le Régent. Voir, n'est-ce pas avoir ? a dit un poète. De là vous voyez trois vallées de la Touraine et sa cathédrale suspendue dans les airs comme un ouvrage en filigrane. Peut-on payer de tels trésors ? Pourrez-vous jamais payer la santé que vous recouvrez là sous les tilleuls ?[109]

Le narrateur renvoie les lecteurs à une citation d'un poète putatif qui aurait dit « Voir, n'est-ce pas avoir ». Cela nous semble une citation très intéressante pour ce travail, car, comme l'a montré Takeshi Matsumura, « Voir c'est avoir »[110] est un vers d'une chanson de Pierre-Jean de Béranger (1780-1857), intitulée *Les Bohémiens* (1828), ainsi il est possible que l'auteur ait eu ce vers en tête. Il n'est pas étonnant, par ailleurs, que Balzac ait octroyé le titre de poète à Béranger, cet appellatif revenant dans *Illusions perdues*, lorsque Étienne Lousteau fait la défense de Lucien en disant : « Monsieur est un poète, un grand poète qui enfoncera Canalis, Béranger et Delavigne. »[111] L'auteur reconnaît que Béranger a élevé la chanson, un genre mineur, au rang d'œuvre d'art, de la poésie lyrique. Or, si on franchit la frontière de l'œuvre pour aller voir ce qu'il y a derrière l'histoire de La Grenadière, nous découvrons que Béranger a habité dans cette même maison décrite dans le récit en Touraine, après Balzac[112]. Si nous insistons sur les caractéristiques formelles de nos citations *in absentia*, cela en est une, par l'absence d'indications dans le texte, mais aussi par cette référence qui nous induit presque en erreur si nous ne connaissons pas la chanson, car elle nous détourne du monde musical – comme si l'auteur ne voulait pas offrir à ses lecteurs un accès à la découverte de cette relation étroite entre la littérature et la musique, préférant que cela reste dans l'intertextualité. Même si Pierre-Jean de Béranger a eu des funérailles nationales (tout comme Victor Hugo, d'ailleurs) et étant ainsi consacré comme poète, le chansonnier était encore vivant lorsque Balzac écrit cette œuvre et, même si aujourd'hui nous ne tenons pas compte de

[109] *La Grenadière*, *CH*, t. II, p. 425.
[110] Dans *Le Médecin de campagne*, l'auteur transforme légèrement cette phrase : « Voir, n'est-ce pas adorer ? ». (*CH*, t. IX, p. 560).
[111] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 352.
[112] Voir Takeshi Matsumura, « Voir, n'est-ce pas avoir ? », éd. cit., p. 87-96.

cette différence temporelle, Balzac semble vouloir dissimuler la citation musicale qui est ici, sans aucun doute, *in absentia*.

Ce qui est curieux dans le travail balzacien de cacher des inscriptions musicales, c'est que l'auteur peut donner certains indices dans une œuvre, mais les masquer complètement dans d'autres. À titre d'exemple, dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, nous nous trouvons face à une citation musicale *in absentia*, légèrement modifiée, qui est identifiable si on se souvient des vers chantés par Vautrin, dans *Le Père Goriot*, de l'opéra-comique *Joconde ou les Coureurs d'aventures* :

> Ainsi, c'est une position que vous m'offrez ?.... dit Jacques Collin. Une jolie position ! Je passe de la brune à la blonde…[113]

Ces vers sont attribués à un autre prénom, mais si nous identifions Jacques Collin, nous savons qu'il s'agit toujours du même personnage, toujours de Vautrin. Notons que dans cette œuvre pourtant Jacques Collin ne les chante pas, il les incorpore dans sa phrase, ce qui contribue à l'effet caché de cette citation *in absentia*. Cet effet est d'autant plus recherché que nous ne voyons pas d'italique ni de guillemets et le texte n'est pas mis à l'écart. Lorsque Vautrin chante néanmoins nous avons une citation clairement *in praesentia* :

> *Courtiser la brune et la blonde,*
> *Aimer, soupirer…*
> Je viens de voir quelque chose de singulier.[114]

Dans ce vrai jeu de cache-cache, la reconnaissance de certaines citations *in absentia* implique une sorte de lecture rétrospective de *La Comédie humaine*.

De même, dans *Modeste Mignon*, lorsqu'il est question de décrire les artifices dont se sert Canalis pour convaincre Modeste qu'il était le bon prétendant, et non pas le duc d'Hérouville, le narrateur dit : « il parla de son désintéressement et sut rajeunir par les grâces de son style le fameux thème : *Quinze cents francs et ma Sophie* de Diderot, ou *Une chaumière et ton cœur !* de tous les amants qui connaissent bien la fortune d'un beau-père. »[115] L'auteur nous renvoie ainsi à deux références différentes dans une même phrase : la première, *Quinze cents francs et ma Sophie*, est éclairée grâce à la note disant qu'il s'agit de Sophie Volland (1716-1784), maîtresse de Diderot, à qui il a envoyé une

[113] *Splendeurs et misères des courtisanes*, *CH*, t. VI, p. 919.
[114] *Le Père Goriot*, *CH*, t. III, p. 83.
[115] *Modeste Mignon*, *CH*, t. I, p. 659.

centaine de lettres. Takeshi Matsumura[116] a démontré qu'il est possible que cette référence soit encore plus spécifique, s'il s'agit d'une citation tirée d'une pièce de théâtre de Diderot, intitulée *Le Père de famille* (1758). Comme nous pouvons l'observer, même s'il n'est pas question d'une citation ou d'une allusion musicale, l'auteur l'a mise en italique et a donné la référence (son auteur). En revanche, en lisant la suite de la phrase, nous voyons qu'il y a une partie du texte qui ressemble fort à un titre, qui lui pourrait relever de la référence musicale : cela commence par une majuscule et le texte est, encore une fois, en italique. Toutefois, les différentes éditions de *Modeste Mignon* ne présentent pas une note qui éclaire ce à quoi « *Une chaumière et ton cœur !* » peut nous renvoyer. Il y a pourtant un vaudeville de Scribe et Alphonse, intitulé *Une chaumière et son cœur*, représenté pour la première fois au théâtre du Gymnase-Dramatique, le 12 mai 1835. S'il s'agit d'une référence au titre de ce vaudeville, nous serions donc face à une référence *in absentia* (ou une référence allusive, une allusion à la référence), tout comme le cas de *La Dixième Muse.* Cependant « Une chaumière et ton cœur » peut également renvoyer à une citation musicale *in absentia*, tirée de l'opéra-féerie *Cendrillon*, de Nicolas Isouard, représenté pour la première fois au théâtre de l'Opéra-Comique, le 2 février 1810, où l'on trouve une phrase qui n'est pas très différente de celle-ci, comme l'a démontré Matsumura : le personnage Tisbé dit « Une chaumière et votre cœur, voilà tout ce que je désire. »[117] Par ailleurs, cette phrase était connue et déclinée sous toutes formes, notamment une chansonnette de Durand, de 1855, et une estampe dans *Le Musée pour rire*[118], car devenue une scie à l'époque. Le jeu de cette citation se montre d'abord comme une référence au titre du vaudeville, puis cela devient une allusion à ce que cette phrase véhicule et finit par être acclimatée dans le texte de Balzac et dans la culture de l'époque comme une citation *in absentia*.

Cette même phrase apparaît également dans *Illusions perdues*, mais dans cette œuvre elle semble avoir plus de liens avec le vaudeville de Scribe. Si, dans *Modeste Mignon*, Balzac a mis cette citation en italique, ici elle apparaît intégrée dans le texte et, par conséquent, non visible si on ne connaît pas la référence. Lorsque Lucien écrit son

---

[116] L'auteur cite en effet un passage de la pièce de théâtre *Le Père de famille* où l'on voit l'expression employée par Balzac ; Saint-Albin s'éprend d'une jeune fille pauvre appelée Sophie et décide de l'épouser et dit : « Ah, Sophie, vous n'habiterez plus sous un toit ! Vous ne sentirez plus les atteintes de la misère. J'ai quinze cents livres de rente ! », Takeshi Matsumura, « Quinze cents francs et ma Sophie », éd. cit., p. 22.

[117] Charles-Guillaume Étienne ; Nicolas Isouard, *La France dramatique au XIXe siècle. Choix de pièces modernes*. *Opéra-comique : Cendrillon*. Paris, C. Tresse, 1845, p. 19.

[118] *Le Musée pour rire*, *dessins par tous les caricaturistes de Paris ; texte par Maurice Alhoy, Louis Huart et Ch. Philipon*, t. I, Paris, Aubert, 1839, p. 28.

premier article de journal où il ne tarit pas d'éloges sur l'actrice Coralie, il dit : « Ah ! cette fille d'alcade, elle fait venir l'amour à la bouche, elle vous donne des désirs horribles, on a envie de sauter dessus la scène et de lui offrir sa chaumière et son cœur, ou trente mille livres de rente et sa plume. »[119] Ce qui motive la rédaction de cet article est la première représentation de *L'Alcade dans l'embarras*, pièce fictive, où ont joué Florine et Coralie, les actrices créées par l'auteur, qui partageaient la scène avec l'acteur parisien Hugues Bouffé (1800-1888). Or, Bouffé a joué le rôle du fermier John Gripp, dans le vaudeville de Scribe, auquel nous croyons que l'auteur fait une référence *in absentia* à peine quelques lignes plus loin, dans ce même article qu'a écrit Lucien. En outre, nous savons que la rédaction d'*Illusions perdues* a eu lieu entre 1835 et 1843, ainsi le début de la rédaction correspond à l'année de la première représentation d'*Une chaumière et son cœur* : le titre du vaudeville se serait tout fraîchement installé dans l'esprit de l'auteur. Considérant encore le nombre de références, allusions et citations aux œuvres de Scribe et à Scribe[120] lui-même que l'on trouve dans *La Comédie humaine*, il est fort probable que l'auteur fait une référence au titre de son vaudeville, tout en inscrivant cette expression de l'époque devenue célèbre.

Par ailleurs, il nous semble qu'il y ait particulièrement une grande quantité d'allusions et citations *in absentia* qui renvoient à l'œuvre de Scribe. Rien que dans *La Muse du département*, il y a quelques indices qui peuvent nous mener à différentes œuvres du librettiste et dramaturge, à commencer par le titre d'un des chapitres qui étaient présents dans les feuilletons – publiés périodiquement et où les titres orientaient la lecture –, mais supprimés par Balzac lors de l'édition Furne ; ce titre semble nous renvoyer soit à une folie-vaudeville, à travers une citation *in absentia*, soit à une comédie, à travers une allusion à son intrigue. Le chapitre XXXI, dans l'édition Souverain de 1843, qui correspond au chapitre XXIX dans la version parue dans *Le Messager*, de la même année, a comme titre « Le sentiment va vite en voiture », ce que Balzac admet avoir emprunté de Scribe, dans l'édition préoriginale de *Béatrix*, intitulée *Les Petits Manèges d'une femme vertueuse*, dont le titre du troisième chapitre est : « Comme quoi, selon Scribe, le sentiment va vite en voiture »[121]. Maurice Regard croit que cette phrase résume le contenu d'une comédie de Scribe, intitulée *Le Tête-à-tête ou Trente lieues en poste*, de 1838[122] ;

[119] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 397.
[120] Voir Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Paris, Librairie Nizet, 2000.
[121] Takeshi Matsumura, « Le Sentiment va vite en voiture », éd. cit., p. 109-117.
[122] Dans l'édition critique de *Béatrix* faite par Maurice Regard, Paris, Garnier, 1962.

Takeshi Matsumura en revanche pense qu'il s'agit d'une citation tirée d'*Encore un Pourceaugnac*, folie-vaudeville de Scribe et Delestre-Poirson, représentée pour la première fois au théâtre du Vaudeville, le 18 février 1817 – ou de la reprise de ce spectacle au théâtre du Gymnase, le 28 septembre 1822, dont le titre est *Le Nouveau Pourceaugnac* –, où l'on trouve la phrase « En carriole le sentiment va si vite »[123], prononcée par le personnage d'Ernest, présentant une grande ressemblance avec « Le sentiment va vite en voiture » repris par Balzac. Même s'il est difficile parfois d'affirmer avec certitude qu'une inscription musicale renvoie à tel ou tel spectacle, celle-ci ne laisse pas de doute quant à sa nature de citation *in absentia*.

Prenons un exemple, tiré de *Pierre Grassou*, de ce qui pourrait être une citation *in absentia* encore une fois liée à l'œuvre de Scribe. Le peintre Fougères est sur le point de se mettre au travail quand Élias Magus, marchand de tableaux, arrive dans son atelier pour lui faire la proposition d'une bonne affaire. Fougères se méfie de ses bonnes intentions, en disant que :

> […] les Grecs ne proposent pas de bonnes affaires aux Troyens sans y gagner quelque chose. Autrefois ils disaient : "Prenez mon cheval !" Aujourd'hui nous disons : "Prenez mon ours…" Que voulez-vous, Ulysse-Lageingeole-Élias Magus ?[124]

Dans ce passage, le lecteur moins averti comprend l'allusion au fait historique du cadeau empoisonné qui était ce cheval de Troie ; les Grecs, les Troyens, le cheval et Ulysse ouvrent un côté parallèle qui aide à camoufler la citation. Tout de suite après, l'auteur remplace un animal par un autre : le cheval devient un ours. Or, « Prenez mon ours »[125] est une citation tirée de la folie-vaudeville de Scribe et Xavier, intitulée *L'Ours et le pacha*, représentée pour la première fois au Théâtre des Variétés, le 10 février 1820, et c'est une phrase qui est devenue une scie à l'époque : Balzac n'avait même pas besoin de faire ressortir cette citation dans son texte en mettant un trésor commun en italique. Pourrions-nous donc considérer cette phrase comme une citation musicale *in absentia* ? Sûrement oui pour nous, lecteurs du XXIe siècle, qui ne connaissons pas la phrase rendue célèbre grâce au vaudeville. Aujourd'hui, par l'absence d'indications typographiques et de didascalie musicale (il chanta ; il partit en chantant, il exécuta, *etc*.), cet ordre paraît

[123] Eugène Scribe, Charles-Gaspard Delestre-Poirson, *Le Nouveau Pourceaugnac*, 3e éd., Paris, Ladvocat, 1817, p. 25.
[124] *Pierre Grassou, CH*, t. VI, p. 1094.
[125] Cette citation de la folie-vaudeville veut dire se débarrasser de quelque chose de gênant, et a été reprise par d'autres auteurs également, tel que Charles Baudelaire (1821-1867) *La Fanfarlo*, 1847 ; Gallimard, 2012, coll. « Folio », p. 46.

transparent et mêlé au tout pour la plupart des lecteurs récents, pour qui « prenez mon ours » ne veut rien dire. On pourrait pourtant songer à une citation *in praesentia* pour les lecteurs de l'époque, qui se servaient de cette scie pour dire qu'ils voulaient se débarrasser de quelque chose d'encombrant ou de quelqu'un de gênant – même si les contemporains de l'auteur n'avaient même pas l'impression de trouver une citation, tellement cette phrase était entrée dans les mœurs.

Nous ne pouvons pas négliger néanmoins la façon dont Fougères appelle Élias après cette citation qui nous renvoie à la folie-vaudeville : Ulysse est encore lié au Cheval de Troie ; Élias Magus est le nom du personnage de *Pierre Grassou* ; mais Lageingeole est le nom du commerçant dans l'œuvre de Scribe et Xavier (*alias* Boniface Saintine), celui qui, comme Élias, propose une affaire : « J'ai votre affaire : prenez mon ours[126] »[127]. Il s'agit donc là d'une référence au personnage de ce vaudeville, d'où provient la citation en question. C'est la façon métapoétique dont Balzac inscrit cette citation musicale dans son œuvre qui la rend finalement *in praesentia*, tout en rappelant, à travers la référence à un personnage, son origine. Un autre aspect doit être pris en considération : l'adjectif « musical » peut déjà susciter des doutes, car cette citation appartient incontestablement à une œuvre musicale, mais à une partie où les personnages parlent, caractéristique propre à un vaudeville, où il y a l'alternance de la parole et du chant.

Cette même citation réapparaît dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, cette fois-ci cependant on ne pourrait pas prétendre à l'appeler une citation musicale *in absentia*, mais *in praesentia*, car accompagnée d'informations concernant son origine et mise en évidence dans le texte. Esther, après avoir lu la lettre de Nucingen, prend du papier à poulet pour écrire « […] la célèbre phrase, devenue proverbe à la gloire de Scribe : *Prenez mon ours.* »[128] En donnant la référence de la citation, l'auteur fait une introduction avant d'insérer la citation *in praesentia*, qui apparaît, typographiquement

---

[126] Balzac explique, dans les *Petites misères de la vie conjugale*, ce qu'un « ours » peut vouloir dire dans le jargon théâtral : « On appelle un *ours* une pièce refusée à beaucoup de théâtres, et qui finit par être représentée dans certains moments où quelque directeur éprouve le besoin d'un ours. Ce mot a nécessairement passé de la langue des coulisses dans l'argot du journalisme, et s'est appliqué aux romans qui se promènent. On devrait appeler ours blanc celui de la librairie, et les autres des ours noirs. » (*CH*, t. XII, p. 108). Ce mot a aussi une autre signification, dans le jargon typographique, que nous voyons apparaître dans *Illusions perdues* : « Ce Séchard était un ancien compagnon pressier, que dans leur argot typographique les ouvriers chargés d'assembler les lettres appellent un Ours. Le mouvement de va-et-vient, qui ressemble assez à celui d'un ours en cage, par lequel les pressiers se portent de l'encrier à la presse et de la presse à l'encrier, leur a sans doute valu ce sobriquet. » (*CH,* t. V, p. 124).

[127] Eugène Scribe, Boniface Saintine (dit Xavier), *L'Ours et le pacha*, Paris, Imprimerie d'Anthelme Boucher, 1820, p. 9.

[128] *Splendeurs et misères des courtisanes, CH*, t. VI, p. 603.

parlant, après les deux points et en italique : une illumination rétrospective vient aider le lecteur actuel grâce à la lecture de l'ensemble des œuvres de Balzac. De même, dans *L'Illustre Gaudissart*, il y a une référence à l'un des personnages de cette folie-vaudeville, non pas à Lageingeole comme dans *Pierre Grassou*, mais à Shahabaham[129]. À part « prenez mon ours », nous n'avons pas trouvé d'autre citation musicale liée à cette œuvre dans *La Comédie humaine*.

Examinons un autre exemple qui peut nous faire douter d'être face à une allusion ou à une citation *in absentia* liée, encore une fois, à l'œuvre de Scribe. Dans *La Muse du département*, Mme de La Baudraye a collectionné un album d'autographes de quelques personnalités illustres du monde musical, littéraire, politique et artistique de l'époque, avec l'aide de la baronne de Fontaine :

> La baronne de Fontaine, à qui elle l'avait envoyé pendant trois mois, obtint avec beaucoup de peine une ligne de Rossini, six mesures de Meyerbeer, les quatre vers que Victor Hugo met sur tous les albums, une strophe de Lamartine, un mot de Béranger, *Calypso ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse* écrit par George Sand, les fameux vers sur le parapluie par Scribe, une phrase de Charles Nodier, une ligne d'horizon de Jules Dupré, la signature de David d'Angers, trois notes d'Hector Berlioz.[130]

Ce passage qui contient tous ces noms d'artistes n'aurait pas pu contenir toutes les transcriptions de chaque strophe, mot, lignes ou vers, d'autant plus que l'auteur essaie de reproduire le livre d'or de Mme de La Baudraye. De toutes ces allusions aux signatures de chaque artiste, il y en a quelques-unes qui sont plus spécifiques, qui renvoient à leurs œuvres. Le narrateur nous engage ainsi à imaginer ce que l'on connaît de chacun de ces musiciens, chansonniers, dramaturges, sculpteurs, peintres, pour que la référence soit tout à fait accomplie. Lorsque l'auteur parle de ces « fameux vers sur le parapluie par Scribe », la note de l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade » n'offre aucune précision par rapport à la source, en disant « allusion non éclairée »[131]. Le terme est toutefois juste, car c'est propre à l'allusion ce manque de précision ; c'est aussi une citation qui s'absente, peut-être parce que Balzac compte sur la reconnaissance de son lecteur. On aurait pu penser que l'auteur fait une allusion à ce qui aurait pu être une citation musicale issue du vaudeville intitulé *Le Dîner sur l'herbe*[132], représenté pour la première fois au Théâtre du

[129] *L'Illustre Gaudissart*, *CH*, t. IV, p. 567.
[130] *La Muse du département*, *CH*, t. IV, p. 673.
[131] Le texte de cette édition a été présenté, établi et annoté par Anne-Marie Meininger.
[132] Takeshi Matsumura croit qu'il s'agit de la comédie-vaudeville de Scribe et Mélesville, intitulée *L'Étudiant et la grande dame*, représentée au théâtre des Variétés, le 30 mars 1837. D'après l'auteur, Balzac aurait fait une allusion à ce moment où Corbineau veut prendre le parapluie à Ferdinand, en disant

Gymnase à Paris, le 2 juillet 1824, de Scribe et Mélesville (1787-1865). Dans la scène XIII de ce vaudeville, le personnage de Prosper fait un monologue en tenant un grand parapluie dans sa main, avant de le partager avec Marianne dans les scènes suivantes, tout en restant comme « Paul et Virginie avec un parapluie »[133]. Nous transcrivons un extrait qui pourraient prétendre à être ces « fameux vers sur le parapluie par Scribe » :

> Eh bien ! eh bien ! où sont-ils donc ?... Moi qui, à la première goutte de pluie, ai couru de toutes mes forces pour venir à leur secours... je n'en ai pas achevé mon dîner... il est vrai que je n'y étais guère disposé... c'est drôle, moi qui avais une si belle faim... Ce que mon oncle m'a dit tout à l'heure m'a coupé l'appétit... ça donne des idées... des idées... qui font tout oublier... Eh ! oui, parbleu !... car je suis là à l'averse... avec un parapluie sous le bras.
>
> *L'ouvrant.*
>
> C'est tout de même bien à la maîtresse de l'auberge de me l'avoir prêté sans me connaître... vous direz à ça, le physique est là qui sert de répondant.[134]

Cependant nous pourrions nous demander si ce passage serait vraiment « les fameux vers sur le parapluie », tout simplement parce que celui que nous avons transcrit ci-dessus ne correspond pas à des vers proprement dit. Plus loin dans *Le Dîner sur l'herbe*, on remarque deux vers qui contiennent le mot parapluie, mais qui sont peut-être trop courts et apparemment sans intérêt pour que cela devienne les fameux vers sur le parapluie par Scribe. Il s'agit du moment où Gaillardin dit : « Je l'ai dit : l'averse est finie », ce à quoi Brémont répond : « Pas tout à fait ; car dans ces lieux / Je vois encore un parapluie. »[135] Comme l'allusion permet de ne pas citer, il est difficile de trouver l'origine d'une allusion d'apparence aussi vague.

Cette allusion plus spécifique à une œuvre de Scribe, faite de manière condensée car sans la citation proprement dite, demande tout un travail très actif de la part du lecteur, qui pouvait ou non connaître le vaudeville d'Eugène Scribe. Toutefois, nous ne pouvons pas écarter la possibilité que l'auteur ne nous renvoie pas à des fameux vers trouvés dans une œuvre du librettiste, mais à des vers créés et inscrits dans les albums tenus par les femmes durant le XIXe siècle[136] ; si tel est le cas, il n'y a pas de spectacle musical à

---

que « le temps n'est pas sûr », ce à quoi Ferdinand dit « C'est le neuf, prends garde… », *op. cit.*, p. 109-117.

[133] Eugène Scribe, Anne-Honoré-Joseph Duveyrier (dit Mélesville), *Le Dîner sur l'herbe*, Paris, Pollet, 1824, p. 29.

[134] *Ibid.,* p. 28.

[135] *Ibid*., p. 50.

[136] Charles Asselineau affirme, en 1855 : « Il était réservé à notre époque de produire le plus important, le plus riche, le plus précieux *album* qui sera jamais vu. » *Les Albums et les autographes*, Alençon, Poulet-Malassis et De Broise, 1855, p. 35.

chercher. Jean-Claude Yon propose un quatrain trouvé dans des albums à l'époque : « Ami commode, ami nouveau / Qui, contre l'ordinaire usage, / Reste à l'écart quand il fait beau / Et se montre les jours d'orage. » D'autres variations se trouvent ailleurs, mais le fond reste le même : « Ami commode, ami nouveau / Qui, contre l'ordinaire usage, / Reste à l'écart quand il fait beau / Et se montre pendant l'orage. »[137] Le librettiste a très probablement eu de la chance en amitié ! Nous pourrions nous demander encore si « les fameux vers sur le parapluie par Scribe » peuvent être considérés comme une citation *in absentia*, justement car la citation est absente. Ce serait certainement une façon d'interpréter cette terminologie que nous avons choisie, mais cela va à l'encontre de ce que nous comprenons par une citation *in absentia* : c'est-à-dire une citation musicale qui n'a aucune sorte d'ornement qui la fait ressortir du reste du texte. Cet exemple relève précisément d'une allusion à ces vers, sans les citer, et sans la référence de l'œuvre où ils se trouvent, mais avec une référence à son auteur.

Analysons un autre passage où nous pourrions trouver une citation *in absentia*, selon nos propos. Dans *Honorine*, nous lisons le récit d'un amour négligé : Onorina, après avoir trompé son mari, le comte Octave, et s'être enfuie avec son amant et le fruit de son adultère, ne veut plus retourner au domicile conjugal, même après le départ de son amant et la mort de leur enfant. Le comte Octave, l'aimant de loin, interfère dans les moindres détails de son quotidien pour que son épouse ait tout ce qui est nécessaire pour vivre, mais sans qu'elle sache que c'est son mari qui l'aide financièrement. Ayant trouvé un ami à qui il puisse faire confiance, le comte essaie d'introduire Maurice chez Honorine, pour qu'il puisse au moins communiquer avec sa femme. Il tente tout ce qui est en son pouvoir, il songe même à un viol, en faisant allusion au roman *Clarisse Harlowe* (1748) : « J'ai médité sérieusement, il y a quelques jours, le dénouement atroce de Lovelace avec Clarisse, en me disant : si Honorine avait un enfant de moi, ne faudrait-il pas qu'elle revînt dans la maison conjugale ? »[138] Ne serait-ce pas l'histoire de Robert et Isabelle, dans l'opéra *Robert-le-diable*, qui résonne dans nos esprits ? Robert, qui aime son Isabelle et veut être avec elle, tout comme Octave veut être avec Honorine, songe également à un viol, dans l'acte IV, scène II : « Je cède au transport qui m'entraîne / Isabelle, tu m'appartiens ! »[139]. Il lui demande : « Ne me résiste plus ! », ce que le comte Octave, plus délicat et subtil dans ses manières, n'ose pas faire : il ne manifeste pas son désir si

[137] John Brunton, *Anthologie de quatrains anciens et modernes*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1877.
[138] *Honorine*, *CH*, t. II, p. 558.
[139] Eugène Scribe, Germain Delavigne, Giacomo Meyerbeer, *Robert-le-Diable*, Paris, Bezou, 1831, p. 40.

expressément. Dans l'opéra, Isabelle lui répond « Ah ! laisse-moi », Robert insiste « Non, viens » ; à Isabelle de dire « Arrête ! » avant de commencer la fameuse cavatine *Robert, toi que j'aime*, où elle chante les fameux vers : « Grâce pour toi-même, / Et grâce pour moi ! »[140]. Dans *Honorine*, nous voyons le comte Octave, et non pas la femme, prononcer ce dernier vers : « Vous ne pouvez vous donner un seul coup sans frapper sur moi. Grâce pour moi ! ma chère Honorine. »[141], dit-il dans une lettre à son épouse après sept ans de silence.

Nous savons que Balzac avait retenu de cette cavatine d'Isabelle justement ces deux vers, qu'il cite dans d'autres œuvres de *La Comédie humaine* également. La différence entre ces autres citations ailleurs et celle-ci, que nous venons de montrer, c'est que l'auteur donne la référence de son origine[142] : « […] un registre particulier pour chanter, comme Isabelle au quatrième acte de *Robert-le-Diable* : *Grâce pour toi ! grâce pour moi !* »[143], lit-on dans *Petites misères de la vie conjugale* ; ou encore : « 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* »[144], dans *Béatrix* ; et dans *Gambara*, le paragraphe où la citation apparaît est dédié tout entier à l'analyse du « duo du viol »[145] : « Quelle adorable mélodie dans la cavatine de : *Grâce pour toi* ! »[146]. Si nous observons la forme de ces citations, elles apparaissent toujours en italique et deux de ces citations sont introduites par les deux points. Tous ces éléments réunis (les références et l'aspect de ces citations) nous permettent de conclure que nous sommes face à des citations musicales *in praesentia*, dans ces trois exemples, mais à une citation musicale *in absentia*, dans le passage relevé d'*Honorine*.

Comme nous pouvons le voir, les citations dites *in absentia* se présentent sous des formes très différentes. Pour ce travail, un autre cas assez curieux a été relevé dans *Illusions perdues*. Il s'agit d'une probable citation musicale avec de légères

---

[140] *Id.*
[141] *Honorine*, *CH*, t. II, p. 587.
[142] Au-delà de ces trois exemples qui sont restés dans l'œuvre finale, Balzac avait ajouté, dans *Pierrette*, d'abord une référence musicale à cette cavatine : « […] la cavatine d'Isabelle dans Robert-le-Diable » voit-on dans le manuscrit ; plus tard, après ses remaniements de texte, Balzac ajoute la citation à ce fameux vers : « […] ni la cavatine de *Grâce pour toi* dans Robert-le-Diable ». Dans la version finale de *Pierrette*, il n'y a plus de références, ni d'allusions, ni de citations liées à cet opéra. (*CH,* t. IV, p. 1114).
[143] *Petites misères de la vie conjugale*, *CH*, t. XII, p. 170.
[144] *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 708.
[145] *Gambara*, *CH*, t. X, p. 508.
[146] *Ibid.*, p. 509.

modifications[147] du mélodrame *Bertram ou le Pirate*, de Raimond, créé au Théâtre du Panorama-Dramatique, le 26 novembre 1822. C'est justement au moment où Étienne Lousteau et Lucien rentrent dans ce théâtre que la référence est également introduite dans l'œuvre ; avec la description de la décoration du Panorama-Dramatique, on donne l'affiche du soir :

> On achevait un gros bon mélodrame intitulé *Bertram*, pièce imitée d'une tragédie de Maturin qu'estimaient infiniment Nodier, lord Byron et Walter Scott, mais qui n'obtint aucun succès à Paris.[148]

Dans la loge, lorsqu'ils discutent avec Nathan et des actrices, on voit surgir un nouveau personnage dans l'œuvre, mais qui ne fait qu'une brève apparition : il s'agit de l'actrice Florville, que l'on dit être une actrice réelle et non pas fictive[149]comme Coralie et Florine, des actrices purement balzaciennes. Quand elle pose sa première question dans cette scène, le narrateur explique : « […] dit la Florville, qui était l'actrice d'*Arrête, malheureux*. »[150] Il n'y a pas d'informations qui indiquent qu'il ait existé une actrice appelée Florville, qui a joué dans le Panorama-Dramatique, encore moins dans *Bertram ou le Pirate*. Il est possible toutefois que ces vers, « arrête, malheureux », soient tirés du mélodrame en question, mais avec une légère modification : dans la scène XI du troisième acte, le solitaire dit « Arrête, malheureuse »[151]. Au genre près, serait-ce de ce mélodrame que l'auteur tire cette citation musicale ? Comme Florville est une femme dans *Illusions perdues*, et c'est un homme qui prononce cette phrase dans *Bertram ou le Pirate*, nous pourrions comprendre le changement de genre du mot (malheureux – malheureuse), ce qui serait une citation avec variation. Mais la citation musicale *in absentia* ne s'arrête pas là : quelques lignes plus loin, Nathan prodigue des conseils avisés à Florville :

> Si tu veux avoir du succès, lui dit Nathan, au lieu de crier comme une furie : *Il est sauvé !* entre tout uniment, arrive jusqu'à la rampe et dis d'une voix de

[147] Cette citation musicale *in absentia* a été trouvée par Linzy Erika Dickinson, dans *Theatre in Balzac's* La Comédie humaine, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 2000, p. 42-44, mais l'analyse n'a pas été faite dans les mêmes termes.
[148] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 373.
[149] Balzac lui-même avait écrit dans son manuscrit qu'il s'agissait d'une actrice réelle : « Dans toute cette scène, une actrice réelle, Florville, joue un rôle donné à Coralie dans ms. » (*Illusions* perdues, *CH,* t. V, p. 1280). Roland Chollet écrit dans la note de l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade » que Florville est une actrice réelle mise comme un personnage fictif de l'univers balzacien.
[150] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 374.
[151] Charles Nodier (sous pseudonyme : Raimond), Isidore-Justin Sévérin Taylor, musique d'Alexandre Piccini, *Bertram ou le Pirate*, *mélodrame en 3 actes*, Paris, Quoy, 1822, p. 50.

> poitrine : *Il est sauvé*, comme la Pasta dit : *O ! patria* dans *Tancrède*. Va donc ! ajouta-t-il en la poussant.[152]

Que la Pasta chante *O ! patria* dans *Tancrède,* cela on le sait, car Balzac lui-même reprend ces vers à plusieurs reprises dans *La Comédie humaine*. Ce qui nous intéresse dans ce passage, c'est le vers « Il est sauvé », qui peut être lui aussi lié au mélodrame. Les vers trouvés reprennent la même idée de la phrase que doit chanter Florville, mais ne sont pas (mot à mot) exactement identiques. Dans la scène XIV, de l'acte deuxième, Imogène dit : « O mon Dieu ! je te remercie ; ses jours seront sauvés. »[153] Et il répète juste après : « Aldini ! ah ! du moins, je sauverai tes jours. »[154] En effet, en fin de compte il est sauvé, tout comme le chantera Florville. Le vers « Il est sauvé » figure également dans une romance qui a été insérée dans le premier acte, scène VII, de l'opéra-comique de Méhul, intitulé *Héléna*, représenté pour la première fois au théâtre de l'Opéra-Comique, en 1803. Héléna chante, « avec ivresse »[155] : « Il est sauvé l'enfant du troubadour. »[156] et Paul répète « Il est sauvé »[157]. En effet, il n'y a pas d'information qui puisse prouver la participation de Florville dans cet opéra-comique, ni dans *Bertram*. Il nous semble pourtant plus cohérent avec la scène en question trouvée dans *Illusions perdues* de dire qu'il s'agit plutôt d'une citation musicale *in absentia* un peu détournée de sa source (du mélodrame), que d'un autre spectacle musical, un opéra-comique, quelqu'exacte qu'elle soit. Si la citation musicale vient du mélodrame *Bertram ou le Pirate* – à la différence de la cavatine de l'opéra *Robert-le-Diable*, *Grâce pour moi, grâce pour toi*, dont on trouve des références dans d'autres œuvres de *La Comédie humaine*, mais non pas dans celle où a été insérée la citation musicale légèrement cachée –, *Bertram ou le Pirate* apparaît dans l'œuvre où l'auteur cache aussi deux citations musicales *in absentia*, mais tout en donnant quelques pistes pour que l'on trouve son origine, comme si Balzac avait du mal à garder complètement le mystère.

Ces citations musicales, soit *in absentia*, soit *in praesentia*, ne sont pas forcément des citations littéralement exactes. Elles peuvent, pour quelque raison que ce soit, s'écarter plus ou moins des paroles de la chanson, de la chansonnette comique, de l'opéra, du mélodrame, de la romance, du vaudeville, de l'opéra-comique ; ces raisons peuvent être très intéressantes une fois analysé le contexte où elles ont été insérées, puisqu'elles

---

[152] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 375.
[153]Isidore-Justin Sévérin Taylor, Charles Nodier (sous pseudonyme) *op. cit.*, p. 38.
[154] *Id.*
[155] Jean-Nicolas Bouilly, Étienne Nicolas Méhul, *Héléna*, Paris, Barba, 1803, p. 20.
[156] *Id*.
[157] *Id.*

sont souvent adaptées pour mieux passer dans le roman : elles ont été bien acclimatées, pour ne plus être un corps étranger. Nous verrons que Balzac cite souvent à son gré des paroles pas tout à fait exactes, si l'on compare avec la source. Mais l'important est que la citation reste reconnaissable (Compagnon le disait déjà « la citation est un lieu de reconnaissance »[158]…), malgré ses légères modifications.

Un autre problème se pose : comment distinguer les citations *in absentia* des simples allusions ? Prenons comme exemple le moment où le marquis d'Espard, dans *L'Interdiction*, parle de « s'adresser à Déodatus » :

> Cet homme fut arrêté par un ordre du gouverneur, le fidéicommissaire déclara la vérité, le pauvre négociant fut pendu, mon père eut les deux terres. J'aurais voulu pouvoir ignorer la part que mon aïeul prit à cette intrigue ; mais le gouverneur était son oncle maternel, et j'ai lu malheureusement une lettre par laquelle il le priait de s'adresser à Déodatus, mot convenu entre les courtisans pour parler du Roi. Il règne dans cette lettre, à propos de la victime, un ton de plaisanterie qui m'a fait horreur.[159]

Comme indiqué dans la note de l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade »[160], « Déodatus » peut nous renvoyer à une chanson de Roger de Bussy-Rabutin (1618-1693), dont les premiers vers sont « Que Déodatus est heureux / De baiser ce bec amoureux / Qui d'une oreille à l'autre va ! / Alleluia ! »[161], et qui a été citée dans la *Chronique de Paris*, le 11 février 1836, une semaine avant la parution du roman de Balzac. Même s'il n'y a pas les paroles de la chanson entremêlées à la réponse du marquis d'Espard, l'auteur élucide l'allusion à cette chanson lorsqu'il explique que ce mot convenu est passé au vocabulaire commun, devenu une expression : encore une fois, Balzac ne veut pas laisser une citation complètement *in absentia* et nous donne après, à travers un personnage, une explication.

Quelques citations *in absentia* peuvent être encore plus difficiles à trouver, notamment lorsque l'on joue sur le vers d'un spectacle musical. Prenons l'exemple d'une citation complètement *in absentia*, où nous croyons avoir trouvé les paroles modifiées de la féerie mêlée d'ariettes, intitulée *La Belle Arsène* (1773), dont les paroles sont de Favart, et la musique de Monsigny. Dans les *Petites misères de la vie conjugale*, l'auteur nous décrit les problèmes et les ruses d'un couple, Adolphe et Caroline, dans ses trente-huit

---

[158] Antoine Compagnon, *La seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 23.
[159] *L'Interdiction, CH,* t. III, p. 483-484.
[160] L'introduction, les notes et les commentaires de *L'Interdiction* de la « Bibliothèque de la Pléiade » (1976) ont été faits par Guy Sagnes.
[161] Le premier couplet de cette chanson a été trouvée dans le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, 1870, t. 6, page 463.

chapitres assez disparates entre eux. Dans le chapitre intitulé « Le dix-huit brumaire des ménages », l'auteur raconte le moment où Adolphe décide « […] de laisser Caroline maîtresse de trouver elle-même ce qui lui plaît. »[162] Donc « il lui remet le gouvernement de la maison en lui disant : "Fais ce que tu voudras." »[163] Or, cela ne nous rappellerait-il pas étrangement une certaine partie de l'histoire de l'opéra-comique de *La Belle Arsène* ? Arsène méprise tous ses soupirants, elle ne semble pas intéressée par les hommes qui lui font la cour. Alcindor, qui essaie constamment de lui plaire, n'ayant jamais réussi, affecte d'être volage, ce qui ne fait qu'énerver la belle Arsène. Elle demande donc à une fée, sa marraine, de la ramener dans son palais, où elle est la maîtresse pour, tout comme Caroline, faire ce qu'elle voudra. Dans les deux histoires, les femmes regretteront d'avoir souhaité être la maîtresse de leurs maisons : Caroline parce qu'elle finit par ne pas bien gérer les comptes du ménage et s'endetter (et elle ne trouve pas le temps pour s'occuper de la toilette de son mari…) ; Arsène, à son tour, parce qu'elle se lasse dans son palais de l'absence de prétendants qui lui faisaient la cour et elle se rend compte qu'elle regrette Alcindor, au moment où, dans son évanouissement, elle voit la célébration de son mariage avec une autre femme. Étant donné que la situation de cette œuvre balzacienne et l'opéra-comique sont, d'une manière ou d'une autre, parallèles, et ont quelques points de contact, regardons de plus près ce que nous croyons être une citation de cet opéra-comique. Adolphe, qui voit que Caroline échoue dans sa mission de maîtresse de maison, ne tarde pas à lui faire entendre ses complaintes :

> Quand j'étais garçon, je n'avais que des chaussures neuves ! je trouvais des serviettes blanches à mon couvert tous les jours ! Je n'étais volé par le restaurateur que d'une somme déterminée ! Je vous ai donné ma liberté chérie !... qu'en avez-vous fait ?[164]

Adolphe lui dit « Je vous ai donné ma liberté chérie ! », et dans l'opéra-comique, Arsène chante :

> Non, non ; j'ai trop de fierté
> Pour me soumettre à l'esclavage
> À des égards l'hymen engage ;
> Je chéris ma liberté ;[165]

[162] *Petites misères de la vie conjugale*, *CH*, t. XII, p. 83.
[163] *Id.*
[164] *Ibid.*, p. 87.
[165] Charles-Simon Favart, Pierre-Alexandre Monsigny, *La Belle Arsène*, Fontainebleau, Imprimerie P. Robert-Christophe Ballard, 1773, p. 16.

Pourrait-on prendre cette phrase proférée par Adolphe comme étant une citation musicale adaptée à son contexte, et *in absentia*, car n'étant pas entourée de guillemets, ni en italique, ni décalée du reste du texte, et ne présentant aucune évidence qui permet à un lecteur qui ne connaît pas les paroles de l'opéra-comique de l'identifier ? Par ailleurs, cette prétendue citation musicale *in absentia* n'est pas tout à fait exacte, car adaptée à la phrase qui l'accueille. Or, Balzac semble très bien connaître cette œuvre musicale, puisqu'il fait référence à son titre dans *Les Paysans*, où il y a un personnage qui s'appelle Arsène, à qui il se réfère quelquefois comme « la belle Arsène »[166], ou l'« ex-belle Arsène »[167] ; dans *César Birotteau*, on voit un représentant du peuple à Marseille, « amoureux d'une actrice qui jouait le rôle de la BELLE ARSÈNE et que le parterre royaliste sifflait »[168], et l'on voit la référence au titre de l'opéra-comique écrit en majuscules. Dans ces apparitions trouvées dans *Les Paysans*, nous pouvons nous demander si nous sommes face à une référence proprement dite au titre d'une œuvre musicale ou à une simple allusion, étant donné que le titre de l'opéra-comique a été incorporé à son texte où il n'est pas question de théâtres, ni de spectacles, ni d'interprètes, ni d'aucun autre aspect lié à la musique. Quoi qu'il en soit, Balzac nous renvoie à cet opéra-comique dans d'autres œuvres pour que l'on puisse trouver, peut-être, cette citation *in absentia* dans son état le plus pur qui se trouve dans *Petites misères de la vie conjugale*. Dans ce jeu de cache-cache, les pistes sont souvent données ailleurs pour qu'il n'y ait jamais des citations totalement *in absentia*, comme si l'auteur faisait un clin d'œil à son lecteur.

Lorsque l'auteur cache les titres de spectacles à travers un personnage ou le narrateur, il joue aussi avec notre mémoire : certaines références disparaissent complétement dans le reste du texte, si la référence en question manque dans le répertoire du lecteur. Dans ces cas analysés ci-dessus, l'auteur inscrit ailleurs une référence proprement dite, ce qui peut venir en aide (si la mémoire ne le peut), pour trouver cet indice masqué. Pour ce faire, il est nécessaire de considérer *La Comédie humaine* comme une seule œuvre géante, et non pas chaque fragment en soi. En effet, nous savons que c'était l'intention de l'auteur de connecter le tout à travers ses personnages reparaissants, et peut-être aussi à travers toutes ces inscriptions musicales À côté de ces personnages qu'a créés Balzac, il y a aussi de nombreuses célébrités, notamment du monde musical

[166] *Les Paysans*, *CH*, t. IX, p. 222.
[167] *Ibid.*, p. 241.
[168] *César Birotteau*, *CH*, t. VI, p. 244.

(mais pas seulement), qui côtoient les personnages fictifs et qui réapparaissent aussi dans différentes œuvres.

Si l'on passe outre le statut des inscriptions musicales, qu'elles soient au titre d'une référence, allusion ou citation, nous voyons que la citation est un phénomène d'appropriation : l'auteur est allé chercher un morceau de texte qui lui semble convenir à telle ou telle partie de son œuvre fictionnelle. Cette œuvre musicale est parfois évoquée seule (des paroles, un air), ou avec son compositeur ou son interprète ; certaines célébrités du monde musical sont plus souvent convoquées que d'autres. Certes, les auteurs et compositeurs de ces morceaux de musique que l'auteur choisit d'inscrire dans son œuvre n'ont pas imaginé que certains vers ou certains airs seraient mis sur les feuilles d'une œuvre littéraire, chantés par un personnage ou introduits dans une description faite par le narrateur. De même, tous les interprètes qui ont été convoqués dans *La Comédie humaine* perçoivent la révérence de Balzac à leur égard lorsque la citation est comprise comme une référence.

CHAPITRE II. RÉFÉRENCE, RÉVÉRENCE, CONCURRENCE ?

La Comédie humaine regorge d'éléments musicaux et des célébrités du monde de la musique qui finissent par gagner le statut de personnage fictif lorsqu'elles circulent dans le palais sonore balzacien : à l'instar de quelques personnages qui réapparaissent dans plusieurs œuvres de *La Comédie humaine*, quelques musiciens et interprètes seront aussi évoqués à quelques reprises dans différentes œuvres ; d'autres sont évoqués ne serait-ce que pour une brève apparition. La présence des interprètes, dont les noms ne nous sont pas parvenus aujourd'hui, et que l'on ne pourrait pas connaître sans le filtre de la note, est toute aussi importante.

Toutes les références théâtrales et musicales confondues servent à nous montrer que le rôle des interprètes figurant dans *La Comédie humaine* peut être très important et dévoiler certains aspects intéressants pour ce travail. Nous démontrerons de quelle manière Balzac inscrit les interprètes – souvent très complimentés par leurs paires de chevilles, leurs belles voix et les effets qu'ils exercent sur les spectateurs –, mais aussi les musiciens (compositeurs, chansonniers) dans son œuvre. Grâce à la référence à de grands noms de la musique de son époque mais aussi des siècles précédents, il sera possible de nous mettre à la place d'un dilettante dix-neuvièmiste qui apprécie plusieurs soirs par semaine ces talents sur scène.

I. Canonisation ?

1. Musiciens de tous les pays

Cette comédie sonore est remplie d'inscriptions musicales, que cela soit au titre de références, d'allusions ou de citations, dans presque toutes les œuvres qui ont été réunies sous le nom de *La Comédie humaine*, et comme d'autres auteurs contemporains de Balzac, tels que George Sand, Chateaubriand, Alfred de Musset et Stendhal, l'ont fait également. Ces inscriptions musicales peuvent apparaître en guise de louange à certains musiciens contemporains de l'auteur qui étaient en vogue à cette époque-là, en France ou à l'étranger, ou juste sous la forme d'un nom de plus ajouté à une liste (ce que l'on appellerait de nos jours du « *name-dropping* ») de personnalités qui ont contribué d'une

manière ou d'une autre à l'art, à la science ou à la politique, donc dans une liste où il n'est pas forcément question que de musiciens.

Marcher dans ce palais qu'est *La Comédie humaine* est presque comme flâner autour du Palais Garnier, à Paris : on y croise des bustes de musiciens partout[169], qui sont parfois des contemporains de Balzac, mais tout à côté de quelques musiciens de siècles précédents. Bien que la plupart n'apparaisse qu'une seule fois, on en voit une multitude : Rossini, Meyerbeer, Liszt, Beethoven, Bellini, Paganini, Moscheles, Berlioz, Hérold, Herz, Auber, Pixis, Weber, Paër, Paisiello, Nicolo, Berton, Méhul, Steibelt, Dussek, Habeneck, Dreyschock, Döhler, Reicha, Haydn, Henri Karr, Mendelssohn, M. de Ségur, Désaugiers. Balzac connaissait quelques musiciens personnellement, comme Rossini avec qui il se lie d'amitié en 1832[170]. D'après sa correspondance, il est possible de savoir que Balzac a rencontré Liszt[171] et Wolff[172] également, qu'il a échangé des lettres avec Auber, et qu'il a même demandé à Béranger de lui écrire une chanson pour l'ajouter dans *Illusions perdues*[173], ce qui ne s'est pas produit en fin de compte.

Une grande partie de ces musiciens auxquels Balzac fait référence apparaissent parmi d'autres, formant toute une liste, qui demande à son lecteur de rassembler les caractéristiques qu'il connaît de chacun de ces musiciens qui y sont convoqués, pour qu'il comprenne de quel style, de quelle époque ou de quelle « valeur » musicale il est question dans son œuvre. Nous pourrions nous demander toutefois s'il s'agit d'un geste intentionnel faisant preuve d'une vaste culture musicale ou si l'auteur veut tout simplement éveiller l'image d'un musicien quelconque dans l'esprit du lecteur. Schmucke se mouche « en pensant à quelque motif de Rossini, de Bellini, de Beethoven, de

---

[169] Thierry Santurenne évoque lui-aussi cette image de bustes de musiciens qui sont cités dans une œuvre littéraire : « Mais alors que la présence commémorative des bustes de musiciens rappelle l'histoire d'un genre en une tentative de synthèse appropriative, en dessous du bâtiment s'étale un lac dont les eaux noires font office de symbole de la puissance des chimères se déployant quelques mètres plus haut sur la scène. » *L'Opéra des romanciers. L'art lyrique dans la nouvelle et le roman français (1850-1914)*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 27.

[170] Voir Liliane Lascoux, « Balzac et Rossini. Histoire d'une amitié », *L'Année balzacienne 2005*, Paris, PUF, 2005, p. 363-382.

[171] Balzac lui écrit une lettre pour décaler leur rendez-vous en avril 1840. (*Corr.,* t. IV, p. 96)

[172] Le 29 juin 1834, Balzac reçoit Wolff, « le pianiste de Genève », ce qui manifestement lui procura une joie débordante : « J'aurais jeté la maison par les fenêtres de joie. N'est-ce pas lui qui m'a demandé – *Qui était cette admirable personne ?* Aussi ce pauvre garçon a dû me trouver bien accort, bien splendidement hospitalier. Le voir, c'était pour moi, me retrouver au Pré-Lévêque, à dix pas de la maison Mirabaud et respirer l'air de Genève. » *LH,* t. I, p. 171.

[173] Balzac parle de son envie de lui demander de refaire la chanson dans le *Grand homme de province à Paris*, dans une lettre à Mme Hanska du 14 novembre 1842 : « Après-demain, je vais chez Béranger, pour lui demander de me refaire la *Chanson* dans *Grand homme de province à Paris* que je réimprime dans *La Comédie humaine* et qui va être complet. » *LH,* t. I, p. 614.

Mozart »[174] ; dans *Facino Cane*, les musiciens de l'orchestre de trois aveugles, payés avec un très modeste salaire, « […] ne donnaient ni du Rossini, ni du Beethoven, ils jouaient ce qu'ils voulaient et ce qu'ils pouvaient »[175]. Verrait-on une grosse différence si l'auteur enlève, ajoute ou change un de ces noms ?

- ***Mon pays c'est Paris***

Certains musiciens habitaient à Paris[176] à l'époque de Balzac, comme c'est le cas d'Henri Herz (1803-1888), pianiste et compositeur viennois. Herz a été nommé par Auber professeur de piano au Conservatoire de Paris en 1842, où il restera jusqu'à sa retraite en 1874. Balzac le fait figurer dans une longue énumération de musiciens allemands que l'on voit dans *Le Cousin Pons*, rassemblés rien que par leur nationalité commune :

> Ce pianiste, comme tous les pianistes, était un Allemand, Allemand comme le grand Listz et le grand Mendelssohn, Allemand comme Steibelt, Allemand comme Mozart et Dussek, Allemand comme Meyer, Allemand comme Dœlher, Allemand comme Thalberg, comme Dreschok, comme Hiller, comme Léopold Mayer, comme Crammer, comme Zimmerman et Kalkbrenner, comme Herz, Woëtz, Karr, Wolff, Pixis, Clara Wieck, et particulièrement tous les Allemands.[177]

Herz et la plupart des musiciens allemands et italiens venus à Paris dans la première moitié du XIXe siècle habitent presque tous à côté du boulevard des Italiens, « le quartier général de l'art lyrique »[178], comme l'appelle Patrick Barbier. Rossini, Donizetti, Bellini habitent aux alentours ; quelques interprètes italiens, tels que Antonio Tamburini (1800-1876) et Giuditta Grisi (1805-1840), partagent le même coin de la ville[179], mais aussi le même palais sonore balzacien. Ce sont des musiciens de plusieurs nationalités que Balzac inscrit dans son œuvre certes, mais tels qu'ils arrivent à Paris ; les spectacles qui apparaissent le plus souvent dans *La Comédie humaine* sont ceux représentés au

[174] *Le Cousin Pons*, *CH*, t. VII, p. 498.
[175] *Facino Cane*, *CH*, t. VI, p. 1022.
[176] André Lorant cherche dans *L'Almanach général de la France et de l'Étranger* les adresses de certains de ces musiciens allemands qui ont habité à Paris : Herz habitait au 24 rue Joubert ; Liszt au 19 *bis* rue Pigalle ; Wolff au 3 rue Saint-Hyacinthe-Saint-Honoré.
[177] *Le Cousin Pons*, *CH*, t. VII, p. 496-497.
[178] Expression employée par Patrick Barbier, dans *À l'Opéra au temps de Balzac et Rossini*, Hachette Littératures, 1987 ; 2003, p. 184.
[179] Dans la chaussée d'Antin et la rue de Provence vivaient Tamburini, Cornélie Falcon, Maria Malibran et Chopin ; dans la rue Saint-Georges, résidait Laure Cinti-Damoreau ; au début du boulevard des Italiens, habita Bellini ; un peu plus loin, habita Giuditta Grisi ; dans la rue de Grammont, résidait Donizetti ; Rossini habitait un petit appartement sous les toits de la salle Favart, après 1830 ; à l'intersection du boulevard des Italiens et du boulevard Montmartre, rue de Richelieu, habitaient Caroline Branchu, Giuditta Pasta et Meyerbeer. (Voir Patrick Barbier, *op. cit.,* p. 185).

Théâtre-Italien – appelé parfois « les Bouffons » ou encore « les Italiens »[180] – même si, à certains moments, la diégèse de l'œuvre se situe ailleurs. Il y a encore deux salles de spectacle parisiennes où se rendent principalement les personnages de *La Comédie humaine* : l'Opéra de la rue Le Peletier et l'Opéra-Comique[181]. Tous les interprètes qui figurent dans l'œuvre, et que l'on verra dans cette première partie, ont joué dans différents théâtres, à différentes époques. Mais comme Balzac fait référence, la plupart du temps, au répertoire des Italiens, ce sera également aux interprètes qui y jouèrent d'apparaître dans son œuvre.

Comme nous pouvons le voir, les musiciens qui ont été invités à figurer dans *La Comédie humaine* ne viennent pas tous d'un seul pays : outre les compatriotes de l'auteur, l'on remarque une grande quantité de musiciens italiens et allemands qui figurent dans les listes que l'auteur a insérées dans certains romans. Cette familiarité avec les musiciens italiens et allemands est d'autant plus grande que ce sont des musiciens qui habitent Paris. Si, dans *Le Cousin Pons*, on voit une liste de musiciens allemands (forcément liés à la nationalité du musicien de ce roman, Schmucke), dans *Massimilla Doni*, l'auteur a bien exposé l'*italomanie* qui s'est emparée de la société de l'époque :

> Cher Rossini, tu as bien fait de jeter cet os à ronger aux *tedeschi*, qui nous refusaient le don de l'harmonie et la science ! Vous allez entendre la sinistre mélodie que le maître a fait rendre à cette profonde composition harmonique, comparable à ce que les Allemands ont de plus compliqué, mais d'où il ne résulte ni fatigue ni ennui pour nos âmes. Vous autres Français, qui avez accompli naguère la plus sanglante des révolutions, chez qui l'aristocratie fut écrasée sous la patte du lion populaire, le jour où cet oratorio sera exécuté chez vous, vous comprendrez cette magnifique plainte des victimes d'un Dieu qui venge son peuple. Un Italien pouvait seul écrire ce thème fécond, inépuisable et tout dantesque. Croyez-vous que ce ne soit rien que de rêver la vengeance pendant un moment ? Vieux maîtres allemands, Hændel, Sébastien Bach, et toi-même Beethoven, à genoux, voici la reine des arts, voici l'Italie triomphante ![182]

La présence de ces bustes de musiciens dans ce palais de *La Comédie humaine* vient, en effet, de l'expérience de spectateur de Balzac, mais aussi de ses relations avec certains musiciens, comme Rossini et Strunz, ou grâce à la lecture d'articles de François-

[180] Le Théâtre-Italien se situait dans la salle Louvois, devenue vite trop petite malgré ses 1500 places, puis à la salle Le Peletier pour retourner en 1825 à la salle Favart, jusqu'à l'incendie en 1838 ; pendant trois ans, le Théâtre-Italien alterne entre la salle Ventadour et l'Odéon, avant de migrer, en 1841, à la salle Ventadour de façon définitive, après sa restauration.
[181] Le théâtre de l'Opéra-Comique se situait au Théâtre Feydeau jusqu'à sa fermeture et démolition en 1829, puis dans la salle Ventadour, rue Neuve-Ventadour jusqu'en 1832, et au Théâtre des Nouveautés, rue Vivienne jusqu'en 1840.
[182] *Massimilla Doni*, *CH*, t. X, p. 589.

Joseph Fétis (1784-1871) sur la musique, publiés dans la *Revue musicale* de 1827 à 1835, et dans la *Revue et gazette musicale de Paris* à partir de 1835, et encore grâce à la première édition de la *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (1835-1844)[183]. À l'époque de l'auteur, les compositeurs jouissaient d'un certain statut social, ce qui n'était pas le cas des interprètes : financièrement, ils percevaient de meilleures rémunérations que les interprètes ; socialement, ils étaient acceptés dans les cercles mondains, étant donné qu'ils commençaient à représenter le cercle cultivé et intellectuel parisien. « Inviter Rossini, Bellini ou Meyerbeer, c'est faire entrer chez soi une personnalité dont on parle dix fois plus que du roi lui-même »[184], comme l'a montré Patrick Barbier. La relation que l'auteur entretient avec certains de ces musiciens, même si ce n'est parfois que par correspondance, donne un côté très actuel à son œuvre.

- ***Les musiciens d'antan***

Cependant, Balzac n'écarte pas les musiciens d'antan, laissant place à de grands noms du XVIIe et XVIIIe siècles également : les « vieux maîtres allemands »[185] Bach (1685-1750) et Haendel (1685-1759), ainsi que Christoph Willibald Gluck (1714-1787) ; l'autrichien Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ; les italiens Jean-Baptiste Lully (1632-1687), Jean-Baptiste Pergolèse (1710-1736), Domenico Cimarosa (1749-1801), Giacomo Carissimi (1605-1674) ; les français Jean-Philippe Rameau (1683-1764) et Pierre-Jean Garat (1762-1823)[186], à la fois musicien et baryton, sont tous convoqués dans son œuvre. La plupart de ces noms auxquels l'auteur fait référence apparaissent dans les deux « romans musicaux » *Massimilla Doni* et *Gambara*, à l'exception de Cimarosa, dont certains airs de son opéra-bouffe *Il Matrimonio segreto* (1792) figurent très souvent dans d'autres œuvres également. Balzac évoque même le nom d'un compositeur italien du XVIe siècle : Palestrina (1525-1594). Il se différencie ainsi d'un autre écrivain, également intéressé par la musique, Stendhal, qui ne remonte jamais au-delà de Pergolèse et s'est restreint à une liste considérablement moins longue de compositeurs[187]. *La Comédie*

[183] Voir Éric Bordas, Pierre Glaudes, Nicole Mozet, « Opéra », *Dictionnaire Balzac*, t. II, Paris, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires et synthèses », 2022, p. 931-935.
[184] Patrick Barbier, *op. cit.*, p. 178.
[185] *Massimilla Doni*, *CH*, t. X, p. 589.
[186] Garat était professeur de chant au Conservatoire de Paris de 1816 jusqu'à sa disparition en 1823. Il aida à perfectionner la voix de cantatrices et chanteurs également cités dans *La Comédie humaine* : Cinti-Damoreau, Levasseur et Nourrit. On raconte que Garat « amusait tant ses interlocuteurs en ne prononçant aucun *r*, suivant la mode largement répandue chez les *inc'oyables* du moment dont il était l'un des chefs de file. » (Patrick Barbier, *op. cit.*, p. 145).
[187] Voir Robert Baschet, « Stendhal et la musique », *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, 1966, p. 75-82.

humaine présente non seulement une énorme liste de célébrités du monde de la musique et du spectacle, mais aussi ses propres musiciens et interprètes, créés par l'auteur, tel que le musicien Pons, « regardé comme le rival probable des Nicolo, des Paer et des Berton »[188]. Nicolas Isouard (1775-1818) est un compositeur maltais, mais ayant grandi à Paris, rival de Boïeldieu, auteur d'opéras-comiques, tels que *Joconde, ou les Coureurs d'aventures* (1814), que Balzac a inscrit dans quelques œuvres, et auteur de la reprise du *Tonnelier* (1801), avec une nouvelle partition, qui apparaît dans *Eugénie Grandet*. Ferdinando Paër (1771-1839), compositeur italien et directeur du Théâtre-Italien de 1812 à 1823, a été l'auteur de plusieurs opéras, parmi lesquels son opéra le plus connu *Leonora ossia l'Amore conjugale* (1804)[189] ; malgré le succès et la notoriété de Paër, on ne trouve pas de renvoi à ses œuvres. Le dernier musicien auquel Pons a été comparé peut nous renvoyer soit au violoniste et compositeur Henri Berton (1767-1844), fils du compositeur Pierre-Montan Berton (1727-1780), mais dont aucune œuvre musicale n'apparaîtra dans *La Comédie humaine*.

- ***Mise à jour***

Ce qui est particulier à ces musiciens d'antan et qui diffère de certains musiciens contemporains de Balzac, c'est que, la plupart du temps, ils apparaissent dans une sorte de liste, comme pour indiquer les meilleurs musiciens rassemblés. Le problème de la liste est que l'auteur ne nous offre pas plus de détails sur leurs œuvres musicales (peut-être parce qu'il ne s'y connaissait pas beaucoup) : il n'y a pas d'allusions, ni de citations qui nous renvoient à leur ouvrage, comme on peut voir dans cet extrait de *Massimilla Doni* :

> D'ailleurs, il faut reconnaître que la musique, comme l'ont créée Lulli, Rameau, Haydn, Mozart, Beethoven, Cimarosa, Paësiello, Rossini, comme la continueront de beaux génies à venir, est un art nouveau, inconnu aux générations passées, lesquelles n'avaient pas autant d'instruments que nous en possédons maintenant, et qui ne savaient rien de l'harmonie sur laquelle aujourd'hui s'appuient les fleurs de la mélodie, comme sur un riche terrain.[190]

La preuve que cette liste de références, quelque révérencieuse qu'elle soit, ne renseigne pas davantage ses lecteurs en matière musicale, c'est que remplacer le nom d'un musicien par un autre n'a pas d'incidence sur l'effet recherché : le nom de Paësiello,

[188] *Le Cousin Pons*, t. VII, p. 492.
[189] Beethoven serait sorti d'une représentation de cet opéra et aurait dit : « Votre opéra me plaît ; j'ai envie de le mettre en musique » et la légende raconte que la *Leonora* de Paër se transforma en *Fidelio.*
[190] *Massimilla Doni*, *CH*, t. X, p. 587.

qui figure dans la présente édition de *Massimilla Doni*, remplace celui de Pergolèse, sans qu'il y ait un vrai changement de sens dans ce passage.

Il est intéressant de noter que dans les premières éditions des œuvres de *La Comédie humaine*, il n'y a pas autant de noms de musiciens (en termes de variété surtout) que ce que l'on trouve dans les éditions postérieures, notamment dans l'édition du Furne corrigé. Dans ces textes primitifs, seuls les noms de Rossini, Meyerbeer et Mozart apparaissent, à qui s'ajouteront beaucoup d'autres dans le texte définitif[191]. Les changements de texte lors de nombreuses éditions de certaines œuvres ont permis à Balzac d'ajouter certains noms de musiciens, mais aussi de les remplacer par celui d'un autre, comme on le voit dans cet extrait de *Modeste Mignon* :

> C'est un génie exécutant comme Moschelès sur le piano, Paganini sur le violon, comme Farinelli sur son larynx ! gens qui développent d'immenses facultés, mais qui ne créent pas de musique. Entre Beethoven et la Catalani, vous me permettrez de décerner à l'un l'immortelle couronne du génie et du martyre, et à l'autre beaucoup de pièces de cent sous ;[192]

Là où on lit le nom du pianiste tchèque, Ignaz Moscheles (1794-1870), on lisait avant le nom de Franz Liszt. Est-ce une question de jalousie de la relation du musicien hongrois avec sa maîtresse polonaise qui a poussé l'auteur à rayer le nom de Liszt, comme certains chercheurs l'ont soupçonné ? Balzac enlève aussi le nom de François-Joseph Talma (1763-1826), pour le remplacer par la cantatrice italienne Angelica Catalani (1780-1849) à sa place, qui devient professeure de chant et, avec Pellegrini, enseignent à des cantatrices et chanteurs français tels que Laure Cinti-Damoreau[193] (1801-1863), Adolphe Nourrit (1802-1839), Julie Dorus-Gras (1805-1896) et Cornélie Falcon (1814-1897) les techniques du *bel canto* de l'école italienne. Dès 1814, Catalani a le privilège d'être nommée par Louis XVIII la directrice du Théâtre-Italien, poste qu'elle occupera jusqu'en 1817. Comme c'était un nom en vogue à l'époque, l'auteur montre à ses lecteurs qu'il était au courant des dernières nouvelles du monde de la musique.

---

[191] Pierre Citron croit que les noms d'autres musiciens (à part Rossini, Meyerbeer et Mozart) qui ont été ajoutés ultérieurement sont issus de la collaboration d'Auguste de Belloy (1815-1871), celui qui a possiblement suggéré le titre de *Comédie humaine* à Balzac, après son voyage en Italie, est revenue émerveillé par la *Divine Comédie* de Dante.
Pierre Citron, « Du nouveau sur le titre de *La Comédie humaine* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 59e Année, n° 1 (Jan. - Mar., 1959), 1959, p. 91-93.
Pour les noms de musiciens présents dans les différentes éditions des œuvres de Balzac, voir : Pierre Citron, « *Gambara*, Strunz et Beethoven », *L'Année balzacienne 1967*, Paris, PUF, 1967, p. 165-170.

[192] *Modeste Mignon*, *CH*, t. I, p. 642.

[193] Laure Cinti a italianisé son nom français autrefois « Cinthie » pour commencer sa carrière au Théâtre-Italien, à l'âge de 15 ans.

- ***Place aux chansonniers et librettistes***

Balzac ouvre les portes de son palais à tout le monde : si, jusqu'à présent, il était question de compositeurs qui sont partout dans son œuvre, nous ne pouvons pas négliger l'intervention de chansonniers, ni de vaudevillistes. Toutes ces références, témoins de sa révérence, exposées jusqu'à présent se concentrent surtout dans le monde de l'opéra et de la musique classique, qui est, certes, celui qui revient le plus souvent dans l'œuvre, mais ce n'est pas le seul : certains chansonniers et compositeurs (et même des librettistes !) d'opéras-comiques, vaudevilles, mélodrames et romances auront aussi le droit d'apparaître dans *La Comédie humaine*. Les compositeurs italiens qui étaient à la mode à cette époque, tels que Rossini[194] (arrivé à Paris en 1823), Bellini (arrivé à Paris en 1833) et Donizetti (en 1838), se lient d'amitié avec les compositeurs français du moment, tels que les compositeurs d'opéras-comiques François-Adrien Boïeldieu (1775-1834), Ferdinand Hérold (1791-1833), Fromental Halévy (1799-1862), Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871) et Adolphe Adam (1803-1856). Contrairement à tous ces grands noms de musiciens de nationalité française, allemande et italienne qui ont eu droit au témoignage de la révérence de l'auteur lorsqu'il les rassemble dans une liste, les auteurs et compositeurs d'opéras-comiques n'auront pas leur place dans ce cortège ; leurs œuvres leur rendront hommage malgré tout. Les seuls auteurs de mélodrames convoqués dans *La Comédie humaine* apparaissent en guise d'invités à un festin chez Braulard : « Si vous voulez me faire l'honneur et le plaisir de venir, vous pouvez amener vos épouses, il y aura noces et festins, nous avons Adèle Dupuis, Ducange, Frédéric Dupetit-Méré, Mlle Millot ma maîtresse, nous rirons bien ! »[195]. Parmi ses illustres invités, nous trouvons donc Victor Ducange (1783-1833), auteur de *Trente ans ou la Vie d'un joueur*, mélodrame représenté pour la première fois au théâtre de la Porte Saint-Martin, le 19 juin 1827, qui apparaîtra dans l'œuvre balzacienne, et Frédérick Dupetit-Méré (1785-1827), auteur du mélodrame *Le Fils banni*, représenté au Théâtre de l'Ambigu-Comique, le 12 janvier 1815, et de *La Vallée du torrent ou l'Orphelin et le meurtrier*, représenté pour la première fois au Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 29 mai 1816, également présents dans *La Comédie humaine*. Comme nous pouvons le voir, il ne s'agit pas de leurs œuvres ni de

[194] Notons que l'opinion de Balzac sur Rossini, toujours très élogieuse, n'est pas unanime parmi les Français de son époque. Dans le journal *Le Corsaire*, avant 1830, par exemple, on trouvait les textes représentant l'anti-rossinisme.
[195] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 469.

leurs compétences dans cet extrait : ils apparaissent comme des personnages réels menés au sein d'une fiction, pour bien ancrer *Illusions perdues* dans l'actualité théâtrale.

Le grand monde balzacien qui fréquente les meilleurs théâtres parisiens connaît les airs d'opéras et les compositeurs en vogue, mais il aime aussi la romance. D'après l'auteur, c'est à Ségur que l'on pense lorsqu'il s'agit de romance : « Tu signifierais *sottise* comme M. de La Fayette signifie Amérique ; M. de Talleyrand, diplomatie ; Désaugiers, chanson ; M. de Ségur, romance »[196], et il songe très probablement à Louis-Philippe de Ségur (1753-1830), auteur de *Romances et chansons* (1820), et non pas à son frère cadet, Alexandre-Joseph (1756-1805). Cependant on ne voit aucune romance de Ségur figurer dans *La Comédie humaine*, mais des romances d'autres compositeurs. Ursule Mirouët[197] et Césarine[198] jouent *Le Songe de Rousseau* au piano, morceau attribué erronément à Ferdinand Hérold (1791-1833), car c'est Jean-Baptiste Cramer (1771-1858) son compositeur – Balzac semble cependant connaître ce compositeur allemand, car il fait une référence à lui dans la *Physiologie du mariage* et dans *Le Cousin Pons.* Mais c'est aussi dans cette œuvre que l'auteur placera Hérold au-dessous de Rossini : le musicien Pons « […] aurait pu se maintenir parmi les compositeurs modernes, devenir, non pas Rossini, mais Hérold. »[199] Balzac semble se tromper quant à une œuvre d'un autre musicien invité à monter sur la scène de sa comédie sonore : Urusle Mirouët joue le morceau[200] de Carl Gottlieb Reissiger (1798-1859), intitulé *La Dernière Pensée de Weber*, qui est décrit comme étant *La Dernière Pensée* de Weber, donc d'un autre compositeur allemand.

Carl Maria von Weber (1786-1826), est un compositeur allemand qui, contrairement à Hérold, bénéficie d'une place au premier rang à côté de Rossini et Mozart : c'est pour faire le portrait de Michel Chrestien dans *Illusions perdues*, notamment en parlant de sa voix, que l'auteur rassemble les trois musiciens. Notons qu'à la fin de sa description, Balzac change d'univers musical lorsqu'il introduit les chansons populaires de Béranger :

---

[196] *La Fille aux yeux d'or*, *CH*, t. V, p. 1072.
[197] « *Le Songe de Rousseau*, morceau choisi par Ursule, une des compositions de la jeunesse d'Hérold, ne manque pas d'ailleurs d'une certaine profondeur qui peut se développer à l'exécution ; elle y jeta les sentiments qui l'agitaient et justifia bien le titre de *Caprice* que porte ce fragment. » *Ursule Mirouët*, *CH*, t. III, p. 891.
[198] « Césarine amena son père dans le salon et lui joua pour le récréer *Le Songe de Rousseau*, très joli morceau d'Hérold, et Constance travaillait auprès de lui. » *César Birotteau*, *CH*, t. VI, p. 236.
[199] *Le Cousin Pons*, *CH*, t. VII, p. 489.
[200] « Pendant que la filleule jouait à son parrain des variations sur la *Dernière Pensée* de Weber […] » *Ursule Mirouët*, *CH*, t. III, p. 841.

> Homme politique de la force de Saint-Just et de Danton, mais simple et doux comme une jeune fille, plein d'illusions et d'amour, doué d'une voix mélodieuse qui aurait ravi Mozart, Weber ou Rossini, et chantant certaines chansons de Béranger à enivrer le cœur de poésie, d'amour ou d'espérance […][201]

Observons encore que l'auteur évoque Saint-Just en tant qu'homme politique, mis à côté de Danton. L'interprétation la plus naturelle est, sans doute, celle qui nous fait penser à Louis Antoine Léon de Saint-Just (1767-1794), « l'archange de la Terreur », lié, tout comme Danton (1759-1794) à la Révolution Française : le contexte peut orienter cette interprétation. Mais Saint-Just est également le nom de Claude Godard d'Aucourt de Saint-Just (1769-1826), librettiste français, auteur des paroles de l'opéra-comique *Le Calife de Bagdad* (1800), dont la musique est de Boïeldieu, spectacle qui figure dans *La Comédie humaine*.

Les chansons populaires sont, par nature, moins attachées à un auteur ou à un compositeur, et cela quand on n'ignore pas leur identité. Dans de nombreux cas, une même chanson peut avoir différentes versions, dont les paroles peuvent varier, et l'air adopté n'est pas forcément l'air originel. Toutefois, nous verrons que, dans certains passages de l'œuvre, Balzac fera venir quelques personnalités connues parmi les classes sociales plus populaires, telles que les chansonniers Pierre-Jean de Béranger (1780-1857) et Marc-Antoine Désaugiers (1772-1827).

2. Un duo : Rossini et Béranger

Les célébrités du monde musical convoqués dans *La Comédie humaine* sont nombreuses, et de nationalités et de genres musicaux très différents. Comme nous l'avons vu pourtant, certains musiciens n'ont droit qu'à une apparition rapide et parfois même unique, à côté d'une série d'autres noms sans que l'on découvre davantage sur la vie de chacun d'entre eux ou sur leurs œuvres. D'autres musiciens pourtant reviennent souvent, mais ne sont pas toujours présentés de la même manière : ils expérimentent toute une série d'adjectifs qui peuvent varier d'un roman à l'autre, en fonction des personnages auxquels ces inscriptions musicales sont associées ou le contexte du roman où ils ont été insérés. Si on continue de flâner dans le Palais Garnier avant l'heure, nous tombons sur

[201] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 317.

le buste le plus grand et imposant parmi les autres : celui de Gioachino Rossini (1792-1868).

Malgré tous ces pianistes, compositeurs, librettistes, chansonniers et violonistes que Balzac évoque et inscrit dans son œuvre, dans ces moments où l'auteur exalte un musicien, le plus souvent c'est le nom de Rossini qui se présente (on compte quatre-vingt-deux fois dans l'ensemble de *La Comédie humaine*, plus deux fois l'adjectif « rossinien » et une fois « rossiniste »). Cette omniprésence est possiblement due à l'amitié liée entre l'auteur et le musicien, depuis le moment où ils ont fait connaissance en 1832, chez Olympe Pélissier[202] (qui deviendrait plus tard, en 1846, l'épouse de Rossini), mais aussi probablement au succès dont jouissait le Cygne de Pesaro en France à cette époque-là.

Le 18 janvier 1816, Louis XVIII modifie quelques règles de la rémunération des compositeurs et librettistes, en leur attribuant une somme de 500 francs, à laquelle se rajoutait, pour certains, une prime exceptionnelle. M. de La Rochefoucauld confère à Rossini une somme de 10000 francs pour chaque nouvel opéra, pourvu qu'il en produise un nouveau par an. La proposition avait pour but de garder Rossini en France[203], pour qu'il compose des opéras en français ou au moins une version d'un opéra qui, à l'origine, a été écrit en italien, comme c'est le cas de *Mosè in Egitto* (Naples, 1818) et *Moïse et Pharaon* (Paris, 1827) ; de *Maometto II* (Naples, 1820) et *Le Siège de Corinthe* (Paris, 1826), tous les deux mentionnés dans *La Comédie humaine.* L'abondance prolifique du compositeur[204] permet à Balzac de faire référence à différents titres d'opéras rossiniens et même de les mettre à jour au fur et à mesure de ses corrections et rééditions.

Ce qui nous intéresse dans ce travail c'est pourtant non pas la quantité de références à des musiciens (qui peut vite augmenter, lorsqu'ils sont rassemblés dans une liste), mais la manière dont ces noms sont convoqués dans l'œuvre. Parmi les quatre-vingt-deux fois où le nom de Rossini apparaît dans *La Comédie humaine*, nous trouvons des allusions à certains aspects de son œuvre qui supposent une sorte de trésor commun à l'époque : « comme les crescendo de Rossini »[205], « les magiques accords de

[202] À ce sujet, voir Liliane Lascoux, art. cité.
[203] Voir plus dans Patrick Barbier, *op. cit.*
[204] Patrick Barbier nous montre quelques statistiques : « En 1822, les ouvrages de Rossini occupent 119 des 154 soirées données au Théâtre-Italien et représentent 8 des 16 pièces inscrites au répertoire ; en 1825, ils occupent 121 spectacles sur 174 et représentent 10 pièces sur 20. Beaucoup plus tard, lorsque Bellini et Donizetti sont devenus les nouveaux héros du boulevard, les ouvrages de l'auteur du *Barbier* comptent 33 représentations en 1839, pendant que ceux de Donizetti en comptent 29 et ceux de Bellini 17. À eux trois ils monopolisent le répertoire italien de Paris et font de leur vivant figure de mythe. » (*op. cit.*, p. 200-201).
[205] *La Peau de chagrin*, *CH*, t. X, p. 98.

Rossini »[206], « la céleste musique de Rossini »[207] ; la voix d'un personnage qui est décrit comme étant « douce et mélodieuse comme la musique de Rossini »[208] ; ou tout simplement « la musique de Rossini »[209] qui est évoquée pour désigner « le beau idéal en tout »[210]. Les allusions ne sont pas précises, il nous manque certaines informations, mais certainement cela ne posait aucun problème à l'effet recherché, car il y a un accord tacite avec le lecteur qui partage ce terrain esthétique. Il est vrai qu' « un opéra de Rossini »[211], une des manières dont l'auteur insère cette référence dans son œuvre, peut renvoyer le lecteur à n'importe quel opéra du compositeur. L'auteur nous demande tout simplement de songer à un opéra de Rossini, avec tous les adjectifs qui peuvent accompagner cette évocation. Un personnage qui « fredonnait une cavatine de Rossini »[212] reste aussi vague, nous complétons avec la cavatine de notre choix ; celui qui « chantait un duo de Rossini »[213] n'est guère plus exact. On ne sait pas de quelle œuvre sont sorties ces pages qui ne sont pas capables de sensibiliser Fœdora : « Elle n'écoutait pas la musique. Les divines pages de Rossini, de Cimarosa, de Zingarelli ne lui rappelaient aucun sentiment, ne lui traduisaient aucune poésie de sa vie ; son âme était aride. »[214] Nous comprenons néanmoins que même la musique la plus divine ne pouvait pas l'émouvoir.

Il y a cependant des allusions plus détaillées – si l'on peut se permettre d'établir des degrés de précision pour ce qui serait une allusion –, car complétées par la référence à un personnage d'opéra, par exemple, qui nous permet donc de trouver le titre de l'œuvre musicale à laquelle l'auteur fait une allusion, et plus encore, de trouver l'air qui y figure. Lorsque, dans *Les Employés*, Bixiou dit que « Dutocq est dans les principes du grand air inventé par le sublime Rossini pour Basilio, et qui prouve que ce grand compositeur est un homme politique »[215], il est évident qu'il s'agit du *Barbier de Séville* (1819, Paris), grâce à la présence du personnage Bazile – dont le nom est cité en italien : Basilio –, et nous verrons que Balzac fait référence au titre de cet opéra tantôt en italien, tantôt en français. Quant à ce grand air, nous concluons qu'il s'agit de l'air de la calomnie,

[206] *Ibid.,* p. 221.
[207] *Mémoires de deux jeunes mariées*, *CH*, t. I, p. 307.
[208] *La Femme de trente ans*, *CH*, t. II, p. 1191.
[209] *La Rabouilleuse*, *CH*, t. IV, p. 326.
[210] *Id.*
[211] *Modeste Mignon*, *CH*, t. I, p. 646.
[212] *Gambara*, *CH*, t. X, p. 499.
[213] *Albert Savarus*, *CH*, t. I, p. 961.
[214] *La Peau de chagrin*, *CH*, t. X, p. 174.
[215] *Les Employés*, *CH*, t. VII, p. 1084.

mentionné par Balzac également dans les *Petites misères de la vie conjugale*[216] (même s'il attribue à Bartholo cet air, qui est chanté par Bazile dans l'opéra de Rossini) ; dans *La Vieille Fille*[217], où il cite quelques mots (*piano* et *rinforzando*), dont le dernier n'apparaît que dans la pièce de théâtre de Beaumarchais[218] et non pas dans le livret de l'opéra rossinien ; et dans *La Maison Nucingen*, où il cite également le mot *piano* : « Les loups-cerviers exécutaient, financièrement parlant, l'air de la calomnie du *Barbier de Séville*. Ils allaient *piano, piano,* procédant par de légers cancans, sur la bonté de l'affaire, dits d'oreille à oreille. »[219]

Notons encore que, dans cet extrait des *Employés*, Rossini est « le sublime ». Balzac ne tarit pas d'éloges quand il est question du compositeur italien dans son œuvre : et sa révérence à son égard s'exprime par des « l'illustre Rossini »[220], « notre grand Rossini »[221], « Rossini, ce génie frère de Raphaël »[222] ; il donne pour but à l'un de ses personnages d'« être homme de génie comme Rossini »[223], mais tout en reconnaissant que l'improvisation fait partie de la routine du compositeur, car lorsque l'auteur fait le portrait de Fulgence Ridal, Balzac le décrit comme étant « paresseux et fécond comme Rossini »[224]. Rossini est également « le compositeur qui a transporté le plus de passion humaine dans l'art musical, et dont les œuvres inspireront quelque jour, par leur nombre et leur étendue, un respect homérique. »[225] Quelques-unes de ces références (et révérences) à Rossini viennent accompagnées des titres de ses œuvres, qui peuvent apparaître plus loin dans le texte (comme c'est le cas de cet extrait, où l'on découvre que « Parmi les partitions dues à ce beau génie, la religieuse semblait avoir plus

---

[216] « Enfin l'*aria della calumnia* s'exécute absolument comme si Bartholo le chantait. » *Petites misères de la vie conjugale*, *CH*, t. XII, p. 155.
[217] *La Vieille Fille*, *CH*, t. IV, p. 875.
[218] Bazile dit « La calomnie, monsieur ? Vous ne savez guère ce que vous dédaignez ; j'ai vu les plus honnêtes gens près d'en être accablés. Croyez qu'il n'y a pas de plate méchanceté, pas d'horreurs, pas de conte absurde, qu'on ne fasse adopter aux oisifs d'une grande ville, en s'y prenant bien : et nous avons ici des gens d'une adresse !... D'abord un bruit léger, rasant le sol comme hirondelle avant l'orage, *pianissimo* murmure et file, et sème en courant le trait empoisonné. Telle bouche le recueille, et *piano, piano* vous le glisse en l'oreille adroitement. Le mal est fait, il germe, il rampe, il chemine, et *rinforzando* de bouche en bouche il va le diable ; puis tout à coup, ne sais comment, vous voyez calomnie se dresser, siffler, s'enfler, grandir à vue d'œil. Elle s'élance, étend son vol, tourbillonne, enveloppe, arrache, entraîne, éclate et tonne, et devient, grâce au Ciel, un cri général, un *crescendo* public, un *chorus* universel de haine et de proscription. Qui diable y résisterait ? » Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 77.
[219] *La Maison Nucingen*, *CH*, t. VI, p. 372-373.
[220] *Traité des excitants modernes*, *CH*, t. XII, p. 319.
[221] *Massimilla Doni*, *CH*, t. X, p. 587.
[222] *La Cousine Bette*, *CH*, t. VII, p. 242.
[223] *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 719.
[224] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 316.
[225] *La Duchesse de Langeais*, *CH*, t. V, p. 909.

particulièrement étudié celle du *Mose* »[226], quelques lignes plus bas), ainsi qu'à côté : « L'on donnait hier aux Italiens *Le Barbier de Séville* de Rossini. »[227]

Certaines références, allusions et citations font partie toutefois d'un patrimoine musical et elles sont tellement ancrées dans les mœurs qu'il n'est pas indispensable de donner le nom du compositeur pour que l'on sache d'où vient la citation de tels vers ou l'allusion à un tel air. « Le grand duo de Mathilde »[228] était connu de ses lecteurs, même si dans une autre œuvre l'auteur donne plus d'informations concernant le personnage de cet opéra de Rossini, accompagné d'une citation musicale : « elle chanta gaiement le *Restez* de Mathilde dans *Guillaume Tell* »[229]. Avec cet exemple il est flagrant que la référence au compositeur aurait pu être enlevée, tellement elle était inscrite dans les esprits des lecteurs de l'époque. D'autres fois encore l'auteur donnera la référence non pas à un personnage fictif, mais à un interprète d'un opéra de Rossini : « En entendant le duo de Tamburini et de Rubini, dans le premier acte du *Mosè* »[230].

Tous les adjectifs employés pour exprimer sa révérence à Rossini, qui est toujours mis sur un piédestal, lui confèrent l'apanage exclusif dans *La Comédie humaine*, et Balzac prend ce musicien italien et le représente presque comme un musicien national. Un autre musicien a pourtant le droit d'apparaître très souvent également (même si en plus petites quantités) mais qui pratique un autre genre : le chansonnier Pierre-Jean de Béranger. Dans cet effet de liste aussi récurrent dans l'œuvre balzacienne nous verrons ces deux musiciens être évoqués avec d'autres célébrités lorsqu'il est question de l'album de Mme de La Baudraye :

> […] une ligne de Rossini, six mesures de Meyerbeer, les quatre vers que Victor Hugo met sur tous les albums, une strophe de Lamartine, un mot de Béranger, *Calypso ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse* écrit par George Sand, les fameux vers sur le parapluie par Scribe, une phrase de Charles Nodier, une ligne d'horizon de Jules Dupré, la signature de David d'Angers, trois notes d'Hector Berlioz.[231]

Comme nous pouvons l'observer, les artistes évoqués n'exercent pas tous les mêmes métiers, ni ne viennent du même pays. Mais l'auteur les fait figurer dans une

[226] *Id.*
[227] *Le Père Goriot, CH*, t. III, p. 163.
[228] *Les Comédiens sans le savoir*, *CH*, t. VII, p. 1158.
[229] *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 709.
[230] *Théorie de la démarche*, *CH*, t. XII, p. 274.
[231] *La Muse du département*, *CH*, t. IV, p. 673.

même liste, dans un même album gardé et montré comme un trésor par Mme de La Baudraye, sans qu'ils reçoivent des compliments.

Si Rossini a toujours été inscrit dans l'œuvre balzacienne avec révérence, nous verrons que l'avis sur certains musiciens exprimé dans différentes œuvres n'est pas toujours le même. Le chansonnier Béranger, par exemple, connaît différents statuts : il va en *crescendo* dans *Illusions perdues*, où l'auteur le met comme le chansonnier par excellence : « Victor Hugo a pris l'ode, Canalis donne dans la poésie fugitive, Béranger monopolise la Chanson, Casimir Delavigne accapare la Tragédie et Lamartine la Méditation. »[232] À d'autres occasions, c'est l'auteur révolutionnaire qui est évoqué, placé à côté de noms importants pour l'histoire militaire, politique et littéraire de la France :

> Un homme de l'Houmeau, fils d'un pharmacien, introduit chez Mme de Bargeton, était donc une petite révolution. Quels en étaient les auteurs ? Lamartine et Victor Hugo, Casimir Delavigne et Canalis, Béranger et Chateaubriand, Villemain et M. Aignan, Soumet et Tissot, Étienne et d'Avrigny, Benjamin Constant et La Mennais, Cousin et Michaud, enfin les vieilles aussi bien que les jeunes illustrations littéraires, les Libéraux comme les Royalistes.[233]

Il est intéressant de remarquer que cette liste n'a pas toujours été de la sorte, Balzac ayant opéré certaines corrections et changements au cours du temps, mais le nom du chansonnier y figure cependant depuis le manuscrit. Béranger est la référence en matière de chanson et en tant qu'auteur révolutionnaire, mais il est aussi un poète, parmi les quatre seuls poètes au monde, d'après Dauriat : « mais en librairie, jeune homme, il n'y a que quatre poètes : Béranger, Casimir Delavigne, Lamartine et Victor Hugo »[234] ; Balzac inscrit le discours de son temps où Béranger est vu comme poète national[235].

Pour faire le portrait de Michel Chrestien, il est dit qu'il est « doué d'une voix mélodieuse qui aurait ravi Mozart, Weber ou Rossini », mais, malgré cette belle voix, avec laquelle il aurait pu chanter dans un spectacle de ces grands compositeurs, il préfère chanter « certaines chansons de Béranger à enivrer le cœur de poésie, d'amour ou d'espérance »[236] ; là c'est le poète de l'amour qui est exalté. Dans ce même roman, alors que ce compliment met Béranger sur un piédestal, l'auteur nous renvoie au chansonnier

[232] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 337.
[233] *Ibid.*, p. 152.
[234] *Ibid.*, p. 369.
[235] À cet égard, voir Jean Touchard, *La Gloire de Béranger*, thèse de doctorat, Paris, A. Colin, 1968.
[236] *Ibid.*, p. 317.

satirique à cause de sa chanson Octavie : « L'illustre maîtresse, si cruellement attaquée par Béranger sous le nom d'Octavie »[237].

De même, dans *César Birotteau*, lorsqu'il s'agit de faire une bonne impression, du Tillet déconseille à Claparon de chanter les chansons de Béranger, qui ne sont plus de la poésie ici, mais des farces : « Ne va pas à table chanter tes farces de Béranger, et ne bois pas trop. »[238] Tandis que pour Gaudissard, qui cite quelques vers de la chanson politique *Les Moutons*, Béranger est « le sublime »[239].

Fleury, dans *Les Employés*, connaît toutes les chansons de Béranger par cœur. Pour lui, le chansonnier est invité à figurer dans son palmarès personnel à côté d'icônes politiques et militaires : « Ses trois grands hommes étaient Napoléon, Bolivar et Béranger. Foy, Laffite et Casimir Delavigne n'avaient que son estime. »[240] Le père Cardot et Esther vont encore plus loin, ils veulent que le piédestal mène Béranger jusqu'au ciel : il l'appelait « ingénieusement *le grand-prêtre de la religion de Lisette* »[241] ; elle cite un vers de sa chanson *Les Moutons* qui, pour elle « est dans l'Évangile selon Béranger »[242], lui attribuant ainsi une aura quasi sacrée.

Béranger apparaîtra encore quelquefois comme un personnage fictif presque, lorsqu'il lui est donné de côtoyer des personnages balzaciens. Canalis dit dans *Modeste Mignon* : « que Nathan vit avec Florine, que d'Arthez est trop gras, que Joseph Bridau est trop maigre, que Béranger va très bien à pied »[243]. Étrange phrase pour introduire le nom du chansonnier, pourrait-on penser. Georges, dans *Un début dans la vie*, se demande : « Voyons, […] me ferai-je passer pour être Étienne ou Béranger ?... Non, ces cocos-là sont gens à ne connaître ni l'un ni l'autre »[244]. Si Georges parle de Charles-Guillaume Étienne (1777-1845), auteur dramatique, journaliste, censeur, député et pair de France, il nous renvoie aussi au presque tout aussi polyvalent chansonnier Béranger, mais à ce chansonnier frondeur, l'homme politique qui représente la liberté.

Ainsi l'auteur confère un statut spécial à Béranger, qui monte et descend dans le palais sonore pour y apparaître à plusieurs endroits différents, mais toujours avec la certitude d'avoir des adjectifs différents qui mettent en valeur l'éventail de ses talents.

---

[237] *Ibid.,* p. 536.
[238] *César Birotteau*, *CH*, t. VI, p. 148.
[239] *Le Cousin Pons*, *CH*, t. VII, p. 757.
[240] *Les Employés*, *CH*, t. VII, p. 987.
[241] *Un début dans la vie*, *CH*, t. I, p. 836.
[242] *Splendeurs et misères des courtisanes*, *CH*, t. VI, p. 686.
[243] *Modeste Mignon*, *CH*, t. I, p. 520.
[244] *Un début dans la vie*, *CH*, t. I, p. 776.

Certes, son métier lui permet ce statut fluide : un chansonnier peut plus facilement être apprécié de manières assez distinctes selon les couches sociales et leur position politique, ce qui ne serait pas possible (ou du moins, moins malléable) avec des compositeurs du XVIIIe siècle, ni avec son ami très en vogue à l'époque, Rossini. En 1857, à la disparition de Béranger, l'Empire organise des funérailles nationales au chansonnier satirique et politique, au poète de l'amour et, surtout, au poète national.

3. « Jamais sans mon œuvre »

Dans cette liste de célébrités qui ont écrit leurs autographes dans l'album de Mme de La Baudraye, figure également le nom du dramaturge et librettiste Eugène Scribe (1791-1861), auteur souvent sollicité par les amateurs d'autographes, comme le montre Jean-Claude Yon[245]. Encore dans ce même roman, lorsqu'il est question des « hommes d'élite », l'auteur insère une liste de philosophes, poètes et hommes scientifiques, où l'on voit figurer, encore une fois, le nom de Scribe : « Ainsi s'expliquent Scribe, Rossini, Walter Scott, Cuvier, Voltaire, Newton, Buffon, Bayle, Bossuet, Leibniz, Lope de Vega, Calderon, Boccace, l'Arétin, Aristote, enfin tous les gens qui divertissent, régentent ou conduisent leur époque. »[246] Que Scribe soit parmi ceux qui divertissent, cela n'amoindrit pas le fait qu'il apparaît à côté de grandes personnalités.

L'auteur reviendra à Scribe plusieurs fois dans son œuvre, et pas seulement lorsqu'il est question de combler un espace vide d'une liste. Le plus souvent, nous voyons Scribe évoqué avec une de ses œuvres ou à travers elles, sans avoir toujours la référence complète au titre de son œuvre, probablement parce qu'elles étaient trop répandues et inscrites dans l'esprit des lecteurs de l'époque de Balzac. Son nom figure dans l'album de Mme de La Baudraye, tout à côté d'une allusion aux fameux vers sur le parapluie, mais sans dire dans quel vaudeville, opéra-comique ou mélodrame ils se trouvent : ce quatrain qu'a écrit Scribe dans quelques albums à l'époque pouvait ne pas être connu des lecteurs contemporains de l'auteur également. Dans *Illusions perdues*, on dit que « Frédéric a une pièce avec Scribe »[247], mais, encore une fois, nous ne savons pas de quelle pièce il s'agit. Avant les corrections que Balzac opère dans le texte de *Béatrix*, on lisait : « Comme quoi, selon Scribe, le sentiment va vite en voiture », et l'auteur ne précise pas non plus d'où

[245] Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Paris, Librairie Nizet, 2000.
[246] *La Muse du département*, *CH*, t. IV, p. 759-760.
[247] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 435.

sortent ces vers, mais le fait de renvoyer les lecteurs au dramaturge est réussi, pour les connaisseurs de son œuvre. Il est intéressant de remarquer que la plupart du temps le nom du librettiste est omis, son œuvre lui faisant honneur à travers une référence, allusion ou citation.

Certes, Scribe était l'un des auteurs les plus prisés sous la Restauration et la monarchie de Juillet, et donc il est naturel que Balzac mentionne certaines de ses œuvres dans *La Comédie humaine*. Mais ce qui est aussi intéressant, c'est que l'œuvre balzacienne inspire Scribe[248] : il emprunte à Balzac l'histoire de *La Grande Bretèche*, racontée par Bianchon dans *Autre étude de femme* (dans une couche de cette mise en abyme), « devenue si célèbre qu'on en a fait au Gymnase-Dramatique un vaudeville intitulé *Valentine* »[249], en 1836. De même, dans *Le Cousin Pons*, Pons est le chef-d'orchestre d' « une pièce féerie qui eut deux cents représentations »[250], intitulée *La Fiancée du diable*, titre qui sera adopté par Scribe pour son opéra-comique, créé le 5 mai 1844, à l'Opéra-Comique.

Les vaudevilles, opéras-comiques et mélodrames sont des genres très présents dans *La Comédie humaine*, ce que l'on découvre à travers des références, allusions et citations musicales liées presque toujours aux œuvres, et très rarement à leurs librettistes (à l'exception de Scribe) et compositeurs. Adolphe Adam, à titre d'exemple, n'est pas convoqué dans l'œuvre balzacienne, mais Balzac ne manque pas de faire référence à son œuvre la plus connue, *Le Postillon de Longjumeau*[251] (1836), évoquant même le costume qui est devenu à la mode à l'époque de la sortie de cet opéra-comique.

Dans certains cas encore il est intéressant de remarquer que l'auteur a une espèce d'automatisme lorsqu'il s'agit de certains musiciens : ils ont beau avoir une œuvre assez vaste, Balzac associe leur nom à une seule et même œuvre systématiquement. C'est le cas de Giacomo Meyerbeer : « l'œuvre de Meyerbeer »[252] ou « l'opéra de Meyerbeer »[253] nous renvoient toujours à *Robert-le-Diable* (1831), même si l'auteur connaissait au moins

[248] Pour plus sur l'influence de Scribe dans Balzac et vice-versa, voir Anne-Marie Lefebvre, « Satire sociale et création littéraire chez Balzac et chez Scribe : la mise en scène du personnage du médecin », *L'Année balzacienne 2000*, Paris, PUF, 2000, p. 347-374.
[249] *La Muse du département, CH*, t. IV, p. 688.
[250] *Le Cousin Pons*, *CH*, t. VII, p. 532.
[251] Les références au titre de cet opéra-comique se trouvent dans *La Cousine Bette* : « - Très beau ! plus beau que le postillon de Longjumeau", répondit la lorette. » (*CH*, t. VII, p. 416). Et dans *Z. Marcas* : « - Ah ! drôles, vous vous êtes vêtus en postillons de Longjumeau ! » (*CH*, t. VIII, p. 838).
[252] *Gambara*, *CH*, t. X, p. 500.
[253] *Ibid.*, p. 506.

un autre titre du compositeur, car l'on sait que Balzac fut invité[254], par Meyerbeer lui-même, à assister à une représentation de son opéra *Les Huguenots* (1836). Pour l'auteur, évoquer Meyerbeer dans l'œuvre implique un automatisme : Meyerbeer = compositeur de *Robert-le-Diable.* Balzac exprime ces associations automatiques de musiciens avec une œuvre très clairement dans ce passage de *Gambara* :

> Mozart possède en propre son fameux finale de *Don Juan*, Marcello son psaume *Cœli enarrant gloriam Dei*, Cimarosa son *Pria che spunti*, Beethoven sa Symphonie en ut mineur, Pergolèse son *Stabat*, Rossini gardera son *Mi manca la voce*.[255]

Benedetto Marcello (1686-1739) n'apparaîtra que dans *Massimilla Doni*, où l'auteur, au-delà de le mettre à côté de la référence au titre de son psaume, lui fera un flatteur compliment en parlant des « psaumes divins du divin Marcello »[256]. Pergolèse est associé dans ce passage à son œuvre musicale religieuse, *Stabat Mater* (1736), mais ce sera sa seule figuration dans toute *La Comédie humaine*. L'auteur ne manquera pourtant pas de faire de flatteuses références à Pergolèse, mais toujours à côté d'autres musiciens dans des listes plus ou moins longues.

Après tout ce qui a été démontré jusqu'à présent dans ce travail, il est évident que, pour le cas particulier de Rossini, ce n'est pas seulement à l'air *Mi manca la voce*, de l'opéra *Mosè in Egitto*, que l'auteur fait allusion à chaque fois qu'il évoque Rossini, et il convoquera d'autres opéras du compositeur (*Otello*, *Le Barbier de Séville*, *Tancrède*, *Cendrillon*, *La Pie voleuse*, *Mosè in Egitto*, *Mahomet II*, *Sémiramis*, *Guillaume Tell*) à travers des citations, allusions ou références, ce qui fait de Rossini non seulement le musicien dont le nom est le plus présent dans *La Comédie humaine*, mais aussi dont l'œuvre est la plus évoquée, et de la manière la plus variée.

Mozart, en effet, apparaît souvent associé à son opéra *Don Juan*, notamment à son finale : la vie de Victurnien « depuis deux mois, ressemblait à l'immortel finale du *Don Juan* de Mozart ! »[257]. Cet opéra mozartien peut apparaître à travers une référence à l'un de ses personnages : « coquette comme la Zerline de l'opéra de Don Juan »[258] ; ou une

---

[254] Meyerbeer lui écrit, dans une lettre du 16 avril 1836 : « Mon cher Monsieur ! Une indisposition a empêché la dernière représentation des *Huguenots*, et voilà ce qui m'a empêché à mon tour de vous envoyer la loge que aviez bien voulu agréer pour ce jour-là. Demain (dimanche) on donnera aussi *les Huguenots*. Dans la supposition qu'il ne vous soit pas désagréable de les entendre, je prends la liberté de vous adresser ce coupon de loge ci-joint, avec la prière de le vouloir bien agréer de la part de votre admirateur Meyerbeer. » (*Corr.,* t III, p. 67).
[255] *Gambara*, *CH*, t. X, p. 603.
[256] *Massimilla Doni*, *CH,* t. X, p. 607.
[257] *Le Cabinet des antiques*, *CH*, t. IV, p. 1034.
[258] *La Maison Nucingen*, *CH*, t. VI, p. 353.

citation musicale de l'air *Là ci darem la mano*, chanté par Zerline et Don Juan : « elles étaient pleines de ce plaisir pur qu'on ne saurait peindre qu'en le comparant à celui qu'on ressent en écoutant quelque délicieuse musique, l'*Andiamo mio ben* de Mozart »[259] ; et « *Andiamo, mio ben* peut arracher des larmes de joie ou faire rire de pitié, selon la cantatrice. »[260] Une citation de cet opéra et son titre apparaissent plus souvent même que son compositeur, probablement parce que, faisant partie d'un trésor commun, l'auteur peut omettre cette information. Un autre opéra du compositeur autrichien a droit à une apparition dans *La Comédie humaine* : *Les Noces de Figaro* (1786), convoqué à travers une allusion musicale à l'air du comte Almaviva, lorsque chanteronne Charles Grandet « sur l'air de *Non più andrai* »[261]. Comme nous pouvons le constater, l'auteur n'évoque pas Mozart dans son œuvre de manière aussi révérencieuse qu'il le fait pour Rossini : ce sont les œuvres de ce dernier qui prennent la première place, ne laissant ainsi aucun compliment dirigé vers le compositeur en soi.

Quant à Beethoven et sa symphonie en ut mineur, sa cinquième symphonie, l'auteur lui accorde une place de choix, notamment dans le dénouement de *César Birotteau*[262]. Mais il y a également des références à d'autres symphonies : à celle en *la*, la septième, jouée par Ursule Mirouët[263], et à la symphonie pastorale, ou la sixième symphonie, figurant dans le manuscrit d'*Ursule Mirouët*, avant d'être remplacée dans les éditions postérieures. De la même manière que Balzac renvoie son lecteur à un « opéra de Rossini » – sans préciser lequel, dans cette entente secrète avec son lecteur –, il fait une allusion à « une symphonie de Beethoven »[264] ou à « quelques beaux morceaux de Beethoven »[265], sollicitant ainsi, de manière non contraignante, son lecteur à chercher ce qui pourrait compléter cette allusion. Toutefois, Beethoven ne reçoit pas les qualificatifs qu'il octroie à Rossini.

Quant à Cimarosa, tout comme Beethoven, le musicien ne reçoit pas de compliments exclusifs en tant que compositeur, mais il apparaît soit dans une liste de personnalités dignes d'une révérence balzacienne, soit à travers des airs de son opéra-

[259] *Un drame au bord de la mer*, *CH*, t. X, p. 1168.
[260] *La Duchesse de Langeais*, *CH*, t. V, p. 972.
[261] *Eugénie Grandet*, *CH*, t. III, p. 1188.
[262] À cet égard, voir Katherine Kolb, « Balzac et Birotteau devant Beethoven », *L'Année balzacienne 2009*, Paris, PUF, 2009, p. 247-282 ; et Hugh S. Worthington, « The Beethoven Symphony in Balzac's *César Birotteau* », *Modern Language Notes*, nov. 1924, vol. 39, n 7, The Johns Hopkins University Press, p. 414-419.
[263] *Ursule Mirouët*, *CH*, t. III, p. 870.
[264] *Modeste Mignon*, *CH*, t. I, p. 646.
[265] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 170.

bouffe *Il Matrimonio segreto*, tels que *Pria che spunti l'aurora* [*Avant que l'aurore ne pointe à l'horizon*], et *Cara, non dubitar* [*Chère, ne doutez pas*], ou au duo *Se fiato in corpo avete*[266] [*Si vous avez du souffle dans le corps*]. Balzac fait fredonner à Fœdora[267] une phrase du *Pria che spunti* et chanter à Conti « le plus grand chef-d'œuvre musical qui existe pour les exécutants, le fameux *Pria che spunti l'aurora* »[268], non sans jouer, quelques lignes plus loin, avec la traduction de cet air (avant l'aurore, le lever du jour) : « Conti, qui, *dès l'aurore*, comme il l'avait dit […] »[269], dans cette sorte de citation *in absentia* légèrement modifiée, qui exige de ses lecteurs la connaissance de l'italien (ou du moins de la traduction en français du titre de cet air célèbre) pour en faire le lien. Si, encore une fois, ce n'est pas Cimarosa qui est décrit comme un génie ou comme le meilleur compositeur que l'homme ait connu, écrire qu'une de ses œuvres est « le plus grand chef-d'œuvre musical qui existe pour les exécutants » est la manière dont l'auteur témoigne toute sa révérence à Cimarosa : son œuvre lui rend hommage.

De même, Vincenzo Bellini (1801-1835) est convoqué dans *La Comédie humaine*, sans pour autant recevoir des compliments en tant que compositeur. C'est Schmucke qui a quelques compositeurs en tête : « Pons voyait et achetait une tasse de porcelaine pendant le temps que Schmucke mettait à se moucher, en pensant à quelque motif de Rossini, de Bellini, de Beethoven, de Mozart, et cherchant dans le monde des sentiments où pouvait se trouver l'origine ou la réplique de cette phrase musicale. »[270] La seule fois où Bellini apparaît, son nom ne vient pas accompagné d'adjectifs flatteurs et il doit partager la vedette avec d'autres célébrités du monde musical. Cependant, Balzac contribue à la canonisation du musicien grâce aux références, allusions et citations musicales qui

[266] C'est dans *Illusions perdues* que nous trouvons l'allusion à ce duo : « Au milieu des cinq ou six personnes qui partageaient son goût pour les arts et les lettres, celui-ci parce qu'il raclait un violon, celui-là parce qu'il tachait plus ou moins le papier blanc de quelque sépia, l'un en sa qualité de président de la Société d'agriculture, l'autre en vertu d'une voix de basse qui lui permettait de chanter en manière d'halali le *Se fiato in corpo avete* ; parmi ces figures fantasques, Mme de Bargeton se trouvait comme un affamé devant un dîner de théâtre où les mets sont en carton. » (*CH*, t. V, p. 164).
[267] Nous transcrivons le passage : « Et tirant avec force un cordon, le bruit d'une sonnette retentit dans les appartements. La comtesse rentra dans sa chambre en fredonnant une phrase du *Pria che spunti*. Jamais personne ne l'avait entendue chanter, et ce mutisme donnait lieu à de bizarres interprétations. Elle avait, dit-on, promis à son premier amant, charmé de ses talents et jaloux d'elle par-delà le tombeau, de ne donner à personne un bonheur qu'il voulait avoir goûté seul. Je tendis les forces de mon âme pour aspirer les sons. De note en note la voix s'éleva, Fœdora sembla s'animer, les richesses de son gosier se déployèrent, et cette mélodie prit alors quelque chose de divin. La comtesse avait dans l'organe une clarté vive, une justesse de ton, je ne sais quoi d'harmonique et de vibrant qui pénétrait, remuait et chatouillait le cœur. Les musiciennes sont presque toujours amoureuses. » (*La Peau de chagrin*, *CH*, t. X, p. 182).
[268] *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 826.
[269] *Id.*
[270] *Le Cousin Pons*, *CH*, t. VII, p. 498.

renvoient à ses opéras : *La Sonnambula* (1831)[271], *I Capuleti e i Montecchi* (1830)[272] et *I Puritani e i cavalieri* (1835)[273]. Avec ce dernier opéra, Bellini vit l'apogée de sa carrière : le 3 février 1835, sur la scène du Théâtre-Italien, le compositeur est couronné par la croix de chevalier de la Légion d'honneur, accordée par Louis-Philippe et remise par Rossini. Balzac fait figurer cet opéra à côté de certains de ses interprètes, comme l'allusion au costume de la belle Amigo, et à côté du rassemblement de Lablache, Rubini, Tamburini et la Grisi qui l'émerveille autant. C'est aussi à cet opéra, avec un autre opéra du même compositeur et à un opéra de Rossini, que pense Louise pendant ses moments de délire qui précèdent sa mort : « Elle a chanté d'une voix éteinte quelques airs italiens des *Puritani*, de la *Sonnambula* et de *Mosè.* »[274]

À la différence de ces musiciens qui apparaissent moins que leurs œuvres, à qui l'auteur fait néanmoins référence parfois, certains compositeurs n'apparaissent jamais *in persona*, mais seulement à travers leurs œuvres. C'est le cas du compositeur Gaetano Donizetti (1797-1848), rival de Bellini, qui n'est pas mentionné dans la comédie sonore balzacienne, mais dont un des opéras, *Lucia di Lammermoor* – créé en 1835, à Naples, et le 10 août 1839 à Paris, au théâtre de la Renaissance –, est évoqué une fois dans *La Comédie humaine*, dans *Béatrix*.

La révérence balzacienne, comme nous avons commencé à la voir, ne se restreint pas qu'aux compositeurs et chansonniers, mais elle comprend aussi les interprètes, dont les inflexions de voix et jeu d'acteur sont souvent exaltés.

II. Intermezzo

1. « Entre les deux, mon cœur balance »

Tout comme les musiciens, les interprètes ont droit à des références assez flatteuses associées à leurs noms, qui peuvent apparaître dans une liste, comme nous

[271] *Mémoires des deux jeunes mariées*, *CH*, t. I, p. 403.
[272] C'est dans *Le Député d'Arcis* que l'on voit cette référence (*CH*, t. VIII, p. 790), mais nous ne sommes pas sûrs d'être en face d'une référence opératique et non pas à une référence théâtrale.
[273] C'est un spectacle qui apparaît assez souvent dans *La Comédie humaine.* On le voit dans *Mémoires des deux jeunes mariées* (*CH*, t. I, p. 403) ; dans *Splendeurs et misères des courtisanes* (*CH*, t. VI, p. 615) ; et dans *L'Envers de l'histoire contemporaine* (*CH*, t. VIII, p. 370). En parlant de cet opéra, Balzac dit à Mme Hanska que c'est « la seule musique à mettre à côté de celle de Rossini. » *LH,* t. I, p. 663.
[274] *Mémoires de deux jeunes mariées*, *CH*, t. I, p. 403.

l'avons vu avec les musiciens regroupés en une sorte de panthéon des scènes parisiennes. Ce phénomène est moins rare quand il s'agit des musiciens, que quand il est question des interprètes[275] : les listes sont beaucoup plus brèves et moins fréquentes. À titre d'exemple, lorsque le narrateur nous parle du compositeur fictif Conti, il évoque quelques interprètes : « La soirée était donnée pour Conti, le grand compositeur qui possédait l'une des voix les plus célèbres en dehors de la scène, pour la Cinti, la Pasta, Garcia, Levasseur, et deux ou trois voix illustres du beau monde. »[276] La façon dont il finit ce rassemblement de quatre interprètes montre qu'il n'était pas nécessaire d'y ajouter encore d'autres noms : ceux-ci suffisent pour évoquer leur célébrité et leur talent.

Si quelques musiciens reçoivent un hommage de la part de l'auteur à travers leurs œuvres, les interprètes reçoivent tous les compliments grâce à leur interprétation : maintes fois, ils prendront tous les compliments grâce à leur interprétation, sans que la composition de l'œuvre musicale soit pour autant exaltée. Balzac met l'interprète sur un piédestal notamment lorsqu'il écrit : « *Andiamo, mio ben* peut arracher des larmes de joie ou faire rire de pitié, selon la cantatrice. »[277] Ceci explique bien les « références-révérences » aux interprètes qu'il inscrit tout le long de son œuvre.

Certes, beaucoup de ces compliments faits à ces interprètes célèbres sont dus aux expériences personnelles de l'auteur en tant que spectateur à l'Opéra, aux Italiens, ou ailleurs. On sait, grâce à sa correspondance, que Balzac se rendait au théâtre pour assister à des spectacles à Paris et même en Suisse, quand il est allé « entendre chanter Duprez dans *Guillaume Tell* »[278]. De même, il se réjouit du plaisir pris par Mme Hanska à entendre Rubini[279]. Il dit encore : « Quelles belles soirées j'ai eues aux Italiens quand Lablache, Rubini, Tamburini, la Grisi, chantaient ensemble. »[280] Ce passage extrait de sa correspondance, de 1843, connu et cité à plusieurs reprises dans les travaux sur Balzac et la musique, apparaît, presque transposé, dans *L'Envers de l'histoire contemporaine*, œuvre parue en 1848 mais dont la gestation a commencé en 1842. Vanda exprime son enthousiasme à entendre son père lui raconter ses soirées passées aux Italiens :

---

[275] On trouve certaines cantatrices et chanteurs regroupés, pour des raisons différentes, mais on peut trouver aussi, plus rarement, des actrices et acteurs réunis, comme on le voit dans *Les Petits Bourgeois*, lorsqu'il est question de décrire la compétence en matière de dissimulation de Dutocq et Cérizet : « Faire illusion au parterre est un triomphe de tous les jours, mais tromper Mlle Mars, Frédérick Lemaître, Potier, Talma, Monrose, est le comble d'art. » (*CH*, t. VIII, p. 128).
[276] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 534.
[277] *La Duchesse de Langeais*, *CH,* t. V, p. 972.
[278] *LH,* t. I, p. 472.
[279] Dans la lettre du 5 avril 1843, Balzac écrit à Mme Hanska : « Quelle joie j'ai de votre plaisir à [entendre] Rubini. Rubini, voyez-vous, c'est la perfection, la perfection désespérante. » *LH,* t. I, p. 662.
[280] *LH*, t. I, p. 662.

> Oui, quand il va aux Italiens, il y va souvent, il me dépeint les toilettes, il me décrit les effets du chant. Oh ! je voudrais être guérie, d'abord pour mon père, qui vit uniquement pour moi, comme je vis par lui, pour lui ; pour mon fils, à qui je voudrais donner une autre mère ! Ah ! monsieur, quels êtres accomplis que mon vieux père… que mon excellent fils… mais aussi pour entendre Lablache, Rubini, Tamburini, la Grisi et *I Puritani*…[281]

Nous savons que, dans cette œuvre, le père de Vanda invente toute une vie fastueuse et mondaine tout en cachant sa difficulté financière et la simplicité du reste de la maison et de leurs repas, pour que la santé de sa fille ne se dégrade pas. Si le père de Vanda imaginait ces belles soirées aux Italiens, l'auteur lui-même les a vécues et il ne se prive pas de les inscrire dans son œuvre, tout en nous renvoyant aux interprètes qui ont marqué son esprit.

Certaines inscriptions musicales ne sont pas forcément issues d'un spectacle vu, mais d'un spectacle lu[282] – c'est pour cette raison qu'il peut être difficile d'affirmer que l'on a affaire à un opéra ou à une pièce de théâtre. Lorsque l'auteur fait une allusion à l'intrigue d'*Otello*, tel que nous le voyons dans *Honorine* (« Employait-il toutes les forces de son esprit à satisfaire une jalousie plus habile que celle d'Othello ? »[283] ou encore « Il me regarda comme Othello dut regarder Iago, quand Iago réussit à faire entrer un premier soupçon dans la tête du Maure »[284]), ou une référence à des personnages de ce spectacle, il n'est pas possible de deviner s'il s'agit de l'opéra de Rossini ou de la pièce de théâtre de Shakespeare[285], même si on pourrait prendre le risque de conclure, un peu hâtivement peut-être, que l'orthographe du nom du spectacle révèle à quoi songeait l'auteur : nous aurions *Othello* pour la pièce de théâtre de Shakespeare, et *Otello*[286] pour l'opéra de Rossini. Dans *Petites misères de la vie conjugale*, c'est la pièce de théâtre que l'on voit, mais dont une variante de texte, l'épreuve D, présentait « comme Rubini dans *Othello* [sic] »[287]. Ce qui nous permet de distinguer la référence à l'opéra ou à la pièce de

---

[281] *L'Envers de l'histoire contemporaine*, *CH*, t. VIII, p. 370.
[282] Au sujet d'allusions théâtrales littéraires, Patrick Berthier cite l'exemple de la pièce de Racine, *Bérénice*, citée dans *Modeste Mignon* : « Si vous n'avez pas pleuré en lisant *Bérénice* de Racine, dit Louise de Chaulieu à son soupirant Felipe, vous ne me comprendrez point [...]. » (*Modeste Mignon, CH,* t. I, p. 285). « Le Spectateur balzacien », *L'Année balzacienne 2000*, Paris, PUF, 2000, p. 280.
[283] *Honorine*, *CH*, t. II, p. 544.
[284] *Ibid.*, p. 585.
[285] On le sait qu'en 1822, Balzac préparait le mélodrame intitulé *Le Nègre*, adapté de l'*Otello* de Shakespeare, comme le montre Isabelle Tournier : « sujet dans l'air puisque le séjour de la troupe de Penley, en juillet-août, avait déclenché en France une vogue shakespearienne que Hugo ne tardera pas à utiliser à son tour. (Honoré de Balzac, *Nouvelles et contes I (1820-1832)*, éd. établie par Isabelle Tournier, Paris, Gallimard, 2005, p. 1648).
[286] En cherchant son salut (financier) au théâtre, Balzac commence à écrire un drame en 5 actes, intitulé *La Gina*, qui « est *Othello* retourné » ; dans ce projet, « la Gina sera un Othello femelle ». (*LH*, t. I, p. 464).
[287] *Petites misères de la vie conjugale, CH*, t. XII, p. 894.

théâtre, c'est souvent l'évocation des interprètes : « Mais on donnait *Otello !* Quand Rubini chanta : *Il mio cor si divide*, elle se sauva. »[288], lit-on dans *Beátrix.* La présence de l'interprète dans ces extraits permet non seulement d'ancrer l'œuvre de Balzac dans le présent – étant donné que Rubini jouait dans cet opéra à cette époque –, mais aussi de placer l'interprète presque au-dessus du compositeur, car il est convoqué plus souvent.

Une seule fois pourtant, l'auteur nous renvoie aux interprètes tout en évoquant aussi le compositeur de l'opéra et l'auteur de la pièce de théâtre qui a inspiré la création d'*Otello*, et tout cela dans un même passage qui se trouve dans *Mémoires de deux jeunes mariées* :

> […] aucun ne m'a causé l'émotion que j'éprouve en entendant Garcia dans son magnifique duo avec Pellegrini dans *Otello*. Mon Dieu ! combien ce Rossini doit être jaloux pour avoir si bien exprimé la jalousie ? Quel cri que : *Il mio cor si divide*. Je te parle grec, tu n'as pas entendu Garcia, mais tu sais combien je suis jalouse ! Quel triste dramaturge que Shakespeare ![289]

Ce vers « *Il cuor mi si divide* », du duo de la jalousie au premier acte, cité par Balzac avec une légère modification : *Il mio cor si divide*, vient accompagné de plusieurs références. Si, dans *Béatrix*, l'auteur nous renvoyait à l'interprétation de Rubini, ici il inscrit le premier interprète qui a joué le rôle d'Othello depuis la première représentation le 17 juin 1821, Manuel Garcia (1775-1832), et son duo avec Felice Pellegrini (1774-1832). Nous ne pourrions pas parler d'un effet de liste ici, car les noms des interprètes évoqués ne peuvent pas être changés sans conséquence : ils reçoivent des compliments ciblés, accompagnés d'un vers qu'ils chantaient à merveille.

Il est intéressant d'observer que Balzac inscrit ces interprètes avec le souci de faire référence aux spectacles dans lesquels ils ont joué, tout en mettant à jour la référence à l'interprète qui, alors, chante le vers en question, ce qui doit certainement plaire aux lecteurs *dilettanti* qui suivaient l'actualité des spectacles musicaux. Ici, les interprètes et le compositeur ont tous les deux droit à des adjectifs laudatifs, sans qu'il y ait une sorte de concurrence qui s'installe entre eux.

Manuel Garcia réapparaît dans l'œuvre balzacienne en tant que compositeur d'opéra, et non plus comme interprète, lorsqu'il mentionne *Il Fazzoletto*, « opéra de Garcia que les Italiens jouaient alors au théâtre de la rue Louvois »[290], dont la première et

[288] *Béatrix, CH*, t. II, p. 883.
[289] *Mémoires de deux jeunes mariées*, *CH*, t. I, p. 229.
[290] *Massimilla Doni*, *CH*, t. X, p. 558.

unique représentation eut lieu le 23 mars 1820, car ce fut un échec[291]. Là où on s'attendrait à avoir une référence à un compositeur, nous avons un compositeur et interprète, un seul nom qui rassemble les deux.

Même si Rossini reçoit beaucoup de compliments en tant que compositeur, parfois ses œuvres sont exaltées grâce d'abord aux interprètes. Lorsque Julie se met à la place d'une interprète dans le rôle de Desdémone, l'auteur nous renvoie à deux cantatrices[292] qui ont joué le même rôle, à des époques différentes : « Jamais ni la Malibran, ni la Pasta n'avaient fait entendre des chants si parfaits de sentiment et d'intonation »[293]. Encore une fois, le compositeur disparaît derrière les interprètes, car si l'auteur a eu le souci de nous renvoyer à deux cantatrices différentes qui ont marqué l'histoire opératique dans leur rôle de Desdémone, il n'a même pas fait une référence à son compositeur à ce moment-là.

La plupart du temps, l'interprète prend le devant de la scène à tel point que l'on oublie même le compositeur. À titre d'exemple, lorsque l'auteur nous renvoie à l'opéra *Lucia di Lammermoor*[294], ce n'est pas à son compositeur que Balzac fait référence, mais à un interprète :

> À une représentation de la *Lucia* qui finit, comme on sait, par un des plus beaux triomphes de Rubini, Mme de Rochefide qu'Antoine n'était pas venu prévenir arriva par son couloir au péristyle du théâtre dont les escaliers étaient encombrés de jolies femmes étagées sur les marches ou groupées en bas en attendant que leur domestique annonçât leur voiture.[295]

C'est pour exalter les triomphes de Giovanni Battista Rubini (1794-1854), ténor qui a débuté au Théâtre Favart le 6 octobre 1825, avec le rôle de Ramiro dans *La Cenerentola* (1817), le dernier opéra-bouffe de Rossini, que Balzac inscrit l'opéra *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti – qui, comme nous l'avons déjà vu, ne figure pas dans *La Comédie humaine.* Par ailleurs, ce ténor a droit à d'autres compliments concernant son

---

[291] Voir Céline Frigau, « *Recitar parlando* dans *Il Califfo di Bagdad* de Manuel García : "Et pour la première fois, sur le théâtre italien, on a entendu parler" », Aude Locatelli, *Musique et littérature : Rencontres Sainte Cécile*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2011, p. 163-182. Disponible sur : http://books.openedition.org/pup/20482, consulté le 18 juillet 2024.

[292] La Pasta joua le rôle de Desdémone pendant cinq saisons, entre 1821 et 1826 ; deux ans plus tard c'est la Malibran qui reprend le rôle pour quatre saisons de 1828 à 1832, toujours au Théâtre-Italien. Plus tard, les deux cantatrices interprètent le même rôle à Londres, chacune à son tour, à Naples, Milan, Bologne, Venise.

[293] *La Femme de trente ans, CH*, t. II, p. 1081.

[294] *Lucia di Lammermoor* figurera plus tard dans *Madame Bovary* (1856), de Flaubert, lorsque Emma Bovary va assister à ce spectacle à Rouen. (*Madame Bovary*, *mœurs de province*, dans *Œuvres de Gustave Flaubert*, édition publiée sous la direction d'Albert Thibaudet et René Dumesnil, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 527).

[295] *Béatrix, CH*, t. II, p. 929-930.

interprétation dans *Il Matrimonio segreto*[296], de Cimarosa et *Otello* (1816)[297], de Rossini, mais les noms des compositeurs restent absents dans *Béatrix*.

Mieux, Balzac renvoie souvent ses lecteurs à des interprètes célèbres à son époque, les associant parfois à un rôle ou à une citation musicale sans même évoquer le compositeur derrière l'œuvre musicale, installant ainsi une sorte de concurrence entre le compositeur et l'interprète. Lorsque l'auteur inscrit deux citations musicales dans *Béatrix*, il y a un brouillage des références et « révérences » qui entraînent à une concurrence :

> Après les causeries qu'engendre toujours le café, Vignon pria Conti de chanter un morceau. Mlle des Touches se mit au piano. Camille et Gennaro chantèrent le *Dunque il mio bene tu mia sarai*, le dernier duo de *Roméo et Juliette* de Zingarelli, l'une des pages les plus pathétiques de la musique moderne. Le passage *Di tanti palpiti* exprime l'amour dans toute sa grandeur. Calyste, assis dans le fauteuil où Félicité lui avait raconté l'histoire de la marquise, écoutait religieusement. Béatrix et Vignon étaient chacun d'un côté du piano. La voix sublime de Conti savait se marier à celle de Félicité. Tous deux avaient souvent chanté ce morceau, ils en connaissaient les ressources et s'entendaient à merveille pour les faire valoir. Ce fut en ce moment, ce que le musicien a voulu créer, un poème de mélancolie divine, les adieux de deux cygnes à la vie.[298]

Ce que chantent Camille et Gennaro, *Dunque il mio bene, tu mia sarai*, appartient en effet à l'opéra de Niccolò Zingarelli (1752-1837), intitulé *Roméo et Juliette*, créé à La Scala, à Milan, en 1796, et peut-être que c'était effectivement l'une des pages les plus pathétiques de la musique moderne. Ce qui plonge le lecteur dans la confusion toutefois, c'est la présence de l'air *Di tanti palpiti*, qui appartient à l'opéra de Rossini intitulé *Tancrède* (1822, au Théâtre-Italien, à Paris), et non pas à celui de Zingarelli. Balzac semble pourtant bien connaître cet air, puisqu'il le reprend dans *Sarrasine*[299], dans une version antérieure de *La Femme de trente ans*[300], dans *La Peau de chagrin*[301] et dans *Illusions perdues*, en lui donnant un autre nom, car cet air était aussi connu sous le nom

---

[296] *Ibid.*, p. 826.
[297] *Ibid.*, p. 883.
[298] *Ibid.*, p. 746.
[299] « Échappé de sa chambre, comme un fou de sa loge, le petit vieillard s'était sans doute adroitement coulé derrière une haie de gens attentifs à la voix de Marianina, qui finissait la cavatine de *Tancrède*. » (*Sarrasine*, *CH*, t. VI, p. 1050).
[300] Dans la version finale de *La Femme de trente ans*, nous trouvons : « Lorsque Julie se leva pour aller au piano chanter la romance de Desdémone […] » (*CH*, t. II, p. 1081) ; mais l'épreuve B de son texte montre que l'auteur faisait chanter à Julie une cavatine de Tancrède, probablement la cavatine *del rizzo*, le fameux air *Di tanti palpiti.*
[301] « […] le joueur restitua la fiche par un mouvement machinal, et descendit les escaliers en sifflant *Di tanti palpiti* d'un souffle si faible, qu'il en entendit à peine lui-même les notes délicieuses. » (*La Peau de chagrin*, *CH*, t. X, p. 64).

de « la cavatine *del Rizzo* ». Toujours dans *Illusions perdues*[302], mais également dans le projet de Balzac appelé *Pathologie de la vie sociale*, et plus spécifiquement dans la *Théorie de la démarche*[303], l'auteur parle de cet air interprété par Giuditta Pasta, cantatrice qui a joué le premier rôle de *Tancrède*. Nous pourrions comprendre cette confusion donc (si elle n'est pas intentionnelle) justement à cause de cette interprète, car Giuditta Pasta a également joué dans *Roméo et Juliette*, de Zingarelli, et c'est comme si le compositeur disparaissait derrière l'interprète. Voulait-il exprimer par ce rapprochement des deux airs appartenant à deux opéras différents, créés par deux compositeurs italiens différents, mais interprétés par la même cantatrice, que Camille chantait aussi divinement que la Pasta ? Que toutes les deux étaient capables d'exprimer l'amour dans toute sa grandeur ? Cela est sans doute possible, et c'est une explication plus plausible que celle qui conclut que l'auteur s'est trompé faute d'attention[304]. Le nombre de références et allusions que l'auteur fait à cet air ailleurs, l'appelant par deux noms différents et sans oublier la référence à la performance de Pasta, nous intrigue et ne nous permet pas d'affirmer qu'il s'agit d'un geste involontaire. C'est surtout aussi la preuve que l'interprète est plus important pour l'auteur que le spectacle en soi : la Pasta fut la *prima donnée* (tout en étant la *prima donna*) dans cette description, avant même le titre de l'opéra auquel appartiennent les vers cités. Par ailleurs, quelques lignes plus bas dans ce même extrait de *Béatrix*, l'auteur nous parle de « ce que le musicien a voulu créer, un poème de mélancolie divine, les adieux de deux cygnes à la vie ». Les deux cygnes peuvent symboliser un couple inséparable, bien évidemment, mais Balzac ignorait-il que Rossini était et est toujours appelé le cygne de Pesaro[305] ?

2. Panthéonisation ou tympanisation ?

[302] « Si tu veux avoir du succès, lui dit Nathan, au lieu de crier comme une furie : *Il est sauvé !* entre tout uniment, arrive jusqu'à la rampe et dis d'une voix de poitrine : *Il est sauvé*, comme la Pasta dit : *O ! patria* dans *Tancrède*. Va donc ! ajouta-t-il en la poussant. » (*Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 375).
[303] « La cavatine du *Tanti palpiti* EST à la vie de la Pasta, COMME I est à X. » (*Théorie de la démarche*, *CH*, t. XII, p. 271).
[304] Lors de la soutenance, M. Bara a proposé de corriger cette lecture par cette autre, beaucoup plus pertinente : il suggère que nous prenions au pied de la lettre ce que dit Balzac ; la confusion serait due au mot « *palpiti* », qui figure également dans l'opéra de Zingarelli, avec le vers « *o cari palpiti* ». Il s'agit en effet d'une « perte de mémoire », par trop de mémoire en quelque sorte, de la part de Balzac, qui ne voulait probablement pas évoquer l'opéra *Tancrède*, mais le connaît tellement « par cœur » ! palpitant, qu'il finit par rapprocher les deux opéras à son insu.
[305] Stendhal l'appelait déjà de cette manière dans *Vie de Rossini*.

L'œuvre balzacienne est une comédie sonore qui présente tout un répertoire de différents genres musicaux : chanson, chanson comique, opéra, opéra-comique, vaudeville, mélodrame, romances, *etc*., pour en donner quelques exemples ; de compositeurs : Rossini, Meyerbeer, Liszt, Mozart, Bach, Lully, Beethoven, Auber, Berlioz, *etc*. ; de violonistes tel que Paganini, de pianistes tel que Johann Peter Pixis ; mais cette comédie sonore est également le répertoire de gestes, de voix, de danses, de mimiques, de costumes et maquillages, voire de souffles – comme lorsque l'on lit « que Rubini lui-même n'entame jamais sans trembler »[306] *Pria che spunti l'aurora* – des interprètes célèbres. L'importance des interprètes est soulignée à plusieurs reprises par l'auteur de *La Comédie humaine*, qui a eu, selon lui, de belles soirées aux Italiens[307] grâce à la présence de certains interprètes rassemblés dans un même spectacle (Lablache, Rubini, Tamburini, la Grisi) et qui réapparaitront – séparément ou réunis dans une énumération – dans plusieurs œuvres de *La Comédie humaine* : la place occupée par les interprètes dans l'œuvre balzacienne est tout aussi importante (voire plus importante) que la place occupée par les compositeurs. Balzac donne ce rôle à l'interprète pour inscrire la musique de son temps dans l'œuvre, et par conséquent, il inscrit ces interprètes dans la postérité.

Il y a beaucoup de musiciens de siècles précédant celui de Balzac, mais très peu d'interprètes qui ne soient pas contemporains à l'auteur, peut-être parce que les interprètes sont moins capables de traverser le temps, mais Balzac laisse aussi la place à certains interprètes qui ont eu du succès au XVIIIe siècle. La cantatrice Sophie Arnould (1744-1803), à titre d'exemple, a eu beaucoup de succès dans le rôle de Théalire, dans l'opéra de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), *Castor et Pollux* (1737) et dans le rôle d'Iphigénie, dans *Iphigénie en Aulide* (1774), de Christoph Willibald Gluck. L'auteur n'a certainement pas vu Sophie Arnould jouer, mais il n'oublie pas d'inscrire son nom dans son œuvre, quand bien même il l'écrit avec un « t » : « Arnoult », lit-on dans l'édition Furne (1846), de la *Physiologie du mariage*. Dans *La Vieille Fille*, l'auteur nous renvoie à la cantatrice pour que l'on comprenne ce que vaut Suzanne, une des favorites du chevalier de Valois : « […] spirituelle, ambitieuse, avait en elle l'étoffe d'une Sophie Arnould »[308]. Il y a une raison pourtant pour que Balzac convoque cette cantatrice du siècle précédent : quelques lignes plus loin, le narrateur explique pourquoi le chevalier

[306] *Béatrix, CH*, t. II, p. 826.
[307] *LH,* t. I, p. 663.
[308] *La Vieille Fille*, *CH*, t. IV, p. 822.

manifeste sa curiosité pour cette grisette : « […] elles lui rappelaient les filles d'autrefois, ces illustres reines d'Opéra, dont la célébrité fut européenne pendant un bon tiers du dix-huitième siècle. »[309] – l'auteur justifie donc ce renvoi à une cantatrice du siècle précédent.

Sophie Arnould est décrite comme « une cantatrice d'un talent assez mince, et qui avait un organe rude et commun », dans le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*[310]. C'est peut-être pour cette raison que, lorsque la cantatrice apparaît dans *La Comédie humaine*, ce n'est pas pour ses talents de cantatrice qu'elle reçoit des compliments, mais surtout pour son esprit, auquel l'on rend hommage dans un recueil « d'anecdotes piquantes, de réparties et de bons mots », intitulé *Arnoldiana, ou Sophie Arnould et ses contemporaines*, publié en 1813[311]. L'auteur fait une allusion à ce recueil lorsqu'il décrit Sarrasine comme en étant « assez laid, toujours mal mis, et de sa nature si libre, si peu régulier dans sa vie privée »[312] ; il ajoute : « Sophie Arnould a dit je ne sais quel bon mot à ce sujet. »[313]

Toutefois, une des plus grandes cantatrices françaises de l'époque de Balzac, que les critiques de l'époque disaient être une perle rare de la tragédie lyrique, Caroline Branchu (1778-1850), ne figure que dans *La Femme auteur*, un des ouvrages qui font partie des ébauches rattachées à *La Comédie humaine*. L'auteur fait le portrait d'une femme qui « touchait du piano comme Steibelt, elle chantait comme Mme Branchu »[314], mais sans se répandre en éloges à l'égard[315] de la cantatrice ni ici, ni ailleurs. Peut-être Balzac avait-il une prédilection pour d'autres cantatrices à qui il rend hommage dans son œuvre, ou il ignorait ce que Branchu valait à l'époque. Par ailleurs, le moment où il écrit *La Femme auteur*, entre septembre 1847 et janvier 1848[316], correspond à la fin de la carrière de Mme Branchu (et de l'auteur également).

De même, Julie Dorus-Gras (1805-1896), une soprano très en vogue à l'époque de Balzac, qui a chanté avec sa rivale (et partenaire sur scène) Laure Cinti-Damoreau,

---

[309] *Ibid.*, p. 823.
[310] Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle,* t. I, p. 677.
[311] Albéric Deville, *Arnoldiana, ou Sophie Arnould et ses contemporaines*, Paris, Gerard, 1813.
[312] *Sarrasine*, *CH*, t. VI, p. 1059.
[313] *Id.*
[314] *La femme auteur*, *CH*, t. XII, p. 618.
[315] Berlioz avait une grande admiration pour Branchu, pour qui elle était le « type de ces voix de soprano, pleines et retentissantes, douces et fortes, capables de dominer les chœurs et l'orchestre, et pouvant s'éteindre jusqu'au murmure le plus affaibli de la passion timide, de la crainte et de la rêverie. » Hector Berlioz, « 13e soirée », *Les Soirées de l'orchestre*, p. 184, cité dans Patrick Barbier, *op. cit.*, p. 152.
[316] Maurice Regard se base sur les lettres de Balzac à Mme Hanska et son séjour à Wierzchownia pour essayer de déterminer la date de la rédaction de cette œuvre. (« Introduction à *La Femme auteur* », *CH*, t. XII, p. 597).

dans *Robert-le-Diable*, dans le rôle d'Alice, n'est pas invitée à figurer dans *La Comédie humaine*. Julie Dorus-Gras a connu son succès à l'Opéra entre 1830 et 1845, à la même époque que d'autres cantatrices, chanteurs, danseuses et danseurs mentionnés dans l'œuvre de Balzac. Il n'y a très probablement pas assez de place sur la scène de son palais musical pour que l'auteur inscrive tous les noms d'interprètes en vogue à son époque, ce qui peut expliquer l'absence de quelques célébrités. Balzac a déjà gardé un panthéon musical assez considérable, qui fournit aux lecteurs une belle matière à découvrir aujourd'hui. En outre, le fait de répéter certains noms d'interprètes, tout comme ceux de musiciens, sert à construire la structure musicale de son palais, dont chaque étage peut, grâce aux inscriptions musicales, communiquer.

Si Balzac ne fait pas de référence à tous les interprètes célèbres de son époque, il n'hésite pas à inviter certains interprètes moins connus du public à entrer dans son palais, ne serait-ce que pour une seule apparition épisodique sur la scène de son théâtre sonore. C'est la cantatrice espagnole, Josefa Amigo, qui joue principalement des rôles secondaires, l'invitée des *Splendeurs et misères des courtisanes.* Mlle Amigo a été évoquée ici pour se montrer dans le costume qu'elle portait pour l'opéra de Bellini, *I Puritani e i Cavalieri*, créé au Théâtre Italien, le 25 janvier 1835. Cette allusion a été faite, non sans la référence au spectacle, pour que le lecteur puisse imaginer la « demi-toilette délicieuse »[317] faite par Esther pour impressionner le baron de Nucingen : « Une redingote de reps noir, garnie en passementerie de soie rose, s'ouvrait sur une jupe de satin gris, le costume que se fit plus tard la belle Amigo dans *I Puritani.* »[318] Cette cantatrice n'occupait pas le premier rang de personnages de cet opéra, elle jouait le rôle secondaire d'Henriette de France, veuve de Charles Ier d'Angleterre, à côté d'autres interprètes tels que Rubini, Lablache, Tamburini et Mmes Grisi[319]. À en croire la presse de l'époque, Amigo a fait vingt ans au Théâtre-Italien moins pour ses talents et sa voix, que pour sa beauté[320]. Balzac mentionne encore Mlle Amigo dans une lettre à Mme Hanska, du 26 novembre 1834 – soit avant qu'elle ait le rôle d'Henriette de France dans

[317] *Splendeurs et misères des courtisanes*, *CH*, t. VI, p. 615.
[318] *Id.*
[319] Voir Charles-Maurice Descombes, *Courrier des Théâtres*, 18e année, le mardi 3 février 1835.
[320] Céline Frigau-Manning affirme : « L'image semble ainsi lutter contre le texte, ou du moins le compenser : les insuffisances scéniques de cette artiste ne suscitent de saison en saison que les sarcasmes des journalistes anti-rossiniens et le silence des rédacteurs *dilettanti*, seul son physique est apprécié, et c'est bien là le seul aspect de son médiocre capital scénique que le portrait peut fixer et diffuser auprès du public. » (*Chanteurs en scène, l'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 249-250).

I Puritani –, mais d'une manière beaucoup moins flatteuse, lorsqu'il raconte à l'Étrangère son dîner avec l'intendant général Denniée, « qui depuis trois ans est épris d'une admirable créature (un peu bestiote), Mlle Amigo, du Théâtre Italien. »[321]

De même, Balzac a rencontré la cantatrice Elena Viganò, fille du célèbre chorégraphe Salvatore Viganò, ce qu'il raconte dans une lettre à Mme Hanska[322]. Même si, un jour, Balzac a été plein d'admiration pour la cantatrice, ce n'est pas pour autant qu'il lui dédie quelques lignes de son œuvre, comme il le fait pour d'autres interprètes, car il n'y a qu'une seule référence au nom de Viganò dans son œuvre et elle ne fait qu'occuper une position lors d'une énumération d'Italiens qui « dominent le point de la science humaine sur lequel ils se fixent, ou régentent l'art auquel ils s'adonnent. »[323] En outre, nous ne pouvons même pas affirmer avec certitude qu'il s'agit d'Elena Viganò et non pas de son père.

Il n'est pas possible de savoir si Balzac parle d'un interprète dans ses romans ou dans ses lettres parce qu'il s'est rendu au théâtre pour assister à un de ces spectacles dans lesquels ils ont joué peu de temps avant d'écrire, ou si le talent de ces interprètes marquait leurs performances à un tel degré qu'il lui suffisait de fermer les yeux pour entendre leurs timbres de voix ou pour voir le mouvement de leurs corps, même quelque temps après. Dans une lettre à Mme Hanska, du 5 avril 1843, Balzac se souvient non sans un peu de nostalgie de ses soirées passées aux Italiens, où il avait assisté aux opéras *Guillaume Tell, Les Puritains* et *Robert-le-Diable*[324]. Il cite des vers de ce dernier : « *Ce rameau qui donne la puissance et l'immortalité* »[325], chantés par Nourrit qui « donnait [la] chair de poule »[326]. Ce ténor, élève de Manuel Garcia et père de Maria Malibran, est mort en 1839, soit quatre ans avant l'évocation de ses souvenirs dans cette lettre de 1843. Adolphe Nourrit a joué dans plusieurs spectacles de l'époque, notamment dans quelques opéras mentionnés par Balzac dans *La Comédie humaine* : *La Muette de Portici* (1828, dans le rôle de Masaniello) ; *Guillaume Tell* (1829, dans le rôle d'Arnold) ; *Moïse et Pharaon*

---

[321] *LH,* t. I, p. 210.
[322] Balzac raconte dans une lettre à Mme Hanska du 31 octobre 1833, l'épisode où la cantatrice se plie enfin à la volonté de tous de la voir chanter, après avoir refusé de le faire : « Chez Gérard, entendu l'admirable Vigano ! Elle refuse de chanter, rabroue tout le monde. J'arrive, je lui demande un air, elle se met au piano, chante et nous ravit. Thiers demande qui je suis – on me nomme – il dit : - C'est tout simple, maintenant. Et l'assemblée d'artistes de s'émerveiller. Le secret de ceci, est que j'ai été l'hiver dernier plein d'admiration vraie pour Mme Vigano, que j'idolâtre son chant, qu'elle le sait, et que je suis un Kreisler pour elle. » (*LH,* t. I, p. 82).
[323] *Massimilla Doni*, *CH*, t. X, p. 578.
[324] *LH*, t. I, p. 662-663.
[325] *Ibid*., p. 663.
[326] *Id.*

(1827, dans le rôle d'Aménophis) et *Robert-le-Diable* (1831, dans le rôle de Robert)[327]. Dans son œuvre cependant, Balzac ne fait pas spécialement une référence à un de ces spectacles liés à la performance de Nourrit. Il fait toutefois allusion à la voix de l'interprète : « Nourrit et son *joli filet de voix* »[328] ; « Nourrit qui donnait de sa voix de tête juste ce qu'il en fallait pour charmer son public »[329].

L'analyse des corrections et changements du texte balzacien nous révèle le soin apporté par l'auteur pour rendre son texte plus riche en détails, reliant son œuvre et ses personnages au monde extérieur, tout en montrant qu'il connaît les répertoires des théâtres les plus connus à Paris, ainsi que leurs interprètes. À travers certains commentaires sur les interprètes et musiciens, et avec l'aide de sa correspondance, il est possible également de déterminer qui il a pu rencontrer du monde de la musique, et avec qui il a pu échanger, ce qui peut influencer son choix pour un musicien ou un interprète plutôt qu'un autre, et nous aider à comprendre les modifications opérées au fil des éditions. Parfois ces changements de texte opérés par Balzac peuvent être dus à de simples mises à jour pour que le répertoire soit toujours d'actualité ou pour d'autres raisons que nous ignorons. En guise d'exemple, pour exprimer les émotions de Laurence, dans *Une ténébreuse affaire*, l'auteur dit que l'on comprendra cette sensation :

> […] par le souvenir de l'accord parfait de deux belles voix comme celles de la Sontag et de la Malibran dans quelque harmonieux duo, par l'unisson complet de deux instruments que manient des exécutants de génie, et dont les sons mélodieux entrent dans l'âme comme les soupirs d'un seul être passionné.[330]

Balzac a hésité entre le choix de noms de cantatrices à qui il attribuerait cet accord parfait de deux belles voix et, encore une fois, comme nous l'avions déjà vu avec les compositeurs, c'est comme si ces changements n'entraînaient aucune répercussion sur l'effet recherché : dans l'édition Charpentier de 1839, c'est l'accord parfait des belles voix de la Pasta et de la Mainvielle-Fodor que nous lisons ; dans la version antérieure, c'était la Pasta et la Sontag. Le nom de la Malibran a été ajouté tardivement, probablement lors de l'édition Furne.

Ces changements de texte peuvent aussi relever de l'anachronisme – à l'insu de l'auteur ? – comme on le verra parfois dans *La Comédie humaine*. À titre d'exemple, dans

---

[327] Voir Piotr Kaminski, *Mille et un opéras*, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 2003, p. 937.
[328] *Les Paysans*, *CH*, t. IX, p. 272.
[329] *Petites misères de la vie conjugale*, *CH*, t. XII, p. 141.
[330] *Une ténébreuse affaire*, *CH*, t. VIII, p. 606.

Splendeurs et misères des courtisanes, histoire qui commence en 1824, et où Blondet parle de La Torpille en la comparant avec d'autres artistes, pas tous issus du monde musical : « La Torpille est trop chère, comme Raphaël, comme Carême, comme Taglioni, comme Lawrence, comme Boulle, comme tous les artistes de génie étaient trop chers… »[331]. Maria Taglioni est née en 1804 à Stockholm, et a débuté sa carrière à Vienne, en 1822, « où elle devait s'acquérir rapidement une des plus grandes réputations artistiques de ce temps-ci »[332] ; ensuite, Taglioni a fait sa carrière en Allemagne, notamment dans les théâtres de Stuttgart et Munich, jusqu'en 1826. Ce n'est qu'en 1827 que la danseuse commence à se produire sur la scène parisienne, où elle danse dans le ballet *Le Sicilien*, le 23 juillet 1827. À l'époque où Balzac rédigeait ce texte, entre 1838 et 1847, Marie Taglioni était déjà très connue du public parisien, et par conséquent, connue des lecteurs de Balzac, après avoir joué dans d'autres spectacles qui apparaissent également dans *La Comédie humaine*, comme l'opéra-féerie de Nicolò, *Cendrillon* (1810), les opéras de Rossini *Moïse en Égypte* (1827) et *Guillaume Tell* (1829), et *La Muette de Portici* (1828), d'Auber. Il est possible que les lecteurs contemporains de Balzac ne se soient pas aperçus du fait que Taglioni n'a été connue en France qu'à partir de 1827, c'est-à-dire trois ans après l'époque où se déroule l'histoire des *Splendeurs et misères des courtisanes*. Pierre Citron considère deux possibilités pour cet anachronisme : soit Balzac a oublié l'année du début de carrière de la danseuse en France, soit l'auteur voulait parler de son père, Philippe Taglioni (1777-1871), également danseur[333].

Taglioni est l'une des rares danseuses à figurer dans un spectacle solo sur la scène de la comédie sonore : il y a maints passages où elle est placée de façon à être vue seule, sans avoir à partager les compliments reçus. Dans *Une double famille*, Granville, qui pense être devenu un vieillard en peu de temps, et qui n'a plus goût en la vie, dit : « Je fais plus de cas des mouvements de la Taglioni que de tous les sentiments humains. »[334] Si nous, lecteurs du XXIe siècle, avions vu ces mouvements de la Taglioni, nous partagerions peut-être le sentiment de Granville. Il est curieux d'observer toutefois que Balzac ne mentionne jamais le nom de la Taglioni dans sa correspondance, malgré les courantes apparitions dans son œuvre : l'auteur n'a jamais osé décrire à Ève Hanska ou à d'autres destinataires le charme de la danseuse. De même, lorsque Balzac décrit « un gros

[331] *Splendeurs et misères des courtisanes*, *CH*, t. VI, p. 442-443.
[332] « Taglioni (Marie) », Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, t. XIV, p. 1398.
[333] *Splendeurs et misères des courtisanes, CH*, t. VI, p. 1329, avec les notes et commentaires de Pierre Citron.
[334] *Une double famille, CH*, t. II, p. 79.

homme enchanté de lui-même, et tâchant de se donner de l'aisance et de la grâce »[335] dans sa *Théorie de la démarche*, il évoque les mouvements de la danseuse Taglioni pour enrichir sa description :

> Il imprimait à son corps un mouvement de rotation qui faisait périodiquement rouler et dérouler sur ses cuisses les pans de sa redingote, comme la voluptueuse jaquette de la Taglioni quand, après avoir achevé sa pirouette, elle se retourne pour recevoir les bravos du parterre. C'était un mouvement de circulation en rapport avec ses habitudes. Il roulait comme son argent.[336]

C'est l'allusion à ce mouvement très particulier de la Taglioni – peut-être lors du ballet *La Révolte au sérail*, de Scribe, sur une musique de Labarre et ballet de son père, Filippo Taglioni, crée à l'Opéra en 1833, où la danseuse porte une sorte de jaquette à basque sur sa robe –, qui semble attirer le plus l'attention de ses spectateurs lorsque la danseuse est sur scène, ce que Balzac essaie de décrire de manière à susciter l'imagination de ses lecteurs, qui se mettent à essayer de reproduire dans leurs têtes le dessin des cercles tracés par les jambes de la danseuse. Les nymphes de l'Opéra font rêver les hommes mariés et leur pouvoir d'ensorcèlement a été décrit par Balzac dans *La Fille aux yeux d'or* : « À minuit, il redevient bon mari, homme, tendre père, il se glisse dans le lit conjugal, l'imagination encore tendue par les formes décevantes des nymphes de l'Opéra, et fait ainsi tourner, au profit de l'amour conjugal, les dépravations du monde et les voluptueux ronds de jambe de la Taglioni. »[337] Il est curieux d'observer que, dans ce passage, l'auteur est en train de tisser le croquis d'une « vie normale »[338]. Dans cet exemple, le bon mari et tendre père se sert de ce que ses souvenirs de la soirée à l'opéra fournissent à son imagination, tout en tournant cela au profit de l'amour conjugal.

Certains interprètes ont plus souvent que d'autres le droit de figurer seuls sur scène, et lorsque cela arrive, l'auteur leur octroie fréquemment aussi quelques citations musicales, qui peuvent être accompagnées de la référence au spectacle d'origine ou à l'un de ses personnages, mais rarement à son compositeur. C'est le cas de Giuditta Pasta (1797-1865) et son rôle dans *Tancrède* : « *Il est sauvé*, comme la Pasta dit : *O ! patria* dans *Tancrède*. »[339] Cette citation reviendra encore une fois dans *Illusions perdues*, associé à cette même cantatrice, même si la cavatine est évoquée par un autre nom : « Il eut l'attitude, les gestes de la Pasta dans *Tancredi* quand elle va dire : *O patria !*... Il

[335] *Traité de la vie élégante*, *CH*, t. XII, p. 290.
[336] *Id*.
[337] *La fille aux yeux d'or*, *CH*, t. V, p. 1044.
[338] *Ibid.*, p. 1042.
[339] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 375.

chanta sur sa physionomie la fameuse cavatine *del Rizzo*. »[340] On trouve encore une fois cette cavatine, toujours associée à la cantatrice Pasta, dans la *Théorie de la démarche*: « La cavatine du *Tanti palpiti* EST à la vie de la Pasta, COMME I est à X. »[341] Lorsque l'auteur fait une référence à Giuditta Pasta, si ce n'est pas à côté d'autres interprètes créant l'effet de liste ou à son rôle de Desdémone, dans *Otello*, la cantatrice est toujours associée à cette citation musicale, comme une espèce d'automatisme : Pasta = cantatrice du *Di tanti palpiti* / la cavatine *del Rizzo* / du vers *O ! patria*, presque de la même façon que l'auteur l'exprime lui-même par sa formule dans la *Théorie de la démarche*.

Le pouvoir de séduction de ces divas – terme italien importé pour désigner ce nouveau phénomène du XIXe siècle –, est décrit par Balzac à plusieurs reprises dans *La Comédie humaine*, comme nous avons pu le remarquer avec ces quelques exemples présentés jusqu'à présent, notamment avec la Taglioni. Toutefois, ce n'est pas seulement à la danseuse qu'a été attribuée cette aura envoûtante, mais aussi à la cantatrice – terme emprunté également de l'italien, qui remplace peu à peu « chanteuse » d'opéra, laissant le terme « chanteuse » seulement pour les chansons populaires, en sorte que, même dans une œuvre dont le récit se passe au XVIe siècle, l'auteur emploie le terme cantatrice lorsqu'il décrit la façon trouvée par Étienne pour communiquer avec sa mère mourante, dans *L'Enfant maudit* : « Il étudia les ressources de sa voix comme eût fait la plus habile des cantatrices, et venait chanter d'une voix mélancolique sous les fenêtres de sa mère »[342]. En tant qu'œuvre du XIXe siècle, Balzac la fait témoin de son temps et du changement qui s'est produit au tournant du XIXe siècle, à savoir : les castrats laissent, peu à peu, leur place à la diva[343], à la cantatrice vedette comme on en voit plusieurs exemples dans *La Comédie humaine*, qui gagnent lentement l'article *la* devant leur nom (la Sontag, la Malibran, la Grisi, la Pasta), tendance encore une fois copiée de la patrie du *bel canto*. Maria Malibran, dont les parents étaient espagnols, est considérée comme la première diva, la cantatrice qui rassemble les atouts physiques, la grâce, toute une gestuelle théâtrale et le talent. C'est une femme *lionne* – terme employé par Mme Hulot, dans *La Cousine Bette* –, le féminin de *lion*, qui, dans le vocabulaire de la mode, désignait à l'époque le dandy, comme on le voit dans la *Physiologie du lion* (1842) de

[340] *Ibid.*, p. 678.
[341] *Théorie de la démarche*, *CH*, t. XII, p. 271.
[342] *L'Enfant maudit*, *CH*, t. X, p. 909.
[343] Jacques Martineau voit ce transfert du castrat à la femme chez Balzac comme étant « nettement inscrit et signifié par le récit-cadre de la nouvelle » *L'Opéra et l'amour dans* La Comédie humaine *d'Honoré de Balzac*, Thèse de doctorat sous la direction d'Arlette Michel, Université de Paris IV-Sorbonne, 1993, p. 387.

Félix Deriège. Une *lionne* ne correspond plus aux femmes angéliques d'avant la monarchie de Juillet, mais à une femme qui veut « allier le charme à la fougue, l'esprit au goût du sport, l'art aux folies de la vie quotidienne. »[344]

Il est incontestable que ces *lionnes*, toutes ces danseuses, actrices et cantatrices disposent d'un pouvoir de séduction auprès des hommes[345], Balzac en est conscient et le décrit dans plusieurs situations différentes. Nous trouvons tantôt venant de la bouche de différents personnages masculins, tantôt de celle du narrateur, ces compliments qu'il aurait peut-être faits lui-même, s'il avait eu l'opportunité de leur dire ou de leur écrire[346]. Néanmoins, les compliments qu'il fait à ces femmes peuvent être dus soit aux spectacles auxquels il a assisté et où il les a vues jouer, soit à des articles publiés dans les journaux qui décrivaient avec détail leur performance dans tel ou tel spectacle, comme l'ont fait, à titre d'exemple, Théophile Gautier[347], ou encore Stendhal, dans *La Vie de Rossini* (1824), ou d'autres œuvres musicales qu'a écrites[348] l'auteur. Stendhal est aussi sous le charme des cantatrices de son époque[349] et n'oublie pas de les évoquer dans ses romans : « les

---

[344] Patrick Barbier, *op. cit.*, p. 163.

[345] Patrick Barbier commente le délire du public envers les divas de la première moitié du XIXe siècle : « On se battait pour obtenir un morceau de la robe de la Malibran, on brisait la coupe dans laquelle elle venait de manger une glace pour s'en partager les débris », *op. cit.*, p. 161.

[346] À notre connaissance, Balzac n'a rencontré que l'artiste Marie Dorval (1798-1849), et lui a envoyé des lettres, datés du mois de décembre 1841 (*Corr.,* t. IV, p. 349-350 ; 361-362), où il est question des négociations des pièces de théâtre que Balzac a écrites, notamment *Les Ressources de Quinola.* Elle connaît le succès dans le mélodrame *Trente ans ou la Vie d'un joueur*, où elle joue à côté de Frédérick Lemaître. Balzac mentionne ce mélodrame dans *La Rabouilleuse* (*CH*, t. IV, p. 472) et fait allusion à l'intrigue de *Trente ans ou la Vie d'un joueur* dans *Les Marana* (*CH*, t. X, p. 1082).
Pourtant, malgré tous les compliments faits aux cantatrices Pasta, Malibran, Damoreau-Cinti et aux danseuses Grisi, Elssler, Taglioni, il n'y a pas d'indice qui puisse prouver que Balzac les ait rencontrées.

[347] Dans *La Presse*, il a publié plusieurs articles sur les spectacles fraîchement sortis, comme *La Sylphide*, et aussi les portraits des danseuses et cantatrices connues à l'époque. « Opéra : reprise de *La Sylphide* », *La Presse*, 24 septembre 1838, et « Cirque-Olympique. Danseuses espagnoles. Représentation à l'Odéon », *La Presse*, 24 juillet 1837. Gautier a aussi écrit un poème à la danseuse Carlotta Grisi (1819-1899) et à la cantatrice Erneste Grisi (1816-1895), qui devient plus tard sa compagne et avec qui il aura deux enfants.

[348] Stendhal a publié, sous le pseudonyme de Louis-Alexandre César Bombet, en 1814 *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Joseph Haydn, suivies d'une vie de Mozart et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie* ; *La Vie de Rossini,* 1824 ; sa contribution au *Journal de Paris,* dont les chroniques ont été rassemblées sous le titre de *Notes d'un dilettante*.

[349] Dans les salons, Stendhal a rencontré les cantatrices Adélaïde Schiassetti, Giuditta Pasta (un des personnages « réels » qui apparaissent souvent dans *La Comédie humaine*) et Elena Viganò. Par rapport à Pasta, on dit que « Stendhal avait entendue sans grand enthousiasme à Milan, mais dont il s'engoua très vivement lorsqu'il la retrouva *prima donna* au Théâtre Louvois, le théâtre Italien de Paris. » Robert Baschet, « Stendhal et la musique », *Revue des Deux Mondes*, 1966, p. 75-82.
Quant à Viganò, Stendhal regrette son échange avec elle et le qualifie de « grandes sottises ». Il écrit encore : « Je refusai, avec le même esprit et pour le même motif, la célèbre Viganò, qui, un jour, comme toute sa cour descendait l'escalier, et parmi les courtisans était cet homme d'esprit, le comte de Saurau, laissa passer tout le monde pour me dire : "Beyle, on dit que vous êtes amoureux de moi. - On se trompe", répondis-je d'un grand sang-froid, sans même lui baiser la main. », (Stendhal, *Souvenirs d'égotisme, vie*

charmantes Mombelli », « l'aimable, la grâcieuse Marcolini », « la magnifique Colbran », « l'aimable, la folle, la divine Elena (Vigano), « la jolie Schiassetti », voire « la divine laideron Pisaroni »[350].

Chez Balzac, tous les musiciens, chansonniers, compositeurs et librettistes évoqués dans son œuvre appartiennent au sexe masculin ; les interprètes qui habitent *La Comédie humaine*, en revanche, sont majoritairement du sexe féminin, même si l'auteur ne se prive pas d'évoquer et de louer la performance de plusieurs interprètes masculins en vogue à son époque. La question du genre des interprètes dont l'on parle le plus dans les journaux et dans les œuvres littéraires publiées au XIXe siècle reflète la réalité de l'époque : on voit beaucoup plus de musiciens hommes (les compositeurs, pianistes, violonistes sont tous du sexe masculin), mais beaucoup plus d'interprètes femmes (cantatrices et danseuses). Une statistique globale faite en 1816 montre que, malgré la minorité de femmes dans les classes d'instruments, il y avait 90 hommes contre 227 femmes dans les classes de chant[351]. L'auteur essaie, cependant, d'instaurer un certain équilibre entre la présence d'interprètes hommes et femmes : ils ont tous les deux le privilège de recevoir des compliments dans les œuvres de *La Comédie humaine*. En termes de quantité, nous avons vu presque autant de chanteurs auxquels l'auteur fait une référence que de cantatrices, apparaissant maintes fois ensemble (lorsque nous avons le récurrent « effet de liste »). À titre d'exemple, examinons une citation tirée du *Traité des excitants modernes* :

> Donc, par un jour d'*Italiens*, en l'an 1822, mon ami me défia, dans l'espoir de me faire oublier la musique de Rossini, la Cinti, Levasseur, Bordogni, la Pasta, sur un divan qu'il lorgna dès le dessert, et où ce fut lui qui se coucha.[352]

Ici, outre l'alliance d'un compositeur (Rossini) et de plusieurs interprètes, nous voyons une répartition équilibrée entre les cantatrices et les chanteurs : deux cantatrices, la Cinti et la Pasta, et deux chanteurs, Nicolas-Prosper Levasseur (1791-1871) et Marco Bordogni (1789-1856). Notons aussi que les listes avec des noms d'interprètes sont

de Henry Brulard, dans *Œuvres intimes de Stendhal*, édition établie par Victor Del Litto, t. II, publiés par Casimir Stryienski, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 446-447).

[350] Voir Suzel Esquier, « Stendhal et les cantatrices », Éric Francalanza, *Muses et Nymphes au XIXe siècle*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 47-56. Disponible sur le site : http://books.openedition.org/pub/19546, consulté le 5 mai 2023.

[351] Voir Patrick Barbier, *op. cit.*

[352] *Traité des excitants modernes*, *CH*, t. XII, p. 312.

considérablement plus courtes : nous ne trouverons jamais une liste avec autant de noms que dans celle du *Cousin Pons*, lorsque l'auteur convoque les musiciens allemands.

Lorsqu'il s'agit des interprètes masculins, Balzac les loue pour leur talent, notamment leurs belles voix, sans que leur apparence physique joue un rôle important dans ces évocations. Le ténor Giovanni Battista Rubini (1794-1854) est évoqué lors de plusieurs spectacles différents dans lesquels a joué l'interprète : *Otello*, de Rossini, *Il Matrimonio segreto*, de Cimarosa ; l'auteur fait également allusion à son duo avec Antonio Tamburini (1800-1876), « dans le premier acte de *Mosè* »[353] ; à la performance de Rubini dans l'opéra *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti : « À une représentation de la *Lucia* qui finit, comme on sait, par un des plus beaux triomphes de Rubini »[354] ; et il apparaît aussi à côté de trois autres interprètes qui jouent dans *I Puritani*, de Bellini. Cela fait de Rubini l'interprète masculin le plus souvent convoqué dans l'œuvre balzacienne.

Tout en inscrivant l'actualité des scènes parisiennes, Balzac nous fait part aussi de la rivalité existante entre les interprètes, comme c'était le cas entre Gilbert Louis Duprez (1806-1896) et Adolphe Nourrit (1802-1839). Ce dernier était dès ses débuts en 1821, premier ténor ; Duprez a débuté sa carrière à Paris comme premier ténor, dans *Le Barbier de Séville* après, en 1825 ; il est naturel donc qu'il y ait une rivalité entre les deux ténors[355]. Lorsque Nourrit quitte la scène parisienne, c'est à Duprez de tout donner pour triompher là où Nourrit était très admiré du public. Balzac évoque cette rivalité entre les deux interprètes dans un contexte complètement différent, dans le but de faire une comparaison entre les problèmes conjugaux, dans les *Petites misères de la vie conjugale* : « Dans la situation où tu t'es mis, et qui ressemble à celle de Duprez quand, dès son début à Paris, il s'est avisé de chanter à pleins poumons, au lieu d'imiter Nourrit qui donnait de sa voix de tête juste ce qu'il en fallait pour charmer son public […] »[356]. L'auteur prend le point de vue de l'interprète qui est arrivé plus tard et songe à l'effort que Duprez devait faire pour prendre ses marques dans le territoire qui était très bien habité par Nourrit auparavant[357]. En 1828, Duprez se produit à l'Opéra-Comique et joue le rôle de Georges,

---

[353] *Théorie de la démarche*, *CH*, t. XII, p. 274.
[354] *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 929.
[355] Voir Claude Nanquette, *Les Grands Interprètes romantiques*, Paris, Fayard, 1982.
[356] *Petites misères de la vie conjugale*, *CH*, t. XII, p. 141.
[357] Si l'on cherche plus de détails dans la biographie de Nourrit, on découvre que l'arrivée de Duprez a tout fait basculer, car Nourrit perdit la voix en plein spectacle, probablement à cause de la pression de devoir partager la gloire avec Duprez sur scène, et ainsi il commença, peu à peu, à perdre sa place à l'Opéra. Il était dépressif, et part à la recherche de son ancienne gloire en Italie, sans succès ; Nourrit finit par se suicider à l'âge de trente-six ans, en 1839. Le commentaire fait par Balzac sur leur rivalité ne prend donc pas en compte tous les aspects.

dans *La Dame blanche* (1825) ; plus tard, à Naples, il crée le rôle d'Edgar dans *Lucia de Lammermoor* (1835) ; le ténor avait débuté à l'Opéra le 17 avril 1837, dans le rôle d'Arnold dans *Guillaume Tell*, qu'il jouera pendant douze ans. Dans ces autres spectacles pourtant, lorsque Balzac fera référence à ces titres, on ne trouvera pas de commentaires sur la performance de Duprez. Dans *Guillaume Tell*, il chante « Ô Mathilde, idole de mon âme », et Hortense, amoureuse de Wencelas, adaptera ce vers à sa guise : « *Wenceslas ! idole de mon âme !* »[358]. Il est intéressant d'observer que l'auteur inscrit ici, même sans nous renvoyer à Duprez, l'actualité musicale, puisque l'histoire de *La Cousine Bette* se passe « vers le milieu du mois de juillet de l'année 1838 »[359], et que le ténor jouait ce rôle depuis quelques mois à peine.

Lorsque l'auteur évoque un interprète, c'est aussi pour en faire la tête d'affiche d'un spectacle. Afin qu'Adam puisse convaincre Paz de l'accompagner à l'Opéra, il lui présente le programme de la soirée : « Duprez chante *Guillaume Tell* »[360]. La scène en question se situe à la fin du mois d'avril 1837, soit à peine quelques jours après le début de Duprez à l'Opéra[361], et l'on sait, grâce au *Journal des Débats*, qu'il a joué les 17, 19, 24 et 30 avril également[362], ce qui aide à ancrer le récit dans l'actualité. Delphine invite Rastignac à venir dans sa loge pour assister au *Barbier de Séville*, en disant : « Nous aurons samedi la Fodor et Pellegrini, je suis sûre alors que vous ne me refuserez pas. »[363] La version du manuscrit nous montre que Balzac avait pensé à un troisième interprète pour rendre l'invitation de Delphine encore plus alléchante : il y figurait le nom de Garcia[364]. L'auteur décide d'enlever le nom de Garcia en remaniant son texte, ne laissant

---

[358] *La Cousine Bette*, *CH*, t. VII, p. 89.
[359] *Ibid.*, p. 55.
[360] *La Fausse Maîtresse*, *CH*, t. II, p. 213.
[361] Jacques Martineau affirme que les débuts de Gilbert Duprez furent fracassants : « Âgé de 31 ans, ce ténor n'est pas un débutant, mais il était passé inaperçu à cause de sa voix faible et limitée. Un séjour en Italie lui permit d'acquérir la toute nouvelle technique du « sombrage » ou couverture des sons et c'est avec une voix comme on n'en avait jamais entendu à Paris qu'il revient pour triompher dans *Guillaume Tell*. » *L'Opéra et l'amour dans* La Comédie humaine *d'Honoré de Balzac*, *op. cit.*, p. 260.
[362] « C'est hier soir que Duprez a fait à l'Opéra sa première apparition ; la salle était pleine jusqu'aux combles, et cette foule, qui s'est montrée si juste *après*, n'était peut-être pas *avant* dans les dispositions très favorables à un jugement impartial. Les souvenirs laissés par un autre grand artiste, qui avait su conquérir de vives sympathies et mériter une admiration profonde, rendaient le terrain glissant pour son successeur. Cette fidélité du public à conserver la mémoire de l'acteur qui lui fit éprouver tant de douces jouissances, tant d'impressions diverses, est parfaitement honorable à notre avis, et doit être prise en bonne part par Duprez lui-même ; car rien ne serait plus désolant aux yeux de l'artiste que de voir des services rendus à l'art, un talent distingué, des facultés naturelles développées par les études les plus sérieuses, oubliés du soir au lendemain sans laisser ni traces ni regrets. » Anonyme [H*****], « Théâtre de l'opéra. *Guillaume Tell* – début de Duprez », *Journal des Débats politiques et littéraires*, 19 avril 1837.
[363] *Le Père Goriot*, *CH*, t. III, p. 165.
[364] *Ibid.*, p. 1281.

que la Fodor et Pellegrini. Cela est assez curieux, car tous les trois font partie des représentations du *Barbier de Séville*[365], qui ont eu lieu en décembre 1819, au moment même où se déroule l'action du *Père Goriot*, « vers la fin de cette première semaine du mois de décembre »[366], de l'année que l'on découvre dès la première page : « en 1819, époque à laquelle ce drame commence »[367].

Dans certains moments du récit prodigues de noms, ce catalogue scénique surgit souvent avec le but de comparer un personnage – qui peut être un interprète créé par Balzac –, à des interprètes réels, contribuant ainsi à faire un portrait. Souvent, cette comparaison sert à mettre en valeur les personnages fictifs au détriment des qualités de tous les interprètes réels qui apparaissent dans *La Comédie humaine* – pour montrer que ceux qui ont été conçus par l'auteur étaient les meilleurs. Les interprètes jouissent d'une position de choix dans *La Comédie humaine*, et leurs apparitions récurrentes se font sous plusieurs formes différentes : on voit souvent leur gestuelle évoquée en guise de comparaison avec ce qu'un personnage est en train de faire, pour que l'on puisse imaginer ses gestes et mouvements, ce qui, comme nous le savons, est perdu pour les lecteurs actuels. Lorsqu'il est question de décrire l'apparence d'un personnage, il est naturel que l'auteur nous renvoie à une personnalité connue, comme s'il faisait un clin d'œil aux lecteurs de l'époque qui connaissaient très bien tous les noms qui montaient sur la scène à Paris. Aussi est-ce pour que l'on reconnaisse la beauté de Mme Beauvisage que l'auteur la compare à l'actrice Anne-Françoise-Hippolyte Boutet (1779-1847), dite Mlle Mars, déjà évoquée ailleurs dans *La Comédie humaine* : « En 1839, Mme Beauvisage, alors âgée de quarante-quatre ans, était si bien conservée qu'elle aurait pu doubler Mlle Mars. En se rappelant la plus charmante Célimène que le Théâtre-Français ait eue, on se fera une idée exacte de la physionomie de Séverine Grévin. »[368] Cette comparaison plus que favorable nous permet donc de comprendre la beauté de Mme Beauvisage, qui serait capable même de dépasser celle de Mlle Mars. De même, le personnage fictif de la cantatrice Marianina, « jeune fille de seize ans, dont la beauté réalisait les fabuleuses

---

[365] Jacques Martineau trouve cette précision balzacienne « presque troublante si l'on songe que le roman a été composé quinze ans après cette série de représentations, et l'on en vient presque à se demander comment le romancier, qui ne faisait pas de dossiers pour écrire ses œuvres, a pu se souvenir de cette date. » Il relève aussi tous les interprètes présents lors d'une représentation du *Barbier de Séville* en décembre 1819 : « sur un même plateau messieurs *Garcia, Pellegrini,* Graziani, Debergnis, Auletta et mesdames *Mainvielle-Fodor* et Lebrun, comme on peut constater, par exemple, sur le numéro daté du 14 décembre 1819 du *Drapeau blanc*. » (*L'Opéra et l'amour dans* La Comédie humaine *d'Honoré de Balzac, op. cit.*, p. 110-111).

[366] *Le Père Goriot*, *CH*, t. III, p. 126.

[367] *Ibid.*, p. 49.

[368] *Le Député d'Arcis*, *CH*, t. VIII, p. 760.

conceptions des poètes orientaux »[369], est comparée avec celle de trois cantatrices réelles :

> Son chant faisait pâlir les talents incomplets des Malibran, des Sontag, des Fodor, 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.[370]

Avec ce portrait quelque peu irrévérent à l'égard de certaines cantatrices, l'auteur fait une allusion aux talents de la Malibran, d'Henriette Sontag (1806-1854)[371] et de Joséphine Fodor (1789-1870)[372], sous-entendant qu'il leur manque ce que Marianina, la cantatrice idéale créée par Balzac, possède. Sachant que les trois cantatrices ici évoquées sont déjà illustres et connaissent un grand succès à leur époque, l'auteur veut bien souligner la perfection de celle qu'il a construite lui-même. Cette tendance balzacienne de réunir les interprètes réels et les interprètes créés par lui, tout en formant une hiérarchie où ses personnages fictifs reçoivent les meilleurs compliments et occupent le sommet, n'a pas toujours été perçue de la même manière. Jean-Pierre Barricelli[373] constate que le jugement de Balzac, lorsque l'auteur affirme que les talents de la Malibran, la Sontag et la Fodor sont incomplets, va à l'encontre de l'opinion commune de son époque. Pour lui, on ne devrait pas négliger l'importance de cette légère réserve de Balzac, car Barricelli trouve que le jugement balzacien fait preuve de perspicacité[374]. Il nous semble cependant

---

[369] *Sarrasine*, *CH*, t. VI, p. 1045.
[370] *Id.*
[371] N'oublions pas que le 16 février 1828 sort de l'imprimerie de Balzac deux volumes in-12 d'Henriette Sontag, « histoire contemporaine, traduite de l'allemand, ornée d'un portrait ». Voir Silvia Baroni, *Illustrer* La Comédie humaine. *Entre texte et image*, Thèse de doctorat sous la direction de Mireille Labouret et Donata Meneghelli, Université de Bologne en cotutelle avec l'Université Paris-Est, 2019.
[372] Dans la note à propos de ce passage de *Sarrasine*, Pierre Citron explique : « Mme Malibran était surtout célèbre pour sa vivacité, son sentiment dramatique, sa hardiesse, l'éclat de sa voix ; Mme Sontag pour son charme, la pureté sonore de sa voix ; la perfection du détail ; Mme Fodor pour sa chaleur, son goût, son élégance, et le naturel de sa vocalisation. » (*CH*, t. VI, p. 1545).
[373] Voir Jean-Pierre Barricelli, *Balzac and Music. Its Place and Its Meaning in His Life and Work*, New York/ Londres, Garland Printing, 1990.
[374] Nous citons le passage où il exprime ce que nous venons de vous présenter : « It must be noted that Balzac's opinion of 'the Malibrans' differed considerably from that of his contemporary aficionados. While the public had excellent reason to extoll the divas he mentions, we must not overlook the importance of Balzac's slight reservation. Here his judgement showed insight. Any statement, around 1831, the time of *Sarrasine*, implying that the talents of Malibran, Sontag and Fodor were 'incomplete' rubbed against the grain of common opinion. For the unusual range of Malibran's voice, coupled with her command of dramatic singing; the unsurpassed execution and tonal control of Sontag, at which Weber had marveled and which covered both German and Italian opera; and the exquisite style of Fodor, which served as a model for Sontag and which earned her the acclaim of Mendelssohn, elicited a widespread adulation that frequently amounted to frenzy. Yet the fact remains that each had her 'dominant traits' of weakness: the first, a questionable taste in her choice of improvised ornamentation and an interval of concealed but present dead notes between her normal contralto voice and a superadded soprano register; the second, a clear deficiency in dramatic power, passion, and emotion, which made her appear at highest

que ce n'est pas une question de « flair » de l'auteur ou de lucidité dans son jugement musical, ni de fantaisie, avec l'idée d'exprimer une opinion différente de celle que l'on entendait partout, qui ont incité Balzac à présenter cette appréciation réservée à propos de grands noms de la scène française de l'époque : c'est seulement la preuve que l'auteur a voulu insérer et bien lier ses propres personnages à la société française qu'il observait et qu'il essayait de peindre. La familiarité de Balzac avec les interprètes de son époque est si grande, qu'il mélange le réel et l'imaginaire, les interprètes qu'il voit sur scène et ceux qu'il imagine chanter ou danser sur la scène de sa comédie sonore – comme l'anecdote que l'on raconte sur les moments qui précèdent la mort de Balzac, selon laquelle l'auteur aurait appelé Bianchon[375], *le* médecin de *La Comédie humaine.* Nous ne pouvons pas cependant ignorer que c'est un procédé récurrent dont l'auteur se sert pour créer son monde, et qui n'est pas l'apanage exclusif des cantatrices et chanteurs, ni des danseuses et danseurs convoqués pour figurer dans son œuvre, comme nous l'avons déjà vu avec le cas de Béranger et de Scribe, évoqués à côté d'autres célébrités, certaines fictives, d'autres bien réelles. Malgré cette rencontre récurrente du monde réel et du monde fictif dans l'œuvre balzacienne, qui peut avoir lieu avec des professions différentes, il nous semble que l'interprète est celui qui permet le mieux cette fusion du réel et du fictif : il est l'intermédiaire privilégié.

On trouve un autre exemple semblable, dans *Un prince de la bohème*, où l'auteur évoque les noms de quelques danseuses célèbres lorsqu'il est question de faire le portrait de la danseuse de sa création, Tullia. L'écrivain et journaliste Nathan parle à la marquise de La Baudraye des artistes de la *Bohème* et il lui raconte l'histoire du couple du Bruel, auteur dramatique et chef de bureau dans un ministère lors de la Restauration, qui « portait

advantage only in works of easy and placid style; and the third, a lack of charm, despite her gentility, and an insecurity which had caused a voice failure in 1825 and an extended period of hoarseness – while Pasta, whatever her own faults in vocal production, possessed rich laryngeal resonance and overall dignity, splendid individuality of impersonation, and a penetrating fire of expression, which, in the final analysis, may well have made her more distinguished than her famed counterparts and the most exciting singer on the stage. » (Jean-Pierre Barricelli, *Balzac and Music*. *Its Place and Its Meaning in His Life and Work*, New York/ Londres, Garland Printing, 1990, p. 39).

[375] Cette anecdote a été racontée par Octave Mirbeau, dans *La Mort de Balzac* : « Tout à coup, il regarda Nacquart, le regarda longtemps, avec une sorte de sourire résigné, où il y avait pourtant comme un reproche. Et il dit, dans l'intervalle de ses halètements : « Ah ! oui !… Je sais… Il me faudrait Bianchon… Il me faudrait Bianchon… Bianchon me sauverait, lui ! » Son orgueil de créateur ne faiblissait pas devant la mort. Toute sa foi dans son œuvre, il l'affirmait encore dans ces derniers mots, qu'il prononça avec une conviction sublime : « Il me faudrait Bianchon ! »… À partir de ce moment, la crise s'atténua, mollit peu à peu. » (*La Mort de Balzac*, Bibliothèque Chapentier, Fasquelle, Paris, 1907, p. 426).

à une femme de théâtre une de ces affections qui ne s'expliquent pas », l'ancienne danseuse fictive Tullia, qui figure dans d'autres romans de *La Comédie humaine* :

> À trente ans, elle se voyait un peu grasse, elle avait essayé vainement la pantomime, elle ne savait rien que se donner *assez de ballon* pour bien enlever sa jupe en pirouettant, à la manière des Noblet, et se montrer quasi nue au parterre. Le vieux Vestris lui dit, dès l'abord, que ce *temps* bien exécuté, quand une danseuse était d'une belle nudité, valait tous les talents imaginables. C'est l'*ut* de poitrine de la Danse. Aussi, disait-il, les illustres danseuses, Camargo, Guimard, Taglioni, toutes maigres, brunes et laides, ne peuvent s'en tirer que par du génie. Devant de plus jeunes sujets plus habiles qu'elle, Tullia se retira dans toute sa gloire et fit bien.[376]

Ainsi, pour faire le portrait de Tullia, Nathan évoque plusieurs danseuses célèbres de son époque : les sœurs Lise Noblet (1801-1852) et Félicité Noblet (1807-1877) ; Cupis de Camargo (1710-1770), danseuse à l'Opéra de 1726 à 1734 et de 1740 à 1751 ; Marie-Madeleine Guimard (1743-1816), également danseuse à l'Opéra, mais plus tardivement, de 1762 à 1789 ; et Maria Taglioni, la plus jeune d'entre elles. L'apparence de ces danseuses semble être un élément important dans la description, mais qui ne fait qu'accentuer leur génie : si l'auteur les décrit de façon quelque peu irrévérencieuse comme étant « maigres, brunes et laides », il est extrêmement laudatif quant à leur talent.

Toutefois, nous trouvons aussi chez Balzac des passages où la beauté des interprètes femmes est mise en valeur. Dans certaines œuvres, un personnage peut mettre l'accent sur cet aspect, comme Conti, dans *Béatrix* : « Je suis en ce moment amoureux fou de la plus belle, de la plus jeune de nos cantatrices, de Mlle Falcon de l'Opéra, et je veux l'épouser ! »[377] Mlle Falcon a été l'élève d'Adolphe Nourrit, au Conservatoire de Paris, et a connu une carrière à succès en étant très jeune – c'est pour cette raison que l'on voit Conti dire qu'il est amoureux de la plus jeune des cantatrices. Elle a débuté à l'Opéra dans le rôle d'Alice, dans *Robert-le-Diable*, en 1832, lorsqu'elle avait à peine dix-huit ans, en suivant la tendance d'autres cantatrices et chanteurs de cette époque qui entamèrent leur carrière musicale en étant très jeunes[378]. Nous verrons que, dans *La Comédie humaine*, le rôle d'Alice sera évoqué à quelques reprises, mais sans qu'il y ait une référence, ni une allusion à la performance de Mlle Falcon dans ce rôle. Notons

[376] *Un prince de la bohème*, *CH*, t. VII, p. 826.
[377] *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 825.
[378] Laure Cinti a débuté à quinze ans, Pauline Viardot à seize ans, Malibran à dix-huit ans, Nourrit et Duprez à dix-neuf ans, Henriette Sontag à vingt et un ans, après avoir déjà triomphé en Allemagne, et Giulia Grisi également à vingt et un ans, après un début en Italie. Commencer sa carrière de cantatrice et de chanteur très tôt impliquait une série de problèmes avec leurs voix, qui fatiguaient très vite avec toutes les représentations qu'ils devaient faire par an. C'est pour cette raison que leurs carrières sont, en général, très courtes, comme celle de Cornélie Falcon qui a duré six ans, et celle de Nourrit qui a duré onze ans.

encore que Conti n'exalte aucune caractéristique proprement musicale chez la cantatrice, elle aurait pu exercer (presque) n'importe quel autre métier ; il n'y a qu'une simple référence à son nom et à sa beauté, mais aucune allusion, référence ou citation liée à un spectacle dans lequel elle a joué.

Thadée Paz, aussi amoureux d'une artiste – non pas d'une cantatrice mais d'une écuyère de cirque –, présente une liste d'interprètes féminines réelles pour les comparer à sa Malaga, afin d'accentuer son agilité et sa grâce :

> Cette admirable agilité, cette grâce constante dans un constant péril me paraissent le plus beau triomphe d'une femme… Oui, madame, la Cinti et la Malibran, la Grisi et la Taglioni, la Pasta et l'Elssler, tout ce qui règne ou régna sur les planches ne me semble pas digne de délier les cothurnes de Malaga qui sait descendre et remonter sur un cheval au grandissime galop […][379]

Pour Thadée Paz, toutes ces cantatrices et danseuses ne sont pas à la hauteur de sa Malaga (et même si elle a le même prénom que la danseuse de cordes née en 1786 et morte en 1852, nous ne savons pas si l'auteur s'est inspiré de la vraie Malaga pour la création de ce personnage). Ce passage de *La Fausse Maîtresse* a subi des changements importants : ce rassemblement de noms d'artistes n'a pas toujours été de la sorte depuis la première publication de l'œuvre. Sur l'épreuve 1 de son texte, Balzac a supprimé deux noms d'actrices de la Comédie-Française de son manuscrit : celui de Volnys, soit Léontine Fay (1810-1876) et celui de Léocadie Doze (1823-1859). Plus tard, lors de l'édition du Furne corrigé, Balzac supprime les noms de deux actrices également, Rachel Félix (1821-1858) et Marie Dorval (1798-1849)[380]. On pourrait interpréter ces suppressions comme un effort de rendre plus vraisemblable le fait que Paz, un homme économe et à qui il fallait « des douces violences de l'amitié pour l'emmener au spectacle »[381], connaisse les cantatrices et les danseuses mais non pas les actrices. Une autre explication serait de penser que Balzac a voulu garder les références strictement lyriques, en laissant de côté les actrices.[382]

---

[379] *La Fausse Maîtresse*, *CH*, t. II, p. 222.
[380] Ce n'est pas seulement l'indication de son nom que Marie Dorval perd lors de cette édition du *Furne corrigé* : l'actrice perd également les compliments que Balzac lui avait faits dans l'édition précédente. L'auteur avait écrit : « […] dit la jeune comtesse avec un geste digne de Marie Dorval », mais il a corrigé par : « […] dit la jeune comtesse avec un geste comparable à ceux que le Génie trouve sur la scène ». (*CH*, t. II, p. 1295). On remarquera que Balzac change souvent les noms cités par d'autres, pour différentes raisons. Il est rare pourtant qu'il supprime un nom sans le remplacer, comme c'est le cas de ce passage de *La Fausse Maîtresse*.
[381] *La Fausse Maîtresse*, *CH*, t. II, p. 209.
[382] René Guise, qui était responsable des notes de *La Fausse Maîtresse*, voit les deux premières suppressions des noms de Volnys et Doze comme un souci de citer des femmes qui avaient une certaine notoriété à l'époque et pas le nom d'actrices mineures.

Quels que soient les noms de célébrités évoqués, Paz élève sa Malaga non pas au niveau de toutes ces grandes interprètes fameuses à l'époque, mais encore au-dessus. Il n'est pourtant pas négligeable que, malgré le fait qu'il s'agit d'une écuyère, partageant ainsi ce champ lexical hippique, le galop puisse désigner également une danse du XIXe siècle – qui achève le cancan et battait son plein dans les bals lors du carnaval, dont le rythme rappelle celui d'un galop de cheval –, et à laquelle Balzac fait ouvertement allusion dans *Une fille d'Ève*[383]. En outre, en ce qui concerne les chaussures que porte Malaga, les cothurnes mettaient en hauteur la personne qui les portaient dans le théâtre antique, grâce à leurs talons. Ce passage fait aussi écho à un passage biblique, où Jean dit qu'il n'est pas digne de délier la courroie de la sandale de Jésus[384] et fait songer aussi à l'épisode de la pècheresse pardonnée, qui répand de l'huile sur les pieds de Jésus, à l'origine de la figure de la Madeleine repentie au cœur de la philosophie humanitaire de Pierre Leroux en 1840 et qui devient un véritable type dans la littérature de l'époque, dont Balzac se fait l'écho. Nous pourrions donc voir deux mouvements contraires dans cette liste de cantatrices et danseuses mises à côté de Malaga : en même temps que Paz hisse Malaga au-dessus de ces interprètes illustres, il la rabaisse avec cette allusion furtive au pas de danse qui appartient au cancan (une danse de lorettes). Toutefois, grâce à l'image de la Madeleine repentie (de la femme qui a fauté mais qui s'est régénérée), ce mouvement se stabilise. Notons encore que, dans ce passage où l'auteur mélange fiction et réalité, procédé fréquemment appliqué dans son œuvre, Paz parle, entre autres, de Malibran, qui est morte à vingt-huit ans après une chute de cheval, tandis que sa Malaga « sait descendre et remonter sur un cheval au grandissime galop », comme dans une sorte de comparaison implicite.

3. On se travestit

Si les cantatrices et les chanteurs ont, tous les deux, droit à des compliments fort révérencieux de la part de l'auteur, il est intéressant de remarquer qu'un brouillage de genres peut aussi avoir lieu quelquefois, comme si la perfection de l'interprétation allait

[383] « Il n'y a pas de milieu. Un homme doit épouser une fille très instruite qui a lu les annonces des journaux et les a commentées, qui a valsé et dansé le galop avec mille jeunes gens, qui est allée à tous les spectacles, qui a dévoré des romans, à qui un maître de danse a brisé les genoux en les appuyant sur les siens, qui de religion ne se soucie guère, et s'est fait à elle-même sa morale ; ou une jeune fille ignorante et pure, comme étaient Marie-Angélique et Marie-Eugénie. » (*Une fille d'Ève*, *CH*, t. II, p. 283).
[384] Ce verset se trouve dans l'Évangile selon Jean 1:27.

au-delà de cette division de genres. Il est vrai qu'en matière d'art, parfois à cause d'un besoin spécifique de la tonalité de voix pour un spectacle musical, on choisit plutôt un homme ou une femme pour jouer le rôle du sexe opposé, et c'est aussi ce que fait Balzac en attribuant certaines citations musicales à certains personnages.

Dans *L'Envers de l'histoire contemporaine*, à cause de son état maladif, Vanda se voit privée de la vie mondaine où elle pouvait apprécier la musique : « Depuis l'âge de vingt ans, monsieur, je n'ai plus su ce que c'était qu'un salon, une soirée, un bal… Et notez que j'aime la danse, que je raffole du spectacle, et surtout de musique. »[385] Afin de préserver la santé de Vanda, son père lui fait croire qu'ils mènent une vie confortable : il ramène de belles fleurs dans sa chambre et lui offre des friandises, tout en lui parlant de ses sorties aux Italiens qui n'ont jamais vraiment lieu, ce qui donne envie à Vanda d'entendre Lablache, Rubini, Tamburini et la Grisi. Ici, l'auteur exalte la voix féminine, en reprenant l'idée récurrente que la voix d'une femme peut sonner comme de la musique, et une musique à la hauteur de Rubini ; Godefroid dit à Vanda – musicienne elle aussi auparavant : « Madame, […] je vous prierais de parler toujours, car je n'ai jamais entendu de voix comparable à la vôtre… c'est une musique, Rubini n'est pas plus enchanteur… »[386]. Godefroid hisse Vanda jusqu'au piédestal où la voix de Rubini pouvait être admirée et contemplée par ses spectateurs. Il est cependant curieux de remarquer ici que la voix d'une femme renvoie à la voix d'un ténor connu, comme si la division de genre masculin ou féminin n'était pas importante, comme si la musique était au-dessus de cette classification binaire et brouillait cette division. Si l'on a déjà remarqué que chez Balzac un beau corps vient forcément avec une belle voix[387], le cas de Vanda ne vient que confirmer cette constatation, ce que l'on apprend à partir de la description de cette femme malade :

> Vanda fit un mouvement de tête pour répondre au salut profond de Godefroid ; et, à la manière dont le cou se plia, se replia, Godefroid vit bien que toute la vie de la malade résidait dans la tête. Les bras amaigris, les mains molles, reposaient sur le drap blanc et fin, comme deux choses étrangères à ce corps, qui paraissait ne point tenir de place dans le lit. Les objets nécessaires à la

[385] *L'Envers de l'histoire contemporaine*, *CH*, t. VIII, p. 370.
[386] *Ibid*., p. 369.
[387] C'est Jacques Martineau qui affirme : « C'est le plus souvent à un beau physique que vient s'ajouter chez Balzac une belle voix. La voix harmonieuse est l'apanage de ceux qui la méritent vraiment : un beau corps ne saurait abriter et produire qu'une belle voix. » (*L'Opéra et l'amour dans* La Comédie humaine *d'Honoré de Balzac*, *op. cit.*, p. 335).

> malade étaient placés derrière le dossier du lit, dans une étagère fermée par un rideau de soie.[388]

Or, comme Vanda n'est pas une belle femme pleine de charme, elle n'a pas droit à une comparaison avec une interprète femme qui est belle et ensorcèle son public : le plus haut qu'elle puisse monter c'est à travers une comparaison avec un interprète homme, dont les atouts physiques ne sont pas souvent mis en valeur, à la différence des cantatrices et danseuses. Il est intéressant de remarquer également qu'un autre personnage balzacien de santé fragile, Étienne d'Hérouville, dans *L'Enfant maudit*, est doué d'une voix mélodieuse, comme celle de Vanda : « Pour dédommager Étienne de ses infirmités, la nature l'avait doué d'une voix si mélodieuse, qu'il était difficile de résister au plaisir de l'entendre ; sa mère lui enseigna la musique »[389] ; et il s'exerce pour pouvoir chanter à sa mère sur le point de périr : « Il étudia les ressources de sa voix comme eût fait la plus habile des cantatrices, et venait chanter d'une voix mélancolique sous les fenêtres de sa mère »[390]. Même si l'auteur ne nous renvoie pas à une interprète connue, il évoque tout de même une cantatrice et non pas un chanteur.

Dans *Mémoires de deux jeunes mariées*, il y a le cas inverse de celui de la comparaison femme (Vanda) – interprète masculin (Rubini). Ici, c'est un homme, Hénarez, qui n'est pas malade, ni de santé fragile, mais qui n'est certes pas le plus bel homme pour Louise de Chaulieu, qui le décrit de la sorte :

> il a le dos un peu voûté ; sa tête est énorme et d'une forme bizarre ; sa laideur, assez spirituelle d'ailleurs, est aggravée par des marques de petite vérole qui lui ont couturé le visage ; son front est très proéminent, ses sourcils se rejoignent et sont trop épais, ils lui donnent un air dur qui repousse les âmes. Il a la figure rechignée et maladive qui distingue les enfants destinés à mourir, et qui n'ont dû la vie qu'à des soins infinis, comme sœur Marthe.[391]

Malgré cette apparence disgracieuse, qui n'est pas compensée par « la beauté de ses cheveux noirs et celle de ses dents, qui sont comme des perles »[392], mais par sa voix, qui est « d'une douceur pénétrante, [car] il parle comme la Fodor chante »[393], cela lui donne un charme qui serait, sans elle, inexistant. Ainsi l'espagnol a les meilleures caractéristiques d'une voix, tout comme celle d'une cantatrice italienne : Hénarez gagne l'opinion très favorable de Louise avec cette comparaison. Ici encore, nous pourrions

[388] *L'Envers de l'histoire contemporaine*, *CH*, t. VIII, p. 367.
[389] *L'Enfant maudit*, *CH*, t. X, p. 902.
[390] *Ibid.,* p. 909.
[391] *Mémoires de deux jeunes mariées*, *CH*, t. I, p. 234-235.
[392] *Ibid*., p. 234.
[393] *Ibid*., p. 245.

nous demander si le manque d'atouts de ce personnage n'oblige pas l'auteur à renvoyer les lecteurs à un interprète du sexe opposé. Toutefois, il est important de remarquer que dans ces cas, il s'agit de la voix d'un personnage qui parle, et non pas qui chante : Vanda, Étienne et Hénarez sont tous les trois exaltées par la mélodie de leurs voix, sans avoir proprement chanté. C'est justement leur belle voix résonnant comme de la musique qui leur vaut une série de compliments, surtout lorsque l'auteur renvoie les lecteurs aux belles voix de grands interprètes.

Ce passage d'un sexe à l'autre en parlant de musique arrive également dans *La Cousine Bette*. Lorsque Crevel parle de son amie Josépha à la baronne, il essaie de décrire sa voix[394], mais sans s'étendre sur les descriptions : « La petite a l'une de ces voix qui sont la fortune d'un théâtre, et je ne peux la qualifier autrement qu'en disant que c'est Duprez en jupon. »[395] Même sans avoir jamais entendu la voix de Gilbert-Louis Duprez, on peut comprendre à quel point la voix de Josépha est la fortune d'un théâtre, grâce à cette comparaison faite par Crevel. Ou pourrions-nous penser que, tout comme Vanda, Josépha n'a pas les atouts nécessaires pour être comparée avec une interprète femme, le narrateur étant obligé ainsi de la comparer à un interprète masculin, mais habillé en femme ? Il est vrai qu'à l'époque certaines cantatrices jouaient les rôles masculins, telle que la Pasta, qui a joué les rôles de Tancredi, Otello et Romeo, ainsi que la Malibran, qui décide de faire la même chose et de jouer le rôle d'Otello en 1831 ; donc comparer une cantatrice fictive à un chanteur masculin ne serait pas si incongru que cela. C'est aussi pour cette raison que l'on nous renvoie à ce rôle masculin de la Pasta lorsqu'il est question de décrire les expressions du visage de Lucien qui, tout en écoutant la conversation de Mme de Bargeton avec l'évêque, cherche à la persuader qu'il l'aime encore :

> Lucien fit à son ancienne amie l'honneur, la surprise et le bonheur de ne pas écouter. Il eut l'attitude, les gestes de la Pasta dans *Tancredi* quand elle va dire : *O patria !...* Il chanta sur sa physionomie la fameuse cavatine *del Rizzo*. Enfin, l'élève de Coralie trouva moyen de se faire venir un peu de larmes dans les yeux.[396]

Contrairement à Lucien qui prend des airs d'une cantatrice qui joue le rôle d'un homme, Raphaël entend la comtesse Fœdora fredonner « une phrase du *Pria che spunti* »[397], l'air célèbre de l'opéra *Il Matrimonio segreto*, chanté par Paolino, un ténor,

[394] Mme Hulot ne semble pas partager la même opinion que son mari : « Adeline pensa que Josépha Mirah, dont le portrait dû au pinceau de Joseph Bridau brillait dans le boudoir voisin, était une cantatrice de génie, une Malibran, et elle s'attendit à voir une vraie lionne. » *La Cousine Bette*, *CH*, t. VII, p. 378.
[395] *La Cousine Bette*, *CH*, t. VII, p. 63.
[396] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 678.
[397] *La Peau de chagrin*, *CH*, t. X, p. 182.

donc un homme – Balzac fait en sorte que Conti chante ce même air dans *Béatrix*. Le narrateur nous révèle tout de suite après que « Jamais personne ne l'avait entendue chanter, et ce mutisme donnait lieu à de bizarres interprétations. »[398] On comprend ainsi que cela a été un moment unique, motivé par une raison encore inconnue, et que Raphaël attribue au fait d'être amoureuse : « Les musiciennes sont presque toujours amoureuses. »[399] On voit la comtesse insister pour que Rastignac reste, en jetant ses charmes ; mais dès qu'il part, elle dit : « Ah ! s'écria-t-elle en bâillant, ils sont tous bien ennuyeux ! »[400], la coquetterie masquant ses vraies pensées. Raphaël, qui observe toute la scène caché et l'interprète à son gré, se dit : « Si Fœdora m'aime, pensai-je, ne doit-elle pas dissimuler son affection sous une plaisanterie malicieuse ? »[401] Ne serait-ce pas, plutôt qu'une plaisanterie, un jeu d'acteur ? Aussitôt après avoir fini de chanter, on lit : « sa physionomie changea, ses traits se décomposèrent, et sa figure exprima la fatigue. Elle venait d'ôter un masque ; actrice, son rôle était fini. »[402] Fœdora veut sortir de sa réalité et se mettre à la place de quelqu'un d'autre, et ce quelqu'un d'autre est, dans le spectacle d'où vient cet air, un homme : chanter cet air c'est pour elle fuir son rôle de femme insensible, c'est être pluriel – tout comme son prénom.

Étonnant encore que, au début de *La Peau de chagrin*, Raphaël descende les escaliers en sifflant *Di tanti palpiti*, qui, nous le savons, est chanté par la Pasta, comme l'auteur le souligne à plusieurs reprises, dans le rôle de Tancredi, également joué par la Malibran et par Rosmunda Pisaroni (1793-1872). Dans *Sarrasine*, c'est Marianina qui chante la cavatine[403]. Certes, c'est un rôle ambigu (tout comme l'ambiance dans *Sarrasine*…), car Tancredi est un chevalier et fils d'anciens expatriés du Royaume de Syracuse, tandis que l'opéra de Rossini demande un mezzo-soprano ou contralto pour ce rôle, donc une voix de femme. Raphaël ne chante pas les paroles, comme le fait Fœdora, il ne fait que siffler ; mais il est tout de même bien curieux de voir cette inversion des rôles masculin et féminin dans une même œuvre, faite par un couple qui ne finira pas ensemble.

---

[398] *Id.*
[399] *Id.*
[400] *Id.*
[401] *Ibid.*, p. 181.
[402] *Ibid*., p. 182.
[403] « Échappé de sa chambre, comme un fou de sa loge, le petit vieillard s'était sans doute adroitement coulé derrière une haie de gens attentifs à la voix de Marianina, qui finissait la cavatine de *Tancrède*. » (*Sarrasine, CH*, t. VI, p. 1050).

On voit Balzac jouer avec le brouillage masculin-féminin dans l'univers musical dans *Sarrasine*, où la voix d'un castrat laisse planer le doute quant au sexe de l'individu. Dans *La Comédie humaine*, l'auteur ne manque pas de rendre hommage à des castrats du XVIIIe siècle, tels que Farinelli (1705-1782), « un génie exécutant […] comme Farinelli sur son larynx ! »[404] ; Giovanni Battista Velluti (1780-1861), le professeur de Genovese, dans *Massimilla Doni*, et Crescentini (1762-1846), dont l'air d'*ombra adorata* est son chef-d'œuvre[405]. Pour l'auteur, il ne semble pas y avoir une hiérarchie entre les interprètes hommes et les interprètes femmes : les compliments qu'il fait sont dirigés vers les deux, il y a même un mélange de ces deux voix – n'est-ce pas ce qui rend un opéra sublime, toutes les voix différentes (basse, baryton, ténor, pour les hommes, et contralto, mezzo-soprano et soprano, pour les femmes[406]) combinées ?

4. Jeu de rôles

Il y a une grande activité musicale dans l'œuvre de Balzac grâce à un narrateur qui insère de-ci delà des titres, des airs et des paroles, comme nous le verrons plus tard dans le répertoire balzacien, mais aussi grâce à des personnages qui, en privé ou en public, fredonnent, sifflent, chantent et jouent d'un instrument. Ces personnages peuvent être des musiciens ou des interprètes créés par l'auteur (Josépha, Gennaro, Schmucke, la Tinti), ou tout simplement des personnes qui se servent de la musique pour une certaine raison, à un moment du récit. Cette façon qu'a Balzac de mêler les deux mondes montre que c'est le moyen qu'il a trouvé pour insérer ses personnages, son monde fictif, dans la réalité[407]. Ce serait plus qu'un simple effet de réel : en ramenant des interprètes qui sont vus chaque semaine dans les théâtres parisiens les plus connus, cette intégration rend à ces

[404] *Modeste Mignon*, *CH*, t. I, p. 642.
[405] *Massimilla Doni*, *CH*, t. X, p. 611.
[406] Il est intéressant de voir que, dans *Illusions perdues*, Balzac fait référence, dans l'ordre, à un soprano, un contralto, un ténor et une basse : « […] pour la Cinti, la Pasta, Garcia, Levasseur, et deux ou trois voix illustres du beau monde. » (*CH*, t. V, p. 534).
[407] Nous savons que, dans l'univers balzacien, les personnages fictifs côtoient de vraies personnalités, ce qui intègre son œuvre dans la réalité française de l'époque. C'est un procédé récurrent dans l'œuvre de Balzac, que l'on peut observer avec plusieurs métiers différents – ce n'est pas spécifique du monde musical –, tels que des éditeurs réels qui partagent la vedette avec un éditeur de sa création : « Évidemment ni Maradan, ni les Treuttel et Wurtz, ni Dogureau n'ont imprimé ce roman-là » (*CH*, t. IV, p. 710), lit-on dans *La Muse du département*, et nous savons que Dogureau est un éditeur fictif créé dans *Un grand homme de province à Paris*, en 1839 ; ou encore des auteurs : « l'imagination des femmes va plus loin que celle des hommes, témoin le *Frankenstein* de mistress Shelley, *Leone Leoni*, les œuvres d'Ann Radcliffe et *Le Nouveau Prométhée* de Camille Maupin » (*La Muse du département, CH*, t. IV, p. 718) – et, encore une fois, un personnage fictif, Camille Maupin, partage la célébrité d'autrices connues.

personnages réels le statut de personnages de *La Comédie humaine*, même lorsqu'ils viennent accompagnés par l'adjectif « réel ». Tous ces changements que Balzac effectue dans son texte en remplaçant le nom d'un interprète réel par celui d'un interprète fictif, sont comme une tentative de ne plus envoyer la référence à l'extérieur, mais de la ramener à l'intérieur de son œuvre : nous observons un mouvement centripète plutôt que centrifuge dans sa façon de faire. On suppose que Balzac aurait pu créer *ex nihilo* ces personnages interprètes et musiciens, dès les premières éditions de son œuvre. Mais peut-être que, toutes ces étapes de correction et changement de noms, vues précédemment, font partie de la gestation d'une œuvre de telle envergure. Si, au début de sa carrière, l'auteur prend des noms à succès pour les mettre dans son œuvre, rendant ainsi son récit plus proche de la réalité, au fur et à mesure que le temps passe, il fait le mouvement contraire : ce seront ses personnages qui prendront la place de personnalités illustres du monde de la musique. Une dernière question se pose : la rencontre du répertoire romanesque et du répertoire réel est-il un gage de pérennité ?

Or le fait de garder toujours les mêmes références, d'envoyer ses personnages toujours aux mêmes opéras, de les faire chanter, fredonner ou chanteronner les mêmes airs connus de chansons populaires, et de décrire la beauté de la voix ou de gestes d'un tel interprète, plaît à ce peuple dilettante qui s'attache à un répertoire et qui se réjouit de retrouver cette comédie sonore, qu'il connaît très bien, transposée et si bien décrite dans la littérature. À titre d'exemple, dans le *Journal des Débats politiques et littéraires*, le 11 janvier 1828, on écrit sur le retour d'Henriette Sontag sur les scènes : « Tout ce qu'elle chantera est connu, peu importe : on se plaît à entendre les mêmes choses d'une autre manière »[408]. Les *dilettanti* ne cherchent pas forcément un nouveau spectacle à chaque sortie hebdomadaire au théâtre ou à l'opéra, mais à assister à des spectacles connus et à admirer Rubini, Duprez, la Malibran ou la Pasta sur scène. À propos de cette dernière, Stendhal le disait déjà, en 1824, qu'« il n'est peut-être pas un dilettante qui n'ait sa phrase toute faite sur madame Pasta »[409]. Balzac s'adresse à un public instruit, qui connaît les spectacles et les célébrités de l'époque, et nous ne pouvons pas dédaigner les *topoï* chez d'autres auteurs de cette même période.

Parfois, certains personnages prennent le rôle d'interprète pour un bref instant, sans que cela soit leur métier. C'est le cas de Julie d'Aiglemont, dans *La Femme de trente ans*, qui se met au piano pour jouer et chanter la romance de Desdémone, rôle qui

[408] Anonyme, « *Otello* – Mlle Sontag », *Journal des débats politiques et littéraires*, 11 janvier 1828.
[409] Stendhal, *Vie de Rossini*, édition établie par Henri Martineau, t. II, Paris, Le Divan, 1929, p. 171.

appartenait à la Pasta au début, en 1821, puis à la Malibran, de 1828 à 1831 : « Heureuse de ce triomphe, elle ravit l'assemblée dans la première partie d'*al piu salice*. »[410] Balzac se trompe dans la langue italienne au début de la citation de la romance, qui commence par « *Assisa al piè d'un salice* » [*Assise au pied d'un saule*], mais il ne manque pas de comparer la représentation de Julie à celle de deux vraies interprètes du rôle de Desdémone : « Jamais ni la Malibran, ni la Pasta n'avaient fait entendre des chants si parfaits de sentiment et d'intonation »[411]. Les deux cantatrices ont été louées par Alfred de Musset[412] et Stendhal[413], respectivement, pour leurs interprétations dans le rôle de Desdémone, mais ils seraient probablement surpris s'ils avaient pu écouter l'interprétation de Julie d'Aiglemont…

Il est intéressant d'observer justement cet aspect musical de la vie de certains personnages, qui côtoient de vrais musiciens et de vrais interprètes, comme s'ils faisaient partie du même monde, de cet univers fictionnel créé par l'auteur. On apprend que le père d'Ursule, Joseph Mirouët, est un chanteur et compositeur, qui a eu un début de carrière aux Italiens « sous un nom supposé »[414], mais l'auteur ne donne pas plus de renseignements sur sa carrière en tant que musicien. De même, il y a le personnage de Mlle Lucienne Ravenouillet, une élève du Conservatoire apparue dans *Les Comédiens sans le savoir* : « En passant devant la loge, Gazonal aperçut Mlle Lucienne Ravenouillet qui tenait à la main un solfège, elle était élève du Conservatoire »[415]. En tant que cantatrice pas encore tout à fait accomplie, nous ne la voyons pas non plus en action. Parfois pourtant, certains interprètes créés par l'auteur assument des rôles dans des spectacles réels : dans *Massimilla Doni*, le ténor Genovese – personnage fictif de *La Comédie humaine* – est l'élève du castrat Velluti. Genovese joue un rôle dans un opéra

---

[410] *La Femme de trente ans*, *CH*, t. II, p. 1081.
[411] *Id.*
[412] Alfred de Musset (1810-1857) parle de son rôle de Desdémone dans son poème intitulé « À la Malibran » :
« N'était-ce pas hier, fille joyeuse et folle,
Que ta verve railleuse animait Corilla,
Et que tu nous lançais avec la Rosina
La roulade amoureuse et l'œillade espagnole ?
Ces pleurs sur tes bras nus, quand tu chantais *le Saule*,
N'était-ce pas hier, pâle Desdemona ? » (Alfred de Musset, *Œuvres de Alfred de Musset*, Paris, Charpentier, 1867, p. 101).
[413] Stendhal affirme que « […] madame Pasta charme tous les cœurs avec cette musique qui, à chaque instant, contrarie sa voix et demande des tours de force ! » Et il explique : « C'est un tour de force qui fait, à chaque fois, l'étonnement des *dilettanti*, que de voir la même voix chanter un soir Tancrède, et trois jours après Desdemona. » (Stendhal, *Vie de Rossini*, édition établie par Henri Martineau, t. II, Paris, Le Divan, 1929, p. 174).
[414] *Ursule Mirouët*, *CH*, t. III, p. 812.
[415] *Les Comédiens sans le savoir*, *CH*, t. VII, p. 1176.

qui existe en dehors du monde de *La Comédie humaine*, dans *Semiramide*, de Rossini, à côté de la cantatrice fictive Tinti, dont le nom a forte consonance avec la véritable cantatrice Laure Cinti-Damoreau. La Tinti prend le rôle du personnage principal de cet opéra, joué à sa création par la soprano Isabella Colbran (1784-1845), la *prima donna* du Théâtre San Carlo, à Naples : « Sur un geste du vieux duc, qui paraissait vouloir résister à cet ordre intimé dans une attitude digne du rôle de Sémiramis, qui avait acquis à la Tinti son immense réputation, la *prima donna* s'élança sur le vieux singe et le mit à la porte. »[416]

Dans *Modeste Mignon*, l'auteur regroupe certains noms célèbres lorsqu'il est question de décrire la vie de Modeste, comparée avec celle des cantatrices : « Elle menait tour à tour la vie d'une aventurière, ou celle d'une actrice applaudie, épuisant les hasards de Gil Blas et les triomphes des Pasta, des Malibran, des Florine. »[417] À côté de deux cantatrices illustres et réelles il y a Florine, une actrice fictive qui joue sur la scène du Panorama-Dramatique et qui est aussi un personnage réapparaissant dans plusieurs romans, mais dont le rôle principal se trouve dans *Illusions perdues*[418]. Cette liste qui comporte les noms de Pasta, Malibran et Florine a été un ajout tardif de la part de l'auteur, faisant partie de l'épreuve numéro 3 de *Modeste Mignon* ; Balzac n'avait donc pas songé à mêler les cantatrices réelles et son personnage lors de la conception de son œuvre. Dans cet exemple, contrairement à d'autres que l'on a montrés, cette rencontre des interprètes réels avec les fictifs ne fait pas émerger une hiérarchie entre eux : ils partagent les mêmes scènes et les mêmes spectacles, sans qu'un interprète soit mis en valeur au détriment d'un autre. Nous pourrions voir cette fusion du monde réel et fictif à travers l'interprète comme une façon d'acclimater la référence extérieure, venant d'un univers en dehors de *La Comédie humaine*, pour qu'elle devienne aussi une référence interne.

Tout comme Florine, il y a l'actrice Florville qui vient remplacer Coralie lors d'une correction opérée par l'auteur. C'est Balzac lui-même qui écrit dans son manuscrit : « Dans toute cette scène, une actrice réelle, Florville, joue un rôle donné à Coralie dans ms. »[419] Ainsi, d'après l'auteur, si l'on peut croire en lui, Florville est une actrice qui a existé, et qui n'a pas été créée par lui, comme c'est le cas de Coralie. Cependant, nous

[416] *Massimilla Doni*, *CH*, t. X, p. 557.
[417] *Modeste Mignon*, *CH*, t. I, p. 506.
[418] Florine apparaît également dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, *Une fille d'Ève*, *César Birotteau*, *Le Lys dans la vallée*, *La Muse du département*, *Un début dans la vie, La Rabouilleuse*, *Ursule Mirouët*, *Les Employés*, *La Maison Nucingen*, *Le Cousin Pons*, *La Cousine Bette* et dans *Béatrix.*
[419] *Illusions* perdues, *CH*, t. V, p. 1280.

n'avons pas trouvé d'informations qui nous renseignent davantage sur cette personnalité : il y a eu un ténor d'un des Théâtres de Lyon appelé Florville, qui a sûrement joué dans quelques spectacles pendant l'année 1834, mais il s'agit d'un homme. Florville est aussi un nom de personnage qui revient souvent dans plusieurs spectacles, on en trouve une : dans la comédie intitulée *Les Amants en poste* (1804), de Louis-Charles Caigniez ; dans *Le Bavard et l'entêté* (1809), de Barjaud et D*** ; dans *Les Voitures versées* (1820), opéra-comique de Boïeldieu et Dupaty ; dans la comédie *L'Actrice* (1836), de Charles de Stabenrath ; et encore dans une grande quantité de comédies, mélodrames, vaudevilles et opéras-comiques. L'auteur s'est peut-être trompé en prenant le nom d'un personnage pour celui d'une vraie actrice ; quoi qu'il en soit, il avait l'intention de remplacer un personnage fictif par un réel : si elle n'est pas fictive, elle est du moins fictionnelle. Ce qui est le plus intéressant encore, c'est que Florville, malgré son statut de « réel », est le seul interprète réel à parler dans *La Comédie humaine*, le seul qui a droit à quelques lignes de discours dans l'œuvre balzacienne. Par ailleurs, dans l'œuvre où Florville a été insérée, elle est mise au-dessous de la Pasta, cantatrice qu'elle doit copier si elle veut avoir une bonne performance sur scène : elle doit dire *il est sauvé !* comme lui conseille Nathan, « comme la Pasta dit : *O ! patria* dans *Tancrède*. »[420] – où, encore une fois, il y a ce renvoi au monde réel et ce retour au monde fictif de *La Comédie humaine*.

Contrairement à ces interprètes et musiciens balzaciens que l'on voit peu sur scène, Josépha Mirah est l'interprète par excellence dans les jeux d'inscriptions réelles et fictives du monde balzacien. Dans *La Cousine Bette*, lorsque Mme Hulot, qui est au fait des liaisons de son mari avec des actrices, prend un journal pour regarder le programme des théâtres, elle voit qu'une des maîtresses d'Hector Hulot, la cantatrice Josépha Mirah « chantait le rôle d'Alice »[421], dans l'opéra *Robert-le-Diable*, de Meyerbeer – dont les descriptions de la voix et du rôle dans l'intrigue sont plus détaillées dans *Gambara.* Le vrai rôle d'Alice a été créé par la cantatrice Julie Dorus-Gras, rivale de Laure Cinti-Damoreau, et c'est aussi le premier rôle joué par Mlle Falcon, de qui Conti est amoureux. Balzac ne se contente pas de rassembler dans une liste les interprètes réels et fictifs, il se permet aussi d'attribuer un des rôles principaux d'un opéra qu'il connaissait bien depuis quelques années – depuis la rédaction de *Gambara* –, à un personnage de son monde littéraire. Toujours dans *La Cousine Bette,* l'auteur nous fera savoir que la même

[420] *Ibid.*, p. 375.
[421] *La Cousine Bette*, *CH*, t. VII, p. 95.

cantatrice fictive, Josépha, joue le rôle de Mathilde, dans *Guillaume Tell*, et l'auteur fait même une allusion à la manière dont elle entre en scène dans ce rôle :

> Elle prit la main de la baronne, sans que la baronne eût pu s'opposer à ce mouvement, elle la baisa de la façon la plus respectueuse, et alla jusqu'à l'abaissement en pliant un genou. Puis elle se releva fière comme lorsqu'elle entrait en scène dans le rôle de Mathilde, et sonna.[422]

Il est important de mentionner également que dans une autre œuvre, *Béatrix*, nous trouverons une citation musicale très brève de cet opéra, prononcée par le personnage de Mathilde, alors que dans le roman balzacien cette citation sortira des lèvres de Félicité, non pas parce qu'elle joue ce rôle dans le monde fictif de Balzac, comme le fait Josépha, mais parce qu'elle voulait « ôter toute gravité à cette magnifique réponse de la princesse à son sujet »[423] ; elle chante « gaiement le *Restez* de Mathilde dans *Guillaume Tell* »[424]. Dans l'univers de *La Comédie humaine* habitent autant d'hommes et de femmes qui chantent aussi bien que ceux que les personnages vont écouter à l'Opéra. Cette fusion du monde réel et du monde créé par l'auteur de *La Comédie humaine* peut être une manière d'exalter les qualités de ses personnages à partir d'une comparaison ou, dans certains cas, un simple complément de la liste ; nous pourrions nous demander si c'est une contribution du monde réel au monde fictif ou le contraire, question peut-être oiseuse…

Par ailleurs, le personnage de Josépha, d'une interprète fictive donc, est si bien inscrit dans l'univers balzacien qu'il est utilisé comme comparaison. Lorsque Mme Cibot apprend que Pons dînera tous les jours chez elle, on lit : « Sans connaître l'événement auquel elle devait l'accomplissement de son rêve, l'excellente Mme Cibot descendit à sa loge et y entra comme Josépha entre en scène dans *Guillaume Tell*. »[425] Les versions de son manuscrit et des épreuves avant cette version définitive montrent que Balzac avait pensé à une interprète réelle avant de la remplacer par sa Josépha Mirah : « […] comme la Grisi entre en scène dans la *Semiramide* »[426]. Notons encore que l'auteur change le titre de l'opéra de Rossini pour un autre opéra du même compositeur, mais plus récent : *Semiramide* a été créé à Venise en 1823, et joué à Paris depuis 1825, au Théâtre-Italien, tandis que *Guillaume Tell* a été créé à Paris en 1829. Il est curieux d'observer ce jeu des références réelles et fictionnelles : Josépha est une interprète fictive (qui remplace une

[422] *Ibid.*, p. 379.
[423] *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 709.
[424] *Id.*
[425] *Le Cousin Pons, CH*, t. VII, p. 528.
[426] *Ibid.*, p. 1412.

interprète réelle), qui joue un rôle dans un opéra réel (qui a changé au fil des éditions), et tout cela car l'auteur veut créer ses propres références, ce qu'il fait grâce à l'interprète qui lui permet de faire le pont entre la réalité et la fiction. Le cas de Josépha est différent de celui de Julie : Julie est un personnage qui se met à la place d'un interprète pour quelques instants, et sa performance est comparée avec celle d'interprètes connus du monde extérieur ; Josépha est un personnage-interprète qui n'est plus comparé avec un interprète réel et qui devient, par conséquent, aussi l'intermédiaire entre le réel et la fiction. Grâce à elle, l'auteur change le statut de la référence au spectacle réel dans lequel elle joue.

On ne saurait pas toujours dire si, à travers ces insertions lyriques, Balzac réclame constamment la mémoire de ses lecteurs en tant que spectateurs (et auditeurs) ou en tant que lecteurs de journaux où ils auraient pu trouver la description de la voix de Pasta ou de Malibran. Quoi qu'il en soit, pour nous, lecteurs du XXIe siècle, malgré les descriptions précises de ces interprètes, on ne saurait expérimenter ce que les gestes de leurs corps ou les timbres de leurs voix causent comme sensation. Seulement quand la note nous prouve que le nom de cet interprète renvoie à quelqu'un qui a vraiment existé – et ce dont les contemporains de Balzac parlaient souvent dans les comptes rendus des spectacles, voire dans les romans du XIXe siècle –, et non pas d'un personnage fictif qui, comme on le sait, se mêle à l'intrigue fictive. Confondre Balzac, comme la personne qui fréquente le théâtre et l'opéra, avec l'auteur qui dédie certains de ses romans à des musiciens et qui parsème son œuvre de références, allusions et citations musicales n'est-ce pas opérer comme lui, qui confond dans *La Comédie humaine* des personnages de musiciens inventés avec ceux de musiciens reconnus, des œuvres musicales imaginaires avec des œuvres créées uniquement pour ses romans ?

Lorsqu'il était question de montrer les interprètes qui habitent *La Comédie humaine*, nous nous sommes quasi restreints au répertoire opératique, car c'est de là que tous ces danseuses et danseurs, cantatrices et chanteurs viennent. Lorsque nous prenons en compte la chanson et la chansonnette comique, l'autre genre prédominant dans toute l'œuvre, il n'est pas question d'analyser le rôle d'un interprète, car les personnages fictifs sont eux-mêmes, chacun à leur tour (et l'on sait qu'il y a certains qui sont plus « chanteurs » que d'autres, comme Vautrin ou Gaudissart) les interprètes de ces chansons.

Ces personnalités inscrites dans son œuvre appartiennent aussi à un espace géographique assez limité : malgré l'origine étrangère de certains interprètes (nés en Suède, en Allemagne, en Italie), l'auteur décrit leur performance dans des spectacles représentés sur les scènes françaises, notamment à Paris.

Le fait de rassembler un grand nombre de musiciens et interprètes de différentes nationalités, engagés dans divers spectacles, mais tout en gardant toujours les mêmes références, qui renvoient à un groupe restreint de noms reparaissants, contribue à la construction du palais sonore balzacien. La répétition finit par rendre les noms de certains musiciens et interprètes familiers : nous nous rappelons d'avoir lu les mêmes informations ailleurs. Dans le chapitre suivant, où il sera question de la topographie musicale de l'œuvre balzacienne, nous verrons que les mêmes spectacles musicaux reviennent aussi souvent dans *La Comédie humaine*, contribuant ainsi à la consolidation de la structure du palais sonore.

CHAPITRE III. MUSIQUE À TOUS LES ÉTAGES

Après avoir vu la question de musiciens et interprètes qui habitent le palais sonore balzacien, il est important de regarder de plus près le répertoire que l'auteur a choisi d'inscrire dans son œuvre. Certes, Balzac truffe son ouvrage de références, allusions et citations musicales dans presque toutes les œuvres qui ont été réunies sous le nom de *La Comédie humaine*, et ce répertoire est bien varié – encore plus varié presque que toutes les références aux musiciens et interprètes, car, comme nous l'avons vu, certaines œuvres sont évoquées sans qu'elles soient accompagnées des grands noms qui les ont composées ou interprétées. Nous verrons que, souvent, une seule œuvre contient des références, allusions et citations musicales qui renvoient les lecteurs à des genres très différents, leur permettant ainsi de se transporter d'un style musical à l'autre, mais également dans des couches sociales distinctes, liées chacune à un genre musical. Dans ce chapitre, il sera intéressant de voir la distribution de ces inscriptions musicales, tout en analysant les genres de prédilection de l'auteur, qui les a choisis parfois selon les œuvres et leur diégèse. Aussi observerons-nous, à partir de la répartition de genres musicaux, les personnages qui utilisent les inscriptions musicales pour circuler dans le palais sonore balzacien.

I. Au répertoire balzacien

1. « Arrêt sur étage »[427]

Après un regard attentif jeté sur tous les éléments musicaux qui rompent le droit fil de certaines œuvres, on peut constater que l'opéra est le genre qui apparaît le plus souvent, et c'est peut-être pour cela que l'on peut trouver plusieurs travaux sur ce sujet, comme nous l'avions déjà souligné auparavant. C'est le grand opéra qui apparaît plus souvent que l'opéra-comique[428], les plus grands succès de l'Académie de Musique, mais

[427] Référence à l'article de Nathalie Preiss « Arrêt sur étage. L'immeuble au prisme du panoramique », *Le Magasin du XIXe siècle*, n° 14, « Les étages de la vie », Champ Vallon, nov. 2024, p. 35-48.

[428] Francis Claudon donne comme exemple du grand opéra : *«* Le grand opéra ? Ce sont *La Muette de Portici* d'Auber (1828), *Guillaume Tell* de Rossini (1829), ce sont surtout les créations de Meyerbeer : *Robert le Diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *Le Prophète* (1849), *L'Africaine* (1865), ce sont encore *La Juive* d'Halévy (1835), *Gustave III ou le Bal masqué* d'Auber (1833) ; » *La Musique des romantiques*, éd. cit., p. 42.

nous verrons que l'opéra partage le podium avec un autre pôle qui apparaît presque aussi souvent dans l'œuvre balzacienne : la chanson.

Il est loisible à un lecteur qui fréquente les œuvres balzaciennes de reconnaître que les soirées en dilettante de l'auteur lui ont été très fructueuses en lui fournissant assez de matière pour effleurer de sa plume les pages de *La Comédie humaine* avec ces éléments musicaux. Les opéras auxquels il fait le plus souvent référence font partie des plus connus à son époque, et c'est ceux qui ont eu le plus grand nombre de représentations, tels que *Il Barbiere di Siviglia* (316), *La Gazza ladra* (225), *Otello* (217), *La Cenerentola* (179), *Semiramide* (158), *Tancredi* (122), *Don Giovanni* (157), *Il Matrimonio segreto* (147) et *I Puritani* (133)[429].

Si nous observons de plus près tous les spectacles musicaux que l'auteur a inscrits dans son œuvre, nous avons l'impression, de prime abord, qu'il renvoie aussi ses lecteurs à des spectacles du XVIIIe siècle : nous y trouvons les opéras-comiques tels que *Richard cœur de Lion*[430] (1784), de Grétry (1741-1813) ; *Azémia* (1787), de Dalayrac (1753-1809) ; *Rose et Colas* (1764), de Monsigny (1750-1825) ; *La Fée Urgèle* (1765), de Favart (1710-1792) ; *Le Tonnelier* (1761), de Nicolas-Médard Audinot (1732-1801). Mais aussi des opéras du siècle précédent, comme *Les Danaïdes* (1784), de Salieri (1750-1825) ; *Ariodant* (1798), de Méhul (1763-1817) ; *Don Giovanni* (1787), de Mozart. Toutefois, la plupart de ces spectacles continuaient d'être joués durant la première moitié du XIXe siècle, n'étant ainsi pas complètement inconnus de l'auteur ni de ses lecteurs contemporains. Quant à la géographie de ces inscriptions musicales, l'auteur nous renvoie à un répertoire majoritairement français, notamment pour les chansons, mélodrames, vaudevilles, et le genre « essentiellement français », l'opéra-comique, mais aussi italien, lorsqu'il est question de l'opéra. Le répertoire balzacien part, d'une certaine manière, de quelques étapes préliminaires et probablement nécessaires dans le monde de la musique : de l'Italie et de l'Allemagne. Même si quelques citations musicales sont en langue étrangère dans son texte, il ne s'agissait pas d'un répertoire étranger à ses lecteurs, qui voyaient ces spectacles à l'affiche. Tout ceci montre que l'intertexte musical balzacien n'est pas caractérisé par une homogénéité esthétique, ni spatio-temporelle.

[429] Voir Céline Frigau-Manning, *Chanteurs en scène, l'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 271-272.
[430] Balzac avait l'intention d'écrire un drame intitulé *Richard Cœur-d'éponge*, il en parle à sa sœur dans une lettre, le 19 octobre 1835. (*Corr.*, t. II, p. 733-735).

Avant même de rentrer dans les détails du répertoire balzacien, il est toujours intéressant de regarder la distribution de ces inscriptions musicales selon les *Études* (*philosophiques, analytiques* et *des mœurs*) et, dans les dernières, les *Scènes* (*de la vie privée*, *de la vie parisienne*, *de la vie de province*, *de la vie de campagne*, *de la vie politique et de la vie militaire*). En ce qui concerne chaque ensemble, la différence en termes de quantité d'inscriptions musicales dans chaque étage de ce palais est assez importante : c'est au rez-de-chaussée de ce monument – ou à la base, d'après l'auteur[431] –, où se trouvent les *Études des mœurs* (l'étage où les romans sont plus nombreux, soixante-six en tout), que l'on trouve la plus grande quantité de références, allusions et citations musicales, issues de différents genres musicaux ; nul besoin donc de tendre l'oreille pour ne pas manquer un seul de ces airs fredonnés, de ces quelques vers chantés, d'une partition transcrite. Il y a deux pôles qui fournissent la plus grande quantité et variété d'éléments musicaux : la chanson et l'opéra. Ce dernier reste le genre le plus souvent évoqué, notamment les opéras de Rossini.

Dans la partie qui occupe la plus grande surface au rez-de-chaussée, avec vingt-sept œuvres, les *Scènes de la vie privée*, qui sont destinées, d'après le plan de l'auteur, à « représenter cette phase de la vie humaine qui comprend les émotions de l'Enfance, celles de la Jeunesse, leurs premières fautes, les débuts dans le monde social »[432], on trouve dans presque trois-quarts de ces œuvres l'allusion à certains airs d'opéra, la référence à des titres de mélodrames, vaudevilles, ballets, opéras et la citation de paroles des opéras, chansons, romances et chansons-comiques. Une efflorescence de genres certes, mais qui n'apparaissent pas proportionnellement de la même manière. Si, d'un côté, dans *Une double famille*, le vieux comte siffle « tout bas l'air de : *Va-t'en voir s'ils viennent* »[433], le premier vers de la chanson *Les Raretés* (publiée vers 1720)[434], d'Antoine Houdar de La Motte, une chanson qualifiée de vaudeville-critique[435] ; on trouvera aussi,

---

[431] Comme a expliqué Balzac dans la lettre à Mme Hanska du 26 octobre 1834 : « Les *Études de mœurs* représenteront tous les effets sociaux sans que ni une situation de la vie, ni une physionomie, ni un caractère d'homme ou de femme, ni une manière de vivre, ni une profession, ni une zone sociale, ni un pays français, ni quoi que ce soit de l'enfance, de la vieillesse, de l'âge mûr, de la politique, de la justice, de la guerre, ait été oublié. Cela posé, l'histoire du cœur humain tracée fil à fil, l'histoire sociale faite dans toutes ses parties, voilà la base. Ce ne seront pas des faits imaginaires ; ce sera ce qui se passe partout. » (*LH*, t. I, p. 204).
[432] « Préface de la première édition (1839) d*'Une fille d'Ève* », *CH*, t. II, p. 261.
[433] *Une double famille*, *CH*, t. II, p. 57.
[434] Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, tome XV, p. 803.
[435] C'est l'information qu'on trouve dans le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, qui la qualifie de « vaudeville-critique » mais qui explique aussi que « les traits satiriques qui pullulent dans cette œuvre ne renferment aucune personnalité ; le mariage, la médecine, la chicane, la coquetterie, la prêtrise même y sont traités tour à tour ; mais la plaisanterie égratigne à fleur de peau e n'atteint personne en particulier. Aussi, put-on dire du poète ce qu'on a dit de Désaugiers, "qu'il n'eut pas d'ennemis". » (t. XV, p. 803).

dans *Le Bal de Sceaux*, *Le Père Goriot* et *Béatrix*, Émilie, la comtesse de Restaud et Conti, respectivement, qui chantent chacun un vers de leur choix – celui qui les aide à transmettre un message… – les paroles de l'opéra-bouffe *Il Matrimonio segreto*, de Domenico Cimarosa.

Nous verrons pourtant que, dans quelques romans qui font partie des *Scènes de la vie privée*, il peut y avoir un seul genre évoqué à plusieurs reprises dans l'œuvre, ne présentant pas ainsi une variété de répertoire comme celle que l'on observe dans *Le Père Goriot* : c'est le cas des *Mémoires de deux jeunes mariées*, où nous trouvons des références aux titres, personnages et interprètes et des citations musicales liées toujours et uniquement au genre opératique. *Béatrix* est aussi un roman « monogénérique » : même si on parle des « poupées qui jouaient du piano et faisaient les agréables en chantant des romances »[436], et que l'on apprend que Conti compose quelques romances pour un lord mélomane[437] ; à chaque fois que l'auteur renvoie ses lecteurs à une œuvre musicale, elle est toujours de nature opératique, ainsi que les interprètes convoqués qui ne jouent que dans des opéras, et les citations musicales sont également issues de ce même genre.

Il y a une œuvre des *Scènes de la vie privée* qui offre un cas très intéressant pour ce travail en matière musicale, non pas en raison de son répertoire (qui n'est pas très varié ni vaste), mais à cause d'un hapax musical et visuel dans *La Comédie humaine*, l'insertion de la partition d'une chanson faite exclusivement pour son œuvre, *Chant d'une jeune fille*, de Daniel-François-Esprit Auber, dans *Modeste Mignon*. L'histoire se passe au Havre, où, malgré la présence d'une salle des spectacles inaugurée en 1823, les spectacles à l'affiche ne sont pas aussi variés que ceux que l'on trouvait dans la capitale. Cette romance est la seule que joue Modeste au piano, mais les autres éléments musicaux de l'œuvre concernent toujours son histoire : le narrateur nous renvoie au personnage de Bartholo, de l'opéra *Le Barbier de Séville* (ou de la pièce de théâtre de Beaumarchais), dont le sujet se rapproche de l'histoire de Modeste, ainsi qu'à une comédie intitulée *La Fille mal gardée*, en guise de comparaison avec l'intrigue du roman[438], et à la comédie-vaudeville intitulée *L'Héritière* (1823), de Scribe et Germain Delavigne.

---

[436] *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 690.

[437] « Il admira la grâce avec laquelle cet ange mangeait des œufs à la coque, et s'émerveilla du déjeuner en or, présent d'un lord mélomane à qui Conti fit quelques romances pour lesquelles le lord *avait donné ses idées* et qui les avait publiées comme de lui. » (*Ibid.*, p. 873).

[438] Ce renvoi ne nous permet pas de trouver la pièce exacte à laquelle l'auteur fait référence, puisqu'il existe plusieurs comédies-vaudevilles, opéras-comiques et ballets qui portent ce titre. Maurice Regard croit qu'il s'agit de la comédie-vaudeville *La Fille mal gardée ou la Coupe des foins*, Nicolas Brazier, Théophile Marion Dumersan et Francis baron d'Allarde, créée aux Variétés le 14 juin 1822. (*Modeste Mignon*, *CH*, t. I, p. 1355-1356) ; quoi qu'il en soit, *La Fille mal gardée* n'est pas le titre d'un opéra.

Le Père Goriot reste toutefois le roman dont le répertoire est le plus varié, passant par différents genres musicaux, qui va de la musique populaire à la musique classique, notamment grâce au « maître chanteur » de *La Comédie humaine*, Vautrin. Le genre qui apparaît le plus dans ce roman est l'opéra-comique : on y trouve *Le Calife de Bagdad* (1800), *Joconde ou les Coureurs d'aventures* (1814), *Les Deux Jaloux* (1813) et *Richard cœur de lion* (1784). Toutefois, d'autres genres sont également convoqués dans *Le Père Goriot*, tels que la romance et l'opéra ; c'est Rastignac qui, émerveillé de l'affiche de la veille aux Italiens, nous renvoie à l'opéra *Le Barbier de Séville* : « Je n'avais jamais entendu de si délicieuse musique, dit-il. Mon Dieu ! est-on heureux d'avoir une loge aux Italiens. »[439] Delphine de Nucingen fait une allusion à la prière de Mosè, qui figure dans l'opéra *Mosè in Egitto* (1818), dans une lettre destinée à Rastignac. Cette allusion musicale ne figurait pas dans le manuscrit, où elle rappelait ce que Rastignac avait dit « aux Italiens », mais sans préciser lors de quel spectacle. Elle reprend un commentaire de Rastignac, qui aurait exprimé l'importance de la réception en musique : « Comme vous l'avez dit en écoutant la prière de Mosé : "Pour les uns c'est une même note, pour les autres c'est l'infini de la musique !" »[440].

Ce répertoire – polyphonie cacophonique ou harmonieuse ? –, fait du *Père Goriot* l'œuvre synthèse de tous les genres évoqués dans *La Comédie humaine*, œuvre qui fait partie, aujourd'hui, des *Scènes de la vie privée*, mais qui a déjà fait partie des *Scènes de la vie parisienne*, avant que Balzac ne change d'avis sur l'organisation de *La Comédie humaine*.

Dans les *Scènes de la vie parisienne*, qui « offrent le tableau des goûts, des vices et de toutes les choses effrénées qu'excitent les mœurs particulières aux capitales où se rencontrent à la fois l'extrême bien et l'extrême mal »[441], il est naturel de supposer que l'on trouvera davantage d'inscriptions musicales liées aux salles de spectacle où l'on se rend pour assister à des opéras, vaudevilles, opéras-comiques ou mélodrames, en même temps que nous avons des chansons créées dans la capitale ; les genres se mélangent dans cette comédie sonore, ce qui a pour résultat un répertoire très éclectique, enlevant ainsi le privilège accordé à l'opéra. Composée de dix-neuf romans, dans presque toutes les œuvres nous trouvons des inscriptions musicales, de toutes natures. Même si elles contiennent une œuvre où l'on trouve un personnage musicien, professeur de piano aux

[439] *Le Père Goriot*, *CH*, t. III, p. 163.
[440] *Ibid.*, p. 260.
[441] *Avant-propos de La Comédie humaine*, *CH*, t. I, p. 18.

jeunes filles, tel que Schmucke dans *Le Cousin Pons*, ce n'est pas ce roman qui concentre la plus grande quantité, ni variété d'inscriptions musicales – et ce n'est pas à lui que les inscriptions musicales de ce roman sont liées. C'est en faisant le portrait de Pons que le narrateur nous renvoie à une romance : « Pons était un vrai Français de l'Empire, en qui la galanterie du dernier siècle s'unissait au dévouement pour la femme, tant célébré dans les romances de *Partant pour la Syrie*, etc. »[442] Le renvoi ici n'est pas spécialement à cette chanson, à ses paroles ou à sa mélodie, mais à un groupe de romances qui partagent le même sujet, ce qui est renforcé par l'*et cætera* ajouté à la fin, manifestant ainsi que ce répertoire était connu de ses lecteurs : nul besoin de faire une liste exhaustive si on partage les mêmes références.

Aussi toutes ces inscriptions musicales rendent les *Scènes de la vie parisienne* le compartiment où se trouve la plus grande concentration de chansons, même si deux chansons ont été enlevées lors des corrections opérées par Balzac : *Les Coucous sont gras*, attribuée à Rétif de La Bretonne[443] (1734-1806), présente dans les versions antérieures[444] des *Comédiens sans le savoir* ; et la chanson *Frétillon*, de Béranger, qui figurait dans le manuscrit des *Splendeurs et misères des courtisanes*. Si *Frétillon* a été éliminée de l'édition du Furne corrigé, Béranger figurera à côté de Lisette, le personnage de la grisette parisienne qui a inspiré plusieurs chansonniers. Lorsqu'il est question de négocier avec l'espion, il dit : « Lisette est sans châle, répondit l'espion sans qu'aucun muscle de sa figure jouât, je la nomme Lisette à cause de Béranger. »[445] Nous savons que Béranger est celui qui chante la grisette, qu'il nomme Lisette : dès lors Lisette devient une antonomase – d'où la chanson intitulée *La Lisette de Béranger*, du chansonnier et goguettier Frédéric Bérat (1801-1855), composée en 1843, dont l'interprétation de

---

[442] *Le Cousin Pons*, *CH*, t. VII, p. 544-545.

[443] D'après le *Grand dictionnaire universel du* XIXe *siècle*, de Pierre Larousse, il est probable qu'il soit l'auteur de cette chanson. (t. V, p. 289).

[444] Cette chanson, dont un couplet a été transcrit par l'auteur dans une version antérieure de cette œuvre, avait été insérée dans un article publié dans *Le Siècle*, le 19 août 1845, intitulé *Le Luther des chapeaux*. Balzac faisait improviser un peintre
« à *mezzo voce* et sur l'air : *Les coucous sont gras*, cette élégie célèbre dans tous les ateliers.
Les chapeaux sont gras,
Parce qu'on n'en a guère ;
Les chapeaux sont gras,
Parce qu'on n'en a pas. »
Même si l'auteur faisait intervenir la médiation de la voix de Vautrin, à titre d'exemple, qui chantait « de sa grosse voix » ou « de sa grosse voix railleuse », le terme « mezzo voce », employé dans cet article, ne figurera nulle part dans *La Comédie humaine*, ainsi que la citation musicale – où « chapeaux » vient remplacer « coucous » –, étant donné que Hetzel interdit l'insertion de ce morceau de texte déjà publié ailleurs, obligeant ainsi Balzac à remplacer ce chapitre par du texte inédit. (*Les Comédiens sans le savoir*, *CH*, t. VII, p. 1700).

[445] *Les Comédiens sans le savoir*, *CH*, t. VII, p. 1164.

l'actrice Virginie Déjazet (1798-1875) – inscrite par Balzac dans son œuvre – a remporté un grand succès.

À côté d'elles, il y a un autre genre qui apparaît très souvent ici, sans presque jamais y figurer ailleurs, à quelques exceptions près : le ballet, genre lyrique qui se développe principalement à Paris. L'auteur y a inscrit cinq ballets : les opéras-ballets *L'Europe galante* (1697), possiblement celui d'*Ariane*[446] (1717) et *Les Éléments* (1725), les trois spectacles appartenant à des siècles antérieurs à celui de l'auteur. On y trouve encore une référence au féerie-ballet intitulé *Le Laboureur chinois* (1813), et à un personnage de la comédie-ballet *Les Étrennes de l'amour* (1769). Par ailleurs, Gaudissard a besoin de la musique pour le ballet des Mohicans, qui peut très bien être une référence au ballet-pantomime appelé *Les Mohicans*, d'Adolphe Adam, créé le 5 juillet 1837, à l'Opéra, et non pas tout simplement le titre d'une œuvre fictive.

Dans les *Scènes de la vie de province*, moins importantes en termes de quantité d'œuvres, tous les romans contiennent des inscriptions musicales, à l'exception du roman *Le Curé de Tours*. C'est dans *Illusions perdues*, le plus long roman précisément, où se trouve la plus grande quantité et variété de références, allusions et citations musicales. C'est un roman très intéressant pour notre étude car ses divisions en trois parties (*Les Deux Poètes*, *Un grand homme de province à Paris* et *Les Souffrances de l'inventeur*), qui se déroulent dans des endroits différents, notamment dans la province (Angoulême) et dans la capitale (Paris), contiennent aussi des inscriptions musicales liées à leur emplacement géographique et ses habitants. Sans tenir compte de ses trois parties, le genre le plus souvent évoqué est l'opéra, toujours les mêmes spectacles déjà apparus ailleurs – exception accordée aux *Danaïdes* (1784), d'Antonio Salieri. Dans la deuxième partie d'*Illusions perdues*, le baron du Châtelet donne le programme de l'opéra : « on donne *Les Danaïdes* »[447], spectacle auquel il assistera dans la loge de Mme de Sérizy, et auquel assistera aussi Lucien, qui observe en même temps Mme d'Espard, avec son « air assez impertinent »[448], semblant désapprouver ses habits.

---

[446] Il existe quelques opéras ou drames lyriques dont les titres contiennent ce prénom : l'opéra *Ariane* (1608), de Claudio Monteverdi ; *Ariane et Bacchus* (1696), de Marin Marais ; *Arianna in Creta* (1734), de Georg Friedrich Haendel ; *Ariane* (1687), d'abbé Perrin et Cambert ; *Ariane et Thésée* (1717), de Mouret ; ou encore *Ariane dans l'île de Naxos* (1782), d'Edelmann, où joua la cantatrice Saint-Huberty, à laquelle Balzac fait une référence dans *Autre étude de femme*, en disant que Malibran est égale à la Saint-Huberty. Ainsi il est difficile de trouver la référence au ballet en question, sans savoir quel spectacle aurait pu connaître l'auteur et lequel il aurait choisi d'inscrire dans son œuvre, en attribuant le premier rôle à sa danseuse fictive.

[447] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 267.

[448] *Ibid.*, p. 283.

Les vaudevilles et mélodrames occupent aussi le devant de la scène, et d'une manière assez curieuse pour notre étude : lorsqu'il s'agit de l'évocation de ce genre de spectacle, c'est plus fréquemment par le biais d'une allusion que nous trouvons leur titre, sans pouvoir offrir une conclusion incontestable qui prouve qu'il s'agit de tel ou tel spectacle. Dans *Un grand homme de province à Paris*, il est naturel que l'on trouve la plus grande concentration de vaudevilles, car l'histoire se déroule où les spectacles étaient créés et représentés. Merlin dit : « Frédéric a une pièce avec Scribe »[449], au théâtre du Gymnase, mais l'allusion est très vague[450]. L'éventail de choix de spectacles possibles est trop grand[451] pour que l'on puisse affirmer que Balzac fait une allusion à un de ces vaudevilles, même si les dates de la rédaction des *Illusions perdues* et de l'intrigue du roman peuvent nous aider à trouver quelques titres plus probables que d'autres. Par ailleurs, avant l'édition Furne, ce n'était pas Frédéric qui avait une pièce avec Scribe, mais Jules[452]. De même, lorsque l'on trouve le titre *Tekeli*, il peut nous renvoyer au mélodrame *Tekeli ou le Siège de Montgatz*[453], de Pixerécourt, représenté au théâtre de l'Ambigu-Comique, le 9 décembre 1803 ; et *Les Strelitz, ou la Russie il y a cent ans*, que Fendant et Cavalier ont inséré « bravement en grosses lettres, *dans le genre de Walter*

[449] *Ibid.*, p. 435.
[450] Nous ne savons guère s'il s'agit de l'acteur Frédérick Lemaître (1800-1876), avec une légère différence dans l'orthographe, ou de Frédéric de Courcy (1796-1862), auteur dramatique et chansonnier, ou du dramaturge Frédéric Dupetit-Méré (1785-1827), ou du chansonnier et dramaturge Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche (1797-1868), ou du compositeur Charles-Frédéric Kreubé (1777-1846) ; ou encore s'il s'agit d'un personnage fictif baptisé par Balzac avec ce prénom, très commun, qui peut nous faire songer à un auteur de vaudevilles, comme l'a bien exposé Anne-Marie Meininger, dans son article « *Illusions perdues* et faits retrouvés », dans *L'Année balzacienne 1979*, Paris, PUF, 1979, p. 47-78.
[451] Si nous choisissons d'imaginer une pièce écrite par Scribe et Frédéric de Courcy, nous pourrions conclure, par exemple, que Balzac fait une allusion au vaudeville en un acte, intitulé *La Demoiselle et la Dame ou Avant et après*, représenté au théâtre du Gymnase, le 11 mars 1822, ou *Le Baiser au porteur*, représenté au théâtre du Gymnase, le 9 juin 1824, ou encore à *Simple histoire*, représenté au théâtre de Madame (au théâtre du Gymnase-Dramatique également, appelé de la sorte car c'était le théâtre de la duchesse du Berry, du 8 septembre 1824 jusqu'à juillet 1830), le 26 mai 1826. Si nous songeons à une collaboration entre le compositeur Kreubé et Scribe, nous serions amenée à penser à des titres d'opéras-comiques tels que *La Redingote et la perruque* (1815), *Le Paradis de Mahomet ou la Pluralité des femmes* (1822) ou *La Lettre posthume* (1827), mais tous ces spectacles ont été représentés à l'Opéra-Comique, et non pas au Gymnase, comme il est question dans *Illusions perdues*. Si nous songeons à une pièce écrite par Scribe et Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche, nous aurions comme option les vaudevilles *Trilby ou Le Lutin d'Argail*, représenté au Gymnase, le 13 mars 1823, ou *Le Marchand d'amour*, représenté au même endroit, le 3 juin de la même année, ou *Le Fondé de pouvoir*, le 13 février 1824, ou *Le Leicester de faubourg ou l'Amour et l'ambition*, du 1er mai 1824, ou encore *La Lune de miel*, représenté au Gymnase, le 31 mars 1826. Nous n'avons pas trouvé d'œuvres faites par Scribe et Dupetit-Méré (ni par Monkey, un pseudonyme utilisé par l'auteur).
[452] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 1313.
[453] Si nous analysons les variantes de ce passage, nous trouvons, dans le manuscrit, que Fendant et Cavalier avaient inscrit : « sur le titre *tekeli*, ou les insurgés hongrois, il y avait en grosses lettres », et nous savons que l'intrigue du mélodrame, située en 1686, est axée sur le héros Tékéli, un champion de l'indépendance hongroise. (*Illusion perdues*, *CH*, t. V, p. 1346).

Scott »[454], peut renvoyer au mélodrame de Duperche, musique de Quaisin et Piccini, intitulé *Les Strelitz*, représenté pour la première fois le 12 mai 1808, au théâtre de l'Ambigu-Comique.

Toujours dans cette ambiance parisienne, l'auteur ne manque pas d'inscrire dans son œuvre les goguettes, ces sociétés chantantes que l'on trouve dans des cafés dont l'origine remonte aux premières années de la Restauration et qui ont proliféré sous la monarchie de Juillet. Contrairement aux membres du Caveau, « […] hommes de lettres et […] chansonniers, francs buveurs et gais convives, qui aimaient à se rassembler pour faire jaillir du choc de leurs verres les étincelles de leur esprit ; les *goguettes* étaient formées uniquement par de joyeux ouvriers amateurs des choses de l'esprit »[455]. Pour pouvoir payer les funérailles de Coralie, Lucien s'est mis à composer des chansons pour les Goguettes, tout en essayant « de la mettre sur un air alors à la mode »[456]. Les paroles sont dans l'esprit d'une chanson à boire, sans les airs sérieux et patriotiques que les chansons des goguettes pouvaient avoir, mais de qualité douteuse : le narrateur parle d'un « épouvantable dernier couplet »[457]. Quant à l'auteur derrière ces vers, il est possible que Balzac ait parodié une chanson de Michel-Nicolas Balisson de Rougemont (1781-1840), intitulée « Je me moque du reste »[458], où chaque couplet finit par « Et me moque du reste », tandis que, dans la chanson de Lucien, les couplets finissent par « Et moquons-nous du reste », comme l'a montré Éric Bordas[459], mais à part ce refrain le reste de la chanson reste très différent. Balzac voulait notamment aller chez Béranger pour lui demander de refaire la chanson de Lucien, en 1842[460], mais ce projet n'a finalement jamais été réalisé.

C'est encore dans cette même œuvre cependant que l'on trouve une référence à une chanson de Pierre-Jean de Béranger, intitulée *Octavie* (1823). Les chansons ne sont pas aussi présentes dans les *Scènes de la vie de province* que dans les *Scènes de la vie parisienne*, mais il est tout de même intéressant d'observer leurs occurrences, qui sont

---

[454] *Ibid.*, p. 498.
[455] Voir : « Goguette », Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle,* t. VIII, Paris, Larousse, 1872, p. 1350.
[456] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 548.
[457] *Ibid.*, p. 549.
[458] Michel-Nicolas Balisson de Rougemont, « Je me moque du reste », *Chansons et poésies*, Paris, Théophile Grandin, 1822, p. 30-32.
[459] Voir Éric Bordas, « Chansons derrière *La Comédie humaine*, le sociogramme populaire de la monarchie de Juillet », éd. cit., p. 27.
[460] Dans la lettre à Mme Hanska, datée du 14 novembre 1842, Balzac écrit : « Après-demain, je vais chez Béranger, pour lui demander de me refaire la *Chanson* dans le *Grand homme de province à Paris* que je réimprime dans *La Comédie humaine* et qui va être complet. » (*LH*, t. I, p. 614).

souvent spécifiques à ce compartiment du palais. Lors de l'accueil de Lucien, « un jeune poète dont les débuts ont été si brillants »[461], de retour à Angoulême, on nous renvoie à une chanson de Bouillé et Persuis : « Quand on se mit à table, l'orchestre militaire commença par des variations sur l'air de *Vive le Roi, vive la France* ! »[462], pour exalter son retour.

Dans les *Scènes de la vie de campagne* toutefois, comme nous pouvions peut-être nous y attendre, ce sont les chansons qui prédominent. À titre d'exemple, dans *Les Paysans*, le père Fourchon chante un vieux noël bourguignon, dont Balzac n'avait pas introduit les paroles : c'est la mère de l'auteur, Mme de Balzac, qui ajoute les paroles d'un noël bourguignon de La Monnoye (1701) lorsqu'elle publie ce roman en 1855[463]. Telles que Balzac les a conçues, les seules paroles d'une chanson transcrites dans les *Scènes de la vie de campagne* nous renvoient à la chanson soldatesque *Les Hussards de la garde*, du début du XIXe siècle.

Dans *Le Curé de village*, nous trouvons une allusion à *La Complainte de Fualdès*[464] (un ajout tardif, lors de l'épreuve 5), introduite dans le récit sous forme de parallèle avec l'opinion des Vanneaulx, qui, « sans connaître la fameuse complainte Fualdès »[465], dit du condamné que « non seulement il est assassin, mais il est encore sans délicatesse ! »[466]. De même, nous trouvons une chanson très connue à l'époque, dans *Le Médecin de campagne*, mais dans d'autres œuvres également. C'est aussi la chanson que chante Robert Macaire chef d'orchestre, dans *Les Cent et un Robert-Macaire*, de Daumier (1839), après ses onomatopées à la Vautrin. Il s'agit de la chanson *Malbrough s'en va-t-en guerre* :

> À cette heure, les tons du soleil sont empreints de mélancolie, et ce chant était mélancolique ; chant populaire d'ailleurs, chant d'amour et de regret, qui jadis a servi la haine nationale de la France contre l'Angleterre, mais auquel Beaumarchais a rendu sa vraie poésie, en le traduisant sur la scène française et le mettant dans la bouche d'un page qui ouvre son cœur à sa marraine. Cet

[461] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 666.
[462] *Ibid.*, p. 667.
[463] Cf. note de de Thierry Bodin, t. IX, p. 1365, n. 2.
[464] Dumersan attribue *La Complainte de Fualdès* à Catalan, un dentiste, en 1843, même si l'affaire Fualdès date de mars 1817. « Parmi les airs portant des complaintes au début du XIXe siècle, celui de Fualdès est d'abord connu sous le nom d'air du Maréchal de Saxe ; c'est le timbre d'une chanson composée en 1750-51, à la suite de la mort du Maréchal, au cours d'un duel contre le prince de Conti. C'est donc un air initialement lié à la mort et à l'armée. » Sophie-Anne Leterrier, « Le Timbre de la complainte de Fualdès : "l'air de toutes les complaintes", *Criminocorpus*, n° 17, 2021. Disponible sur : http://journals.openedition.org/criminocorpus/8861, consulté le 22 janvier 2024.
[465] *Le Curé de village*, *CH*, t. IX, p. 697.
[466] *Id.*

> air était modulé sans paroles sur un ton plaintif par une voix qui vibrait dans l'âme et l'attendrissait.[467]

C'est l'air de la chanson qui est convoqué, sans les paroles, mais toutes les informations fournies par Balzac nous permettent de trouver la chanson dont il est question dans cet extrait, notamment après la référence à Beaumarchais, qui a introduit les paroles de cette chanson populaire dans *Le Mariage de Figaro*, mais que Lorenzo Da Ponte n'a pas ajoutée dans son livret pour l'opéra *Les Noces de Figaro*. Plus loin dans le texte, Balzac insère la référence au titre de la chanson populaire, chantée par Jacques contre les indications de son médecin. L'orthographe a subi de légers changements dans cette œuvre – car lorsque l'auteur fait référence au titre de cette chanson ailleurs, la bonne orthographe est respectée –, mais le titre reste reconnaissable : « *Malbroug s'en va-t'en guerre* »[468].

Si la chanson est le genre le plus présent dans les *Scènes de la vie de campagne*, dans les *Scènes de la vie politique* c'est l'opéra-comique qui figurera le plus souvent : on y trouve une référence au titre de *Ma tante Aurore* (1803), de Boïeldieu, dans la préface d'*Une ténébreuse affaire* et seulement dans cette œuvre, accompagné d'une allusion à la ruse trouvée par un couple pour convaincre la tante de la future mariée, Julie, que c'était une bonne idée de se marier à Valsain, tout en prétendant une belle histoire d'amour, comme dans les romans que lit la tante Aurore et dont elle rêve chaque nuit. Un autre titre d'opéra-comique qui figure ici est celui du *Postillon de Longjumeau*, d'Adolphe Adam, dont le livret est de Leuven et Brunswick, créé le 13 octobre 1836, à l'Opéra-Comique. C'est dans *Z. Marcas* que l'on trouve une allusion au déguisement, en vogue à l'époque, inspiré de cet opéra-comique.

L'œuvre la plus intéressante pour notre étude reste cependant *Le Député d'Arcis*, grâce à ses diverses références à certains personnages qui sont, certes, issus de pièces de théâtre connues, mais aussi d'opéras, tels que Figaro, Roméo et Juliette, et tout cela à côté d'un personnage de mélodrame (et d'autres manifestations artistiques également) : Robert Macaire. Le personnage Olivier Vinet installe le doute quant à l'origine de sa référence

---

[467] *Le Médecin de campagne*, *CH*, t. IX, p. 490.

[468] Cette chanson est citée également dans *Le Mariage de Figaro* (1778), où Beaumarchais fait chanter à Chérubin l'air de *Marlborough s'en va-t-en guerre.* C'est aussi cette chanson que l'on voit Robert Macaire chanter quand on le transforme en chef d'orchestre, dans *Les Cent et un Robert-Macaire*, d'Honoré Daumier, Paris, Aubert et Cie, 1840, p. 402-404. Cette chanson fut composée après la bataille de Malplaquet, en 1709, toutefois elle n'a été populaire qu'à la fin du XVIIIe siècle : c'est la cour de Louis XVI qui l'a mise à la mode. On raconte qu'en 1781, Marie Antoinette a appris cette chanson de Mme Poitrine, nourrice du dauphin, qui l'a apportée de sa province. (Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du* XIXe *siècle*, t. X, p. 1001).

aux deux familles ennemies de *Roméo et Juliette*, lorsqu'il dit : « Il n'y a qu'une raison qui puisse permettre à un chrétien d'aller dans les deux camps, chez les Montecchi et les Capuletti ! »[469]. Certains ont déduit que le titre cité en italien est une preuve que Balzac pensait à l'opéra de Bellini[470], intitulé *I Capuleti e i Montecchi* (1830), et non à *Roméo et Juliette* de Shakespeare, mais il y a aussi un autre opéra qui pouvait être dans l'esprit de l'auteur lorsqu'il écrit ces lignes : *Giulietta e Romeo*, de Zingarelli, créé à la Scala, à Milan, le 30 janvier 1796. Ce qui peut prouver qu'Olivier Vinet pensait à un opéra, de Bellini ou de Zingarelli, c'est que, quelques lignes plus loin, Achille Pigoult fait une référence aux deux personnages principaux de cette histoire : « Roméo a bien failli épouser Juliette ! »[471], ce à quoi le notaire Herbelot réplique : « Oh ! si vous nous citez l'opéra ! »[472]. De même, lorsqu'Olivier rencontre le jeune factotum du comte, très rusé et n'ayant aucun scrupule, il dit : « Quel Figaro ! »[473]. C'est certainement grâce aux ruses de Figaro, soit dans la pièce de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, soit dans l'opéra de Mozart, *Les Noces de Figaro*, que Vinet compare ce personnage au jeune garçon. La pièce de Beaumarchais est évoquée plus tôt dans le roman, lorsque le narrateur parle de Danton, originaire d'Arcis-sur-Aube, et le procès concernant le vicomte de Moreton-Chabrillan, qui a pris par les cheveux son procureur, lors de la première représentation du *Mariage de Figaro*. Que cela soit une évidence que Vinet pense au Figaro du théâtre et non pas de l'opéra, n'a guère d'intérêt pour ce travail et ne change rien dans le contexte où la référence a été introduite. Le plus intéressant de cette partie est sans doute la réponse du jeune garçon : « Faut pas nous rabaisser, répliqua l'enfant. Mon maître m'appelle petit Robert Macaire. Depuis que nous savons nous faire des rentes, nous sommes Figaro, plus l'argent. »[474] ; le comte appelle son factotum petit Robert Macaire parce qu'il est ce grand spéculateur-blagueur en herbe.

Certes, Figaro, Roméo et Juliette et Robert Macaire font partie de l'imaginaire des lecteurs du XIXe siècle. Ils évoquent tous des traits de caractère et toute une histoire où ils étaient insérés originellement, ce qui implique qu'ils peuvent être facilement pris en guise de comparaison avec des personnages qui partagent ces mêmes caractéristiques, ou lorsque certains aspects du récit nous rappellent une autre histoire connue. Ce phénomène

[469] *Le Député d'Arcis, CH*, t. VIII, p. 790.
[470] C'est Patrick Berthier qui, dans *Le Spectateur balzacien*, constate que : « le recours au titre italien montre que Balzac pense à l'opéra de Bellini et non à la pièce de Shakespeare […] », *op. cit.*, p. 287.
[471] *Le Député d'Arcis*, *CH*, t. VIII, p. 791.
[472] *Id.*
[473] *Ibid.*, p. 797.
[474] *Id.*

se répète dans d'autres œuvres balzaciennes, mais il est curieux de voir autant d'exemples dans *Le Député d'Arcis*, un roman bref et surtout inachevé. Quoi qu'il en soit, des personnages « à tours » comme Figaro et Robert Macaire conviennent à merveille à une œuvre faisant partie des *Scènes de la vie politique*.

Dans les *Scènes de la vie militaire*, on ne trouve qu'une seule référence à un opéra-comique, à *Azémia ou les Sauvages*, de Dalayrac, représenté pour la première fois le 17 octobre 1786, à Fontainebleau, car c'est à nouveau aux chansons d'être les plus nombreuses : on y trouve, dans *Les Chouans*, une référence à la chanson révolutionnaire *Veillons au salut de l'empire* (1791), dont les paroles sont d'Adrien-Simon Boy, sur l'air de la romance « Vous qui d'amoureuse aventure, courez et plaisirs et dangers », issue de la comédie mêlée d'ariettes *Renaud d'Ast* (1787), de Dalayrac. C'est encore dans cette œuvre que Pille-Miche et Marche-à-terre, deux chouans, chantent une chanson populaire collectée par Balzac chez les Pommereul, intitulée *Ballade du capitaine*[475]. À la différence de *Veillons au salut de l'empire*, dont seul le titre est cité, la *Ballade du capitaine* donne lieu à la citation de toutes les paroles, transcrites dans le roman (ce qui occupe, typographiquement parlant, une grande partie de deux pages dans l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade »). Avec *Chant d'une jeune fille*, la chanson inscrite dans *Modeste Mignon*, ce sont les deux citations musicales les plus longues de *La Comédie humaine*.

En montant les escaliers de notre palais sonore, on arrive au premier étage : voilà les *Études philosophiques*, « où le moyen social de tous les effets se trouve démontré, où les ravages de la pensée sont peints, sentiment à sentiment »[476], comme l'explique bien l'auteur dans l'avant-propos de *La Comédie humaine*. Malgré sa taille un peu moins importante, les références, allusions et citations musicales y sont très manifestes, même si dans presque la moitié des œuvres de cette section nous n'avons pas trouvé d'éléments musicaux. Cela est peut-être dû au sujet de certaines œuvres certes, qui veulent traiter de sujets mystiques, comme *Séraphîta* et *Jésus-Christ en Flandre* ; ou encore dû à une œuvre qui ne parle que peinture, ne laissant ainsi aucune place à une manifestation artistique

[475] Lorsque les chouans franchirent l'échalier en sifflant l'air de la ballade du Capitaine, Balzac cite les vers de cette « naïve chanson » (*Les Chouans*, *CH*, t. VIII, p. 1178). Balzac écrit une lettre au général Baron de Pommereul, qu'il remercie de toutes ces anecdotes racontées et la chanson « Allons, partons belle », chantée par le beau-frère du général, Alexandre Novel de La Touche. Plus tard, Gérard de Nerval va aussi collecter les chansons populaires et trouvera une version semblable mais pas tout à fait la même que la « Ballade du capitaine ». (*Corr.*, t. I, p. 387).
[476] *Avant-propos de La Comédie humaine, CH*, t. I, p. 19

sonore – tel est le cas de la nouvelle *Le Chef-d'œuvre inconnu.* La plupart des inscriptions musicales trouvées dans les *Études philosophiques* sont liées aux deux romans musicaux *Gambara* et *Massimilla Doni*, où se concentre la plus grande quantité d'inscriptions musicales, comme l'on pouvait s'y attendre, même si leur répertoire n'est pas des plus variés, car l'auteur choisit un seul opéra pour l'analyser profondément dans chaque nouvelle.

Gambara parle tout le temps musique, mais son répertoire se restreint à quatre titres d'opéra : il y a des citations musicales de *Robert-le-Diable*, *Don Juan*, *Mosè in Egitto* et une référence à *Mahomet II*, mais on parle aussi beaucoup de l'opéra fictif *Mahomet*, que veut composer Gambara. L'autre roman musical, *Massimilla Doni*, présente un répertoire beaucoup plus riche en termes de variété. De l'opéra *Le Barbier de Séville*, l'auteur nous renvoie à son titre soit en français : « En ce moment, une femme de chambre entra folâtrement en chantonnant un air du *Barbier de Séville* »[477] ; soit en italien : « Au lieu de *Mosè* par où devait débuter la Tinti en compagnie de Genovese, l'on donnait *Il Barbiere* où le ténor chantait sans la célèbre *prima donna*. »[478] Parfois l'évocation de cet opéra devient plus spécifique lorsque l'auteur nous renvoie au vers d'un air célèbre : « Du haut du balcon, la Tinti chantait en remerciement le *buona sera* d'Almaviva […] »[479]. L'air *Buona sera, mio signore* [*Bonsoir, mon seigneur*] se trouve dans l'acte II de l'opéra de Rossini, mais aussi dans *La Maison Nucingen*. Encore dans *Massimilla Doni*, lorsque la duchesse explique au Français ce que vaut l'air *Mi manca la voce* [*La voix me manque*] (c'est « un de ces chefs-d'œuvre qui résisteront à tout, même au temps, ce grand destructeur des modes en musique, car il est pris à ce langage d'âme qui ne varie jamais »[480]), de l'opéra *Mosè in Egitto*, elle évoque plusieurs œuvres musicales différentes : « Mozart possède en propre son fameux finale de *Don Juan*, Marcello son psaume *Cœli enarrant gloriam Dei*, Cimarosa son *Pria che spunti*, Beethoven sa Symphonie en ut mineur, Pergolèse son *Stabat*, Rossini gardera son *Mi manca la voce*. »[481] La duchesse Massimilla va pourtant insister sur la grandeur de *Mosè in Egitto*, dont le titre apparaîtra, tout comme *Le Barbier de Séville*, en français également. C'est pour cette raison que l'on trouve plusieurs citations musicales de cet opéra : *Mi*

[477] *Massimilla Doni*, *CH*, t. X, p. 554.
[478] *Ibid.*, p. 570.
[479] *Ibid.*, p. 615.
[480] *Ibid.*, p. 603.
[481] *Id.*

manca la voce ; *Ah ! se puoi cosi lasciarmi*[482] [*Ah ! si tu peux me laisser ainsi*] ; *Ma perchè cosi straziarmi*[483] [*Mais pourquoi me torturer ainsi ?*] ; *Qual portento*[484] [*Quelle merveille*]. Notons que, même s'il y a une variation dans la langue choisie pour évoquer le titre de l'opéra, les citations musicales seront toujours évoquées en italien.

Il est intéressant d'observer que *Mosè in Egitto* a pris la place de *Semiramide* : où aujourd'hui on lit « Au lieu de *Mosè* par où devait débuter la Tinti en compagnie de Genovese, l'on donnait *Il Barbiere* »[485], on trouvait déjà *Semiramide* dans le manuscrit. Quelques pages plus loin, nous voyons presque le même changement : « Demain l'on nous donne *Mosè*, le plus immense opéra qu'ait enfanté le plus beau génie de l'Italie »[486], et encore une fois c'est *Mosè* qui a remplacé *Semiramide*, présent dans le manuscrit. Ce changement peut s'expliquer par une question de date, étant donné que la première représentation de *Semiramide*, à Paris, a eu lieu le 8 décembre 1825, tandis que la première de *Moïse et Pharaon* en France a eu lieu plus tard, le 27 mars 1827. Si la raison ne tient pas à la volonté de rendre le répertoire plus actuel, il est possible que l'auteur ait opéré ce changement en raison de l'énorme succès de *Mosè*. *Semiramide* a toutefois remplacé *Le Barbier de Séville* : « […] la délicieuse ouverture de *La Semiramide* »[487], tandis que c'était l'ouverture du *Barbier* que l'on entendait avant.

Dans *La Peau de chagrin*, tout comme dans *Gambara*, nous trouvons des inscriptions musicales de quatre opéras différents. C'est Raphaël qui siffle le fameux air de *Di tanti palpiti*, de l'opéra *Tancredi*, en descendant les escaliers, « d'un souffle si faible, qu'il en entendit à peine lui-même les notes délicieuses »[488], après avoir perdu tout son argent au jeu. C'est lui aussi qui va à la salle Favart pour assister à une représentation de l'opéra *Semiramide*, mais il marche lentement dans les corridors en réfléchissant, « insouciant de sa loge dans laquelle il n'était pas encore entré »[489], et n'y rentre qu'après le second acte. La comtesse Fœdora, que jamais personne n'avait entendue chanter, rentre dans sa chambre « en fredonnant une phrase du *Pria che spunti* »[490], le fameux air du *Matrimonio segreto*. L'autre inscription musicale est une allusion à « quelque motif de *La*

[482] *Ibid.*, p. 596.
[483] *Id.*
[484] *Ibid.*, p. 615.
[485] *Ibid.*, p. 570.
[486] *Ibid.*, p. 584.
[487] *Ibid.*, p. 615.
[488] *La Peau de chagrin*, *CH*, t. X, p. 64.
[489] *Ibid.*, p. 221.
[490] *Ibid.*, p. 182.

Muette »[491]. Tous ces opéras sont aussi évoqués dans les *Études des mœurs*, et l'auteur nous renvoie souvent aux mêmes éléments : les airs *Di tanti palpiti* et *Pria che spunti in ciel l'aurora* apparaissent souvent dans *La Comédie humaine*, dans des contextes assez différents, liés à des personnages distincts.

Au-delà de ce vaste répertoire opératique, avec, parfois, plusieurs citations musicales issues de différentes parties du même spectacle, il y a une place importante occupée par la musique religieuse dans les *Études philosophiques*. Comme nous l'avons vu dans la liste comparative de la duchesse, elle nous renvoie à *Stabat Mater* (1736), de Pergolèse et au psaume *Coeli enarrant gloriam Dei*, de Benedetto Marcello ; ailleurs dans l'œuvre, on trouve également *O filii et filiae* de Pâques, et le *Dies irae*. Avec le *Requiem* de Mozart, auquel l'auteur fait référence dans *Gambara*, c'est l'étage du palais de *La Comédie humaine* où se concentre la plus grande quantité de inscriptions musicales religieuses.

Si, dans les *Études des mœurs*, les genres étaient bien répartis, et à côté de l'opéra dominait aussi la chanson, avec une forte présence de l'opéra-comique, du vaudeville et du mélodrame, dans les *Études philosophiques* c'est l'opéra qui sera toujours présent partout, avec son vaste répertoire. Il y a très peu de vaudevilles (une référence à *Le Comédien d'Étampes*, dans *Melmoth réconcilié* ; une allusion à l'intrigue du mélodrame *Trente ans et la vie d'un joueur*, dans *Les Marana* ; et à *La Dame blanche*, dans *Adieu*) ; celui qui fait cette allusion siffle aussi « l'air célèbre de : *Partant pour la Syrie* »[492], une romance – genre très peu représenté dans cet étage. Dans *Sur Catherine de Médicis*, il y a une citation musicale assez longue de la chanson *Le Convoi du duc de Guise*, et quelques références à la chanson *Marlborough va-t'en guerre*, donc les seules chansons qui aient été évoquées dans les *Études philosophiques*.

On sait que Balzac commet des anachronismes lorsqu'il évoque certains titres de spectacles dont la première représentation a eu lieu quelque temps après l'année qu'il choisit pour la diégèse de son récit, mais ce serait presque aberrant si l'on trouvait un personnage qui fait référence à un opéra de Rossini dans une œuvre comme *Maître Cornélius*, dont l'histoire se passe au XVe siècle. Cela n'empêche pas l'auteur toutefois d'y ajouter la comparaison suivante : « Une femme avait sa chapelle à l'église, comme de nos jours elle prend une loge aux Italiens. »[493] L'auteur reprend le théâtre des Italiens

[491] *Ibid.*, p. 55.
[492] *Adieu*, *CH*, t. X, p. 1007.
[493] *Maître Cornélius*, *CH*, t. XI, p. 18.

également dans *Les Proscrits*, en guise de comparaison avec des habitudes datant de quelques siècles :

> Ces leçons, ces dissertations, ces thèses soutenues par les génies les plus brillants du treizième et du quatorzième siècle, excitaient l'enthousiasme de nos pères ; elles étaient leurs combats de taureaux, leurs Italiens, leur tragédie, leurs grands danseurs, tout leur théâtre enfin. Les représentations de mystères ne vinrent qu'après ces luttes spirituelles qui peut-être engendrèrent la scène française.[494]

Dans *L'Enfant maudit*, dont l'histoire se passe aussi dans une période autre que le XIXe siècle, on trouve une citation musicale, mais conformément à son temps : il s'agit de la chansonnette *Invocation à l'amour* (1595), attribuée à Henri IV, composée pour Gabrielle d'Estrées, sa maîtresse, et chantée par Étienne sur « un air de beaucoup supérieur comme facture, comme mélodie, comme expression de tendresse, et que les admirateurs du vieux temps reconnaîtront aux paroles également composées par le grand Roi »[495]. Mais Balzac n'a dû pas aller chercher très loin cette inscription musicale d'autrefois : en 1814, Jean-Toussaint Merle (1785-1852), Nicolas Brazier (1783-1838) et Maurice Ourry (1776-1843) ont créé le vaudeville intitulé *La Jeunesse d'Henri IV ou la Chaumière béarnaise*, qui reprend cette chanson en guise d'ouverture.

Au dernier étage de ce palais, où l'on trouve les trois œuvres qui composent les *Études analytiques*, ce sera le seul étage où toutes les œuvres contiennent au moins une inscription musicale, certainement en raison de leur petit nombre d'ouvrages. L'opéra reste pourtant le genre musical le plus présent et dont le répertoire est le plus riche, tout comme dans les *Études des mœurs* et les *Études philosophiques*. Caroline raconte à ses amies que son mari très attentionné lui a offert « un coupon de loge à l'Opéra. L'on donnait *Guillaume Tell*, qui, vous le savez, est ma passion. »[496] Si les opéras qui y figurent ont déjà été évoqués ailleurs, dans le *Traité des excitants modernes*, on trouve un hapax : l'auteur nous renvoie à l'opéra *La Gazza ladra* (1817), de Rossini.

L'œuvre qui concentre la plus grande quantité d'inscriptions musicales et dont le répertoire est aussi le plus varié est *Petites misères de la vie conjugale*. Le narrateur, lors de son récit sur les aventures et mésaventures du couple Caroline et Adolphe, intervient très souvent pour ajouter certains commentaires musicaux. C'est lors d'une de ses irruptions qu'il compare sa prise de parole à un opéra-comique : « D'ailleurs un auteur

[494] *Les Proscrits*, *CH*, t. XI, p. 537.
[495] *L'Enfant maudit*, *CH*, t. X, p. 938.
[496] *Petites misères de la vie conjugale*, *CH*, t. XII, p. 67.

qui prend la parole au milieu de son livre fait l'effet du bonhomme dans *Le Tableau parlant*, quand il met son visage à la place de la peinture. »[497] Cette comédie-parade mêlée d'ariettes (considérée par certains comme de l'opéra-bouffe[498]) d'Anseaume et Grétry, représenté pour la première fois le 20 septembre 1769, aux Italiens, sert presque de métapoétique pour ce que l'auteur fait tout le long de *La Comédie humaine*, comme nous pouvons le voir.

Après cette brève présentation des inscriptions musicales, que cela soit au titre de référence, d'allusion ou de citation, il est possible de constater que le répertoire balzacien est, en effet, très hétérogène, ce qui peut donner une sensation de vertige en se promenant dans ce palais sonore. Nous nous attendons naturellement à ce que certaines *Scènes* présentent plutôt un répertoire populaire ou opératique selon le monde dont elles sont censées faire le portrait. Les *Scènes de la vie de campagne*, à titre d'exemple, ne frustrent pas nos attentes : nous avons vu que ce sont les chansons qui sont le plus souvent évoquées, et il n'y a pas une seule inscription musicale opératique. Nous sommes loin de la capitale, par conséquent loin des rares endroits en France où l'on pouvait écouter de la musique ou assister à des spectacles. Dans les *Scènes de la vie de province*, tous les mélodrames, vaudevilles, chansons et romances réunis l'emportent sur l'opéra, dont le répertoire est le plus varié et complet dans l'ensemble de *La Comédie humaine*. Les *Scènes de la vie parisienne*, cependant, présentent autant de chansons populaires, que des spectacles du grand opéra : nous avons ainsi deux grands pôles.

Ce répertoire reste toutefois restreint à quelques genres qui reviennent souvent, comme nous avons pu l'observer : les personnages balzaciens ont un répertoire qui va du grand opéra au répertoire du Caveau, en passant par l'opéra-comique, le vaudeville et le mélodrame[499]. Souvent encore, les mêmes titres, les mêmes airs et les mêmes paroles reviennent dans différentes œuvres, insérés dans des contextes divers, liés soit au narrateur, soit à certains personnages, plus chanteurs et musiciens que d'autres, ce qui rend leur statut, à chaque fois, distinct.

---

[497] *Ibid.*, p. 103.
[498] Dans le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, on dit que : « Quoique le *Tableau parlant* ait été traité de comédie-parade par les auteurs, et que Grétry ait cru nécessaire de l'ennoblir le plus qu'il a pu, c'est un opéra-bouffe de bon goût et d'une conception plus originale que les *Rendez-vous bourgeois*. Il eût été à souhaiter que le genre de l'opéra-comique ne prît pas des allures plus risquées. » (t. XIV, p. 1376).
[499] Voir l'annexe, p. 411.

Si dans une même œuvre on voit le passage d'un genre musical à l'autre, le paroxysme de ce rapprochement a lieu lorsque Gambara parle à Andrea de l'opéra de Meyerbeer, *Robert-le-Diable*, spectacle auquel il avait assisté la veille, et le compare à l'opéra-comique de Boïeldieu, *La Dame blanche* :

> C'est des phrases hachées dont j'ai reconnu l'origine. Le morceau de : *Gloire à la Providence !* ressemble un peu trop à un morceau de Hændel, le chœur des chevaliers allant au combat est parent de l'air écossais dans *La Dame blanche* ; enfin si l'opéra plaît tant, c'est que la musique est de tout le monde, aussi doit-elle être populaire.[500]

Après la citation musicale qui se trouve dans l'opéra de Meyerbeer, Gambara fait une référence au compositeur allemand Haendel, tout en faisant une allusion à l'un de ses morceaux, mais sans donner plus de détails qui nous permettraient de trouver de quel morceau il s'agit ; après cela, il ajoute une comparaison entre le chœur de chevaliers, présent dans l'opéra de Meyerbeer, et un air de l'opéra-comique de Boïeldieu. Malgré la proximité de leurs noms (opéra et opéra-comique), les deux genres sont assez différents, et il est rare de trouver une comparaison entre des œuvres musicales appartenant à deux genres différents dans la comédie sonore balzacienne, comme dans cet exemple. La citation en question, qui vient du narrateur et non pas d'un personnage, est comme un gage de la sensibilité au beau. En mettant en valeur l'écho de genres différents, l'auteur fait preuve d'une prise de conscience du public, mettant ainsi la réception en jeu car il sait que ses lecteurs transitent entre des genres différents.

2. Rencontres musicales

Même si l'intertexte musical de *La Comédie humaine* est très hétérogène, comme nous venons de le voir, l'opéra reste le genre le plus souvent évoqué dans cette comédie sonore. Ce que l'on trouve dans *La Comédie humaine* est l'opéra en tant que genre, mais aussi l'Opéra (avec une majuscule), l'endroit où se tissent et s'entretiennent les relations mondaines des personnages balzaciens. C'est également dans ce contexte que se révèle la position sociale des personnages, l'opéra n'étant pas un spectacle accessible financièrement à tout le monde[501] – Mlle Cormon nous rappelle bien cela en disant que

[500] *Gambara, CH*, t. X, p. 513.
[501] Patrick Berthier affirme : « […] or, vers 1830, le prix d'une chaise de première loge aux Italiens permet d'acheter au moins vingt billets pour le « paradis » de la plupart des salles du boulevard du Temple. » (« Le Spectateur balzacien », *L'Année balzacienne 2000*, Paris, PUF, 2000, p. 279-299).

les oiseaux « font de la musique à bon marché »[502]. C'était également l'endroit où on allait pour se montrer dans ses plus beaux atouts, à l'instar de Mme de Bargeton qui fait l'effort de ne pas ressembler à une Angoumoisine et Lucien qui dépense plus que ce qu'il peut pour arriver « au superlatif de sa toilette »[503], dans *Illusions perdues*. C'est aussi l'endroit où on allait participer à un jeu de séduction et où l'on tombait amoureux, comme on le voit dans *La Fausse Maîtresse* : « Au moment où Laginski commençait à se faire prendre au sérieux, il vit Clémentine aux Italiens et devient amoureux d'elle. »[504] En fin de compte, l'Opéra est très présent dans *La Comédie humaine* car c'est là où tout Paris est réuni, comme nous le rappelle Félix de Vandenesse : « Quand je lui reprochais son attitude, elle me demandait si je voulais qu'elle m'embrassât devant tout Paris, aux Italiens »[505].

Il va de soi que les inscriptions musicales renvoient toujours à un monde extérieur, où certains genres sont liés à certains types de musiciens (un compositeur, un chansonnier) du côté de la création, mais aussi, du côté de la réception, à un certain public, qui peut fréquenter plusieurs mondes différents, où l'on expérimente différents genres musicaux : rien n'empêche un même personnage d'aller un soir aux Italiens et quelques jours après à l'Ambigu-Comique. Il est naturel pourtant de s'attendre à ce que certains cercles sociaux fréquentent plutôt une salle de spectacle qu'une autre, qu'un personnage sorte de scène en fredonnant une chanson soldatesque plutôt qu'à boire.

Plusieurs inscriptions musicales sont inscrites par le narrateur, comme nous pouvons le voir dans le tableau en annexe[506]. Dans une œuvre qui présente des inscriptions musicales qui renvoient à sept opéras différents telle que *Béatrix*, chaque référence, allusion et citation est due au narrateur, et ce ne sont jamais les personnages qui insèrent eux-mêmes les inscriptions musicales : ce ne sont pas eux qui chantent les paroles d'un opéra, ni qui donnent la référence à des interprètes, compositeurs ou aux titres d'opéras lors d'un dialogue, mais c'est le narrateur qui, en racontant une scène, dit que Sabine « […] aimait, elle aimait comme aiment les courtisanes et les anges, avec orgueil, avec humilité. Mais on donnait *Otello !* Quand Rubini chanta : *Il mio cor si divide*, elle se sauva. »[507] Très souvent pourtant le narrateur attribue une inscription musicale à un

[502] *La Vieille Fille, CH*, t. IV, p. 900.
[503] *Illusions perdues, CH*, t. V, p. 267.
[504] *La Fausse Maîtresse*, *CH*, t. II, p. 199.
[505] *Le Lys dans la vallée*, *CH*, t. IX, p. 1189.
[506] Voir les annexes, p. 410.
[507] *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 883.

personnage, même si la prise de parole n'est pas faite directement par lui : « 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* »[508] ; ou encore, en parlant de Conti : « le musicien, sollicité par son jeune rival de chanter un morceau, chanta le plus grand chef-d'œuvre musical qui existe pour les exécutants, le fameux *Pria che spunti l'aurora*, que Rubini lui-même n'entame jamais sans trembler, et qui fut souvent le triomphe de Conti. »[509] Certains personnages ont plus souvent le droit à l'exécution ou à l'interprétation proprement dite d'un morceau que d'autres. Lorsqu'il s'agit d'un musicien de profession tel que Conti, nous nous attendons à le voir interpréter un morceau ; beaucoup de femmes qui jouent du piano auront aussi leurs instants musicaux, comme Camille, Julie d'Aiglemont, Ursule Mirouët, Modeste Mignon ou Antoinette, par exemple.

Si, dans *Béatrix*, quelques personnages partagent ces instants musicaux, parfois, dans certaines œuvres, un seul personnage est derrière les inscriptions musicales : dans *Mémoires de deux jeunes mariées*, à titre d'exemple, toutes les inscriptions musicales sont rattachées à Louise de Chaulieu, qui vit de la vie du monde (expression employée par elle pour raconter sa nouvelle vie) : « un soir aux Italiens, l'autre au grand Opéra, de là toujours au bal. »[510] C'est un personnage qui fait des références, allusions et citations opératiques grâce à tous les spectacles auxquels elle assiste, détails que l'on découvre lorsqu'elle en fait part à son amie Renée. Aussi Louise se nourrit-elle de l'actualité musicale : l'opéra à l'affiche était *Roméo et Juliette*, de Zingarelli, dont la première représentation, à Paris, a eu lieu en 1812. Elle fait une allusion à une partie spécifique du spectacle, que Renée ne peut pas connaître si elle n'a jamais assisté à une représentation de cet opéra : « comme tu ne sais pas ce qu'est le duo des deux amants, tu ne peux comprendre le bonheur de deux néophytes d'amour écoutant cette divine expression de la tendresse. »[511] Louise assiste aussi plus tard à l'opéra *Otello*, et ce sera aux interprètes et à son compositeur qu'elle fera une référence (révérencieuse !) avant d'ajouter dans sa lettre une citation musicale de cet opéra : « aucun ne m'a causé l'émotion que j'éprouve en entendant Garcia dans son magnifique duo avec Pellegrini dans *Otello*. »[512] Louise était tellement subjuguée par ce monde des Italiens, que les instants de délire qui

[508] *Ibid.*, p. 708.
[509] *Ibid.*, p. 826.
[510] *Mémoires de deux jeunes mariées*, *CH*, t. I, p. 228.
[511] *Ibid.*, p. 267.
[512] *Ibid.*, p. 229.

précèdent sa mort sont gorgés de « quelques airs italiens des *Puritani*, de la *Sonnambula* et de *Mosè* »[513], qu'elle chante « d'une voix éteinte »[514], quelques instants à peine avant de s'éteindre – et c'est le seul moment où elle exécute vraiment la musique.

Le renvoi à certaines inscriptions musicales sont fortement liées à l'emplacement géographique de chaque récit et très souvent aussi aux classes sociales et culturelles des personnages. À titre d'exemple, Lucien, après avoir vécu à Paris et connu la vie mondaine, connaît plus d'opéras que lorsqu'il vivait à Angoulême, certainement. Le narrateur nous fait comprendre ceci à la troisième partie du roman, lorsque, en quittant la capitale, il croise l'abbé Carlos Herrera : Lucien analyse le comportement de cet Espagnol qui lui semble un peu étrange, il cherche son mobile ; en réfléchissant aux différentes « classes culturelles » et à leur comportement supposé, Lucien évoque deux opéras : « Les juifs ont accaparé l'or, ils écrivent *Robert le Diable*, ils jouent *Phèdre*, ils chantent *Guillaume Tell* »[515]. Le contraste de cet avant-et-après Paris est d'autant plus visible, que, dans la première partie du roman, en décrivant l'hôtel de Mme de Bargeton à Angoulême, le narrateur parle de ceux qui le fréquentent de manière assez péjorative :

> Au milieu des cinq ou six personnes qui partageaient son goût pour les arts et les lettres, celui-ci parce qu'il raclait un violon, celui-là parce qu'il tachait plus ou moins le papier blanc de quelque sépia, l'un en sa qualité de président de la Société d'agriculture, l'autre en vertu d'une voix de basse qui lui permettait de chanter en manière d'halali le *Se fiato in corpo avete* ; parmi ces figures fantasques, Mme de Bargeton se trouvait comme un affamé devant un dîner de théâtre où les mets sont en carton.[516]

Ainsi la citation de l'opéra de Cimarosa est chantée par quelqu'un comme si c'était un cri de chasse à courre : peu flatteur ! Le choix d'un opéra très connu et plus ancien (datant de 1792), montre également que les habitués de Mme de Bargeton connaissent les titres musicaux que tout le monde connaissait – étant donné qu'à Angoulême il n'y avait pas le même éventail de spectacles à l'affiche –, mais non pas les dernières sorties du monde musical, comme les opéras auxquels pense Lucien, après avoir vécu à Paris. De même, dans le cercle provincial de Mme de Bargeton, le narrateur nous renvoie à l'opéra *Le Barbier de Séville*, dont la première représentation à Paris a eu lieu le 26 octobre 1819, aux Italiens, deux ans avant les faits racontés dans ce premier chapitre à Angoulême. Après la lecture publique des poèmes de Lucien et les commentaires qui

[513] *Ibid.*, p. 403.
[514] *Id.*
[515] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 706.
[516] *Ibid.*, p. 164.

suivent sur ses « vers de province »[517] et sa beauté, M. de Bartas « massacra le grand air de Figaro »[518] : une interprétation très mauvaise, comprend-on, d'un chanteur qui crie sans maîtriser les techniques du *bel canto*. Le narrateur nous fait comprendre que l'enchaînement musical ne procurait pas forcément du plaisir : « Une fois la porte ouverte à la musique, il fallut écouter la romance chevaleresque faite sous l'Empire par Chateaubriand »[519], la *Romance du Cid*, insérée dans *Les Aventures du dernier Abencerage* (1826).

Si, dans quelques pièces du palais sonore balzacien, les femmes (de classes sociales plus élevées) jouent du piano, nous trouvons d'autres personnages féminins auxquelles un autre répertoire est attaché. À titre d'exemple, Mme Thuillier, Mlle Brigitte, Mme Phellion et Phellion père dansent sur la chanson grivoise *La Boulangère aux écus*, à la fin du bal (après cinq heures du matin, quand il ne reste que quarante fiacres), suivie du cotillon et du galop anglais, « dans les extravagances d'une contredanse vulgairement appelée la Boulangère »[520], danse qualifiée de la sorte probablement à cause de ses paroles fort licencieuses. Cardot et Dutocq expriment leur joie d'être dans un bal improvisé, et non pas dans une de « ces réunions où chacun vient gourmé »[521] – ce qui « constitue un axiome dans la bourgeoisie »[522] –, ce à quoi Mme Minard répond, pour exprimer son accord : « Ah bah ! dit Mme Minard, moi j'aime bien papa, j'aime bien maman… »[523], ce qui correspond aux premiers vers d'une comptine. Mme Minard exprime ainsi sa préférence pour la simplicité, plutôt que pour l'air gourmé pris dans certaines occasions formelles. Comme elle n'a pas eu une éducation musicale digne d'une femme distinguée de l'époque (à la différence de Béatrix, des filles du père Goriot, de Mme de Bargeton ou encore d'Émilie), le narrateur ne lui attribue pas de citation musicale issue de l'opéra.

Toujours dans l'esprit de l'enfance, on trouve une citation musicale d'une ronde enfantine intitulée *Tout en me promenant* (ou *Tout en m'y promenant*, selon les versions), dans *La Cousine Bette*. Le narrateur inscrit un vers de la chanson, avec une légère modification (à un mot près), pour décrire les charmes de la vertu de Valérie auprès du baron :

---

[517] *Ibid.*, p. 209.
[518] *Id.*
[519] *Id.*
[520] *Les Petits Bourgeois*, *CH*, t. VIII, p. 118.
[521] *Ibid.*, p. 119.
[522] *Id.*
[523] *Id.*

> Mme Marneffe, âgée de vingt-trois ans, bourgeoise pure et timorée, fleur cachée dans la rue du Doyenné, devait ignorer les dépravations et la démoralisation courtisanesques qui maintenant causaient d'affreux dégoûts au baron, car il n'avait pas encore connu les charmes de la vertu qui combat, et la craintive Valérie les lui faisait savourer, comme dit la chanson, *tout le long de la rivière*.[524]

Le narrateur semble préférer une inscription musicale qui convient à la classe sociale de Valérie et qui va bien avec son portrait. C'est encore dans *La Cousine Bette*, après le festin enivrant, que la Normande chantonne un noël, mais sans que l'auteur nous donne la moindre précision quant à son origine, son air, ni à ses paroles : de cette manière, il n'est pas possible d'affirmer qu'il s'agit du noël bourguignon qui se trouvait dans une édition antérieure des *Paysans*[525]. Quoi qu'il en soit, c'est le genre musical qui convient au personnage, encore une fois. En revanche, c'est Hortense, impatiente de ne pas voir Lisbeth revenir avec des nouvelles de Wenceslas, qui évoque la chanson *Mort et convoi de l'invincible Marlborough* (1722), connue aussi sous le nom de *Marlborough s'en va-t'en guerre*, mais qu'elle appelle tout simplement « la chanson de Marlborough »[526]. Comme Hortense est la fille d'une baronne, elle circule plus facilement entre les genres musicaux ; de cette manière, elle peut parodier un vers chanté par Duprez dans le rôle d'Arnold, dans *Guillaume Tell* : « Ô Mathilde, idole de mon âme », mais adaptée par Hortense : « *Wenceslas ! idole de mon âme !* »[527].

Ce n'est pas le cas des actrices, telles que Florentine et Fanny Beaupré, qui jouent dans des mélodrames, vaudevilles ou opéras-comiques : elles sont condamnées à rester attachées à ces genres de spectacles. La maîtresse de Cardot danse « le ballet d'un mélodrame à spectacle, intitulé *Les Ruines de Babylone* »[528], de Pixerécourt, créé en 1810, au Théâtre de la Gaîté ; tandis que Fanny, « jeune actrice [qui] venait de se faire une réputation dans un rôle de marquise d'un mélodrame de la Porte-Saint-Martin, intitulé *La Famille d'Anglade*, un succès du temps »[529], de Fournier et Frédéric Dupetit-Méré, créé également à la Porte Saint-Martin, en 1816. Toujours dans ce même esprit, on trouve, à travers le personnage de Cardot, un grand admirateur de Béranger, « qu'il appelait

---

[524] *La Cousine Bette*, *CH*, t. VII, p. 143.
[525] Comme l'indique Thierry Bodin dans la note, lors de la publication de l'œuvre par Mme de Balzac, en 1855, elle introduisit les paroles de ce noël bourguignon, de La Monnoie : *Ein bel androi de sai vie / Ça quai taule ein jour / Ai changé l'ea de bréchie / An vin de Mador* ; avec la traduction en note : « Un bel endroit de sa vie / Fut qu'à table un jour / Il changea l'eau du pot / En vin de Madère. » (*Les Paysans*, *CH*, t. IX, p. 1365).
[526] *La Cousine Bette*, *CH*, t. VII, p. 370.
[527] *Ibid.*, p. 89.
[528] *Un début dans la vie*, *CH*, t. I, p. 857.
[529] *Ibid.*, p. 865.

ingénieusement *le grand-prêtre de la religion de Lisette* »[530], ainsi c'est le chansonnier qui célèbre la grisette dans différentes chansons, telles que *La Vertu de Lisette*, *Les Infidélités de Lisette* et *Le Pèlerinage de Lisette*, qui est convoqué ici. Ce n'est donc pas Cardot qui fredonnera un air d'opéra, mais il chantera *La Mère Godichon*, ce que nous pouvons considérer comme une chanson, probablement celle du chevalier Augustin de Piis (1755-1832), intitulée *La Mère Gaudichon* (1809)[531] – nous ne pouvons pourtant pas oublier l'expression employée à plusieurs reprises dans *La Comédie humaine*, « chanter la mère Godichon », qui peut vouloir dire faire la fête[532], ou bien boire et bien manger[533], mais qui, chez Balzac, semble avoir une nuance sémantique plutôt érotique : on comprend quel genre de chanson entendent le père Cardot et Peyrade (dans *Splendeurs et misères des courtisanes*) par cette expression. Tandis que, dans *Un début dans la vie*, le sens implicite de l'expression est facilement compris grâce aux différents moments où l'auteur a inscrit cette chanson (ou expression), contrairement au seul exemple relevé dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, qui peut très bien vouloir dire que Peyrade veut faire bombance, comme le suggère la note de l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade » : « Ses filles, Mme Camusot et Mme Protez, ses deux fils, seraient, suivant une expression populaire, tombés de leur haut, si quelqu'un leur eût expliqué ce que leur père entendait par : *chanter la Mère Godichon !* »[534]. Pourquoi Cardot devrait-il cacher à ses enfants ce qu'il entendait par chanter la Mère Godichon, si ce n'était que faire un festin ? Le libertin de soixante-huit ans, qui a pour amie la danseuse Florentine, peut aller chez elle « chanter avec ses amis *La Mère Godichon* »[535], donc probablement pour une orgie ? Et encore, serait-ce une ripaille qui, « pendant trois ans, le chantre de la mère Godichon eut la haute politique de maintenir Mlle Cabirolle et sa mère dans ce petit appartement, à

[530] *Ibid.*, p. 836.
[531] Cette chanson se trouve dans le Caveau moderne, la troisième société du Caveau (1806-1817), lancée par Armand Gouffé et Pierre Capelle, dont faisait partie Béranger, à partir de 1813.
[532] Sur ce sujet, voir Pierre Enckell, « Sur la piste de la mère Gaudichon », *Revue des Deux Mondes*, avril 1999, p. 167-171.
[533] D'après Robert Dagneaud, le sens de faire bombance de l'expression "chanter la mère Godichon", dont on se servait en 1745, a disparu de l'usage. *Les Éléments populaires dans le lexique de* La Comédie humaine, Thèse de doctorat, Quimper, Imprimerie Menez, 1954, p. 120.
Dans *Le Père Goriot* et dans *Le Cousin Pons* nous trouvons à deux reprises le verbe *gobichonner*, qui semble plus avoir ce sens gourmand que *chanter la mère Godichon*. Ce mot est même un néologisme créé par Balzac, lors de sa première apparition dans *Le Père Goriot*, comme l'atteste le *Trésor de la langue française*, « gobichonner » : « Étymol. et Hist. 1835 (BALZAC, *op. cit.*). Composé de *gober** et de *bichonner**. » Disponible sur : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3910590240, consulté le 6 novembre 2023.
[534] *Un début dans la vie*, *CH*, t. I, p. 836.
[535] *Ibid.*, p. 857.

deux pas du théâtre »[536] ? En effet, un terme d'argot, emprunté de l'espagnol « godizo », arrivé en français « godiz », a déjà été associé au membre viril à travers une traduction de l'anglais « pillock »[537]. Si l'auteur était au courant de cette acception, nous ne le savons guère, mais les exemples relevés peuvent soutenir ces possibles interprétations.

Pour peindre la vie des voyageurs de coucou que l'on voit dans *Un début dans la vie*, l'auteur inscrit quelques titres de chansons populaires et des mélodrames, le répertoire qui leur convient. En effet, alors que Balzac a pour projet de montrer cette rencontre sociale, on a cette même rencontre esthétique, exprimée à travers la distribution des genres dans une sorte de hiérarchie attendue. Oscar, qui n'est pas un aristocrate (la preuve en est qu'il n'a pas reconnu le comte de Sérisy qui voyage incognito avec lui et les autres, dans un coucou), se met à fredonner le refrain de la chanson *C'est la faute à Voltaire, c'est la faute à Rousseau* (1817), « chanson mise alors à la mode par les Libéraux »[538], dans le coucou, en attendant son départ. Un des voyageurs, Amaury, dit, de manière assez ironique : « Tiens, il est peut-être dans les chœurs de l'Opéra ». Soit l'auteur nous montre qu'un voyageur de coucou, démuni, ne fréquente pas l'Opéra, ignorant ainsi ce qui pourrait appartenir au répertoire de cet endroit et associant ainsi n'importe quelle mélodie à la musique que l'on peut trouver dans l'Opéra ; soit ce voyageur s'exprime avec ironie dans le fait qu'Oscar veut fredonner une chanson (peu importe son genre) pour ne plus écouter les ricanements des autres voyageurs.

C'est peut-être pour cette même raison, pour l'inexactitude de certaines références musicales ayant pour but d'exprimer l'ignorance musicale de ses personnages, que Balzac fait chanter l'air d'une chanson à boire à Frédéric : « Elle aime à rire, elle aime à boire, elle aime à chanter comme nous ! dit-il à voix basse en citant la fameuse chanson de Béranger. »[539] À ceci près que Béranger a adopté l'air de cette chanson populaire pour sa chanson intitulée *Les Parques*, où il n'y a pas ces vers chantés par Frédéric. Est-ce une inexactitude volontaire de la part de l'auteur ? Nous ne le saurons guère. Ce qui est en tout cas intéressant ici c'est le caractère populaire (dans le sens de répandu parmi le peuple) de cette inscription musicale, tout comme la chanson fredonnée par Oscar.

---

[536] *Id.*
[537] Robert Dagneaud affirme : « C'est un ancien terme d'argot assimilé par la langue populaire. En effet on le trouve sous la forme « godiz » qui représente un emprunt fait à l'Espagnol « godizo » et on le retrouve dans Trévoux, mais il a certainement été usité entre temps. Miège en effet, qui ne le donne pas, connaît « godichon », qu'il traduit par « pilock ». Une vieille édition du *Webster* écrit « pillock », qu'elle dit tombé en désuétude, et qui désignait le membre viril. D'après le même auteur, c'était aussi un terme de moquerie dont on se servait à l'adresse d'un jeune homme. » (*op. cit.*, p. 41).
[538] *Un début dans la vie*, *CH*, t. I, p. 767.
[539] *Ibid.*, p. 856.

La chanson *Frétillon*, de Béranger, a été utilisée pour décrire la Torpille dans *Splendeurs et misères des courtisanes* : « elle va être perdue pour nous, tant pis elle pouvait devenir plus illustre que la frétillon de Béranger, il y avait en elle l'étoffe d'une belle courtisane »[540]. Cependant à partir de l'épreuve 2, l'auteur enlève cette inscription musicale, qui était pourtant bien trouvée pour décrire Esther. Rappelons-nous que la Frétillon représente une femme de mœurs libres, qui n'est pas mariée, mais qui travaille, contrairement à une lorette. Lors de la description du moment où le prêtre trouve Esther sur le point de mourir, presque étouffée par son réchaud à charbon, le narrateur ne se prive pas de rappeler son statut de grisette : « Il se précipita dans la seconde pièce, et vit, devant une sainte Vierge en plâtre colorié, la pauvre Esther agenouillée, ou mieux, tombée sur elle-même, les mains jointes. La grisette expirait. »[541] Plus loin dans le texte, Esther rappelle encore ce moment en disant que c'est typique des grisettes que de se suicider avec un réchaud : « je ne ferai pas comme les grisettes qui se tuent à l'aide d'un réchaud à charbon, j'en ai eu assez d'une fois »[542].

Le journaliste Lousteau, très au courant de l'actualité théâtrale parisienne (probablement grâce à son métier), nous renvoie très souvent à des spectacles musicaux, notamment à des vaudevilles, opéras-comiques et mélodrames, mais aussi à une chanson de Béranger, dans son article sur le Garde-des-Sceaux[543] et sa femme :

> L'illustre maîtresse, si cruellement attaquée par Béranger sous le nom d'Octavie, avait conçu les craintes les plus sérieuses. La correspondance languissait. Plus Octavie déployait d'esprit, plus son amant se montrait froid et terne. Octavie avait fini par découvrir la cause de sa défaveur, son pouvoir était menacé par les prémices et les épices d'une nouvelle correspondance du royal écrivain avec la femme du garde des Sceaux.[544]

Nous renvoyer à ce morceau de Béranger confère un côté très actuel pour le temps du récit, en même temps que Lousteau donne son interprétation à la thématique de cette chanson : il prend le personnage d'Octavie, qui ne réapparaît pas dans une autre chanson de Béranger, ni dans plusieurs chansons populaires de l'époque, comme c'est le cas de

[540] *Splendeurs et misères des courtisanes*, *CH*, t. VI, p. 1326-1325.
[541] *Ibid.*, p. 449.
[542] *Ibid.*, p. 516.
[543] Mme de Serres, femme du Garde des Sceaux, a écrit à Balzac pour faire appel à sa loyauté. Voir Charles Dédéyan, « Balzac et Béranger », *L'Année balzacienne 1995*, Paris, PUF, 1995, p. 363-391.
[544] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 536.

Lisette, pour raconter son anecdote en faisant le parallèle avec la maîtresse de Louis XVIII, qui craignait d'être remplacée par la femme du Garde-des-Sceaux[545].

Toujours à propos de Béranger, Gaudissard (et non plus Gaudissart, selon l'orthographe que nous trouvons dans les *Scènes de la vie privée*) nous renvoie à la chanson *Les Moutons*, (« *Pauvres moutons, toujours on vous tondra* »[546]), mais qui est censée exprimer beaucoup plus une opinion politique, qu'un caractère festif et léger. C'est lui aussi qui adaptera un vers de l'opéra *La Muette de Portici* (1828), d'Auber (lorsqu'il est Gaudissart) : il s'en va « sautillant, chanteronnant le *Roi des mers, prends plus bas !* »[547], citation pas tout à fait exacte du refrain « parle bas, pêcheur, parle bas ; / Le roi des mers ne t'échappera pas »[548]. Nous ne pouvons pas ignorer le verbe « chanteronner », encore un néologisme balzacien[549], qui n'a été employé, curieusement, que dans les *Scènes de la vie de province* : également dans *Illusions perdues* et *Eugénie Grandet*, roman écrit la même année que *L'Illustre Gaudissart*.

Dans cette œuvre, le fou Margaritis reprend le vers de l'opéra-comique *Joconde ou les Coureurs d'Aventures*, « J'ai longtemps parcouru le monde / Et l'on m'a vu de toute part » – vers qui ont été chantés par Vautrin « de sa grosse voix »[550], exactement de cette manière dans *Le Père Goriot* –, et le cite en guise de jeu de mots, plein d'esprit. Lorsque Margaritis parle vin, Gaudissart veut parler du journal *Le Globe*, ce à quoi le fou lui répond « je l'ai souvent parcouru »[551], le globe étant le monde dans les paroles de *Joconde*. Gaudissart et Vautrin partagent ce trait d'esprit qui se manifeste au moment où ils ajoutent certaines références, allusions ou citations musicales : en quelque sorte, ils partagent le même répertoire, ce qui n'est pas étonnant, dès lors que tous deux incarnent, à des degrés différents, la blague – terme qui s'inscrit dans la langue en 1809 et qui

[545] « Belle Octavie, à tes fêtes splendides, / Dis-nous, la joie a-t-elle jamais lui ? / Ton char, traîné par six coursiers rapides, / Laisse trop loin les amours après lui. / Sur un vieux maître, aux Romains qu'elle outrage, / Tant d'opulence annonce ton crédit ; / Mais sous la pourpre on sent ton esclavage ; / Et, tu le sais, l'esclavage enlaidit. » (Pierre-Jean de Béranger, *Œuvres complètes*, illustrations de Grandville, Bruxelles, RIGA, 1844, p. 341-342).
[546] *Le Cousin Pons*, *CH*, t. VII, p. 757.
[547] *L'Illustre Gaudissart*, *CH*, t. IV, p. 594.
[548] Ce refrain se trouve dans l'acte II, scène I, et aussi dans l'acte V, scène III, vers chantés par Masaniello.
[549] Dans le *Trésor de la langue française*, on trouve l'étymologie du verbe « chanteronner » qui remonte aux romans mentionnés de Balzac. Disponible sur : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2072301870, consulté le 25 novembre 2023.
[550] *Le Père Goriot*, *CH*, t. III, p. 82.
[551] *L'Illustre Gaudissart*, *CH*, t. IV, p. 590.

désigne une plaisanterie trompeuse, non par le mensonge, mais par la faconde, la hâblerie, l'enflure, d'où son synonyme en anglais le « *puff* »[552].

II. Ascenseur musical, ascenseur social ?

Comme nous avons pu le voir, malgré les divisions de *La Comédie humaine*, les personnages transitent dans l'édifice, lorsqu'ils jouent ou écoutent différents morceaux, appartenant à différents genres musicaux. Selon leur milieu social et leur origine, leur répertoire peut être différent, changeant selon les situations où ils se trouvent. Lorsque Balzac décrit son époque dans son œuvre, il fait le portrait d'une aristocratie qui cherche à subsister et de la bourgeoisie ascendante. C'est pour montrer la place essentielle occupée par la musique dans la société et ce qui peut être avéré à travers elle que Balzac nous décrit les intentions de Mme Beauvisage envers sa fille Cécile : « Oh ! je ne veux pas que nous ayons le moindre air provincial. Vous étudierez trois heures par jour le piano, je ferai venir tous les jours M. Moïse de Troyes, jusqu'à ce qu'on m'ait dit le maître que je puis faire venir de Paris »[553] ; c'est avec cet intérêt soutenu que l'auteur glisse un piano dans une maison bourgeoise : « Un piano d'Érard, placé entre les deux fenêtres et en face de la cheminée, annonçait les prétentions constantes de la digne bourgeoisie »[554] ; c'est également avec le souci de montrer que certains endroits où l'on peut assister à des spectacles musicaux demandent une tenue spéciale, comme on le voit décrit dans *Le Petits Bourgeois* : « Une fois ou deux, Cadenet vit Cérizet habillé comme peuvent l'être les élégants, il cachait donc dans le dernier tiroir de sa commode un déguisement complet avec lequel il pouvait aller à l'Opéra, voire dans le monde, et ne pas être reconnu […] »[555]. Dans le *Traité de la vie élégante*, il est évident que fréquenter certaines salles de spectacle relève de la distinction sociale : « Pour les parvenus de cette classe, la vie est résolue par le titre de baron, et l'élégance par un grand chasseur bien emplumé ou par une loge à Feydeau. »[556]

[552] Tel que l'a montré Nathalie Preiss, dans *Pour de rire ! La blague au XIXe siècle*, Paris, PUF, 2002.
[553] *Le Député d'Arcis*, *CH*, t. VIII, p. 773.
[554] *Les Petits Bourgeois*, *CH*, t. VIII, p. 91.
[555] *Ibid.*, p. 123-124.
[556] *Traité de la vie élégante*, *CH*, t. XII, p. 214.

La musique accompagne les personnages en tant que manifestation artistique, mais aussi en tant que source d'une véritable géographie sociale (les salles de spectacle où l'on joue un certain genre musical, les bals, les salons où une femme joue du piano). Ces moments, plus ou moins musicaux, peints par l'auteur dans son souci de vraisemblance dans la représentation de la société qu'il connaissait, montrent l'existence de classes sociales mais aussi la mobilité sociale de certains personnages qui vont de l'une à l'autre.

1. *Crescendo*

Une grande partie des personnages balzaciens, sans qu'il y ait distinction de genre entre hommes et femmes, se promènent dans ce palais musical. Mais les femmes, justement à cause de leur condition sociale à l'époque, sont plus liées, d'une manière ou d'une autre, à la musique et peuvent s'en servir comme moyen de transport dans la société. Les femmes de *La Comédie humaine*, même celles qui vivent en province, loin de la capitale, ont le privilège d'étudier le piano et le chant, et consacrent des heures à s'exercer au piano, en essayant de déchiffrer la musique qui vient de Paris (ou que les professeurs, souvent parisiens, leur rapportent). Ces femmes acquièrent ainsi la capacité de se déplacer dans la société à travers la musique, mais nous savons que ce n'est pas le privilège de toutes. Ainsi, Augustine de Sommervieux, née Guillaume, qui n'est donc pas d'origine aristocratique, et qui n'a donc pas reçu une éducation musicale, n'arrive pas à accéder à ce monde des artistes où se trouve son mari, ni à jouer de la musique elle-même : « Elle pouvait apprécier la musique, en jouir, mais non chanter avec goût. »[557] C'est pour cette raison que la duchesse de Carigliano lui sera toujours une rivale inatteignable. Cela ne veut pas dire pour autant que l'auteur ne nous fait pas part de ce que la musique peut ajouter à la vie d'un homme également :

> Thuillier, forcé de se faire remarquer par des agréments autres que ceux de l'esprit, apprit à valser et à danser au point d'être cité ; on l'appelait le *beau Thuillier*, il jouait au billard en perfection, il savait faire des découpures, son ami Colleville le serina si bien qu'il pouvait chanter les romances à la mode.[558]

Lorsque ces femmes sont d'origine aristocratique, elles savent que leur statut social est intangible ; aussi peuvent-elles se permettre de circuler entre différents genres musicaux : elles sont capables de s'encanailler, sans que cela n'entraîne de conséquences

[557] *La Maison du chat-qui-pelote*, *CH*, t. I, p. 77.
[558] *Les Petits Bourgeois*, *CH*, t. VIII, p. 31.

majeures. Tel est le cas de la marquise d'Espard, qui semble chercher cette sorte d'expérience, comme l'explique si bien Bianchon à Rastignac : « sa fureur de plaisir a sa cause dans une envie de réchauffer sa nature froide, elle veut des émotions et des jouissances, comme un vieillard se met en espalier à la rampe de l'Opéra. »[559] S'il existe un ascenseur musical pour une femme comme la marquise d'Espard, elle ne peut ni monter, ni descendre avec lui, son mouvement est libre et fluide. Pour une femme bourgeoise, en revanche, il existe un « ascenseur musical » qui peut la faire descendre ou monter socialement, car sa position est définie par l'argent, et que l'argent est très mobile. C'est pour cette raison qu'une femme bourgeoise (et provinciale !), telle que Mme Beauvisage, craint ce mouvement, qui ne lui permet pas de circuler entre les différents genres musicaux aussi librement qu'une aristocrate.

Nous avons déjà vu la question des interprètes femmes qui figurent dans *La Comédie humaine*, leur pouvoir de séduction et la quantité de compliments qu'elles reçoivent dans les œuvres balzaciennes. La musique paraît avoir des pouvoirs sensuels capables d'ensorceler et de faire rêver les hommes, et même d'exacerber les sentiments de l'homme marié qui voit sa femme jouer du piano ou chanter divinement. La voix peut être un instrument de séduction : lorsque le simple son se transforme en musique, le chant gagne une force irrésistible. Ce fantasme de la cantatrice se trouve très bien présenté dans *La Femme de trente ans*, notamment lorsque Julie se met au piano pour jouer et chanter un air de *La Morte di Semiramide* :

> En ce moment, Julie avait reparu au piano. Elle chanta l'air de Sémiramide, *Son regina, son guerriera*. Des applaudissements unanimes, mais des applaudissements sourds, pour ainsi dire, les acclamations polies du faubourg Saint-Germain, témoignèrent de l'enthousiasme qu'elle excita.
>
> Lorsque d'Aiglemont ramena sa femme à son hôtel, Julie vit avec une sorte de plaisir inquiet le prompt succès de ses tentatives. Son mari, réveillé par le rôle qu'elle venait de jouer, voulut l'honorer d'une fantaisie, et la prit en goût, comme il eût fait d'une actrice. Julie trouva plaisant d'être traitée ainsi, elle vertueuse et mariée ; elle essaya de jouer avec son pouvoir, et dans cette première lutte sa bonté la fit succomber encore une fois, mais ce fut la plus terrible de toutes les leçons que lui gardait le sort.[560]

Julie se réjouit de sortir de son rôle social de femme mariée pour quelques instants et de se voir dans le rôle d'une actrice qui séduit le public, mais qui séduit surtout son propre mari, qui « la prit en goût » après avoir vu sa femme hors de son rôle traditionnel,

[559] *L'Interdiction*, *CH*, t. III, p. 424.
[560] *La Femme de trente ans*, *CH*, t. II, p. 1084.

mais capable, comme les vedettes de l'époque, d'occuper un espace où l'on est digne de compliments et d'admiration[561] – ce que l'on verra à maintes reprises dans *La Comédie humaine*, lorsqu'un personnage a son moment d'exhibitionnisme à travers sa voix[562]. Pour Julie, ce changement de rôle temporaire est l'idéal, car on sait qu'à l'époque les cantatrices étaient admirées du public, toutefois elles n'avaient pas la même place dans la société (et si d'Aiglemont apprécie des actrices, ce n'est pas tant pour leur art que pour leur physique). Ici, Julie prend l'ascenseur musical afin de monter (dans l'estime de son mari), et non pas de descendre (socialement) : son but est d'attirer l'attention de Victor, ce qu'elle réussit à travers ce mouvement, même s'il n'aime pas la musique[563]. Comme ce mouvement n'est que temporaire, cela n'a pas d'impact dans sa position sociale en tant que femme. Par ailleurs, Julie ignore les applaudissements sourds et les acclamations polies du faubourg Saint-Germain qu'elle reçoit après s'être mise brièvement dans la position d'une interprète, car elle a pour but d'attirer de nouveau l'attention de son mari, ignorant ainsi les conséquences que cela aurait pu entraîner vis-à-vis de la société.

Tout comme Julie, Marie-Angélique, élevée dans une éducation religieuse par sa mère très stricte, comme on le voit dans *Une fille d'Ève,* commence à vivre sa liberté après son mariage avec Félix de Vandenesse. Elle apprend ainsi, après un certain temps « d'instruction mondaine »[564], à sortir de son rôle « assez insignifiant de comparse timide, observatrice, écouteuse »[565], rôle joué, d'après l'auteur, par la cantatrice Giulia Grisi, « dans les chœurs au théâtre de la Scala. »[566] Mme Félix de Vandenesse « se sentait

[561] Thierry Santurenne analyse la question de la femme cantatrice et son autonomie vis-à-vis de la société de l'époque : « Et, de fait, en embrassant la carrière de cantatrice, celle qui conserve alors significativement le titre de « demoiselle », déplace les barrières définissant l'ordonnance sociale. Du reste, au XIXe siècle, « des femmes de rangs divers choisirent alors une vie de chanteuse d'opéra, voyant là une chance rare par ailleurs de s'accomplir professionnellement par leurs propres forces ». Elles peuvent par cette voie fuir hors des espaces et des rôles traditionnels auxquels elles étaient cantonnées, de sorte que leur cas relève de ces mutations sociales par lesquelles est accordé de plus en plus d'autonomie aux individus dans un monde où les catégorisations anciennes sont remises en question. La cantatrice œuvre en précurseur dans un secteur artistique favorisant, dans les dernières décennies du siècle, une émancipation féminine aussi fascinante que dangereuse pour l'homme. » (*op. cit.*, p. 51).

[562] Jacques Martineau analyse ces personnages femmes qui se servent de leur voix pour séduire le public, et il trace le profil du chant dans *La Comédie humaine*, avec son affirmation : « Le chant est à la fois symbole de bonne éducation, signe distinctif d'une certaine classe de la société et une activité chargée d'érotisme. » (*L'Opéra et l'amour dans « La Comédie humaine » d'Honoré de Balzac,* v. 2, p. 395).

[563] « Sa voix et la perfection de son chant pouvaient lui permettre d'y recueillir des applaudissements qui flattent presque toujours une jeune femme ; mais à quoi lui servaient des succès qu'elle ne rapportait ni à des sentiments ni à des espérances ? Son mari n'aimait pas la musique. » (*La Femme de trente ans*, *CH*, t. II, p. 1074-1075).

[564] *Une fille d'Ève*, *CH*, t. II, p. 295.

[565] *Id.*

[566] *Id.*

capable d'aborder l'emploi de *prima donna*, elle s'y hasarda plusieurs fois »[567], et son audace plaît à son mari, qui la trouve non seulement belle, mais aussi pleine d'esprit, avec « d'ingénieuses réparties et de fines observations »[568] lors des conversations mondaines. Marie-Angélique a compris que se mettre dans le rôle d'une *prima donna*, de celles qui étaient vénérées par le public lorsqu'elles se montraient sur scène, c'est comme « prendre un ascenseur » pour monter sur une sorte de piédestal, où elle peut être contemplée et admirée, tout comme Giulia Grisi – mais non pas comme la lorette Florine, artiste du Panorama-Dramatique, maîtresse de celui que la comtesse de Vandenesse désire pour amant, Raoul Nathan. La musique a une importance pour Marie-Angélique et sa sœur, soulignée par l'auteur au tout début du roman, car c'est à travers la musique qu'elles arrivent à s'échapper de la réalité stricte imposée par leur mère – la musique qui est devenue « pour elles une autre vie dans la vie »[569], une sorte d'ascèse musicale, qui les aide à lutter contre les petitesses de la vie recluse.

Marie-Angélique connaît aussi l'autre sens que peut prendre l'ascenseur musical : elle entame une descente lorsqu'elle va au Gymnase pour assister à la première représentation du vaudeville de Raoul, genre qui ne plaît pas à Lady Dudley, qui ne peut pas « souffrir le vaudeville »[570]. Nous ne saurons guère si la comtesse de Vandenesse serait allée au Gymnase pour assister à un vaudeville si elle n'était pas amoureuse de son auteur, mais nous savons que Mme d'Espard y est allée par plaisir : « je trouve que les auteurs ont fait des progrès. Les vaudevilles sont aujourd'hui de charmantes comédies, pleines d'esprit, qui demandent beaucoup de talent, et je m'y amuse fort »[571], dit-elle. Comme nous l'avons déjà vu, Mme d'Espard n'a rien à perdre, ni à gagner : en tant qu'aristocrate, elle ne craint pas de s'encanailler, car sa position est très bien assurée. La comtesse est également allée à l'Opéra, « poussée par la certitude d'y voir Raoul »[572], mais nous apprenons qu'elle va également au Théâtre-Italien, sans chercher à voir Raoul (car elle était « encore naïve après six ans de mariage »[573]), mais seulement pour assister à un spectacle, étant donné qu'elle ne fait qu'une « courte apparition aux Italiens »[574].

---

[567] *Id.*
[568] *Id*.
[569] *Ibid.*, p. 279.
[570] *Ibid.*, p. 343.
[571] *Id.*
[572] *Ibid.*, p. 328.
[573] *Ibid*., p. 284.
[574] *Id.*

Chez Balzac, les femmes puissantes, séductrices, coquettes et pleines d'esprit sont liées, d'une manière ou d'une autre, à la musique. Si elles ne sont pas musiciennes, cantatrices, ni danseuses, elles sortent de leur position habituelle de femme mariée et vertueuse, pour occuper, ne serait-ce que brièvement, tout comme Julie et Marie-Angélique, la position d'une interprète qui a la vedette. Si elles ne vont pas jusqu'à l'acte concret de toucher à un instrument ou de laisser libre cours à leur voix, elles prennent un ascenseur musical aussi, mais à travers une comparaison, comme on le voit dans *Honorine*, lorsque Maurice, en observant Onorina, affirme : « Ses mains, aussi agiles que sa pensée, allaient de sa table à sa fleur, comme celles d'un artiste sur les touches d'un piano. »[575]

Dans *Le Bal de Sceaux*, on trouve une femme puissante qui aime prendre l'ascenseur musical : Émilie, qui est d'ailleurs le seul personnage qui ose chanter dans la nouvelle, probablement parce que la position qu'elle occupe dans la société permet ce mouvement. Pour montrer à son père qu'elle le défie en voulant se marier avec qui elle a choisi, elle prend l'ascenseur musical afin d'exprimer une provocation : elle entre dans une salle où se trouve son père « en fredonnant un air d'*Il Barbiere* »[576], et ce n'est même pas la peine de spécifier l'air de cet opéra, auquel Balzac fait référence par son titre original, en italien – probablement songeant à un air précis –, car on comprend que c'est une jeune fille qui ne veut pas suivre les conseils d'un homme plus âgé, qui a un certain pouvoir sur elle, et qui est, dans ce cas, son père, mais qui, dans l'opéra, est son tuteur (Émilie-le comte de Fontaine, dans *Le Bal de Sceaux*, tout comme Rosine-Bartholo, dans *Le Barbier de Séville*). Émilie reprend cet ascenseur, quelques pages plus loin, lors d'une discussion avec son père qui essaie de lui montrer que ce serait difficile de se marier avec celui qu'elle veut, ce à quoi elle répond préférer « plutôt mourir au couvent de Mlle de Condé, que de ne pas être la femme d'un pair de France »[577] ; en s'échappant des bras de son père, « fière d'être sa maîtresse, elle s'en alla en chantant l'air de *Cara non dubitare* du *Matrimonio segreto* »[578], qui veut dire en italien « Chère, ne doutez pas ». L'ascenseur musical lui a permis alors d'affirmer sa résistance et de montrer qu'elle ne cèdera pas, même si le message est passé d'une manière subtile, adouci par la musique et par le biais de la traduction des paroles.

[575] *Honorine*, *CH*, t. II, p. 568.
[576] *Le Bal de Sceaux*, *CH*, t. I, p. 126.
[577] *Ibid.*, p. 130.
[578] *Id*.

Un personnage tel que la concierge de la maison où habitent Pons et Schmucke, et ancienne écaillère Mme Cibot, prend cet ascenseur musical en imitant la gestuelle et le jeu d'acteur d'une interprète célèbre dans l'univers balzacien, lorsque le narrateur nous dit que « l'excellente Mme Cibot descendit à sa loge et y entra comme Joséphа entre en scène dans *Guillaume Tell*. »[579] Comme nous l'avons déjà montré, dans l'édition Charpentier, la comparaison se jouait avec une interprète réelle, dans un autre opéra : « comme la Grisi entre en scène dans la *Semiramide*. »[580] Ainsi, la cantatrice Grisi a servi, pendant quelque temps, avant les corrections opérées par l'auteur, à fournir ses gestes et ses mouvements sur scène, pour que l'ancienne écaillère puisse les imiter. La Cibot, en tant que personnage du peuple, qui ne fréquente pas les théâtres – du moins il n'y a aucune mention à une soirée où Mme Cibot et son mari vont assister à un spectacle –, ne pourrait pas s'emparer des caractéristiques d'une interprète qu'elle connaît pour exprimer quelque chose, ou, dans nos termes, Mme Cibot ne prend pas l'ascenseur musical volontairement : c'est le narrateur qui compare sa démarche à celle d'une interprète, d'abord à un interprète célèbre, puis sans sortir du monde de *La Comédie humaine*, avec ce renvoi à un des personnages interprètes. On remarquera que, lorsqu'il est question de ce personnage dans *Le Cousin Pons*, le narrateur l'appelle « la Cibot » : certes, il s'agit de la tournure populaire, mais aussi peut-être un clin d'œil à la formule laudative employée pour les grandes cantatrices de l'époque – « la Grisi », « la Malibran », « la Pasta », *etc*.

Tout comme la Cibot se met dans la position d'un interprète (même involontairement), Hortense emprunte le vers « Ô Mathilde, idole de mon âme », du rôle d'Arnold dans *Guillaume Tell*, et le transforme à sa guise : « *Wenceslas ! idole de mon âme !* »[581]. En agissant ainsi, Hortense prend elle aussi « l'ascenseur musical » pour monter sur scène et exprimer ses sentiments avec une citation musicale opératique adaptée, avec le prénom qui convient. Elle prendra l'ascenseur, à nouveau, lorsqu'elle attend impatiemment le retour de Lisbeth avec des nouvelles de Wenceslas : « Lisbeth ne revient pas ! Je vais chanter la chanson de Marlborough ! »[582], mais cette fois-ci elle évoque la chanson *Malbrough s'en va-t-en guerre*. Or, on ne peut pas dire qu'Hortense est un personnage sensible aux arts, ce que l'auteur nous fait comprendre surtout lorsqu'il est question des sculptures de Wenceslas : même si elle l'appelle « un grand artiste »[583],

[579] *Le Cousin Pons*, *CH*, t. VII, p. 528.
[580] *Ibid.*, p. 1412.
[581] *La Cousine Bette*, *CH*, t. VII, p. 89.
[582] *Ibid.*, p. 370.
[583] *Ibid.*, p. 130.

et qu'elle affirme que « la sculpture est le premier des arts ! »[584], afin de convaincre son père que ce serait un mariage intéressant, et que, pour décrire la première sculpture que son futur mari a vendue, Hortense dit que « c'est bien beau »[585], sa sensibilité artistique ne va pas très loin lorsqu'il s'agit de musique – sa parodie de *Guillaume Tell* et l'évocation de la chanson de Marlborough, sans oser la chanter, mais tout en menaçant de le faire, ne peuvent pas être considérées comme étant le fruit d'un mouvement volontaire et conscient.

Louise de Chaulieu est aussi un personnage intéressant pour ce travail, car c'est grâce à elle que l'on trouve toutes les inscriptions musicales dans *Mémoires de deux jeunes mariées*. À chaque fois qu'elle décrit à Renée son émerveillement après avoir assisté à un opéra, jusqu'à son dernier soupir, elle nous fait part de références à des interprètes, compositeurs et titres musicaux et de citations musicales des airs d'opéra. Elle ne se sert pas d'inscriptions musicales pour un but précis, à un moment opportun, mais c'est à travers ces inscriptions musicales que l'on découvre (et qu'elle veut faire découvrir à Renée) qu'elle est fascinée par le monde des Italiens : la passion de Louise pour la musique monte *crescendo*. Son mouvement avec l'ascenseur musical n'est pas tant un phénomène social, que l'expression de sa liberté et de son plaisir : fréquenter les Italiens ne lui était pas possible quand elle était encore au couvent, mais après son mariage cela lui est permis : « Les Italiens commencent à chanter dans quelques jours. Ma mère y a une loge. Je suis comme folle du désir d'entendre la musique italienne et de voir un opéra français. Je commence à rompre les habitudes du couvent pour prendre celles de la vie du monde »[586]. Le délire qui précède la mort de Louise peut cependant témoigner de ce mouvement de montée et de descente, et ici, paradoxalement, de montée, malgré cet instant lugubre. Au moment où : « Elle a chanté d'une voix éteinte quelques airs italiens des *Puritani*, de la *Sonnambula* et de *Mosé* »[587], Renée décrit le délire de son amie comme étant « vraiment élégant »[588], et dit qu'il « prouve que les gens d'esprit ne deviennent pas fous comme les bourgeois ou comme les sots. »[589] Louise monte au ciel avec cet « ascenseur musical ».

[584] *Ibid.*, p. 132.
[585] *Ibid.*, p. 133.
[586] *Mémoires de deux jeunes mariées*, *CH*, t. I, p. 209.
[587] *Ibid.*, p. 403.
[588] *Id*.
[589] *Id*.

2. *Decrescendo*

À l'inverse de ces exemples analysés – les cas de Julie, Marie-Angélique et Émilie –, apparaît la « jeune personne assez insignifiante, droite comme un peuplier, blanche et rose, muette à demi »[590], mademoiselle de La Rodière, la femme de Gaston de Nueil, dans *La Femme abandonnée*. Elle n'est même pas capable de sortir de son rôle d'épouse et se mettre au piano pour impressionner son mari, comme l'a fait Julie. Mlle de La Rodière se met au piano pour jouer un caprice d'Hérold, son mari sort du salon « où il paraissait écouter un caprice d'Hérold écorché sur le piano par sa femme », et n'oublions pas que ces instants se passent avant qu'il ne coure « chez la marquise avec la rapidité d'un homme qui vole à un rendez-vous », à savoir chez sa maîtresse. Observons le vocabulaire employé par le narrateur : Stéphanie de La Rodière *écorche* un caprice d'Hérold, elle fait mal à ce morceau par son incompétence en matière musicale. C'est pour cela que l'on dit que son mari *paraissait* écouter ce morceau, ce qui n'est pas une certitude, car Stéphanie le rend très probablement méconnaissable. Certes, c'est peut-être la première fois que Stéphanie de La Rodière essaie de lire et de jouer la partition du caprice d'Hérold, ce que l'on devine grâce au mot *déchiffrer* employé par le narrateur : « M. de Nueil rentra dans le salon et y trouva sa femme qui continuait à déchiffrer le Caprice »[591], mais cela n'enlève pas l'impression négative de manque de talent qu'elle donne à ceux qui l'écoutent.

À l'opposé de la scène où Julie, qui n'est pas musicienne, réussit à sortir de son rôle habituel pour séduire celui qu'elle aime et avec qui elle est mariée, on trouve le cas d'Ursule Mirouët, femme qui désire un jour séduire Savinien de Portenduère et le croit possible, si jamais elle peut dompter sa voix comme le fait une cantatrice : « elle voudrait être encore meilleure musicienne qu'elle ne l'est, elle se dépite. Voici ce qu'elle pense : "Si je chantais bien, si j'avais une belle voix, quand il sera chez sa mère, ma voix irait bien jusqu'à son oreille." »[592] N'oublions pas qu'Ursule joue déjà très bien du piano, mais cela ne semble pas lui suffire : il faut qu'elle ait aussi une belle voix capable d'envoûter Savinien, car c'est à travers le chant qu'elle pourra lui communiquer ses sentiments. L'ascenseur musical la mène à différents étages : plus bas, il y a l'étage des pianistes, plus haut, celui des cantatrices. En effet, on sait qu'Ursule finit par épouser Savinien, mais on n'apprend que plus tard, dans une autre œuvre, qu'elle a finalement appris à chanter : on

[590] *La Femme abandonnée, CH*, t. II, p. 498.
[591] *Ibid.*, p. 502.
[592] *Ursule Mirouët*, *CH*, t. III, p. 831.

dit, après une soirée, dans *Autre étude de femme*, que « Mme de Portenduère a bien chanté ! »[593].

De même, Rosalie sait qu'elle doit prendre l'ascenseur musical pour pouvoir séduire Albert. En lisant la nouvelle « inspirée par la littérature alors à la mode »[594], intitulée *L'Ambitieux par amour*, Rosalie apprend que Rodolphe est tombé amoureux de Francesca le jour où « il put entendre les sons d'un piano et les accents d'une voix délicieuse »[595], ce qui le fait « arrêter afin de s'abandonner au charme d'écouter un air italien divinement chanté »[596]. C'est en écoutant les plus belles voix de l'Italie que l'on peut comprendre « comment des larmes vinrent mouiller les yeux de Rodolphe »[597]. Rosalie apprend de sa lecture que pour être aimée d'un homme, il faut qu'elle soit belle, mais avant tout, il faut qu'elle soit musicienne. Elle voit cela dans la nouvelle, exprimée par Francesca : « […] quoi de merveilleux à ce que vous aimiez une femme jeune et belle, assez artiste pour pouvoir gagner sa vie comme la Tinti, et qui peut donner quelques jouissances de vanité ? Quel est le butor qui ne deviendrait alors un Amadis ? »[598]. Comme Rosalie n'est pas une cantatrice, elle ne se croit pas capable de séduire un homme comme l'a fait Francesca, comme le faisaient toutes les cantatrices et danseuses de l'époque, qu'elles soient de vraies interprètes (comme la Cinti) ou un personnage créé par l'auteur (la Tinti). Rosalie est jalouse de Francesca, « elle pleurait, mais de rage »[599] en achevant le récit ; elle pense qu'elle ne sera jamais aimée d'Albert : « Elle pensa qu'elle ne savait pas la musique et qu'elle n'était pas belle. »[600]

3. Transfuge

Pour certains personnages, les inscriptions musicales ne fonctionnent pas comme un ascenseur musical – qui permet un mouvement vers le haut ou vers le bas socialement parlant –, mais elles permettent presque l'abandon ou l'oubli complet de son origine sociale. La duchesse de Langeais, à titre d'exemple, se sert des inscriptions musicales comme une échappatoire, d'abord, pour ne pas céder à ses désirs lors des entretiens en

[593] *Autre étude de femme*, *CH*, t. III, p. 673. Ce n'est que depuis l'édition du Furne corrigé que l'on voit le nom de Mme de Portenduère, qui remplace « Mme une telle ».
[594] *Albert Savarus*, *CH*, t. I, p. 967.
[595] *Ibid.*, t. I, p. 944.
[596] *Id.*
[597] *Ibid.*, p. 962.
[598] *Ibid.*, p. 963.
[599] *Ibid.*, p. 967.
[600] *Ibid.*, p. 968.

tête-à-tête avec le général Montriveau dans son boudoir. La musique l'aide à sauvegarder son honneur, qui est, bien évidemment, liée à sa position sociale :

> Si cette femme se sentait piquée par une fantaisie assez incitante pour la compromettre, elle savait alors sortir de son boudoir : elle quittait l'air chargé de désirs qu'elle y respirait, venait dans son salon, s'y mettait au piano, chantait les airs les plus délicieux de la musique moderne, et trompait ainsi l'amour des sens, qui parfois ne lui faisait pas grâce, mais qu'elle avait la force de vaincre.[601]

Il n'est pas rare de voir Antoinette jouer du piano, car c'est un personnage qui est souvent l'auteur d'inscriptions musicales ; cependant, nous ne pouvons pas songer à une chute ou à une descente sociale : la duchesse de Langeais vit dans un monde où l'aristocratie n'est déjà plus, et malgré la contrainte sociale qui, parce que la dite aristocratie arrive à sa fin, se fait de plus en plus forte, le mouvement se fait de façon fluide. Lors de leurs entretiens dans son boudoir, la duchesse lui joue le prélude de la romance *Fleuve du Tage*, qui émeut fortement le général : « Je ne savais pas ce que pouvait être une musique de piano »[602], au point qu'il part brusquement pour essuyer ses deux larmes. Notons qu'elle ne joue que le prélude, où le vers, qui pourrait communiquer sa future décision, « Adieu ! je vais / Vous quitter pour jamais ! »[603], n'est pas encore présent. Une fois devenue religieuse dans le couvent des Carmélites Déchaussées, nous apprenons qu'elle a étudié la partition du *Mosè in Egitto* et qu'elle joue le *Te Deum* au moment où Montriveau l'entend à son insu. Elle se sert de la romance qu'elle lui avait jadis jouée, de cet « air délicieux de mélancolie »[604], pour essayer de lui rappeler leur passé ensemble. La duchesse de Langeais est un personnage qui passe de la musique des théâtres et de salons à la musique religieuse, mais qui dépasse son origine sociale (sa vie de duchesse) lorsqu'elle abandonne tout pour aller dans un couvent en Espagne – où, précisément, les rangs sociaux doivent s'effacer.

Vautrin est aussi un personnage qui déserte ses origines lorsqu'il joue avec les inscriptions musicales, sans jamais abandonner son but toutefois. Vautrin est, sans nul doute, celui qui incorpore le plus de citations musicales au moment des dialogues, tout en nous renvoyant à des titres de spectacles musicaux qui conviennent à la situation qu'il est en train de vivre. À travers lui on découvre une référence au titre de la pantomime *La*

---

[601] *La Duchesse de Langeai*s, *CH*, t. V, p. 967.
[602] *Ibid.*, p. 972.
[603] Joseph Hélitas de Meun, musique de Jean-Joseph-Benoît Pollet, « Fleuve du Tage », Théophile Marion Dumersan, Noël Ségur, *Chansons nationales et populaires de France*, t. I, vol. 2, Paris, Garnier Frères, 1866, p. 8.
[604] *La Duchesse de Langeais*, *CH*, t. V, p. 910.

Femme innocente, malheureuse et persécutée ou l'Époux crédule et barbare (1811), de Balisson de Rougemont, lorsqu'il commence à se mêler des affaires de M. de Taillefer, le père de Victorine. Pourtant Vautrin décline tout le titre au pluriel, car il écoute la conversation que tenaient trois femmes, Victorine, Mme Vauquer et Mme Couture : « *Ô femmes innocentes, malheureuses et persécutées* »[605]. Vautrin fera encore une référence au titre d'un spectacle, mais cette fois-ci à celui d'un mélodrame : *Le Mont sauvage*, de Pixerécourt, représenté pour la première fois au théâtre de la Gaîté, le 12 juillet 1821. Ici, le personnage dit qu'il va assister à ce spectacle, contrairement aux autres inscriptions musicales déjà présentées que Vautrin enclave dans le récit, sans forcément dire qu'il s'agit d'un spectacle musical, ni éclairer l'origine de telles paroles ou d'un tel titre. Il évoque les vers « *Ô Richard, ô mon roi ! / L'univers t'abandonne…* »[606], de *Richard cœur de lion*, qui précèdent de près quelques onomatopées (broum ! broum !), mais aussi les vers de *Joconde* « *J'ai longtemps parcouru le monde, / Et l'on m'a vu...* »[607], comme s'il s'agissait des paroles issues d'un seul et même spectacle. Ce qui est intéressant encore, c'est de voir que les paroles de *Richard cœur de lion* viennent remplacer les vers d'un autre opéra-comique, *Les Deux Jaloux*, « Ma Fanchette est charmante / Dans sa simplicité », qui était présent dans la *Revue de Paris*, mais que Vautrin ne manquera pas de chanter deux fois ailleurs dans ce roman.

Ce sera encore Vautrin qui chantera quelques vers, mais cette fois-ci ce sera une chanson populaire (ou une scie d'atelier), dont la référence n'a pas été trouvée[608]. Il n'est pas insensé pourtant d'imaginer que Balzac ait créé les vers « Soleil, soleil, divin soleil, / Toi qui fais mûrir les citrouilles », afin d'exprimer une certaine dérision, bien évidemment, mais aussi pour rester dans le thème de contes de fées. Cet instant musical survient lorsque Vautrin se moque de la préoccupation qu'exprime l'éprise Victorine concernant la santé d'Eugène :

> Restez à le soigner alors, reprit Vautrin. C'est, lui souffla-t-il à l'oreille, votre devoir de femme soumise. Il vous adore, ce jeune homme, et vous serez sa petite femme, je vous le prédis. Enfin, dit-il à haute voix, *ils furent considérés dans tout le pays, vécurent heureux, et eurent beaucoup d'enfants*. Voilà comment finissent tous les romans d'amour. Allons, maman, dit-il en se tournant vers madame Vauquer, qu'il étreignit, mettez le chapeau, la belle robe

[605] *Le Père Goriot*, *CH*, t. III, p. 84.
[606] *Ibid.*, p. 199.
[607] *Ibid.,* p. 200.
[608] Nous avons trouvé pourtant une œuvre postérieure qui reprend presque les mêmes vers (« Soleil, divin soleil qui fait mûrir les citrouilles, tu n'es pas plus clair que le docteur Larue ! », intitulée *Les Guêpes canadiennes*, compilées et annotées par Augustin Laperrière, Ottawa, A. Bureau, 1881, p. 299.

à fleurs, l'écharpe de la comtesse. Je vais vous aller chercher un fiacre, soi-même. Et il partit en chantant :

Soleil, soleil, divin soleil,
Toi qui fais mûrir les citrouilles[609]

Notons que Vautrin emploie cette phrase souvent utilisée pour clore les histoires commencées par *il était une fois* : « ils vécurent heureux, et eurent beaucoup d'enfants ». Victorine est la fille reniée de Jean-Frédéric Taillefer, qui « croyait avoir des raisons pour ne pas la reconnaître, refusait de la garder près de lui, ne lui accordait que six cents francs par an, et avait dénaturé sa fortune, afin de pouvoir la transmettre en entier à son fils »[610] ; ne pourrions-nous pas voir chez Victorine le même sort que celui de Cendrillon, qui souffre aussi du fait d'être reniée, non pas par son père, mais par sa belle-mère et ses belles-sœurs ? En outre, Victorine, tout comme Cendrillon, porte des « vêtements simples, peu coûteux »[611], et « il lui manquait ce qui crée une seconde fois la femme, les chiffons et les billets doux »[612], donc les vêtements considérés comme objets de coquetterie[613]. L'auteur nous dit même que « son histoire eût fourni le sujet d'un livre »[614]. Observons encore que Vautrin dit qu'il va chercher un fiacre, avant de commencer à chanter : si, dans *Cendrillon*, c'est la marraine qui transforme la citrouille en carrosse, ici c'est le soleil qui, convoqué par Vautrin, va transformer la citrouille en fiacre.

Il a sans doute une baguette (magique, lorsqu'il s'agit de transformer la citrouille en fiacre), mais aussi la baguette d'un chef d'orchestre, qui conduit « un véritable opéra »[615], comme il veut. Vautrin est même capable de donner un somnifère à Rastignac et au père Goriot pour les empêcher de gâcher ses plans, non sans chanter quelques vers : « *Dormez, mes chères amours ! / Pour vous je veillerai toujours* »[616], paroles d'une romance d'Amédée de Beauplan, qui ont été insérées dans le vaudeville *La Somnambule* (1819), de Scribe et Delavigne. Notre personnage chanteur par excellence de *La Comédie humaine* transite entre plusieurs genres musicaux, correspondant aux spectacles qu'il aurait pu aller voir dans les théâtres parisiens : son répertoire n'est pas surprenant. Et pourtant, comme il manipule ces inscriptions musicales tout en désirant manipuler les

[609] *Le Père Goriot*, *CH*, t. III, p. 204.
[610] *Ibid.*, p. 59.
[611] *Id.*
[612] *Id*.
[613] « Chiffon », *Trésor de la langue française*. Disponible sur : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1052849610, consulté le 3 octobre 2023.
[614] *Le Père Goriot*, *CH*, t. III, p. 59.
[615] *Ibid.*, p. 202.
[616] *Ibid.*, p. 203.

gens autour de lui pour arriver à un but précis et parvenir, il va au-delà de cette dynamique d'ascenseur musical et social.

Nous savons que le maître chanteur de *La Comédie humaine*, Vautrin, est le personnage qui fait le plus de citations musicales et qui a aussi le répertoire le plus varié. Il balaie le spectre de tous les genres musicaux : il va de la scie d'atelier jusqu'à l'opéra-comique, en passant par la romance et le vaudeville aussi, sauf le grand opéra, car il ne semble évoquer aucun spectacle qui soit joué à l'Opéra ou au Théâtre-Italien – même si, paradoxalement, le narrateur dit que Vautrin conduit un véritable opéra « comme un chef d'orchestre »[617], lorsqu'il s'agit d'une conversation tumultueuse, « un tapage à casser la tête »[618]. Son répertoire est aussi exclusivement français, il ne cite pas de paroles en italien, comme le font d'autres personnages balzaciens. On pourrait songer que Vautrin descend à chaque fois qu'il évoque une chanson populaire ; cependant, en évoquant les spectacles joués dans les théâtres fréquentés par les personnes venant de la même classe sociale que lui, n'y aurait-il finalement aucun mouvement possible avec cet ascenseur musical ? Il y rentre, sans doute, car il se sert (et c'est justement lui qui y est le plus souvent !) de références musicales pour exprimer son opinion, chasser une émotion ou pour détendre l'atmosphère ; mais comme ses inscriptions musicales appartiennent au répertoire de sa classe sociale, qu'il connaît sans doute très bien et qui est très à la mode, c'est comme si aucun mouvement n'était possible, même si on sait qu'il cherche une ascension sociale. Et pourtant, Vautrin est un homme moderne issue de la société révolutionnaire, capable de s'adapter, d'adapter son répertoire musical aux circonstances : finalement il y a une mobilité fondamentale car, par ses ruses, il traverse tous les étages, même si la société aristocratique est par principe non-perméable.

[617] *Ibid.*, p. 202.
[618] *Id.*

Depuis le début de ce chapitre nous présentons les œuvres de *La Comédie humaine* comme étant réparties dans les étages d'un édifice, qui correspondent aux divisions créées par l'auteur pour organiser son ouvrage, comme si chaque œuvre était un appartement, avec ses habitants-personnages et fermée par une porte. Pourtant, ce que l'on observe ce ne sont pas des œuvres renfermées sur elles-mêmes, au contraire : elles communiquent à travers les personnages qui réapparaissent dans plusieurs œuvres, et avec les personnalités qui sont devenues des personnages fictifs, une fois conduites au sein de l'œuvre par l'auteur, et qui circulent aussi dans les différents étages (les différentes *Études*), et aussi dans les différents compartiments au rez-de-chaussée (les différentes *Scènes*), comme nous l'avons vu avec les musiciens et interprètes convoqués dans *La Comédie humaine*. Les titres de spectacles musicaux font le même effet : ces inscriptions musicales servent aussi à relier les différentes œuvres à travers une référence, une allusion ou une citation musicale qui apparaît dans certains endroits du palais, ce qui laisse l'impression que les étages s'entrecroisent, même s'il est vrai que l'on trouve beaucoup d'apparitions uniques de certains spectacles, surtout des genres non-opératiques.

Or, si on parle d'étages, on parle aussi d'une sorte de hiérarchie – qui est propre à la structure dans laquelle Balzac voulait organiser *La Comédie humaine* –, mais il n'y a pas une véritable hiérarchie balzacienne de genres, grâce à un répertoire très varié et bien distribué, non seulement géographiquement (par rapport à leur emplacement dans le palais sonore), mais aussi bien distribué parmi les personnages qui s'aventurent dans la variété de genres musicaux qui ont été transposés dans l'œuvre balzacienne. Mais comme l'opéra apparaît partout et qu'il offre un large éventail de spectacles, il reste le fil conducteur qui lie toute la structure de *La Comédie humaine*.

L'opéra, avec toutes ses références, allusions et citations qui se répètent remettent en question l'idée d'une lecture fragmentée : *La Comédie humaine* peut, grâce aux inscriptions musicales disséminées dans l'œuvre, être lue comme un seul roman gigantesque. Mais peut-être qu'après cette conclusion très ambitieuse, l'auteur dirait : « Cette ambition introduit la pensée dans la seconde des sphères parisiennes. Montez donc un étage et allez à l'entresol ; ou descendez du grenier et restez au quatrième ; enfin pénétrez dans le monde qui a quelque chose : là, même résultat. »[619]

[619] *La Fille aux yeux d'or*, *CH*, t. V, p. 1044.

Comme nous avons pu le voir, il y a certains personnages qui peuvent prendre l'ascenseur musical avec un but précis ou à leur insu, qui ont un mouvement vertical vers le haut ou vers le bas, ou sinon un mouvement fluide. Il y a certes un croisement des étages dans le processus de création de *La Comédie humaine*, grâce à la réapparition des inscriptions musicales et des interprètes et musiciens. Le cas de Vautrin, très particulier, révèle une sorte de dépassement des étages grâce à son mouvement fluide. Si nous nous permettons d'aller encore plus loin, il est possible de voir ce personnage comme faisant partie d'une aristocratie de création, quasiment comme Balzac lui-même. Néanmoins, lorsque Vautrin veut tenter sa dernière incarnation, ce sera « non plus avec une créature, mais avec une chose »[620], et il échouera peut-être à faire de sa vie une œuvre d'art, à la différence de Balzac.

[620] *Splendeurs et misères des courtisanes*, *CH*, t. VI, p. 872.

Assurément, par la citation musicale, *La Comédie humaine* se présente comme une Académie véritablement royale des inscriptions musicales, avec un répertoire à large spectre, qui va de la goguette à l'opéra en passant par la chanson comique, la romance, le mélodrame, le vaudeville, l'opéra-comique, et fait se côtoyer compositeurs et interprètes dans une comédie musicale qui n'a rien de cacophonique et dont la distribution dans les différentes sections de *La Comédie humaine* est fortement pensée. En effet, à travers les citateurs, hiérarchie sociale et hiérarchie musicale riment, mais, dans cette société postrévolutionnaire mobile, l'on observe des « mouvements sociaux » de *crescendo* et *decrescendo*, quand il ne s'agit pas, avec Vautrin, « colonne vertébrale » de *La Comédie humaine*, de transfug(u)e de classe musicale et sociale. Mais, parce que la citation musicale est inscription dans le texte, il importe, après cette approche socio-poétique, de s'interroger sur ses enjeux pour la poétique balzacienne même.

DEUXIÈME PARTIE
POÉTIQUE DE LA CITATION MUSICALE

Comme nous avons pu le voir dans notre première partie, les inscriptions musicales balzaciennes se trouvent dans presque toutes les œuvres de *La Comédie humaine*, et viennent de genres musicaux différents, de la chanson populaire à l'opéra ; elles sont issues également de pays différents, notamment de la France pour les chansons, vaudevilles, mélodrames et opéras-comiques, mais souvent aussi de l'Italie pour ce qui appartient au genre opératique, touchant parfois à certains compositeurs allemands et quelques interprètes espagnols et italiens ; ces inscriptions musicales traversent quelques siècles également, même si la plupart est très ancrée dans l'actualité de l'époque.

Dans cette deuxième partie cependant, il sera question d'analyser l'inscription de ces éléments musicaux dans le texte, sa fonction dans le récit et dans la construction des portraits, la poétique de la citation musicale en somme. Dans un premier temps, il sera question de voir par qui s'inscrit la citation musicale : est-ce le narrateur ou les personnages ? Tous les deux ont le pouvoir d'être auteur d'une inscription musicale, chacun à son tour. Mais il convient d'envisager désormais dans quel contexte l'un serait plus susceptible que l'autre d'être l'artisan d'une citation musicale, et pour quelles raisons, puisque les inscriptions musicales et les chanteurs revendiquent l'appartenance à un groupe. Une autre question se pose : existe-t-il un type social à qui revient le plus souvent cette dimension lyrique ? Savoir qui est derrière une citation musicale nous mènera à trouver et à éclairer le rôle qu'elle tient dans la narration et la conversation entre les personnages : chaque ouverture de scène vers une dimension lyrique peut en dire plus que ce que l'on imagine, notamment lorsqu'il plaît au narrateur ou à un personnage qui représente un type social de citer.

Ainsi, dans un deuxième temps, après avoir vu comment se distribue le jeu des citateurs, nous verrons de près la fonction poétique de ces inscriptions musicales dans le récit, qui peuvent, parfois, sembler n'être qu'une information accessoire dans le récit, comme si le titre d'un spectacle ou le nom d'un interprète n'était là qu'en guise de toile de fond, ne contribuant ainsi qu'à l'effet de réel dans l'œuvre balzacienne. Parfois pourtant, nous avons l'impression que le narrateur fait un clin d'œil à ses lecteurs avec son irruption musicale, comme une sorte de commentaire rempli de dérision. Les personnages peuvent aussi faire ressortir une caractéristique d'un autre personnage ou d'une situation à travers une inscription musicale qui nous semble tout à fait ironique dans le contexte en question. Les sons de cet orchestre harmonique, parfois cacophonique, nous révéleront des informations de ce qui semble superficiel, mais qui cache pourtant une deuxième strate où la subtilité est révélatrice. Cela nous mènera au deuxième chapitre de

cette partie, où il sera question de la fonction dramatique et narrative de ces inscriptions musicales : nous verrons qu'elles peuvent parfois permettre de faire l'économie d'une scène ou d'un portrait, condensant toute une série d'informations grâce à une citation musicale – ou, à l'inverse, cet élément musical permet une expansion, l'ouverture vers un autre univers qui sert souvent de parallèle avec ce qui se passe dans le récit balzacien ; ces inscriptions musicales peuvent parfois aussi présenter certains faits que nous découvrirons plus tard dans le récit, dans une sorte de prolepse narrative musicale à la balzacienne. Mais toute la spécificité de la poétique de la citation musicale, c'est de participer à la mise en place d'une poétique de l'énergie balzacienne, une « économie poétique », avec des phénomènes de compensation, d'épargne, de portraits ou de scènes, mais aussi d'expansion, et de déploiement, notamment, de scènes de la vie intérieure, d'un théâtre intérieur, dans une harmonie entre économie psychique et économie poétique.

CHAPITRE I. NOTES ET CONTRENOTES

I. Distribution musicale

1. Des types mal notés ? Le chanteur de romances

Le genre romance semble apparaître souvent dans *La Comédie humaine* sans être nommé, car la plupart du temps, son apparition n'est accompagnée d'aucune mention ni de titre ni d'un musicien en particulier. C'est un genre particulièrement intéressant car une romance peut être composée et diffusée comme un morceau individuel, mais elle peut aussi être insérée dans un opéra-comique, vaudeville ou mélodrame. La romance peut être évoquée dans l'œuvre balzacienne pour marquer une époque, comme nous le voyons dans *L'Enfant maudit*, où la comtesse d'Hérouville chantait à son fils « […] les romances si gracieuses de cette époque »[621]. Le narrateur évoque souvent une romance sans préciser laquelle, la présentant plutôt comme un genre musical qui permet de définir un trait de caractère, ou de caractériser une époque ; si la romance est évoquée davantage en tant que genre que par des morceaux célèbres, il se trouve qu'elle met en place un type social et culturel du chanteur des romances.

La romance apparaît très attachée à une image féminine, comme nous le voyons dans *César Birotteau*, lorsque le narrateur spécifie un peu plus ce que Césarine joue au piano plutôt que ce qu'elle chante : « […] quand il entendait sa charmante Césarine répétant au piano une sonate de Steibelt ou chantant une romance »[622]. De même, ce genre est évoqué, sans davantage de précisions, dans *La Recherche de l'absolu*, lorsque l'on décrit ce que boivent les invités d'un café, « […] tandis que les femmes chantent des romances »[623]. Effectivement, ici il est question du genre musical, et non d'un morceau ni d'un musicien en particulier. Malgré cette association fréquente de la romance avec les femmes, il n'existe pas véritablement le type de la « chanteuse de romances ». Et lorsqu'à l'interprétation s'ajoute la composition, avec Loïsa Puget (1810-1889), par exemple, fort célèbre en son temps, l'on voit que la romance, conjuguée au féminin, n'est pas forcément assortie d'une connotation péjorative.

---

[621] *L'Enfant maudit*, *CH*, t. X, p. 897.
[622] *César Birotteau*, *CH*, t. VI, p. 69.
[623] *La Recherche de l'absolu*, *CH*, t. X, p. 728.

C'est peut-être à cause de cette association presque automatique que l'on fait avec la romance et les femmes que l'on trouve ce genre souvent associé aussi à la sensibilité d'un homme : Pons est « l'auteur de célèbres romances roucoulées par nos mères »[624], et nous connaissons le bon cœur de ce personnage. Nous apprenons que le musicien Conti, détenteur d'une « voix sublime »[625], un musicien qui, « sans Meyerbeer et Rossini, […] eût […] passé pour un homme de génie »[626], et qui « est en musique vocale ce qu'est Paganini sur le violon, Liszt sur le piano, Taglioni dans la danse, et ce qu'était enfin le fameux Garat »[627], a composé quelques romances à un lord mélomane, « […] pour lesquelles le lord *avait donné ses idées* et qui les avait publiées comme de lui. »[628] Serait-ce un gage de sa sensibilité que de savoir qu'il a eu affaire à ce genre musical ?

On remarque pourtant que Pons et Conti sont compositeurs, et non chanteurs de romances : composer des morceaux de ce genre musical ne les définit pas. Celui qui compose exclusivement des romances d'ailleurs semble être un compositeur mineur ; à titre d'exemple, lorsque Giardini présente Gigelmi au comte dans *Gambara* : « Celui-ci, dit-il, est un pauvre compositeur, qui voudrait passer de la romance à l'opéra et ne peut. »[629] Malgré la grande popularité de la romance à l'époque de Balzac, en tant que musique jouée dans une sphère intime (les salons) ou faisant partie des opéras-comiques, l'infériorité de ce genre musical est accentuée par le narrateur de *Béatrix*, lorsqu'il fait le portrait de Félicité de Touches, qui voudrait que l'art du pianiste ne fût pas au service de la romance, et c'est bien pourquoi tout à la fois elle envie et méprise les chanteuses de romances : « Naturellement, elle avait négligé les arts d'agrément. En se voyant inférieure à des poupées qui jouaient du piano et faisaient les agréables en chantant des romances, elle voulut être musicienne : elle rentra dans sa profonde retraite et se mit à étudier avec obstination sous la direction du meilleur maître de la ville. »[630]

Si n'émerge pas le type de la chanteuse de romances, en revanche, celui du chanteur de romances est bien attesté et dans la littérature et dans la caricature, et Balzac s'en fait l'écho. Ainsi, dans *Illusions perdues*, c'est le baron Sixte du Châtelet qui incarne ce type et qui, comme dans les caricatures d'Henry Monnier (1799-1877), n'est pas épargné.

---

[624] *Le Cousin Pons*, *CH*, t. VII, p. 487.
[625] *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 746.
[626] *Id.*
[627] *Ibid.*, p. 717.
[628] *Ibid.*, p. 873.
[629] *Gambara*, *CH*, t. X, p. 468.
[630] *Ibid.*, p. 690.



Fig. 1 Henry Monnier, « *Un chanteur de romances* », lithographie, Paris, Gihaut frères, 1827.



Fig. 2 Henry Monnier, « *Un chanteur de romances* », lithographie, Paris, Jacques-François Cluis, 1830.

Il est paradoxalement infatué de son ignorance musicale :

> Il avait commencé sa carrière par la place de secrétaire des commandements d'une princesse impériale. M. du Châtelet possédait toutes les incapacités exigées par sa place. Bien fait, joli homme, bon danseur, savant joueur de billard, adroit à tous les exercices, médiocre acteur de société, chanteur de romances, applaudisseur de bons mots, prêt à tout, souple, envieux, il savait et ignorait tout. Ignorant en musique, il accompagnait au piano tant bien que mal une femme qui voulait chanter par complaisance une romance apprise avec mille peines pendant un mois. Incapable de sentir la poésie, il demandait hardiment la permission de se promener pendant dix minutes pour faire un impromptu, quelque quatrain plat comme un soufflet, et où la rime remplaçait l'idée.[631]

Et son incapacité est fortement soulignée par le narrateur d'*Illusions perdues*, qui le place à l'exact opposé de son rival, le poète Lucien de Rubempré – et on voit souvent ce chanteur de romances figurer à côté d'un autre artiste. Lors de sa rencontre avec Lucien, le baron présente modestement son travail :

> – Pour savoir si j'ai réussi, j'aurais dû vous consulter, répondit Lucien. Vous avez pratiqué la poésie avant moi.
> – Bah ! quelques vaudevilles assez agréables faits par complaisance, des chansons de circonstance, des romances que la musique a fait valoir, ma grande épître à une sœur de Buonaparte (l'ingrat !) ne sont pas des titres à la postérité ! »[632]

Plus tard, lors de la première soirée mondaine chez Mme de Bargeton à l'occasion de la première lecture publique de Lucien, le chanteur de romances ne peut pas être très loin : il oblige presque ses auditeurs à écouter une romance chantée par lui, après avoir écouté un air d'opéra chanté par un vrai musicien, M. de Bartas :

> Du Châtelet fut alors requis d'accompagner M. de Bartas qui massacra le grand air de Figaro. Une fois la porte ouverte à la musique, il fallut écouter la romance chevaleresque faite sous l'Empire par Chateaubriand, chantée par Châtelet. Puis vinrent les morceaux à quatre mains exécutés par des petites filles, et réclamés par Mme du Brossard qui voulait faire briller le talent de sa chère Camille aux yeux de M. de Séverac.[633]

Le chanteur de romances devient ainsi un personnage-type défini entièrement par ses aptitudes musicales, ou, plutôt, leur absence ! Ce n'est pas M. de Châtelet qui chantera le grand air de Figaro, ni un autre air d'opéra quelconque, ce n'est pas lui non plus qui « massacrera » aucun morceau. Les moments où le chanteur de romances apparaît dans

[631] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 160.
[632] *Ibid.*, p. 191.
[633] *Ibid.*, p. 209.

l'œuvre de Balzac sont en effet très marqués par ses penchants musicaux, comme dans ces exemples tirés d'*Illusions perdues*. Ce n'est pas le cas cependant des autres personnages liés d'une manière ou d'une autre à la musique, car la plupart du temps ils possèdent une profondeur qui leur permet de jouer avec les inscriptions musicales, souvent avec un but : chasser une émotion, provoquer un effet humoristique, dévier l'attention de son interlocuteur, exprimer son opinion, son ironie – nous reviendrons vers ces effets plus loin.

2. Le chanteronnier

Comme les inscriptions musicales jouissent d'une grande variété dans toute *La Comédie humaine*, certains types peuvent toucher à différents genres musicaux, mais leurs choix de répertoire sont souvent conformes à nos attentes. Mis à part le chanteur de romances, un type qui a été décliné sous plusieurs manifestations artistiques, il sera question d'essayer de répondre à la question : existe-t-il un type social plus enclin à la citation musicale que d'autres ? Analyser à qui appartiennent les inscriptions musicales dans *La Comédie humaine* nous permet de trouver s'il y a un type ou une classe sociale privilégiés : d'où viennent ces citateurs ? Selon le type de personnage, aurait-on plutôt des allusions et des références, mais moins de citations musicales, car trop précises ?

Pour faire le portrait de certains personnages, l'auteur nous renvoie parfois à une inscription musicale, qui, souvent, est censée compléter un trait de son caractère. Examinons un extrait d'*Illusions perdues* : « David, qui de sa vie n'avait su ce qu'était un air, sortit en chanteronnant, ce qui surprit l'honnête Postel, et lui donna de violents soupçons sur les relations d'Ève et de l'imprimeur. »[634] Il suffit ici de songer à un air *chanteronné* par quelqu'un qui ne savait même pas ce qu'était un air – un air d'une chanson populaire ? un air d'opéra ? –, pour que l'on puisse comprendre ce que ressent David pour Ève. Ce manque de précision musicale marque une caractéristique de David, un chanteronnier balzacien, celle d'un personnage qui n'est pas un habitué de salles de spectacle – la géographie ne lui facilite pas la tâche : Angoulême n'est certainement pas comme Paris (la preuve apparaît quelques pages plus loin, lorsque l'on voit Lucien découvrir l'opéra grâce à Mme de Bargeton, dans la capitale). Ainsi, il n'est pas indispensable pour le narrateur de préciser à quel air songe David, ni à quel genre musical

[634] *Ibid.*, p. 186.

il appartient – en outre, ce personnage n'apparaîtra plus jamais à côté d'une autre inscription musicale. David devient ainsi un type de personnage, celui du chanteronnier, incarné dans le même roman, mais sur un autre mode, par Adrien de Bartas. Ce dernier entretient une relation étroite avec la musique, qui devient même une obsession. Le narrateur le décrit de la sorte :

> […] vint M. de Bartas, nommé Adrien, l'homme qui chantait les airs de basse-taille et qui avait d'énormes prétentions en musique. L'amour-propre l'avait assis sur le solfège : il avait commencé par s'admirer lui-même en chantant, puis il s'était mis à parler musique, et avait fini par s'en occuper exclusivement. L'art musical était devenu chez lui comme une monomanie ; il ne s'animait qu'en parlant de musique, il souffrait pendant une soirée jusqu'à ce qu'on le priât de chanter. Une fois qu'il avait beuglé un de ses airs, sa vie commençait : il paradait, il se haussait sur ses talons en recevant des compliments, il faisait le modeste ; mais il allait néanmoins de groupe en groupe pour y recueillir des éloges ; puis, quand tout était dit, il revenait à la musique en entamant une discussion à propos des difficultés de son air ou en vantant le compositeur.[635]

Adrien a des prétentions en musique, mais le narrateur semble nous dire qu'elles ne se concrétisent pas forcément comme il l'aurait voulu. D'ailleurs, comme Adrien ne sait que parler musique, il chanteronnera un commentaire sur le degré d'intimité entre Lucien et Mme de Bargeton, lorsqu'Amélie suggère que « le fils d'un pharmacien se donne des airs de maître chez Mme de Bargeton. - L'amour ne connaît pas ces distances-là, chanteronna Adrien. »[636] Chez Balzac, un vrai musicien ne chanteronne pas : ce néologisme n'apparaît qu'avec des personnages masculins, heureux de s'exprimer de la sorte, sans avoir de grandes ambitions musicales (souvent ni sociales également) – certes, Adrien a d'énormes prétentions et ambitions, mais en employant ce néologisme l'auteur met l'accent sur le fait qu'il ne réussit pas.

Dans *Eugénie Grandet*, on voit encore une fois le narrateur apparaître pour dire qu'un personnage chanteronne quelque chose, sans même préciser qu'il chanteronne un air. Il s'agit du cousin d'Eugénie, Charles Grandet : « Charles, après avoir fait mille tours dans sa chambre en chanteronnant, descendit enfin. »[637] Le manque de précision de ce qu'il chanteronne n'est pas censé marquer sa classe sociale, ni son pauvre répertoire, mais son style de vie : le cousin, parisien, a l'habitude de se lever tard (il est onze heures) et n'est pas pressé de commencer sa journée oisive – ainsi le narrateur nous montre qu'il se soucie peu du temps et d'une tâche sérieuse, car il a même le temps de chanteronner en

[635] *Ibid.*, p. 194.
[636] *Ibid.*, p. 232.
[637] *Eugénie Grandet*, *CH*, t. III, p. 1087.

faisant des tours dans sa chambre, sans se lancer dans une vraie activité comme le font ceux qui l'environnent. Ayant vécu à Paris, Charles connaît forcément des spectacles musicaux, du moins un opéra, très connu depuis un certain temps, car on le voit chanteronner avec l'aide de quelques onomatopées l'air chanté par Chérubin à la fin du premier acte des *Noces de Figaro*, lorsqu'il écrit une lettre à sa cousine : « "Tan, ta, ta. – Tan, ta, ti. – Tinn, ta, ta. – Toûn ! – Toûn, ta, ti. – Tinn, ta, ta…", etc., avait chanté Charles Grandet sur l'air de *Non più andrai*, en signant […] »[638], mais nous y reviendrons plus tard.

Le type du chanteronnier semble d'ailleurs très lié au type du blagueur. Il y a une citation musicale qui, parce qu'elle est déviée de sa version originale, est très intéressante pour notre étude. Elle se trouve dans *L'Illustre Gaudissart*, nouvelle qui met en scène le commis-voyageur[639] normand Gaudissart, qui pense pouvoir convaincre tout le monde d'acheter ce qu'il vend. Envoyé par M. Vernier, Gaudissart tombe sur le Tourangeau Margaritis, le fou du village, qui parvient à le persuader d'acheter deux pièces de son vin – qu'il n'a pas –, en disant qu'il lui fait « opérer une vente »[640], et qu'il lui doit « une commission »[641], ce qu'il accepte bien évidemment contre la signature du fou pour un abonnement au *Journal des enfants*. Comme pour lui « il n'y avait jamais […] d'engagement qui ne dût être bilatéral »[642], « il voulut un engagement de M. Margaritis, qui, content comme l'est un fou de satisfaire une idée favorite, signa, non sans lire, un bon à livrer deux pièces de vin du clos Margaritis. »[643] C'est à ce moment que l'illustre Gaudissart s'en va, « sautillant, chanteronnant le *Roi des mers, prends plus bas !* »[644], et là est la partie qui nous intéresse : d'abord pour ce verbe « chanteronner », l'un des néologismes balzaciens[645], mais surtout pour la citation de l'opéra *La Muette de Portici* qui n'est pas tout à fait exacte. Dans le livret de l'opéra, on trouve dans l'acte II, scène I, (mais aussi dans l'acte V, scène III), lorsque Masaniello chante le refrain du pêcheur, les vers suivants :

---

[638] *Ibid.*, p. 1188.
[639] Pierre Barbéris pense que Balzac a collaboré à la publication du *Code du commis voyageur*, en 1830. (*CH*, t. IV, p. 548).
[640] *L'Illustre Gaudissart*, *CH*, t. IV, p. 593.
[641] *Id.*
[642] *Ibid.*, p. 594.
[643] *Id*.
[644] *Id*.
[645] Dans le *Trésor de la langue française*, on trouve l'étymologie du verbe « chanteronner » qui remonte aux romans mentionnés de Balzac. Disponible sur : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2072301870, consulté le 4 avril 2024.

Amis, la matinée est belle,
Sur le rivage assemblez-vous ;
Montez gaîment votre nacelle,
Et des vents bravez le courroux.
Conduis ta barque avec prudence,
Parle bas, pêcheur, parle bas ;
Jette tes filets en silence :
La proie au-devant d'eux s'élance.



Parle bas, pêcheur, parle bas :
Le roi des mers ne t'échappera pas.

Et le chœur qui entonne :

Conduis ta barque avec prudence,
Le roi des mers ne t'échappera pas.[646]

Ainsi, dans l'opéra, le pêcheur ne doit pas parler fort pour que sa proie ne s'enfuie pas. Est-ce que le narrateur a voulu changer exprès les vers de la barcarole pour l'insérer mieux dans le contexte ? Ce que l'on peut comprendre en voyant cette insertion lyrique, c'est qu'elle résume la joie de Gaudissart en partant après avoir réussi à vendre un abonnement à son journal et acquis les deux pièces de vin de Vouvray, qu'il pense pouvoir revendre plus tard à Paris – s'il reproduit l'explication de Margaritis en disant que ce n'est pas un vin de Madère, contrairement à ce que l'on peut penser en le goûtant. Mais c'est Gaudissart qui est la proie dans cette histoire, et Margaritis est le pêcheur prudent et silencieux qui ne faisait qu'attendre une victime chez lui, en homme rusé. Gaudissart avait la conviction que son roi des mers (son client) n'allait pas lui échapper, et il croit jusqu'à son dialogue avec Mitouflet que ce roi des mers a pris à son coup de génie, mais qu'il prenne plus bas la prochaine fois !

De même, Gaudissart représente encore une fois très bien le type du chanteronnier en tant que commis-voyageur essayant de récolter des abonnements aux journaux *Le Globe* et *La Partie*. Ce bref moment musical de Gaudissart couronne la discussion folle avec Margaritis, qui finit par lui vendre son vin sans s'abonner à aucun journal : le chanteronnier exprime sa joie, tout en exprimant sa sottise et l'absurdité de la situation, en blagueur blagué. En effet, on l'a vu, la blague est fondée non sur le couple mensonge-vérité, mais sur le couple plein-vide, qui ne repose pas sur une opposition, mais sur une

[646] Eugène Scribe, Germain Delavigne, musique de Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*, livret, Paris, Imprimerie Normale de Jules Didot L'Aîné, 1828, p. 99.

réversibilité des contraires[647]. Gaudissart achète son vin en signant un papier (qui semble être vrai) mais sans jamais recevoir sa marchandise (qui est fictive, puisqu'elle n'existe pas) – les bouteilles sont vides et ne se rempliront jamais. C'est de cette manière aussi que Margaritis, moins fou que malin, joue avec un vers de l'opéra-comique de Nicolo, *La Joconde* :

> - Je le crois, monsieur. *Le Globe*, dont vous avez entendu parler…
> - Je l'ai souvent parcouru, dit Margaritis.[648]

Il ne chanteronne pas, mais la maîtrise avec laquelle il place ce vers, en le modifiant légèrement pour que le titre du journal remplace « le monde » (« j'ai souvent parcouru le monde »), fait preuve de son esprit et de sa ruse et fait sourire le lecteur. En faisant cela, Margaritis détourne l'attention de Gaudissart qui s'efforce, en vain, de le convaincre de souscrire à son journal ; cette répartie est très humoristique et montre que Margaritis ne cèdera pas. Et il est révélateur à cet égard que cette citation musicale sera reprise par Vautrin, nous le savons, mais sans cette modification, le maître chanteur et blagueur par excellence de *La Comédie humaine.*

- ***Maître chanteur, maître enchanteur***

Pour continuer dans la famille des blagueurs, analysons les instants musicaux de Vautrin qui viennent souvent avec une pointe humoristique. Il est vrai que Vautrin ne chante que sous le nom de Vautrin – et jamais sous le nom de Trompe-la-mort, ni Jacques Collin, ni Carlos Herrera –, par conséquent, jamais ailleurs que dans *Le Père Goriot*. Pourtant, lors de ses négociations avec Corentin dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, Jacques Collin reprend dans son discours quelques vers de l'opéra-comique *Joconde ou les Coureurs d'aventures*, de Nicolo, qui seront cités également dans *Le Père Goriot*, comme nous le verrons plus tard, mais sans les chanter :

> - Ainsi, c'est une position que vous m'offrez ?... dit Jacques Collin. Une jolie position ! Je passe de la brune à la blonde…[649]

L'humour de Jacques Collin est peut-être moins tapageur que celui de l'habitant de la pension de Mme Vauquer, mais il fait quand même preuve de son esprit railleur, tout

[647] Voir Nathalie Preiss, *Pour de rire ! La blague au XIXe siècle*, Paris, PUF, 2002, p. 68.
[648] *L'Illustre Gaudissart*, *CH*, t. IV, p. 590.
[649] *Splendeurs et misères des courtisanes*, *CH*, t. VI, p. 919.

comme Margaritis d'ailleurs, exprimé parfois à travers des inscriptions musicales comme celle-ci, sans la chanter. Quelques lignes plus loin, dans cette même conversation entre Jacques Collin et Corentin, Vautrin rajoute à son discours une inscription liée à un spectacle musical, mais encore une fois, sans la chanter ; et il le fait grâce à Corentin qui lui tend la perche, en lui disant : « Je suis le plus fort pour le moment, pourquoi ne ferions-nous pas comme dans *L'Auberge des Adrets* ? Je vous tends la main, en vous disant : "Embrassons-nous et que cela finisse." »[650] Jacques Collin dira ensuite, avant de le prendre dans ses bras pour une « rude étreinte »[651] : « Je serai toujours et en tout temps à votre service, et au lieu de dire, comme Robert Macaire : "Embrassons-nous !..." moi, je vous embrasse. »[652] Corentin se trompe quant au spectacle, car cette inscription musicale se trouve dans la pièce intitulée *Robert Macaire*, créée onze ans après le mélodrame *L'Auberge des Adrets* ; Jacques Collin se trompe quant au personnage, car c'est le baron de Wormspire (père d'Éloa, qu'épousera Robert Macaire), dont le nom à particule ne cache pas son caractère de voleur, qui dit à Robert Macaire, le parangon du blagueur au XIXe siècle, avec notamment la série de Daumier et Philipon, née de la pièce de 1835, *Les Cent et un Robert-Macaire* (1836-1838), « Embrassons-nous… »[653] après une répartie spirituelle. Ces références fautives, trompeuses ? n'enlèvent pourtant pas la touche théâtrale qu'ajoute ce personnage dans son discours, qui sera encore plus prononcée et plus musicale dans *Le Père Goriot*.

Vautrin place très bien le titre d'un mélodrame au milieu d'une conversation, presque en même temps qu'il chante quelques vers d'un opéra-comique qui ne font qu'affirmer ce qu'il est en train de faire – jeter son charme pour se mêler des affaires de tout le monde. C'est un personnage qui chante très souvent aussi pour interrompre une situation ou des pensées, souvent d'une manière comique. Les vers « Ma Fanchette est charmante / Dans sa simplicité », tirés de l'opéra-comique *Les Deux Jaloux*, sont cités par Vautrin à deux moments différents dans *Le Père Goriot*. Sa première apparition est plutôt de l'ordre d'une irruption, lorsque Victorine et Rastignac échangent « les plus

[650] *Id*.
[651] *Ibid.*, p. 920.
[652] *Id.*
[653] Benjamin Antier, Jean-Armand Lacoste (Saint-Amand), Frédérick-Lemaître, Alexandre Chaponnier (Paulyanthe), *Robert Macaire, drame burlesque en quatre actes précédé de L'Auberge des Adrets*, Paris, Tresse & Stock, 1889, p. 121.

douces promesses »[654], même si Rastignac débat contre sa conscience, « en sachant qu'il faisait mal et voulant faire mal »[655]. Ainsi survient Vautrin :

> Heureusement pour lui, le miracle eut lieu : Vautrin entra joyeusement, et lut dans l'âme des deux jeunes gens qu'il avait mariés par les combinaisons de son infernal génie, mais dont il troubla soudain la joie en chantant de sa grosse voix railleuse :
>
> *Ma Fanchette est charmante*
> *Dans sa simplicité…*[656]



Le narrateur démontre, avant de laisser place à la citation musicale, par la description de son entrée en scène et parce qu'il chante joyeusement, que Vautrin croit au succès de leur plan, tout en se réjouissant de la situation sans culpabiliser, contrairement à Rastignac. Or, les vers chantés par Vautrin n'ont pas été un choix arbitraire : dans l'opéra-comique, ils sont chantés chacun à son tour par Frontin, valet de chambre du Président, et Thibault, jardinier, tous les deux amoureux de la femme de chambre de la Présidente, la paysanne Fanchette. Les paroles sonnent certainement très ironiques pour Rastignac, puisque tous les pensionnaires savent très bien que Mlle Taillefer n'a rien de cette simplicité si estimée des fonctionnaires du roi : elle sera bientôt riche, pourvu que tout se passe comme prévu. Plutôt que de n'être que l'expression de la joie bruyante de Vautrin, cette citation a fonction de provocation à l'égard de Rastignac, qui se demande déjà si c'est la bonne marche à suivre…

Ces deux vers reviendront un peu plus tard dans le récit, au moment où Vautrin sera démasqué dans la pension de Mme Vauquer, lorsqu'il s'adresse à Sylvie :

> Est-ce un malheur d'être allée dans ma loge hier, à la Gaité ? s'écria-t-il. Êtes-vous meilleure que nous ? Nous avons moins d'infamie sur l'épaule que vous n'en avez dans le cœur, membres flasques d'une société gangrenée : le meilleur d'entre vous ne me résistait pas. Ses yeux s'arrêtèrent sur Rastignac, auquel il adressa un sourire gracieux qui contrastait singulièrement avec la rude expression de sa figure. « Notre petit marché va toujours, mon ange, en cas d'acceptation, toutefois ! Vous savez ? » Il chanta :

[654] *Le Père Goriot*, *CH*, t. III, p. 194.
[655] *Ibid.*, p. 195.
[656] *Id.*

Ma Fanchette est charmante
Dans sa simplicité.[657]

Cette citation musicale fait office de provocation, ce que comprend tout de suite Eugène. Vautrin cherchera, encore une fois, à provoquer Rastignac avec cette même citation musicale, tout en lui rappelant sa faute et sa faiblesse. Malgré cette ouverture de scène vers une dimension musicale, la tension est tellement forte à ce moment du récit, que le narrateur paraît voir cette citation musicale comme une transition du plaisant à l'horrible, ou de l'horrible au plaisant :

> Le bagne avec ses mœurs et son langage, avec ses brusques transitions du plaisant à l'horrible, son épouvantable grandeur, sa familiarité, sa bassesse, fut tout à coup représenté dans cette interpellation et par cet homme, qui ne fut plus un homme, mais le type de toute une nation dégénérée, d'un peuple sauvage et logique, brutal et souple. En un moment Collin devint un poème infernal où se peignirent tous les sentiments humains, moins un seul, celui du repentir. Son regard était celui de l'archange déchu qui veut toujours la guerre. Rastignac baissa les yeux en acceptant ce cousinage criminel comme une expiation de ses mauvaises pensées.[658]

Vautrin place encore une fois une autre citation musicale pour communiquer avec Rastignac, cette fois-ci pourtant il ne s'agit pas d'une provocation, mais plutôt d'une simple transmission d'information[659] : il veut déclarer à Rastignac qu'il connaît ses intentions de gâcher leur plan mais qu'il ne veut pas le laisser faire. En surprenant Goriot et Rastignac dans une conversation où l'étudiant dit que le fils de M. de Taillefer serait tué en duel le lendemain, il mélange les airs des opéras-comiques *Richard cœur de lion* et *Joconde ou les Coureurs d'aventures*, et quelques onomatopées :

> En ce moment, il fut interrompu par la voix de Vautrin, qui se fit entendre sur le pas de sa porte, où il chantait :
>
> *Ô Richard, ô mon roi !*
> *L'univers t'abandonne…*
>
> Broum ! broum ! broum ! broum ! broum !
>
> *J'ai longtemps parcouru le monde,*
> *Et l'on m'a vu…*
>
> Tra la, la, la, la…[660]

[657] *Ibid.*, p. 219.
[658] *Id.*
[659] Voir Nathalie Preiss, « Un visage pâle de *La Comédie humaine* : Jacques le blagueur », Fabienne Bercegol ; Didier Philippot, *La Pensée du paradoxe : approches du romantisme : hommage à Michel Crouzet*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2006, p. 271-278.
[660] *Le Père Goriot*, *CH*, t. III, p. 199-200.

Ces onomatopées qui ne passent pas inaperçues nous rappellent certainement Robert Macaire chef d'orchestre[661], qui fascine par la blague. Notons que Vautrin reprend les vers qu'il a chantés au tout début du récit, quand il exprime sa curiosité sur les affaires des habitants de la pension de Mme Vauquer, notamment sur le mariage de Mlle Taillefer et la correspondance de Goriot. Ces vers, qui appartiennent à l'opéra-comique de Nicolo, *Joconde ou les Coureurs d'aventures*, sont chantés à quatre reprises dans l'œuvre, par le même personnage. Cependant ils sont insérés à des moments très différents du récit, qui reflètent différents niveaux de tension. Ici, « *J'ai longtemps parcouru le monde* » sonne de manière presque ironique, accompagné de toutes les onomatopées : Vautrin exprime par le chant son mépris pour le changement de plans de l'étudiant, tout en lui disant que son expérience de vie lui vaut sa méfiance. Tout cela suivi de quelques vers de l'opéra-comique de Grétry, *Richard Cœur-de-Lion*, qui servent certainement d'avertissement non sans une touche de menace : l'univers ici est Vautrin lui-même et tout ce qu'ils ont promis de conquérir ensemble, mais l'univers représente aussi la vie mondaine à laquelle aspire Rastignac. Les mêmes inscriptions musicales répétées plusieurs fois deviennent une espèce de réseau musical – dans le sens étymologique du terme, un filet utilisé pour la chasse et la pêche –, et un réseau qui emprisonne : Vautrin veut utiliser ce filet pour attraper Rastignac.

Plus tard dans le récit, le maître chanteur frappe à nouveau : lorsqu'il donne des somnifères à Eugène de Rastignac et au père Goriot pour empêcher le premier d'aller parler à la famille Taillefer, il trouve une bande-sonore qui guide bien son geste :

> En plaçant la tête de l'étudiant sur la chaise, pour qu'il pût dormir commodément, il le baisa chaleureusement au front, en chantant :
>
> *Dormez, mes chères amours !*
> *Pour vous je veillerai toujours.*[662]

Ces vers qui sonnent comme une berceuse appartiennent à une romance d'Amédée de Beauplan, insérée dans *La Somnambule*, vaudeville de Scribe et Delavigne, créé le 6 décembre 1819. L'histoire de ce vaudeville et ces vers sélectionnés par Vautrin n'ont pas été un choix anodin, ou tout simplement motivé par ce qui peut ressembler à une chanson qui accompagne parfaitement les somnifères qu'il leur fait boire à leur insu : dans le vaudeville, Cécile et Frédéric doivent se marier, mais ils se croient tous les deux méprisés, jusqu'à ce que Cécile, dans une de ses crises de somnambulisme, joue la scène du bal où

[661] Honoré Daumier, *Les cent et un Robert-Macaire*, v. 2, Paris, Chez Aubert et Cie, 1840.
[662] *Ibid.,* p. 203.

ils avaient tous les deux cru qu'ils ne s'aimaient pas, tout en lui démontrant finalement qu'elle l'aime. Gustave se dit donc « Ah ! que son erreur se prolonge, / Puisque mon bonheur n'est qu'un songe. »[663] – peut-être que Vautrin voulait aussi que le sommeil de Rastignac se prolonge, pour qu'il ne gâche pas ses plans. Gustave et Cécile chantent alors ensemble :

> Dormez donc, mes seules amours,
> Pour mon bonheur, dormez toujours.
> Dormez donc, mes seules amours,
> Dormez, dormez,
> Pour mon bonheur, dormez toujours.[664]

On aurait pu trouver un parallèle avec l'histoire du couple Cécile-Gustave et le couple Rastignac-Victorine, mais les paroles ne sont pas exactement les mêmes : le vers « Pour vous je veillerai toujours » ne se trouve pas dans le vaudeville. Ce que chante Vautrin ce sont les vers de la romance d'Amédée de Beauplan (et pourtant, avec tout son esprit et sa ruse, le personnage de Vautrin ne se rapproche jamais du chanteur de romances…) avant les modifications qui ont été faites pour le vaudeville, où l'on trouve une femme qui chante à son ami, lui disant qu'ils peuvent se reposer dans la forêt et dormir sans crainte, qu'elle veillera sur eux :

> Dormez, dormez, chères amours,
> Pour vous je veillerai toujours,
> Dormez, dormez, chères amours,
> Dormez, dormez, pour vous je veillerai toujours.
>
> Au sein de ces vastes forêts,
> Si l'ombre de ces bois épais,
> De votre cœur trouble la paix,
> Chassez une crainte funeste,
> Auprès de vous votre ami reste :
> Dormez, dormez, etc.[665]

Au-delà de toutes ces questions par rapport à l'origine de la citation et le parallélisme que l'on fait entre la musique et la scène en question du *Père Goriot*, nous sommes face à une citation musicale qui a une valeur pragmatique, puisque Vautrin les berce avec celle-ci, et ce baiser qu'il place au front de Rastignac est aussi gentil qu'il marque un pacte quasi diabolique. Toutefois, il y a aussi de la tendresse : Vautrin agit comme son protecteur (presque comme un souteneur) qui veille sur Rastignac en échange de services, jusqu'à transformer sa vie par un songe. Vautrin chante pour enchanter les autres avec ses idées,

---

[663] Eugène Scribe, Germain Delavigne, *La Somnambule*, Paris, J. -N. Barba, 1820, p. 30.
[664] *Id.*
[665] « Dormez, chères amours. Paroles et musique d'Amédée de Beauplan », Louis Festeau, A. Jacquemart, *Album du Ménestrel. Recueil de romances et chansonnettes nouvelles des meilleurs auteurs*, Paris, L. Vieillot, 1849, p. 17.

pour que tout le monde le suive, et ceux qui ne daignent pas de plein gré, il les fait chanter pour qu'ils l'acceptent. Par cela même on découvre les effets spéciaux qu'une citation musicale peut provoquer.

II. Effets spéciaux

1. Citation, toile de fond ?

Il y a certaines inscriptions musicales qui ne sont pas aussi intimement liées à un type de personnage, car elles sont souvent utilisées par le narrateur. Quelquefois ces inscriptions musicales peuvent nous donner l'impression d'introduire une information anodine dans le récit, sans mériter plus d'attention.

- ***Datation de l'intrigue***

Parfois, les inscriptions musicales ont la fonction de peindre le décor pour mieux placer une scène : ce sont ces éléments d'apparence anodine qui viennent justement aider à constituer une scène en scène, souvent quelques touches ajoutées par le narrateur afin de forger l'imagination du lecteur et l'aider à se projeter dans tel ou tel contexte. Une référence musicale peut apparaître en guise de toile de fond, pour indiquer le spectacle à l'affiche lorsqu'un personnage s'est rendu au théâtre ou à l'opéra, ou pour dire qu'une conversation s'est déroulée lors d'un acte de tel opéra. Dans ce cas, nous sommes tentés de dire que c'est forcément le narrateur qui intervient avec cette touche musicale, et souvent ce n'est pas gratuit, ce n'est pas que pour l'effet de réel. L'évocation d'un spectacle peut n'avoir qu'une fonction de datation de l'intrigue, et quand c'est le cas, cela peut être le narrateur ou le personnage qui vient marquer le calendrier. À titre d'exemple, dans *Le Député d'Arcis*, comme le montre bien Patrick Berthier[666], le narrateur inscrit une pièce de théâtre qui a inspiré un opéra quelques années plus tard, lorsqu'Alain se rend au théâtre pour « la première représentation du *Mariage de Figaro* »[667], qui a eu lieu le 27 avril 1784, à la Comédie-Française. Ce moment du récit se situe en 1787, mais le narrateur rappelle cette scène où le comte Moreton de Chabrillan prend le procureur par les cheveux

[666] Voir Patrick Berthier, « Le spectateur balzacien », éd. cit.
[667] *Le Député d'Arcis*, *CH*, t. VIII, p. 766.

et le fait sortir du théâtre trois ans auparavant. Cette pièce de théâtre ne semble avoir aucune incidence dans le récit, mais elle est évoquée pour bien situer l'histoire dans le temps.

Ce n'est pas seulement le narrateur balzacien qui est le responsable de cette dimension lyrique dans les œuvres : l'auteur délègue à certains personnages, quelques-uns plus musicaux que d'autres, ce pouvoir musical. Dans *Étude de femme*, Bianchon tient à peindre le décor d'une conversation qui a eu lieu entre la marquise de Listomère et Eugène de Rastignac :

> En se jouant des caprices d'une conversation qui, après avoir commencé à l'opéra de *Guillaume Tell*, en était venue aux devoirs des femmes, il avait plus d'une fois regardé la marquise de manière à l'embarrasser ; puis il la quitta et ne lui parla plus de toute la soirée ; il dansa, se mit à l'écarté, perdit quelque argent, et s'en alla se coucher.[668]

Guillaume Tell a été créé le 3 août 1829, dans la salle Le Peletier à Paris, quelques mois à peine avant la publication d'*Étude de femme*, en février 1830. Balzac a probablement attribué à Bianchon cette inscription musicale parce que cet opéra faisait partie de l'actualité, mais aussi pour illustrer le scénario mondain que fréquentaient ces personnages. De même, lorsque Nathan prodigue des conseils à l'actrice Florville, pour qu'elle ait du succès sur scène, il évoque l'opéra *Tancrède*, dont la première représentation à Paris a eu lieu le 22 avril 1822, ce qui révèle donc un répertoire mis à jour pour le déroulement du roman.

Lorsque Charles Rabourdin raconte l'épisode du carnaval qu'a vécu Zéphirin Marcas, il évoque le costume de postillon de Longjumeau, devenu populaire grâce à l'opéra-comique d'Adam, créé en 1836. Examinons le passage ci-dessous :

> Le jour où le tabac manqua pour nos pipes, nous nous aperçûmes que nous mangions, depuis quelques jours, notre pain sans aucune espèce de beurre. La tristesse fut immense.
>
> « Plus de tabac ! dit le docteur.
> – Plus de manteau ! dit le garde des Sceaux.
> – Ah ! drôles, vous vous êtes vêtus en postillons de Longjumeau ! vous avez voulu vous mettre en débardeurs, souper le matin et déjeuner le soir chez Véry, quelquefois au *Rocher de Cancale* ! au pain sec, messieurs ! Vous devriez, dis-je en grossissant ma voix, vous coucher sous vos lits, vous êtes indignes de vous coucher dessus…[669]

[668] *Étude de femme*, *CH*, t. II, p. 173.
[669] *Z. Marcas*, *CH*, t. VIII, p. 838.

Et voici la leçon à ces étudiants qui ont voulu faire la fête pendant le carnaval, alors qu'ils n'avaient pas les moyens… Notons que l'histoire que raconte Rabourdin se déroule « au mois de novembre »[670], « en 1836, à Paris »[671], et il évoque le bal Musard[672], qui avait été ouvert en novembre 1836, à peine quelques semaines après la création du *Postillon de Longjumeau* : l'évocation de ce costume date l'intrigue. Il est vrai que ce costume, contrairement à d'autres qui seront évoqués dans *La Comédie humaine*, n'appartient pas à un interprète spécifiquement, ce n'est pas le baryton puis ténor Jean-Baptiste Chollet (1798-1892), qui jouait le rôle du postillon Chapelou, ni sa manière de porter ce costume qui sont évoqués dans l'œuvre de Balzac, mais tout simplement un costume qui est devenu à la mode grâce à un spectacle musical : voilà l'actualité musicale.

Dans le *Traité des excitants modernes*, au moment où le narrateur décrit la première fois qu'il a fumé, il évoque encore un spectacle auquel il assistait aux Italiens, « en l'an 1822 »[673], après avoir dîné et fumé deux cigares chez un ami. Tout en décrivant son ivresse, les sensations qu'il avait en se dirigeant vers les Bouffons, le narrateur ajoute un spectacle en arrière-plan :

> Ce que j'entendais de l'ouverture de *La Gazza* équivalait aux sons fantastiques qui, des cieux, tombent dans l'oreille d'une femme en extase. Les phrases musicales me parvenaient à travers des nuages brillants, dépouillées de tout ce que les hommes mettent d'imparfait dans leurs œuvres, pleines de ce que le sentiment de l'artiste y imprime de divin.[674]

Lorsque le narrateur donne l'année où se déroule cette scène, l'opéra de Rossini ne sert plus à la datation de l'intrigue : sa présence ne fait que confirmer que cette scène aurait pu très bien se passer en 1822 – *La Gazza ladra*, opéra en deux actes de Rossini, a été représenté pour la première fois à Paris, aux Italiens, en 1821. Un autre opéra qui était à l'affiche cette même année pourrait remplacer *La Gazza ladra*, opéra qui n'apparaît d'ailleurs que dans cette œuvre de *La Comédie humaine*.

De même, nous voyons le narrateur de la *Théorie de la démarche* formuler sa théorie pendant la représentation de l'opéra *Mosè in Egitto*, de Rossini :

> Quand j'eus tout appris, je ne savais rien, et je marchais !... Un homme qui n'aurait pas eu mon thorax, mon cou, ma boîte cérébrale, eût perdu la raison en désespoir de cause. Heureusement ce second âge de mon idée vint à finir. En entendant le duo de Tamburini et de Rubini, dans le premier acte de *Mosè*, ma théorie m'apparut pimpante, joyeuse, frétillante, jolie, et vint se coucher

[670] *Ibid.*, p. 834.
[671] *Ibid.*, p. 830.
[672] *Ibid.*, p. 833.
[673] *Traité des excitants modernes*, *CH*, t. XII, p. 312.
[674] *Id*.

> complaisamment à mes pieds, comme une courtisane fâchée d'avoir abusé de la coquetterie et qui craint d'avoir tué l'amour.[675]

Le narrateur précise qu'il s'agissait du premier acte de cet opéra, tout en renvoyant ses lecteurs à deux interprètes connus – un effet de connivence avec le lectorat de l'époque, qui les connaissait, tout comme le titre de l'opéra de Rossini. Le duo auquel il fait référence se trouve pourtant au début du deuxième acte, où Osiride et son père Pharaon chantent « Parlar, spiegar non posso » (qui veut dire « je ne peux pas parler, expliquer » en français), un air tout à fait pimpant, joyeux, frétillant et joli comme sa théorie de la démarche. Il est possible que le narrateur joue avec la traduction du titre de cet air (ou du vers par lequel il est connu) en avouant son incapacité de mettre des mots sur sa théorie. Dans tous les cas, le narrateur, qui est aussi le personnage, introduit l'inscription musicale en guise de décor pour le développement de sa théorie de la démarche, mais tout en marquant aussi un symbole de décorum (d'appartenance sociale) : c'est pendant qu'il écoutait les accords de Rossini qu'il formule sa théorie.

- ***Décor ou décorum ?***

Balzac excelle dans l'emploi des citations musicales pour peindre des décors, même dans des scènes en apparence anodines, conférant ainsi une profondeur et une richesse supplémentaires à ses récits. Dans *La Comédie humaine*, nous avons l'impression parfois que la musique agit comme une toile de fond plus ou moins transparente, imprégnant les scènes d'une ambiance particulière et évoquant, parfois, des indices suggestifs. Peindre le décor d'une scène avec un spectacle musical peut servir à situer le récit dans le temps, ou à lier plus ou moins le spectacle, à travers un commentaire, avec le contexte où il a été inséré. Nous pourrions nous demander : est-ce une lubie, une foucade de Balzac que de décrire une scène qui se passe pendant le deuxième acte d'un spectacle ou de donner l'affiche de ce que l'on regarde le soir ? Ces commentaires musicaux faits soit par le narrateur, soit par un personnage, peuvent nous sembler parfois accessoires, mais ils servent souvent à situer un personnage dans une couche de la société, selon son choix de salle et de spectacle. Fréquenter certaines salles de spectacle révèle une question de classe sociale, étant donné le prix des places et des loges dans certains théâtres, notamment au Théâtre-Italien et à l'Opéra. Une loge aux Italiens fait rêver quelques personnes : « J'aime Paris ! Je veux avoir voiture, hôtel, loge aux Italiens,

[675] *Théorie de la démarche*, *CH*, t. XII, p. 274.

etc. »[676], dit une habitante d'Arcis-sur-Aube, Cécile Beauvisage, qui rêve de la vie parisienne.

De même, lors de la première représentation à laquelle il assiste aux Italiens, Rastignac n'en rêve pas moins : « L'on donnait hier aux Italiens *Le Barbier de Séville* de Rossini. Je n'avais jamais entendu de si délicieuse musique, dit-il. Mon Dieu ! est-on heureux d'avoir une loge aux Italiens. »[677] Rappelons-nous que Rastignac a cette expérience grâce à l'invitation de Mme de Nucingen, sinon il n'aurait pas pu se le permettre. Nous pouvons penser que la référence musicale ici n'a pas pour seule fonction la datation de l'intrigue car *Le Barbier de Séville* a été créé la même année où se déroule le récit du *Père Goriot*, en 1819 (malgré le fait que la première représentation à Paris a eu lieu le 26 octobre 1819, probablement quelques mois après la découverte de Rastignac). Cependant, même si cet opéra n'offre pas de parallèle avec un personnage ni un autre élément du récit balzacien, cette inscription musicale devient signe d'appartenance sociale : la référence n'a pas simplement valeur de décor, mais de décorum – dans le sens de ce qui sied, ce qui convient socialement à un personnage.

De même, le narrateur intervient avec une référence musicale, dans *La Peau de chagrin*, pour dire à quel spectacle est allé assister Raphaël au moment où il ne se réjouit plus d'avoir une loge aux Italiens, car « semblable à tous les malades, il ne songeait qu'à son mal. »[678] Le narrateur ajoute la présence d'un étudiant en droit qui observe le luxe de Raphaël en arrivant au théâtre, mais sans parvenir à le suivre des yeux jusqu'au bout : « "Qu'a-t-il fait celui-là pour être si riche ?" dit un pauvre étudiant en droit, qui, faute d'un écu, ne pouvait entendre les magiques accords de Rossini. »[679] Le signe d'appartenance sociale, le décorum, est très évident ici.

Parfois, une inscription musicale peut venir en guise d'invitation, comme on le voit dans *La Fausse Maîtresse* : pour convaincre Paz de venir avec elle à l'Opéra, Clémentine lui donne presque un ordre : « "Comte Paz, dit-elle, nous irons ensemble à l'Opéra." »[680] ; son mari donne à Paz donc le spectacle à l'affiche : « Duprez chante *Guillaume Tell*, reprit Adam, mais peut-être aimerais-tu mieux venir aux Variétés ? »[681] C'est alors au personnage d'Adam d'évoquer non seulement l'opéra auquel ils vont

[676] *Le Député d'Arcis*, *CH*, t. VIII, p. 791.
[677] *Le Père Goriot*, *CH*, t. III, p. 163.
[678] *La Peau de chagrin*, *CH*, t. X, p. 221.
[679] *Id.*
[680] *La Fausse Maîtresse*, *CH*, t. II, p. 212.
[681] *Ibid.*, p. 213.

assister, mais aussi un célèbre interprète, rendant ainsi la proposition plus alléchante. Le nom de Duprez sert ici également à créer l'effet de réel dû à la datation de l'intrigue : le ténor commence à jouer le rôle d'Arnold en 1837, l'année où se passe l'histoire de *La Fausse Maîtresse* (« Tel est un boudoir en 1837 […] »[682]), ce qui aujourd'hui, n'est découvert que grâce à une note critique. Quelques lignes plus loin, on voit encore une fois le titre de cet opéra apparaître, grâce au narrateur, pour décrire le moment où Paz fait son commentaire, sans que ce soit le personnage lui-même qui l'évoque : « Vous voyez, madame, que je suis un bien ennuyeux personnage, dit-il au dernier acte de *Guillaume Tell*, pendant la danse. N'avais-je pas bien raison de rester, comme on dit, dans ma spécialité ? »[683] Lors de cette référence, nous avons encore plus l'impression d'être face à une inscription musicale qui sert de décor – on pourrait se demander, par exemple, si cette information ne serait pas plus pertinente que celle que l'auteur a donnée si c'était lors du premier acte. Même si, en décrivant les événements avec précision, Balzac donne alors à ses lecteurs un aperçu authentique de la vie culturelle du XIXe siècle en France, le titre du spectacle musical joue fort peu dans l'intrigue de ce roman. Le narrateur veut en fait démontrer que Paz n'est pas un habitué de l'Opéra : c'est pour cette raison qu'Adam lui demande s'il préfèrerait venir aux Variétés, où l'on trouvait des spectacles plus légers, tels que des mélodrames et des vaudevilles ; c'est aussi pour cela que le narrateur nous dit que Paz fait son commentaire pendant la danse – et non le ballet, comme on l'appellerait si on fréquentait ce genre de spectacle musical. Ces inscriptions musicales sont alors un signe d'appartenance sociale, et nous montrent ce qui convient à un homme comme Paz. Par ailleurs, afin de dévier l'attention de Clémentine et d'Adam de ses vrais sentiments, Paz dit être amoureux de Malaga, une écuyère de cirque – l'endroit où tout le spectacle se fait sur-le-champ, sans texte, sans un livret qui guide les artistes, contrairement à un opéra. Il s'agit de la fiction dans tous les cas, mais non pas du faux : il se crée une maîtresse qui n'existe pas, certes, qui sert de toile de fond pour cacher une vérité, une maîtresse fictive qui l'emmène pour cette raison nulle part.

De même, lorsque l'on voit un drame, non pas un spectacle musical, mentionné dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, c'est pour marquer le choix d'Esther : après cinq ans sans aller au théâtre, elle se réjouit de voir *Richard d'Arlington*, de Prosper Dinaux et Alexandre Dumas, créé au théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 10 décembre 1831. Le narrateur annonce le spectacle auquel la courtisane va assister accompagnée de

[682] *Ibid.*, p. 202.
[683] *Ibid.*, 213.

Nucingen, tout en justifiant son choix, mais il laisse la parole à Esther lorsqu'elle se réjouit de voir un acteur célèbre qui joue dans cette pièce :

> Il y avait précisément cinq ans qu'Esther n'était allée à un théâtre. Tout Paris se portait alors à la Porte-Saint-Martin, pour y voir une de ces pièces auxquelles la puissance des acteurs communique une expression de réalité terrible, *Richard d'Arlington*. Comme toutes les natures ingénues, Esther aimait autant à ressentir les tressaillements de la frayeur qu'à se laisser aller aux larmes de la tendresse. "Nous irons voir Frédérick-Lemaître, dit-elle, j'adore cet acteur-là["].
>
> - *C'edde ein trame sôfache* », dit Nucingen qui se vit contraint en un moment de s'afficher.[684]

La présence de ce drame dans cette partie du récit révèle non seulement un léger anachronisme, mais aussi le choix de spectacle d'Esther : à l'occasion de cette sortie, elle ne choisit pas d'aller à l'Opéra, ni aux Italiens. En outre, le drame ne paraît pas plaire de la même manière à Nucingen, qui le trouve « sauvage »[685].

Tout comme Esther, le couple Augustine et Guillaume, dans *La Maison du chat-qui-pelote*, ne fréquente pas les salles de spectacle : le soir où cela arrive, cela devient un évènement. Ils choisissent d'aller aux Variétés, au moment où le négoce du drapier Guillaume prospérait et « les chiffres du total actif offrirent assez de zéros »[686]. Le narrateur semble nous faire un clin d'œil à ce moment du récit : « La famille alla voir *Cendrillon* aux Variétés, tandis que les deux derniers commis reçurent chacun un écu de six francs et la permission d'aller où bon leur semblerait, pourvu qu'ils fussent rentrés à minuit. »[687] Ce clin d'œil du narrateur ne concerne pas seulement le moment où il dit que les commis doivent rentrer à minuit, tout comme Cendrillon, mais aussi celui où, après toute une description pompeuse des finances du couple, Guillaume garde le même train de vie (« […] le dimanche matin, le vieux marchand drapier fit sa barbe dès six heures […] »[688]), et leur sortie spéciale s'avère être ce que l'on aurait attendu d'eux ; le narrateur fait ainsi ressortir le goût artistique de cette famille de drapiers par cette indication du décorum. Renvoyer les lecteurs au vaudeville *La Chatte merveilleuse ou la Petite Cendrillon*, de Marc-Antoine Désaugiers et de Michel-Joseph Gentil de Chavagnac, créé le 12 novembre 1810, est un détail dans le décor, certes, car le narrateur aurait pu simplement dire l'endroit où la famille va passer son temps le soir, mais il sert aussi à

---

[684] *Splendeurs et misères des courtisanes*, *CH*, t. VI, p. 619.
[685] Yoshie Oshita croit que les scènes auxquelles assistent les personnages balzaciens reflètent leur état d'âme et peuvent dévoiler leur comportement. « L'imaginaire mélodramatique dans l'œuvre Balzac », *L'Année balzacienne 2000*, Paris, PUF, 2000, p. 315-329.
[686] *La Maison du chat-qui-pelote*, *CH*, t. I, p. 60.
[687] *Id*.
[688] *Id*.

marquer un détail social et culturel de certains personnages, comme on le voit souvent dans ce roman, d'autant plus qu'avec ce titre « animalier », Balzac semble composer lui-même son duo des chats, comme Rossini.

Vautrin, le grand maître chanteur de *La Comédie humaine*, ne fréquente pas l'Opéra ni le Théâtre des Italiens : il a une loge au théâtre de la Gaîté, où Sylvie s'est rendue avec lui la veille de la révélation de son identité dans la pension. Contrairement à d'autres personnages balzaciens, nous ne savons pas s'il va assister à ces mélodrames, vaudevilles et opéras-comiques (ni quand, s'il le fait), d'où il prend son inspiration pour chanter gaiement. Il y a cependant une exception, lorsqu'il s'entretient avec Mme Vauquer, Mme Couture et Mlle Victorine, après avoir mis du somnifère dans les boissons du père Goriot et d'Eugène de Rastignac. Vautrin quitte la pièce en prétextant une sortie au théâtre, tout en donnant le nom d'un acteur qui serait sur scène : « Adieu, maman, dit Vautrin. Je vais au boulevard admirer M. Marty dans *Le Mont sauvage*, une grande pièce tirée du *Solitaire*. Si vous voulez, je vous y mène ainsi que ces dames. »[689] Mme Couture refuse sa proposition, pour elle et sa pupille, car il leur est défendu d'aller à la comédie. Cela surprend Mme Vauquer :

> - Comment, ma voisine ! s'écria Mme Vauquer, vous refusez de voir une pièce prise dans *Le Solitaire*, un ouvrage fait par Atala de Chateaubriand, et que nous aimions tant à lire, qui est si joli que nous pleurions comme des Madeleines d'Élodie sous les *tyeuilles* cet été dernier, enfin un ouvrage moral qui peut être susceptible d'instruire votre demoiselle ?[690]

Le seul moment où Vautrin dit qu'il va assister à un spectacle, il s'agit d'un mélodrame populaire, connu aussi de Mme Vauquer – qui veut montrer ses connaissances littéraires et musicales. On note le léger anachronisme : le récit se passe en 1819, et *Le Mont sauvage* n'a été créé que le 12 juillet 1821. C'est un détail qui ne semble pourtant pas avoir de répercussion dans le récit, tout comme le titre du spectacle auquel va assister Vautrin. Il est possible qu'il ait ajouté le titre du spectacle, avec un de ses acteurs (M. Marty), non pas pour le spectacle en soi, mais pour détourner l'attention de ce qu'il vient de faire. Il est intéressant cependant de remarquer que l'évocation du titre de ce mélodrame renvoie à un roman, *Le Solitaire*, du vicomte d'Arlincourt, publié en 1821, et très en vogue à l'époque – comme c'était souvent le cas d'ailleurs, un roman qui est décliné en spectacle musical : l'on passe du roman au mélodrame, puis au roman à nouveau (l'œuvre balzacienne).

---

[689] *Le Père Goriot*, *CH*, t. III, p. 203.
[690] *Id*.

Quoi qu'il en soit, la réaction de Mme Vauquer en dit beaucoup plus : en daignant parler littérature, comme si elle s'y connaissait, elle ne fait que montrer que la propriétaire de la pension (dont le portrait ne serait pas loin de la portière, telle que la représente Henry Monnier dans *Le Roman chez la portière*[691]) n'assimile pas ce qu'elle lit et partage avec ses consœurs, dans une sorte de club de lecture.



Fig. 3. Henry Monnier, « Le Roman chez la portière », dans *Scènes populaires, dessinées à la plume*, Paris, Levavasseur, 1830, p. 8.

La preuve, même le nom d'un écrivain aussi connu que Chateaubriand est modifié et confondu avec son œuvre : de la manière dont Mme Vauquer parle, on aurait pu penser qu'il s'agit d'un écrivain appelé Atala de Chateaubriand, et non pas du roman de François-René de Chateaubriand intitulé *Atala ou les Amours de deux sauvages dans le désert*. C'est une citation à double fond, car Mme Vauquer fait allusion à un genre (roman de Chateaubriand) à son insu, qui renvoie à un autre (pièce de théâtre) et qui finit par le mélodrame auquel assistera Vautrin, renvoyant ainsi à un type social, celui de la portière

[691] Dans cette œuvre, Henry Monnier fait le portrait de Madame Desjardins, une portière, de la sorte : « Soixante ans ; marquée au B ; d'une grande exactitude à remplir ses devoirs ; esclave du *premier* ; soumise avec le *second* ; à son aise avec le *troisième* ; mangeant dans la main du *quatrième* ; fière et hautaine avec les étages supérieurs. Bonnet garni d'une petite dentelle ; tour en cheveux ; fichu de rouennerie ; robe d'indienne ; tablier de couleur ; tablier blanc par-dessus. » (Henry Monnier, « Le Roman chez la portière », *Scènes populaires dessinées à la plume*, Paris, Levavasseur, 1830, p. 3).

– ou de celle qui garde la pension. Aussi superficiel que cette inscription puisse paraître, elle fait beaucoup plus que simplement peindre un décor.

- ***Toile de fond sans fond ?***

Dans *Un début dans la vie*, comme nous l'avons déjà vu, il y a une grande quantité d'inscriptions musicales, en grande partie liées à des chansons populaires, ainsi qu'à des mélodrames et vaudevilles, des genres « mineurs » en somme. Dans cette œuvre, ce sont souvent les personnages qui chantent directement un vers d'une chanson, mais, lorsqu'il s'agit d'un spectacle, c'est le narrateur la plupart du temps qui inscrit son titre dans le récit. À titre d'exemple, le narrateur donne le titre d'un mélodrame où a joué Fanny Beaupré : « Cette jeune actrice venait de se faire une réputation dans un rôle de marquise d'un mélodrame de la Porte-Saint-Martin, intitulé *La Famille d'Anglade*, un succès du temps. »[692] L'actrice est fictive, le mélodrame ne l'est pas : il a été créé à la Porte-Saint-Martin en 1816. Ce spectacle évoqué par le narrateur semble contribuer à l'effet de réel du roman, pour l'ancrer dans le temps, certes. Mais le titre de ce mélodrame sert aussi à souligner la *famille* qui se crée dans ce coucou, pendant ces quelques heures de voyage où ils partagent leurs vies, sans connaître vraiment l'identité de chacun. En outre, le narrateur anticipe un peu la chute de l'histoire : la *famille* qui sera découverte est la parenté du voyageur déguisé, le comte de Sérizy, avec le sujet d'une de leurs conversations indiscrètes, son épouse Mme de Sérizy.

De même, un autre titre de mélodrame inséré dans cette œuvre semble venir rappeler une situation spéciale. Lorsque le narrateur fait le portrait du comportement du père Cardot envers les femmes, notamment avec la danseuse fictive Florentine, il explique que, pour que Cardot voie la réussite de la carrière de Florentine, il lui faut demander à un chorégraphe réel d'être son professeur : « […] puis il donna, par amour pour la chorégraphie, Vestris pour maître à sa protégée. Aussi eut-il, vers 1820, le bonheur de voir danser à Florentine son premier pas dans le ballet d'un mélodrame à spectacle, intitulé *Les Ruines de Babylone.* »[693] Ce mélodrame est de Pixerécourt, et a été créé en 1810 à la Gaîté, mais peut-être que Florentine aurait pu danser dans n'importe quel autre spectacle : le narrateur nous montre avec cette référence au titre du mélodrame que Florentine fait ses débuts dans un théâtre connu, certes, mais moins grandiose que les Italiens ou l'Opéra.

[692] *Un début dans la vie*, *CH*, t. I, p. 865.
[693] *Ibid.*, p. 857.

Comme souvent, quelques pages plus loin dans *Un début dans la vie*, l'auteur prête à un personnage la même inscription musicale que celle employée par le narrateur : « Vraiment, ma petite Florine, disait le respectable vieillard, ce n'est ni sage ni gentil, tu as dansé hier dans *Les Ruines*, et tu as passé la nuit à une orgie ? »[694] Cette référence peut, encore une fois, être mise en contexte pour prouver que ce mélodrame est un choix réfléchi, intentionné de la part de l'auteur : le père Cardot veut rappeler à sa maîtresse que sans lui, sans son soutien financier, elle se trouverait *en ruines* – ceci dit, l'inscription musicale donne un fond à ce qui semble n'être qu'une simple information visant à peindre le décor.

Béatrix se rend au théâtre pour assister à une représentation de l'opéra de Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, joué à partir de 1837 à Paris, aux Italiens. Le narrateur ne décrit pas la représentation de l'opéra, mais il évoque un interprète qui y jouait : « À une représentation de la *Lucia* qui finit, comme on sait, par un des plus beaux triomphes de Rubini, Mme de Rochefide qu'Antoine n'était pas venu prévenir arriva par son couloir au péristyle du théâtre […] »[695]. Le moment où le ténor Rubini joue dans cet opéra correspond au moment où se déroule le récit de *Béatrix* (« […] pendant l'hiver de 1837 »[696]). Nous pouvons nous demander si la suite de cette scène serait différente, si le narrateur faisait sortir Béatrix d'une représentation de *La Somnambula* ou *I Puritani*, des opéras dans lesquels a joué Rubini également, ou si la référence à cet opéra n'apparaît qu'en guise de commentaire pour mieux placer le récit dans le temps, sans entraîner une répercussion dans le récit. Néanmoins, cette référence qui ne semble être qu'une toile de fond est finalement un parallèle avec l'histoire de Béatrix et ses amants, comme toutes les inscriptions musicales présentes dans ce roman d'ailleurs : aucune n'est gratuite et sans rapport avec le récit. Béatrix est mariée à Arthur, l'époux qu'elle abandonne pour vivre une histoire d'amour avec un homme de génie, le musicien Conti. Le frère de Lucia, Enrico, croit qu'elle doit épouser Lord Arturo pour sauver la famille de la banqueroute – mais elle aime Edgardo de Ravenswood. Béatrix et Lucia méprisent, toutes les deux, leur Arthur, mais un complot élaboré par quelques personnes qui les entourent (dans le roman de Balzac et dans l'opéra de Donizetti) veut forcer ces deux couples à rester ensemble (Béatrix et Arthur de Rochefide) ou à se mettre ensemble (Lucia et Lord Arturo). Au moment du récit où l'on trouve cette inscription musicale, Béatrix se rend à l'opéra pour

[694] *Ibid.*, p. 868.
[695] *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 929.
[696] *Ibid.*, p. 839.

assister à une représentation de *Lucia di Lammemoor* seule, même si Calyste « l'accompagnait de loin en veillant sur elle »[697]. En sachant que la femme de Calyste se trouvait également dans la salle, Béatrix joue encore son jeu de séduction et de jalousie auprès de lui lorsqu'elle part avec La Palférine sous le regard de Calyste : « Voulez-vous finir la soirée avec moi ? lui répondit-elle en montant dans sa voiture et lui faisant place près d'elle. »[698] L'humiliation publique qu'elle reçoit plus tard aux Italiens lors de la représentation de *Lucia di Lammermoor* est un écho à la fin tragique de l'opéra, où Lucia devient folle et finit par mourir. Un opéra moins sombre et représenté aussi en 1837 n'aurait certainement pas le même effet que celui choisi par le narrateur pour « peindre le décor ».

De même, lorsque la danseuse Héloïse fait allusion au premier rôle d'un ballet intitulé *Ariane*, le titre du spectacle ne semble que remplir un espace vide, de prime abord, pour mieux présenter le décor. Elle dit au directeur : « tu veux me faire jouer le premier rôle du ballet d'*Ariane*. Tu te maries, et tu sais comme je puis te rendre malheureux ! »[699]. On sait qu'Ariane est celle qui aide Thésée à s'orienter pour pouvoir sortir du labyrinthe, grâce au fil magique qu'elle lui donne pour qu'il puisse tuer le Minotaure, et après cela, Thésée lui promet de l'emmener loin de l'île de Crète et de l'épouser. On se doute bien que cette histoire n'a pas de fin heureuse : au bord du navire, ils font une halte sur l'île de Naxos, où Ariane se repose à l'ombre d'un arbre. En se réveillant, elle se rend compte que Thésée est parti avec le navire, l'oubliant sur l'île. Il connaîtra pourtant le malheur en provoquant indirectement le suicide de son propre père, Égée, lorsque ce dernier n'aperçoit pas la voile blanche hissée sur le navire de son fils, pour montrer qu'il était sain et sauf ; quant à Ariane, elle finira dans les bras de Dionysos. Or, dans ce passage du *Cousin Pons*, se trouvent deux références à la mer : juste après ce que dit Héloïse, le directeur lui répond qu'il a « le cœur doublé de cuivre, comme une frégate. »[700] N'ayant pas réussi à convaincre le directeur de donner la place de Pons à Garangeot, Héloïse dit : « Un homme à la mer »[701], expression également employée par Bixiou, dans *La Muse du département*, lorsqu'il comprend qu'il ne réussira pas à convaincre Lousteau de rompre avec Dinah[702]. Nous pourrions nous demander aussi si Ariane, Thésée, et le labyrinthe ne

[697] *Ibid.*, p. 929.
[698] *Ibid*., p. 930.
[699] *Le Cousin Pons*, *CH*, t. VII, p. 654.
[700] *Id.*
[701] *Ibid.*, p. 655.
[702] *La Muse du département*, *CH*, t. IV, p. 749.

nous amènent pas au Minotaure, qui, dans *La Comédie humaine*, nous renvoie au mari trompé, appelé « minotaurisé », d'après le néologisme balzacien créé dans sa *Physiologie du mariage*. Pensait-elle donc qu'elle pouvait rendre le directeur malheureux s'il se mariait, car il deviendrait susceptible d'être minotaurisé ? Encore une fois, une inscription musicale d'apparence superficielle revêt une profondeur insoupçonnée.

Dans *Illusions perdues*, œuvre remplie, du début à la fin, d'inscriptions musicales, le narrateur insère une référence à un mélodrame qui semble, à première vue, servir de décor :

> L'étroitesse des *portants*, la hauteur du théâtre, les échelles à quinquets, les décorations si horribles vues de près, les acteurs plâtrés, leurs costumes si bizarres et faits d'étoffes si grossières, les garçons à vestes huileuses, les cordes qui pendent, le régisseur qui se promène son chapeau sur la tête, les comparses assises, les toiles de fond suspendues, les pompiers, cet ensemble de choses bouffonnes, tristes, sales, affreuses, éclatantes ressemblait si peu à ce que Lucien avait vu de sa place au théâtre que son étonnement fut sans bornes. On achevait un gros bon mélodrame intitulé *Bertram*, pièce imitée d'une tragédie de Maturin qu'estimaient infiniment Nodier, lord Byron et Walter Scott, mais qui n'obtint aucun succès à Paris.[703]

Il n'est pas surprenant que l'étonnement de Lucien soit « sans bornes » à la vue de l'une des salles les plus populaires, le Panorama-Dramatique, après être allé à l'Opéra. L'information sur le spectacle à l'affiche semble être anodine et sans incidence sur le récit ; nous avons l'impression que ce n'est que pour l'effet de réel que le mélodrame *Bertram ou le Pirate*, créé le 26 novembre 1822, est évoqué. Nous comprenons aisément que c'est l'endroit où le spectacle a lieu et non pas le spectacle en soi qui gagne notre attention : c'est une sorte d'inscription musicale qui ne vieillit pas de la même manière que d'autres, telles que les évocations de certains airs, ou encore les gestes, la voix et la démarche de quelques interprètes. Et pourtant, peut-être faut-il songer non pas à l'intrigue du mélodrame de M. Raimond, mais au personnage de l'opéra de Meyerbeer, très souvent évoqué dans *La Comédie humaine*, *Robert-le-Diable*, appelé Bertram ? Jacques Martineau[704] a bien tracé les ressemblances entre le duo père-fils Bertram et Robert / Vautrin et Lucien, où, à chaque fois, une femme dérange les plans de ses « pères » diaboliques : Isabelle dans l'opéra et Esther dans l'œuvre de Balzac. En même temps que

[703] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 373.
[704] Jacques Martineau pense que le personnage de Bertram a inspiré Balzac pour la création de la psychologie de Vautrin : « Peut-on pour autant affirmer que Balzac s'est inspiré du personnage de l'opéra dans la création de Carlos Herrera ? Nous le pensons sincèrement, mais cette influence n'intervient pas dès l'origine du personnage, elle vient se greffer plus tard sur la figure du forçat pour en infléchir la psychologie. » *L'Opéra et l'amour dans « La Comédie humaine » d'Honoré de Balzac*, éd. cit., p. 160.

Bertram veut aider son fils à réussir, à conquérir Isabelle en partageant ses pouvoirs surnaturels, il veut l'emmener avec lui en enfer – nous ne sommes pas très loin effectivement des propositions de Vautrin. Ce gros bon mélodrame que Lucien a pu apercevoir pourrait ainsi être une sorte de clin d'œil du narrateur figurant la destinée de Lucien. Encore une fois, même quand une inscription musicale ne semble pas du tout être en relation avec le roman, on trouve toujours une petite piste, mais accidentée, qui nous rappelle un aspect important du récit ou d'un personnage.

Dans cette œuvre encore, après avoir méprisé les vers de Lucien, le baron du Châtelet donne l'affiche du lendemain soir, tout en conseillant à Louise de venir dans la loge de Mme d'Espard :

> Après tout, il se publie ici par semaine des volumes de vers dont le moindre vaut encore mieux que toute la poésie de M. Chardon. De grâce, attendez et comparez ! Demain, vendredi, il y a opéra, dit-il en voyant la voiture entrant dans la rue Neuve-du-Luxembourg, Mme d'Espard dispose de la loge des Premiers Gentilshommes de la Chambre, et vous y mènera sans doute. Pour vous voir dans votre gloire, j'irai dans la loge de Mme de Sérizy. On donne *Les Danaïdes*.[705]

C'est justement pendant la représentation de cette tragédie lyrique que Louise commence à comprendre que Lucien n'est pas dans son élément avec la haute société parisienne, surtout à cause de ses habits : il n'avait pas sa marquise d'Espard pour l'aider à éliminer toute trace de province comme Louise a pu le faire. En assistant aux *Danaïdes*, Lucien n'arrête pas de penser à cette femme : « Quoique perdu dans ses réflexions, ses yeux, attentifs au troisième acte, ne quittaient pas la scène. Tout en regardant les pompes de ce spectacle unique, il se livrait à son rêve sur Mme d'Espard. »[706] Le narrateur rappelle régulièrement qu'il y a un spectacle joué en arrière-plan :

> Lucien vint se replacer au coin de sa loge et demeura, pendant le reste de la représentation, absorbé tour à tour par le pompeux spectacle du ballet du cinquième acte, si célèbre par son *Enfer*, par l'aspect de la salle dans laquelle son regard alla de loge en loge, et par ses propres réflexions qui furent profondes en présence de la société parisienne.[707]

On a déjà pu constater que, chez Balzac, le vrai spectacle est dans la salle[708], dans les loges et les regards qui se croisent. Dans cette scène, toutefois, ce n'est pas ce qui se passe dans les loges qui est le plus important : le choix de l'opéra des *Danaïdes* n'est pas un simple hasard qui aurait pu être remplacé par un autre titre, sans avoir un effet sur le

[705] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 267.
[706] *Ibid.*, p. 283.
[707] *Ibid.*, p. 284.
[708] Voir Pierre Michot, « Le Spectacle est dans la salle (Balzac et l'opéra) », Philippe Berthier, Kurt Ringger (dir.), *Littérature et Opéra*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987.

récit, car il a une fonction dramatique. L'enfer du cinquième acte de cet opéra, sur lequel insiste le narrateur, est un parallèle avec la vie de Lucien, de celui qui croyait pouvoir atteindre le paradis – la gloire en tant que poète, le cœur de sa bien-aimée, somme toute, la capitale –, mais dont les illusions tombent, une à une, l'entraînant dans cette descente aux enfers. Mais il ne s'agit pas de l'envers du décor : et l'on assiste à l'entrée dans la grande illusion, ce néant auquel sera réduite la vie de Lucien. La particularité de sa chute, c'est que Lucien ne tombe pas seulement dans l'affreux, mais dans le vrai enfer : le jeune poète tombe dans le vide, dans un abîme superficiel où il n'y a rien – dans une toile de fond sans fond.

2. Effets de dissonance et consonance

Chercher qui est derrière une citation musicale, le narrateur ou un personnage – et quel type de personnage ? – nous amène à analyser certains moments du récit où ces citations musicales ont été insérées en guise de commentaire, pour montrer une caractéristique d'un personnage, de son adaptation ou pas avec le décor ou une action. Le narrateur et les personnages font une irruption avec une inscription musicale, qui peut avoir différentes significations dans le récit. Quelques-unes ont été insérées dans le but de faire ressortir des contradictions ou des caractéristiques d'un personnage, comme si l'on nous faisait un clin d'œil : c'est ce que nous appellerons désormais les effets de dissonance dans le récit. Néanmoins, cette voix musicale peut être consonante aussi lorsqu'elle vient confirmer une caractéristique ou une façon d'être d'un personnage, ou encore pour montrer qu'elle est du même avis. Quelquefois encore, il y a un effet de contrepoint quand l'inscription musicale accompagne une information que l'on découvre en même temps, de manière simultanée. Tous ces effets peuvent être provoqués par le narrateur lorsqu'il intervient avec un commentaire musical, mais aussi par les personnages, nous montrant que, comme nous le découvrons progressivement dans ce travail, les inscriptions musicales ne sont pas qu'un simple détail du décor.

- *Consonances*

Dans *Le Père Goriot*, au-delà de toutes les citations musicales dues à Vautrin, qui chante certainement pour ôter la gravité des situations et cacher ses vraies intentions, il y a un autre pensionnaire qui se met à chanter le début d'une romance connue, venant fort

à propos dans le contexte en question. Dans la pension de Mme Vauquer règne une ambiance de surprise et de délation, à l'occasion de l'arrestation de Jacques Collin. Presque tous les pensionnaires veulent que la dénonciatrice des plans de Vautrin, Mlle Michonneau, parte de la pension, sauf Poiret, « […] si naïvement indécis »[709], qui hésitait encore à la laisser dîner le soir en question, tout en prenant la défense de Mme Vauquer. Son indécision est évidente et tous les pensionnaires s'en sont aperçus :

> Les pensionnaires se mirent sur deux files dans le plus grand silence. Poiret regarda si tendrement Mlle Michonneau, il se montra si naïvement indécis, sans savoir s'il devait la suivre ou rester, que les pensionnaires, heureux du départ de Mlle Michonneau, se mirent à rire en se regardant.
> - Xi, xi, xi, Poiret, lui cria le peintre. Allons, houpe là, haoup ! »
> L'employé au Muséum se mit à chanter comiquement ce début d'une romance connue :
> *Partant pour la Syrie,*
> *Le jeune et beau Dunois…*[710]



Le narrateur souligne que l'employé au Muséum chante comiquement le début de cette romance, et nous comprenons aussi que les paroles viennent bien accompagner la scène en question : elles servent à congédier Mlle Michonneau de la pension, tout en lui disant à travers la chanson, gentiment, qu'un futur prospère (ailleurs) l'attend. L'employé au Muséum plaisante aussi sur la vaillance de M. Poiret, qui ose être le seul à avoir un avis différent : on élève quelqu'un qui n'est pas du tout dans cette perspective-là, ce qui provoque cet effet comique, comme nous le dit le narrateur. Or, le mot « vaillant » revient à la fin de chaque couplet de *Partant pour la Syrie* :

> Partant pour la Syrie,
> Le jeune et beau Dunois
> Alla prier Marie
> De bénir ses exploits.
> Faites, reine immortelle,
> Lui dit-il en partant,
> Que j'aime la plus belle
> Et sois le plus vaillant.
>
> Il écrit sur la pierre
> Le serment de l'honneur,
> Et va suivre à la guerre
> Le comte, son seigneur.
> Au noble vœu fidèle,
> Il crie en combattant :
> Amour à la plus belle !
> Honneur au plus vaillant !

[709] *Le Père Goriot*, *CH*, t. III, p. 224.
[710] *Id*.

Viens, fils de la Victoire,
Dunois, dit le seigneur !
Puisque tu fais ma gloire,
Je ferai ton bonheur.
De ma fille Isabelle
Sois l'époux à l'instant,
Car elle est la plus belle
Et toi le plus vaillant.

À l'autel de Marie
Ils contractent tous deux
Cette union chérie
Qui seule rend heureux.
Chacun dans la chapelle
Disait en les voyant :
Amour à la plus belle !
Honneur au plus vaillant ![711]

Notons que même s'il s'agit d'une romance, le narrateur ne nous renvoie pas forcément au type du chanteur de romances, comme c'était le cas de M. du Châtelet ; au contraire, il nous renvoie à une romance très connue, qui deviendra une sorte de deuxième hymne national non officiel du Second Empire. La consonance s'exprime ici en unisson, par (presque) tous les habitants de la pension qui assistent à cette scène et partagent la même opinion.

Le narrateur intervient très souvent dans le récit aussi pour ajouter un commentaire d'apparence presque toujours innocente, mais qui veut dire beaucoup. Dans l'exemple qui va suivre, le narrateur ne nous renseigne pas davantage sur l'air fredonné par un personnage, il ne nous donne pas une citation musicale, il s'en tient à une allusion. Il s'agit du moment où Émilie est appelée par son père pour qu'ils discutent sur son futur mariage, dans *Le Bal de Sceaux* :

> Il prit délicatement une prise de tabac, et toussa deux ou trois fois comme s'il se disposait à demander l'appel nominal : il entendait le pas léger de sa fille, qui entra en fredonnant un air d'*Il Barbiere.*[712]

Nous ne savons pas quel air de cet opéra fredonne Émilie, le narrateur ne juge pas nécessaire de le préciser car l'intrigue de cet opéra rappelle déjà l'obstination d'une jeune fille (Rosine-Émilie) contre un vieillard (Bartholo-Comte de Fontaine). Ceci est un exemple qui révèle la différence entre les citateurs de *La Comédie humaine* : parfois, le

[711] Eugène Van Bemmel, *Traité général de littérature française*, « *La Chanson* », Bruxelles, A. -N. Lebègue et Cie, 1880, p. 71.
[712] *Le Bal de Sceaux*, *CH*, t. I, p. 126.

narrateur omet une information plus détaillée, tout en ouvrant la scène vers un éventail de possibilités ; alors que s'il attribue la citation musicale directement à un personnage, nous verrions de quel air il s'agit, et cette ouverture serait moins large. Avec cette allusion musicale, le narrateur n'est pas obligé de faire tout un commentaire, ni de décrire toute une scène qui représente la désobéissance de la jeune fille. Par cette touche musicale en outre, il devient évident qu'Émilie et le narrateur agissent en connivence : « un air d'*Il Barbiere* » sert d'illustration à son comportement défiant l'autorité de son père, cet air est consonant avec ce qui est en train de se passer, mais il doit sonner de manière très disharmonieuse à son père…

C'est encore le narrateur qui nous donne le spectacle auquel est allé assister Raphaël aux Italiens. Il juge important de préciser que Raphaël se promenait au foyer, « en attendant le second acte de la *Semiramide* »[713], donc de bien peindre le décor pour que l'on imagine ce qu'a raté Raphaël au premier acte, qui vient d'arriver dans la salle Favart. Pourtant, ce détail en apparence superflu, n'est pas du tout négligeable : ce n'est pas seulement pour le « code du bon ton »[714], comme le dit Pierre Citron dans la note de l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade », que Raphaël arrive pour le deuxième acte, mais parce qu'il a vécu lui aussi quelques instants avant de venir au théâtre une scène surnaturelle, comme la reine Semiramide dans le premier acte de l'opéra de Rossini. Lors de sa conversation avec Porriquet, le narrateur nous fait part des impressions de Raphaël : « Le vieillard se retira, pénétré d'horreur et en proie à de vives inquiétudes sur la santé morale de Valentin. Cette scène avait eu pour lui quelque chose de surnaturel. Il doutait de lui-même et s'interrogeait comme s'il se fût réveillé après un songe pénible. »[715] Du côté de l'opéra, on attend que la reine annonce celui qu'elle a choisi pour être son mari, après la disparition mystérieuse du roi Ninus (nous savons que c'est elle, avec l'aide du prince Assur, qui l'ont empoisonné), mais au moment de l'annonce, un bruit venant de l'intérieur du tombeau de Ninus effraye l'assemblée :

SEMIRAMIDE	**SÉMIRAMIS**
Ma che minacciano…	Mais quelle est cette menace…
(colpo fortissimo, e cupo dalla tomba)	(*coup très fort, et sourd à l'intérieur du tombeau.)*
Gli Dei che vogliono?	Quelle est la volonté des Dieux ?
TUTTI	**TOUS**
La tomba scuotesi!	Le tombeau se secoue !
(attenzione, terrore universale;	*(attention, terreur générales ;*
tutti rivolti alla tomba : s'apre la tomba)	*tous se tournent vers le tombeau : le tombeau s'ouvre.)*

[713] *Id.*
[714] *Ibid.*, n. 1, p. 1319.
[715] *Ibid.*, p. 220.

Ah! della morte	Ah ! de la mort
Destra invisibile	Une main invisible
Schiude le porte…	Entrouvre les portes…
SEMIRAMIDE *(con raccapriccio)*	**SÉMIRAMIS** *(avec dégoût)*
(E chi?... oh destino!...	(Et qui donc…? Oh, destinée !...
Egli!... lo sposo!)	Lui !... L'époux !)
[…]	
TUTTI	**TOUS**
Oh! quale orror!...	Oh ! quelle horreur !...
Il sangue gelasi… *(si prostrano)*	Le sang se glace… *(tous se prosternent)*
(l'ombra s'avanza sul vestibolo.)	*(Le spectre s'avance dans le vestibule.)*
SEMIRAMIDE *(agitata)*	**SÉMIRAMIS** *(avec agitation)*
D'un Semidio che adoro,	D'un demi-Dieu que j'adore,
Ombra, da noi che vuoi?	Spectre, que nous veux-tu ?[716]

Avant cela, elle avait déjà senti la colère du roi défunt, ce qui l'avait empêchée d'annoncer son choix ce jour-là. Le premier acte continue avec l'intervention d'Oroès, qui sait que le roi a été empoisonné, et avec le début de la dispute entre Arsace et Assur. Revenons à notre personnage balzacien : en attendant le deuxième et dernier acte de *Semiramide*, Raphaël croit voir aussi une figure étrange : « […] Raphaël vit à quelques pas de lui, parmi toutes les têtes, une figure étrange et surnaturelle. Il s'avança en clignant les yeux fort insolemment vers cet être bizarre, afin de le contempler de plus près. »[717] Cette inscription musicale qui ne semble être présente à ce moment du récit que pour donner l'affiche du soir, crée finalement un effet de parallélisme (et de consonance) entre l'entracte de l'opéra de Rossini et la vie de Raphaël.

C'est encore le narrateur qui attribue une chanson révolutionnaire à un personnage dans *Les Chouans*, pour marquer le côté politique de celui qui la chante en se montrant détendu et à l'aise dans son déguisement :

> Le jeune marin, sa mère et Corentin attendirent Mlle de Verneuil que l'hôte alla prévenir. Mais la belle voyageuse ne parut pas. L'élève de l'École Polytechnique se douta bien qu'elle devait faire des difficultés, il sortit en fredonnant *Veillons au salut de l'empire*, et se dirigea vers la chambre de Mlle de Verneuil, dominé par un piquant désir de vaincre ses scrupules et de l'amener avec lui. Peut-être voulait-il résoudre les doutes qui l'agitaient, ou peut-être essayer sur cette inconnue le pouvoir que tout homme a la prétention d'exercer sur une jolie femme.[718]



[716] Gaetano Rossi, musique de Gioachino Rossini, *Semiramide, melodramma tragico in due atti*, Napoli, Tipografia Flautina, 1823, p. 20-21. C'est nous qui traduisons.
[717] *La Peau de chagrin*, *CH*, t. X, p. 221.
[718] *Les Chouans*, *CH*, t. VIII, p. 980.

Nous savons que ce prétendu élève de l'École Polytechnique, qui dit faire partie du corps de la marine (inexistant), et qui prétend se nommer Gua Saint-Cyr est le marquis de Montauran, que Mlle Verneuil devait séduire afin d'arrêter le chef de l'insurrection en Bretagne. Cette chanson fredonnée lui sert donc de couverture : un royaliste n'aurait pas pu chanter « Veillons au salut de l'empire, / Veillons au maintien de nos droits ; / Si le despotisme conspire, / Conspirons la perte des rois ! »[719] N'oublions surtout pas que le titre de cette chanson peut induire en erreur, car en étant une des premières chansons de la Révolution française, elle ne pourrait pas célébrer l'Empire sans se mettre en contradiction avec elle-même. Cette chanson exalte la liberté – d'où son sous-titre *Chant de liberté* –, et le mot Empire ici ne signifie rien d'autre que l'État, comme l'explique le *Grand dictionnaire du XIXe siècle*[720] de Pierre Larousse. Quelques instants avant cette scène, le marquis de Montauran avait déjà fredonné une autre chanson pour bien jouer son rôle : « L'inconnu, qui fredonnait une chanson républicaine […] »[721]. Fredonner des chansons républicaines l'aide à garder sa fausse identité, tout en détournant l'attention de ceux qui observent son comportement et sa démarche. L'effet de consonance que cela produit provient de la citation-couverture et des intentions du marquis, que nous connaissons bien. Cependant, la citation musicale semble dissonante aux oreilles d'un personnage qui ignore encore la vérité, le policier Corentin, qui se méfie de lui quand même : « Si c'est là un républicain, se dit Corentin en le voyant sortir, je veux être pendu ! »[722].

L'effet de consonance peut être plus tangible que dans les exemples analysés ci-dessus, lorsque l'inscription musicale est marquée par un brouillage de références et de pistes dans le roman balzacien, ce qui produit presque un effet de polyphonie. Dans la préface de la première édition d'*Une ténébreuse affaire*, datée de 1843, on trouve une référence à l'intrigue de l'opéra-bouffe *Ma tante Aurore ou le Roman impromptu*, de Boïeldieu, créé à l'Opéra-Comique le 13 janvier 1803. Cette inscription musicale pourtant n'est pas due à Balzac, mais à l'auteur des *Mémoires de la duchesse d'Abrantès*, d'où il a copié un morceau de texte sur l'enlèvement de Clément de Ris. Voici la citation qui contient l'inscription musicale :

---

[719] Adrien-Simon Boy, « Le Salut de la France », Théophile Marion Dumersan, Noël Ségur, *Chansons nationales et populaires de France*, t. I, vol. 2, Paris, Garnier Frères, 1866, p. 68.
[720] Pierre Larousse, *Grand dictionnaire du XIXe siècle*, t. XV, p. 827-828.
[721] *Les Chouans*, *CH*, t. VIII, p. 976.
[722] *Ibid.*, p. 980.

> Dans une forêt, les yeux bandés, marchant au milieu de quatre coquins qui se promenaient aussi tranquillement qu'à une partie de colin-maillard ou de quatre coins. On tire des coups de pistolet, on crie, et voilà la victime délivrée, absolument comme dans *Ma tante Aurore* ; excepté cependant que l'honnête et bon Clément de Ris fut pendant trois semaines au pouvoir d'infâmes scélérats, qui le promenaient au clair de lune pendant qu'ils faisaient les clercs de Saint-Nicolas.[723]

Faire allusion à l'enlèvement qui a lieu dans l'opéra-comique, faisant partie de la machination du couple Julie et Valsain, afin de convaincre la tante de la future mariée que ce mariage est compatible, vient certes créer un parallèle avec le roman : lorsque l'auteur compare l'enlèvement de Clément de Ris, réel, avec l'enlèvement feint d'un opéra-comique, cette inscription épargne non seulement un grand nombre de descriptions, mais permet aussi de mieux imaginer ce qui s'est passé avec Clément de Ris, qui a vécu très probablement trois semaines affreuses – contrairement à Julie qui a mis en place une scène jouée avec son amoureux, en espérant atteindre son but. Ici, il y a tout un jeu avec cette inscription musicale, non pas seulement un jeu de mots avec le clair de lune et les clercs (de notaire) de Saint-Nicolas, mais un jeu sur deux registres, sur deux voix : la préface d'*Une ténébreuse affaire* est la voix de l'auteur qui veut montrer certains faits, réels, avant de raconter son histoire fictive ; mais, en même temps, l'évocation de *Ma tante Aurore* ne provient pas de l'auteur ni du narrateur, mais d'un troisième élément externe à l'œuvre. Aussi la consonance se fait entendre lorsque le narrateur rejoint l'auteur des *Mémoires de la duchesse d'Abrantès*, transformant ainsi la citation musicale en point de convergence d'un univers lyrique et d'un contexte historique.

Dans une ambiance un peu différente, Esther cite un vers d'une chanson de Béranger à Nucingen, lorsqu'elle applique tout son esprit pour, en plaisantant, lui prodiguer des conseils financiers qui peuvent lui être profitables. Contrairement à Gaudissard néanmoins, qui a aussi cité cette chanson, Esther ne semble pas vouloir chasser une émotion triste avec cette citation musicale, mais faire preuve de son esprit et rendre ses conseils plus alléchants :

> […] car tu étais banquier à quinze ans… Au collège, tu devais prêter à tes camarades une bille à la condition d'en rendre deux… (Elle sauta sur ses genoux en le voyant rire.) Eh bien, tu feras ce que tu voudras ! Hé ! mon Dieu, pille les hommes… va, je t'y aiderai. Les hommes ne valent pas la peine d'être aimés, Napoléon les tuait comme des mouches. Que ce soit à toi ou au budget que les Français payent des contributions, qu'é que ça leur fait !... On ne fait pas l'amour avec le Budget, et ma foi… - va, j'y ai bien réfléchi, tu as raison…

[723] *Une ténébreuse affaire*, *CH*, t. VIII, p. 488.

> - tonds les moutons, c'est dans l'Évangile selon Béranger… Embrassez votre *Esder*… Ah ! dis donc, tu donneras à cette pauvre Val-Noble tous les meubles de l'appartement de la rue Taitbout ![724]

Esther se sert de cette citation musicale pour ôter le sérieux de la situation en quelque sorte, pour ajouter une pointe humoristique à travers cette dimension lyrique. Notons ainsi que la même chanson a été utilisée de deux manières différentes dans l'œuvre balzacienne : or, Gaudissard voit Schmucke comme un pauvre mouton, donc comme la victime ; quant à Esther, elle incite Nucingen à agir comme le berger qui tond (pille) le peuple. Esther est un personnage qui a plusieurs dimensions, qui se manifestent selon le besoin et son entourage : à côté de Lucien, c'est une fille qui aime et qui fait tout par amour, mais elle est ramenée à sa condition de lorette auprès de Nucingen, de la fille rusée en quelque sorte, qui trouve les moyens de réussir – cette citation musicale fait ici un effet de consonance avec cette facette d'Esther. Lorsqu'elle évoque l'évangile, elle le laïcise car il vient accompagné d'une chanson politique et comique, et par conséquent, loin de son contexte religieux – mais elle évoque ici philosophie humanitaire[725], qui donne une place de choix à la courtisane repentie, à la « Madeleine » régénérée par un vrai amour, telle Esther, régénérée davantage par son amour pour Lucien que par son séjour au couvent.

- ***Dissonances***

Les citations musicales peuvent également favoriser un effet de dissonance. L'auteur a presque toujours très bien incorporé les citations musicales, venant ainsi fort à propos dans le contexte, souvent en guise de commentaire pour souligner un trait de caractère d'un personnage ou pour faire un parallèle avec ce qui est en train de se passer, ou bien rajouter un brin d'ironie, en faisant agir un personnage en divergence avec un autre personnage ou en faisant souligner par le narrateur, de manière ironique, un fait que nous ignorions avant. À titre d'exemple, analysons un extrait des *Employés*, où le narrateur fait une allusion, très vague, à un air d'opéra : « Quand Rabourdin le faisait venir *en bas* pour lui expliquer un travail, Phellion tendait son intelligence, il écoutait les moindres paroles du chef comme un *dilettante* écoute un air aux Italiens. »[726] C'est au lecteur, qui songera à un air que l'on peut écouter aux Italiens, de compléter cette allusion

[724] *Splendeurs et misères des courtisanes*, *CH*, t. VI, p. 686.
[725] Voir Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes, doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1977.
[726] *Les Employés*, *CH*, t. VII, p. 970.

musicale. Il s'agit aussi d'une allusion à une attitude musicale, à celle du dilettante : le narrateur crée un effet d'ironie avec son commentaire, lorsque l'on met en relation ces allusions et le personnage en question. En tant qu'employé subordonné de Rabourdin et fidèle à ses projets (contrairement à Dutocq), il l'écoute très attentivement. Un dilettante et habitué du Théâtre-Italien s'y rend par plaisir, pendant les moments de loisir, où il n'est pas question de travail : cette comparaison fait ressortir le dévouement de l'employé du mois qui ne connaît très probablement pas les charmes des cantatrices et chanteurs, mais ceux de son chef. Notons que cette inscription musicale de nature allusive donne très peu d'informations, mais en dit beaucoup : c'est peut-être là où réside le génie de Balzac, il fait beaucoup avec très peu.

De même, le narrateur semble ridiculiser Lucien de Rubempré dans la troisième partie d'*Illusions perdues*, où on le voit de retour à Angoulême – un moment marqué par l'observation de sa sœur Ève des changements que la vie parisienne a provoqués chez son frère. Après avoir écrit une lettre à Lousteau, que « […] lui rappela Paris »[727], Lucien s'est habillé comme s'il y était encore : « Ève fut stupéfaite quand son frère descendit dans ses vêtements neufs ; elle ne le reconnaissait pas. »[728] C'est une scène où le narrateur agit certainement en concurrence avec le personnage, non sans une pointe d'ironie : Lucien veut réparer le mal qu'il a fait (ce sont ses mots) à Angoulême, mais tout en méprisant la ville et ses habitants. Il dit à sa sœur : « Croirais-tu donc, ma chère fille, que j'aie demandé tout cela dans la pensée assez niaise de briller aux yeux d'Angoulême, dont je me soucie comme de cela ! dit-il en fouettant l'air avec sa canne à pomme d'or ciselée. »[729] ; et il pense bien faire en s'habillant comme il l'a appris à Paris. Le narrateur intervient donc avec un commentaire persifleur :

> Le succès de Lucien comme élégant fut le seul triomphe réel qu'il obtint, mais il fut immense. L'envie délie autant de langues que l'admiration en glace. Les femmes raffolèrent de lui, les hommes en médirent, et il put s'écrier comme le chansonnier : « *Ô mon habit, que je te remercie* ! »[730]



[727] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 664.
[728] *Ibid.*, p. 666.
[729] *Id.*
[730] *Id.*

Le narrateur attribue une inscription musicale à un chansonnier, probablement ayant en tête la chanson *Mon habit*, de Béranger, mais ces vers viennent en effet de l'*Épître à mon habit*, de Sedaine, qui sont fort adéquats pour ce moment de la vie de Lucien de Rubempré, notamment lorsque l'on lit : « Ah ! mon habit, que je vous remercie, / Que je valus hier, grâce à votre valeur ! » ou encore « Ah ! mon habit, que je vous remercie ! / C'est vous qui valez cela ! »[731] Cette citation musicale exprime ainsi la dérision de la part du narrateur, créant ainsi un effet de dissonance, car elle montre que Lucien n'a pas réussi ailleurs que dans ses habits : il n'est rien sans eux, il n'aurait pas eu autant de succès sans son effort pour bien s'habiller. Notons que Lucien fait montre de son élégance et de son souci esthétique même quand il pense à se suicider, car il pense à : « ne pas être vu dans l'horrible état où sont les noyés quand ils reviennent à fleur d'eau »[732] ; il veut être un beau suicidé, dans ses habits de dandy.

C'est ce même narrateur musical persifleur qui continue à attaquer, à la suite de cette scène, lorsque les journaux ne parlent que du poète angoumoisin de retour dans sa ville natale : la population se rassemble, en habit de cérémonie, avec les autorités de la ville pour ovationner le poète, avec une chanson ; le narrateur explique : « Quand on se mit à table, l'orchestre militaire commença par des variations sur l'air de *Vive le Roi, vive la France* ! qui n'a pu devenir populaire. »[733] Il souligne avec cette inscription musicale, qui nous renvoie au chant patriotique français, dont les paroles sont du comte de Bouillé, la musique de Persuis, chanté par Lavigne avec accompagnement de piano par Piccini, utilisé pour exalter les rois, tel qu'Henri IV (Vive Henri IV !) déjà utilisé durant le XVIIe siècle, l'exagération de l'appeler de la sorte, afin de mettre l'accent sur la disproportion entre le désir de réussir de Lucien et la réalité de son échec.



Si ce n'est pas en décrivant les habits, comme le fait le narrateur avec Lucien, la démarche de certains personnages peut également être décrite de manière à faire ressortir un trait d'ironie. Pour décrire la démarche de Caroline, dans *Petites misères de la vie conjugale*, le narrateur nous renvoie à une interprète connue à l'époque, la danseuse autrichienne Fanny Elssler, pour que nous imaginions mieux les manières de Caroline :

> - Bon. Marchez un peu devant moi !… Oh ! mais naturellement, et comme si nous ne vous regardions pas…

[731] Louis Moland, *Théâtre de Sedaine*, Paris, Garnier Frères, 1878, p. 459.
[732] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 689.
[733] *Ibid.*, p. 667.

> Caroline marche à la Elssler, en agitant *sa tournure* de la façon la plus andalouse.[734]

Caroline va voir son médecin, qui lui demande de marcher devant lui. C'est le narrateur qui fait un commentaire (avec une pointe d'humour !) où il compare sa façon de marcher avec celle d'une andalouse qui agite sa robe, comme le fait en effet Fanny Elssler, dans le ballet *Le Diable boiteux*, de Jean Coralli et Casimir Gide, représenté pour la première fois le 1er juin 1836, à l'Opéra de Paris, où elle danse la cachucha vêtue d'une robe andalouse – sans oublier une possible allusion à *L'Andalouse* de Musset. Avec ce renvoi à la danseuse, tout en soulignant *sa tournure*, le narrateur exprime l'ironie du manque de naturel de la démarche de Caroline. Sa description fait entendre une dissonance dans la pièce, qui arrache un sourire au lecteur.

De même, dans sa *Théorie de la démarche*, pour faire le portrait d'un agent de change, l'auteur inscrit les vêtements et les mouvements d'une danseuse célèbre à l'époque :

> C'était un gros homme enchanté de lui-même, et tâchant de se donner de l'aisance et de la grâce. Il imprimait à son corps un mouvement de rotation qui faisait périodiquement rouler et dérouler sur ses cuisses les pans de sa redingote, comme la voluptueuse jaquette de la Taglioni quand, après avoir achevé sa pirouette, elle se retourne pour recevoir les bravos du parterre.[735]

Il s'agit certes d'une description très méticuleuse de ce qui peut être un souvenir scénique de l'auteur, utilisé pour venir en aide à faire ce portrait. L'élégance et la grâce des mouvements d'un agent de change pourtant ne sont jamais associées à celles d'une danseuse, encore moins d'une danseuse illustre telle que la Taglioni : avec cette inscription, le narrateur ironise sur le portrait de ce gros homme qui ne saurait avoir la même grâce et légèreté qu'une danseuse, d'où l'effet de dissonance. Il est intéressant de remarquer que, dans le *Traité des excitants modernes*, l'auteur personnifie l'espérance et lui attribue, cette fois-ci non pas de manière ironique, mais flatteuse, le mouvement et la grâce de Taglioni : « Les plus belles espérances passent et repassent non plus en illusions, elles ont pris un corps, et bondissent comme autant de Taglioni, avec quelle grâce ! »[736]. Dans ce cas, le narrateur fait ressortir la consonance entre la danseuse et l'espérance de la manière dont il veut la décrire.

---

[734] *Petites misères de la vie conjugale*, *CH*, t. XII, p. 99.
[735] *Théorie de la démarche*, *CH*, t. XII, p. 290.
[736] *Traité des excitants modernes*, *CH*, t. XII, p. 322.

C'est ce que nous voyons également dans *Les Comédiens sans le savoir*, où la référence musicale dit beaucoup sur un personnage qui va assister à une représentation de *Guillaume Tell* (très probablement pour la première fois). Observons un extrait :

> — Les portiers, les pauvres, les acteurs, les danseurs, répondit Bixiou. Il n'y a que la plus profonde misère qui puisse conseiller à un enfant de huit ans de livrer ses pieds et ses articulations aux plus durs supplices, de rester sage jusqu'à seize ou dix-huit ans, uniquement par spéculation, et de se flanquer d'une horrible vieille comme vous mettez du fumier autour d'une jolie fleur. Vous allez voir défiler les uns après les autres tous les gens de talent, petits et grands, artistes en herbe ou en gerbe, qui élèvent, à la gloire de la France, ce monument de tous les jours appelé l'Opéra, réunion de forces, de volontés, de génies qui ne se trouve qu'à Paris…
>
> — J'ai déjà vu l'Opérra, répondit Gazonal d'un air suffisant.
>
> — De dessus ta banquette à trois francs soixante centimes, répliqua le paysagiste, comme tu as vu Paris, rue Croix-des-Petits-Champs… sans en rien savoir… Que donnait-on à l'Opéra quand tu y es allé ?…
>
> — *Guillomme Tèle*…
>
> — Bon, reprit le paysagiste, le grand duo de Mathilde a dû te faire plaisir. Eh bien, à quoi, dans ton idée, a dû s'occuper la cantatrice en quittant la scène ?…
>
> — Elle s'est… quoi ?
>
> — Assise à manger deux côtelettes de mouton saignant que son domestique lui tenait prêtes…
>
> — Ah ! bouffre !
>
> — La Malibran se soutenait avec de l'eau-de-vie et c'est ce qui l'a tuée[737]… Autre chose ! Tu as vu le ballet, tu vas le revoir défilant ici, dans le simple appareil du matin, sans savoir que ton procès dépend de quelques-unes de ces jambes-là ?[738]

Le narrateur insiste sur l'accent méridional de Gazonal, ce qui commence par dépeindre une caractéristique marquée de ce personnage. C'est ce détail d'écriture qui nous montre tout un travail de la part du narrateur agissant en connivence avec le lecteur, en consonance avec ce que l'on attend de Gazonal, mais à son insu ; en même temps que Bixiou mène une conversation comme pour tester les connaissances musicales de son interlocuteur, en mentionnant le duo de Mathilde, chanté par Guillaume et Arnold dans l'acte I de *Guillaume Tell*, où se trouve le vers connu et déjà cité par Balzac « Ô Mathilde ! idole de mon âme ! », mais tout en lui demandant ce qu'il pense se passer en dehors de la scène, un aspect avec peu d'importance dans le spectacle musical : en fin de compte, ce

[737] Dans une lettre à Mme Hanska datée du 28 mai 1843, Balzac rappelle également la relation de la cantatrice avec l'alcool : « Il n'y a pas à dire, il faut, comme la Malibran qui se faisait verser du vin de Madère pour arriver à la fin de l'opéra, il faut que je m'en tire à mon honneur, et il faut avoir mon argent. » *LH,* t. I, p. 691.
[738] *Les Comédiens sans le savoir*, *CH*, t. VII, p. 1158-1159.

sont les anecdotes de la vie de Malibran qui l'intéressent le plus, ou du moins ce qu'il pense pouvoir intéresser le plus Gazonal, et non pas des commentaires sur l'interprétation d'une telle cantatrice, le décor, l'histoire ou la musique de l'opéra de Rossini. D'autant plus que Bixiou parle de la vie de Malibran, qui n'a même pas joué dans *Guillaume Tell*, mais Gazonal ne semble pas s'en rendre compte. Par ce commentaire musical dissonant, Bixiou semble ridiculiser Gazonal, tout comme le narrateur s'amuse de ce personnage en singeant son accent : c'est par la conversation que l'on sent l'ironie de Balzac sur un personnage suffisant.

Une citation musicale qui figure dans *Splendeurs et misères des courtisanes* vient faire ressortir l'ironie d'une situation qu'Esther voulait retarder le plus longtemps possible : au moment où elle va enfin se livrer à Nucingen. Lors de son entretien avec Lucien quelques instants avant le début de la soirée, elle lui dit : « […] mais aujourd'hui, vois-tu, c'est la mort de la femme pure, chaste, aimante que tu as eue… »[739] – voici une autre dimension de ce personnage, sa version de la fille amoureuse cette fois-ci. Esther a fait une toilette spéciale pour l'orgie, et le narrateur ajoute une comparaison musicale sur le déroulement de la soirée : « Elle commanda l'orgie avec la puissance froide et calme que déploie Habeneck au Conservatoire dans ces concerts où les premiers musiciens de l'Europe atteignent au sublime de l'exécution en interprétant Mozart et Beethoven. »[740] Cette comparaison ne peut être que très avantageuse pour la courtisane, capable de diriger aussi bien un événement qu'un grand chef d'orchestre, et en plus, sans manifester sa réticence quant à la suite de la soirée. Le narrateur intervient encore une fois avec un commentaire musical, mais cette fois-ci ce sont les personnages, les convives, qui chantent un vers d'opéra :



> Personne ne pouvant se tenir debout, les femmes étant endormies sur les divans, on ne put réaliser la plaisanterie arrêtée à l'avance entre eux de conduire Esther et Nucingen à la chambre à coucher, rangés sur deux lignes, ayant tous des candélabres à la main, et chantant le *Buona sera* du *Barbier de Séville*.[741]

Les convives ont tellement profité de la soirée qu'ils n'auraient même pas été en mesure de chanter *Buona sera, mio signore*, qui sert, dans l'opéra de Rossini, à congédier

[739] *Splendeurs et misères des courtisanes*, *CH*, t. VI, p. 689.
[740] *Ibid.*, p. 690.
[741] *Id*.

Basile qui était *persona non grata*. Tout comme Nucingen avec Esther, c'est le moment où le Comte Almaviva va s'unir à Rosine, mais l'arrivée de Basile ne fait que retarder ce moment. Ce fameux « *Buona sera* » à l'opéra est chanté par le Comte, Rosine, Figaro et Bartolo, en lui disant de revenir le lendemain ; ici, le narrateur imagine aussi tous les convives chanter ensemble ce vers, si leur état leur permettait, afin de congédier ce couple qui va se retirer dans sa chambre – mais le narrateur se met à distance, les personnages auraient pu créer cet effet de dissonance, si la plaisanterie ne s'arrêtait pas à l'avance. Cette citation musicale devient ainsi un commentaire dérisoire de la part du narrateur, clairement dans un effet de dissonance, car nous savons que, contrairement à Rosine, Esther n'est pas pressée de se retrouver toute seule avec Nucingen – c'est pour cette raison que le narrateur désamorce la citation musicale, comme s'il protégeait la courtisane et se moquait de l'impatience de Nucingen.

Ce narrateur musical plein d'esprit attaque encore une fois dans *Une double famille*, juste après une conversation entre le père Granville et son fils Roger, sur un possible mariage avec son amie d'enfance Angélique. Le narrateur décrit la scène de la sorte :

> Ce vieillard encore vert, que les paysans de ses terres appelaient toujours le seigneur de Granville, acheva ces paroles en entrant sous les voûtes de la cathédrale. Nonobstant la sainteté des lieux, il fredonna, tout en prenant de l'eau bénite, un air de l'opéra de *Rose et Colas*, et guida son fils le long des galeries latérales de la nef, en s'arrêtant à chaque pilier pour examiner dans l'église les rangées de têtes qui s'y trouvaient alignées comme le sont des soldats à la parade.[742]

L'évocation de l'opéra-comique de Monsigny et Sedaine, dont la première représentation a eu lieu le 8 mars 1764, peut sembler secondaire ici, mais le narrateur nous fait en réalité des clins d'œil : d'abord, il veut montrer que le père Granville se soucie fort peu de la religion et d'un lieu sacré, parce qu'il ose fredonner un air d'opéra-comique léger où il devrait, selon les bonnes pratiques religieuses, fredonner un air de musique religieuse, voire ne pas fredonner du tout, étant donné qu'il y a quelques personnes dans l'église aussi. Le père Granville venait de montrer les points positifs de l'union de son fils avec Angélique, tout en mettant en valeur sa bigoterie : « Tu posséderas la plus jolie fille de Bayeux, une petite commère qui ne te donnera pas de chagrin, parce que ça aura des principes. Elle a été mortifiée, comme ils disent dans leur jargon, par les jeûnes, par

[742] *Une double famille*, *CH*, t. II, p. 54.

les prières, et, ajouta-t-il à voix basse, par sa mère. »[743] Par ailleurs, le narrateur n'a pas choisi au hasard n'importe quel opéra-comique pour le placer dans un contexte décalé : l'intrigue de *Rose et Colas* suit de près la vie amoureuse de son fils, non pas avec sa future épouse Angélique, mais avec Caroline. Dans l'opéra-comique, Rose et Colas se voient en cachette, avant leur mariage officiel, ce qui ne plaît pas à Mathurin, le père de Rose. Dans le roman balzacien, le seigneur de Granville essaie de « caser son fils » avec Angélique, eu lui montrant le côté avantageux de cette union, tandis que Mathurin, dans l'opéra-comique, explique la situation au père de Colas, Pierre Leroux, pour qu'ils essaient de retarder le mariage le plus longtemps possible – mais les jeunes arrivent finalement à imposer leur envie. Roger de Granville accepte le mariage avec Angélique, mais il mène une double vie avec celle qu'il aime vraiment, Caroline Crochard. Avec cette inscription musicale en somme le narrateur rajoute une touche d'ironie dans le récit qui fait ressortir l'incongruité de l'institution du mariage – voilà une nouvelle apparition discrète du jeune célibataire de la *Physiologie du mariage* ! Tout comme il y a une double famille, il y a un double jeu de citation : l'histoire de Rose et Colas correspond davantage au couple officieux de Roger et Caroline qu'au couple officiel de Roger et Angélique.

Notre narrateur musical persifleur attaque encore une fois dans ce même roman, au moment où Angélique et Roger doivent signer leur contrat de mariage. La mère d'Angélique, Mme Bontems, demande à son futur beau-fils de laisser Angélique se livrer à ses pratiques religieuses, « autant qu'elle le voudrait »[744], ce qu'il promet sans hésiter. Toutefois, ce moment pur et candide n'est pas vécu de la même manière du côté du père du marié :

> Un sourire effleura les lèvres de l'abbé Fontanon, homme pâle qui dirigeait les consciences de la maison. Par un léger mouvement de tête, Mlle Bontems promit à son ami de ne jamais abuser de cette liberté de conscience. Quant au vieux comte, il siffla tout bas l'air de : *Va-t'en voir s'ils viennent !*[745]

Le deuxième couplet de cette chanson du XVIIIe siècle d'Antoine Houdar de La Motte, parle exactement d'un abbé :

> Un abbé qui n'aime rien
> Que le séminaire,
> Qui donne aux pauvres son bien,
> Et dit son bréviaire.

[743] *Ibid.*, p. 52.
[744] *Ibid.*, p. 57.
[745] *Id.*

Va-t'en voir s'ils viennent, Jean,
Va-t'en voir s'ils viennent.[746]

Mais ici, nous savons que c'est Angélique qui a le même comportement que l'abbé de la chanson. En outre, le refrain des *Raretés*, « Va-t'en voir s'ils viennent, Jean / Va-t'en voir s'ils viennent », est devenu une scie quelques années plus tard, notamment durant le XIXe siècle, utilisé pour dire que l'on ne croyait pas à quelque chose. Ici, le seigneur de Granville ne croit ni à la sainteté d'un endroit, ni à un moment solennel et pudique telle que la signature d'un contrat de mariage, encore moins aux promesses échangées entre les mariés. Le narrateur attribue cette inscription musicale à ce personnage pour, encore une fois, dépeindre son caractère et son avis concernant les choses sérieuses, le mariage de son fils, le comportement de sa future belle-fille et, par ricochet, la religion.

Dans ce même esprit, nous voyons, dans *La Duchesse de Langeais*, le narrateur glisser une romance dans une église. La scène où Antoinette se met au piano et où Montriveau se délecte de l'écouter jouer est très complexe, musicalement parlant, car les références sont distinctes et l'effet de décalage causé par cela est trop important. Antoinette joue une partition de *Mosè in Egitto*, de Rossini, mais ses variations semblent dénoncer sa nationalité (« […] la sœur introduisit des motifs qui respirèrent toute la délicatesse du goût parisien, et auxquels se mêlèrent vaguement les pensées de nos plus beaux airs nationaux »[747]). Grâce à cette description du narrateur, nous avons l'impression que la duchesse s'abandonne à sa variation de l'opéra de Rossini, se dirigeant insensiblement vers des airs français : elle oublie qu'elle se trouve dans un couvent et qu'elle n'aurait pas dû aller plus loin que le *Te Deum*. Pendant ces moments où la duchesse laisse venir quelques notes de ces airs nationaux, elle rappelle une romance légère, capable d'éveiller les souvenirs du général également :

> Le soupçon réveillé dans le cœur du général fut presque justifié par le vague rappel d'un air délicieux de mélancolie, l'air de *Fleuve du Tage*, romance française dont souvent il avait entendu jouer le prélude dans un boudoir de Paris à la personne qu'il aimait, et dont cette religieuse venait alors de se servir pour exprimer, au milieu de la joie des triomphateurs, les regrets d'une exilée. Terrible sensation ! Espérer la résurrection d'un amour perdu, le retrouver encore perdu, l'entrevoir mystérieusement, après cinq années pendant



[746] *Chansons populaires de France,* éd. du Petit Journal, Paris, Librairie du Petit Journal, 1865, p. 74.
[747] *La Duchesse de Langeais*, *CH*, t. V, p. 910.

> lesquelles la passion s'était irritée dans le vide, et agrandie par l'inutilité des tentatives faites pour la satisfaire ![748]

Cette référence musicale se trouve certes très loin de l'endroit où elle devrait se trouver normalement. Si les inscriptions musicales sont souvent une ouverture de scène vers l'extérieur, celle-ci est un énorme cratère où se rassemblent une romance de boudoir et un opéra de Rossini, ce qui démontre la complexité de la narration chez Balzac lorsqu'il est question d'inscriptions musicales – apparemment superflues parfois ! Tout comme la dissonance dans le boudoir de Camille, ici il n'y a pas d'effet humoristique, ni ironique provoqué par le décalage et le brouillage de deux univers musicaux : la dissonance reste du côté dramatique, même s'il n'y a pas un visage baigné de larmes.

Ce décalage entre l'inscription musicale et le contexte, créant un effet de dissonance est tout aussi intéressant dans *La Vieille Fille*. Il s'agit du moment où du Bousquier sort avec les autres invités de chez Mlle Cormon, la « bonne grosse main pleine d'écus »[749] qu'il veut pour épouse, tout comme le veut le chevalier de Valois. Tous les invités ont observé du Bousquier pendant toute la soirée, la manière dont il se comporte, dont il joue au whist, parce que l'on connaît ses intentions envers Mlle Cormon. Lorsqu'ils marchent tous ensemble pour rentrer chacun chez soi, le narrateur décrit la scène de la sorte :

> Si quelque observateur du cœur humain eût demeuré dans cette rue, il aurait toujours su dans quel mois il était, en entendant cette conversation. Mais en ce moment elle fut exclusivement drolatique, car du Bousquier, qui marchait seul en avant des groupes, fredonnait, sans se douter de l'à-propos, l'air fameux de : *Femme sensible, entends-tu le ramage ?* etc. Pour les uns, du Bousquier était un homme très fort, un homme mal jugé. Depuis qu'il avait été confirmé dans son poste par une nouvelle institution royale, le président du Ronceret inclinait vers du Bousquier. Pour les autres, le fournisseur était un homme dangereux, de mauvaises mœurs, capable de tout.[750]



En effet, voir du Bousquier, un républicain assez vulgaire et pas du tout élégant, à la différence de son rival, le chevalier de Valois (et qui vient de perdre au jeu !), fredonner l'air léger de l'opéra-comique de Méhul, *Ariodant*, accompagné des paroles très sentimentales, peut être drolatique. Les paroles de cet air, chantées par un barde,

[748] *Id.*
[749] *La Vieille Fille*, *CH*, t. IV, p. 908.
[750] *Ibid.*, p. 888.

continuent de cette manière : « Femme sensible, entends-tu le ramage / De ces oiseaux qui célèbrent leurs feux ? / Ils font redire à l'écho du rivage : / Le printemps fuit, hâtons-nous d'être heureux. »[751] Ces vers expriment peut-être ce que du Bousquier aurait bien aimé dire à Mlle Cormon. Le narrateur se trouve en divergence avec le personnage, dès que, avant même d'insérer la citation musicale, il décrit cette scène comme étant drolatique, exprimant ainsi son point de vue ironique – d'autant plus renforcé par « sans se douter de l'à-propos », qui montre la dissonance que cette citation provoque à ce moment du récit, grâce à une consonance inconsciente de du Bousquier à l'égard de la situation ; il est pourtant en connivence avec le lecteur, non seulement parce qu'il nous fait un clin d'œil, mais aussi pour l'*etc.* qu'il ajoute à la fin de sa citation. Cette intervention du narrateur a été, en effet, très réfléchie : si nous connaissons l'intrigue d'*Ariodant*, nous voyons que Mlle Cormon se trouve dans la même situation que Dalinde, partagée entre deux amants, Ariodant et Othon.

Si la plupart des personnages balzaciens semblent bien connaître une citation musicale pour la manier et la placer dans un contexte tout à fait adéquat, quelques personnages, tels que du Bousquier, semblent ignorer ou méconnaître la signification d'une citation musicale, ce qui finit par provoquer un effet de dissonance dans son contexte, malgré eux. Dans *Le Curé de village*, des Vanneaulx ignore une inscription musicale qui est intimement liée à sa situation, ce qui peut provoquer un effet presque humoristique (et drolatique) :

> Malgré les incisions que ces castors pratiquaient sur leur héritage et malgré son éloquence, l'avocat ne put rien obtenir de son client. Les des Vanneaulx furieux maudirent et anathématisèrent le condamné. « Non seulement il est assassin, mais il est encore sans délicatesse ! s'écria sérieusement des Vanneaulx sans connaître la fameuse complainte Fualdès [*sic*], en apprenant l'insuccès de l'abbé Pascal et voyant tout perdu par le rejet probable du pourvoi en cassation.[752]

C'est le narrateur ici le responsable de l'inscription musicale, car le personnage en question, des Vanneaulx, semble la méconnaître. La propre histoire de cette œuvre balzacienne suit de très près l'affaire Fualdès : à Limoges, le vieil avare Pingret a été volé et assassiné, et l'on croit avoir trouvé un coupable, le porcelainier Tascheron, qui nie le fait opiniâtrement. Pas très loin, dans l'Aveyron, le procureur impérial Fualdès est égorgé et son corps est jeté dans les eaux, et on lui a également volé quelques sacs d'argent.

---

[751] François-Benoît Hoffmann, Étienne-Nicolas Méhul, *Ariodant*, *drame en trois actes et en prose, mêlé de musique,* Paris, Huet, Charon, 1802, p. 24.
[752] *Le Curé de village*, *CH*, t. IX, p. 697.

L'affaire Fualdès a donné le jour à une complainte qui apparaît dans cette œuvre balzacienne, « à mi-chemin entre le pathétique du mélodrame (censé toucher le peuple) et l'esprit du canular (supposé s'adresser aux élites) », comme l'explique Sophie-Anne Leterrier[753]. Nous pouvons nous demander pour quelle raison le narrateur a ajouté cette inscription musicale : serait-elle due à ce que vient de dire des Vanneaulx, qui rappelle quelques vers du quatrième couplet de la complainte de Fualdès – « Non seulement il est assassin, mais il est encore sans délicatesse », évocateur de « Bastide le gigantesque / Moins deux pouces ayant six pieds, / Fut un scélérat fieffé / Et même sans politesse »[754], serait-ce donc une allusion à la chanson, sans citer les paroles proprement dites ? Effectivement, la complainte dénonce les noms de tous les désignés coupables de la mort de Fualdès, et à ce moment du roman de Balzac il s'agit de l'instruction contre Tascheron, qui continue à nier le vol et le meurtre de Pingret. Les des Vanneaulx n'ont pas été directement les victimes du crime, mais comme ils étaient les héritiers de Pingret, ils se trouvaient ainsi sans héritage. Le sieur des Vanneaulx propose même à M. de Grandville « la grâce de l'assassin de son oncle, si cet assassin restituait les cent mille francs »[755] ; ils proposent aussi à l'avocat de l'accusé de lui donner une partie de la somme volée, s'il la trouvait. Bref, leur désespoir est grand et en tant que victimes survivantes, ils veulent sinon leur dû, du moins la justice. Ce commentaire musical du narrateur évoque ainsi une complainte qui nomme justement les condamnés et fait revivre l'affaire. Notons pourtant qu'il s'agit d'une allusion musicale sans les paroles proprement dites : c'est pour cette raison que l'on spécule pour savoir à quels vers de la chanson le narrateur aurait pu nous renvoyer, et une allusion présuppose que la mémoire complète l'information. C'est justement là l'ironie provoquée par l'effet de dissonance : le narrateur fait allusion à une chanson que les personnages en question ne connaissent pas. En outre, dire que des Vanneaulx s'écrie sérieusement en parlant de la politesse de l'assassin ne peut être que très ironique de la part du narrateur également.

Il y a pire pour un personnage que de ne pas connaître la référence musicale : méconnaître le décorum. La première fois où Élisabeth Baudoyer, la femme du rival de

[753] Sophie-Anne Leterrier, « Le timbre de la complainte de Fualdès : "L'air de toutes les complaintes" », *Criminocorpus*, n° 17, 2021. Disponible sur : http://journals.openedition.org/criminocorpus/8861, consulté le 22 janvier 2024.
[754] « Véritable complainte sur la morte de Fualdès », sur l'air du maréchal de Saxe, Théophile Marion Dumersan, *Chants et chansons populaires de la France*, t. III, Paris, Garnier Frères, 1843, p. 99-104.
[755] *Le Curé de village*, *CH*, t. IX, p. 697.

Rabourdin, se rend à l'Opéra, le narrateur ironique et persifleur fait une nouvelle irruption :

> Quoique demeurant à deux pas du boulevard du Temple, où se trouvent Franconi, la Gaîté, l'Ambigu-Comique, et plus loin la Porte Saint-Martin, Élisabeth n'était jamais allée à la *comédie*. Quand elle eut la fantaisie de *voir ce que c'était*, avec la permission de M. Gaudron, bien entendu, M. Baudoyer la mena, par magnificence et afin de lui montrer le plus beau de tous les spectacles, à l'Opéra, où se donnait alors *Le Laboureur chinois*. Élisabeth trouva *la comédie* ennuyeuse comme les mouches et n'y voulut plus retourner.[756]

Si l'on sait que *Le Laboureur chinois* est un opéra en un acte, dont le livret est d'Étienne Morel de Chédeville, J. M. Deschamps, Jean-Baptiste Després et dont la musique a été arrangée par Henri Montan-Berton et Ludwig Lachnith, créé au théâtre de l'Opéra-Montansier, le 5 février 1813, notre mémoire va chercher ce que l'on connaît de l'intrigue de ce spectacle, souvent repris sous la Restauration, pour imaginer ce qu'a expérimenté Élisabeth, dans un premier moment. Pourtant, même si ce titre manque à notre répertoire, on comprend que le narrateur veut rajouter une touche d'ironie à cette scène, tout en agissant en divergence avec Élisabeth, qui est, à son insu, la cible de ses commentaires en italique, où il exprime l'incapacité de cette femme à apprécier un opéra – ou une *comédie*, comme l'aurait dit Élisabeth, incapable de distinguer les genres. L'emploi même du terme générique « comédie » par le narrateur pour n'importe quel type de spectacle, musical ou non, ne fait que renforcer l'ignorance d'Élisabeth en matière musicale : il y a un grand effet de dissonance entre ce personnage et la façon dont le narrateur la dépeint.

De même, le narrateur fait ressortir certaines caractéristiques du personnage de Valérie Marneffe, lorsqu'il est question de sa relation avec le baron Hulot. Hector, qui a toujours entretenu des actrices (Josépha, Jenny Cadine), voit en Valérie une bourgeoise éduquée et décente, contrairement à ses amantes précédentes, ce que le narrateur explique par ces mots : « En effet, il n'apercevait là ni moquerie, ni orgies, ni dépenses folles, ni dépravation, ni mépris des choses sociales, ni cette indépendance absolue qui, chez l'actrice et chez la cantatrice, avaient causé tous ses malheurs. »[757] Valérie est pourtant une femme froide avec son mari (si elle est prise de la fantaisie de fermer la porte

[756] *Les Employés*, *CH*, t. VII, p. 936-937.
[757] *La Cousine Bette*, *CH*, t. VII, p. 143.

de sa chambre pour qu'il ne lui dise au revoir avant d'aller au Ministère, elle le fait[758]), et avec ses amants, Hulot compris ; en somme, elle est sa maîtresse et reine de ses sentiments. Le seul moment où l'on la voit vulnérable c'est lorsqu'elle est sous le charme d'un riche Brésilien, qui est parti vendre ses biens avant de s'établir en France. Aussi pour nous faire comprendre qu'il n'est pas difficile pour Valérie de se livrer à ce jeu de séduction auprès du baron Hulot, le narrateur inscrit-il une citation musicale qui renvoie à une ronde enfantine intitulée *Tout en m'y promenant.* Ce choix provoque un effet de dissonance qui fait ressortir les origines de Valérie, bourgeoise, mais non pas de la grande bourgeoisie :



> Mme Marneffe, âgée de vingt-trois ans, bourgeoise pure et timorée, fleur cachée dans la rue du Doyenné, devait ignorer les dépravations et la démoralisation courtisanesques qui maintenant causaient d'affreux dégoûts au baron, car il n'avait pas encore connu les charmes de la vertu qui combat, et la craintive Valérie les lui faisait savourer, comme dit la chanson, *tout le long de la rivière*.[759]

La ronde parle d'un roi d'Aquitaine qui voit trois jeunes demoiselles tout en se promenant le long de la rivière. Il les salue toutes les trois, mais il salue la plus belle en lui proposant : « Oh ! viens dans mon palais, / Oh ! viens ma toute belle »[760], tout comme Hulot le fait pour chacune de ses maîtresses, mais spécialement pour Mme Marneffe. Le refrain de cette ronde, répété à la fin de chaque strophe, exprime le refus de cette demoiselle : « Que dit que non, / Que dit-elle, non, non »[761] – le narrateur ne veut pas, par cette citation musicale, dénoncer le refus des avances du baron, mais révéler, dans une sorte de prolepse narrative (et musicale), le caractère de Valérie, femme cupide qui réussira à faire faire à Hector ce qu'elle voudra, surtout avec ses affaires financières. Valérie se promène le long de la rivière, et promène (emmène) Hulot où elle veut, elle « le mène en bateau ».

---

[758] « […] je suis une femme mariée et je suis ma maîtresse, à tel point que le matin, en partant au ministère, s'il prend fantaisie à Marneffe de me dire adieu et qu'il trouve la porte de ma chambre fermée, il s'en va tout tranquillement. » *Ibid.*, p. 149.
[759] *Ibid.*, p. 143.
[760] Jean-Baptiste Weckerlin, *Chansons et rondes* enfantines*, des provinces de la France*, Paris, Garnier Frères, 1889, p. 47.
[761] *Id.*

De la même manière que le narrateur peut provoquer un effet de dissonance dans la pièce, l'auteur peut aussi déléguer ce pouvoir à un personnage. C'est ce que l'on voit dans *Les Paysans*, lorsqu'un personnage fait de l'ironie sur un autre personnage, créant ainsi un effet de dissonance :

> Si Cuvier fût passé par là sans se nommer, la première société de Soulanges l'eût convaincu de savoir peu de chose en comparaison de M. Gourdon le médecin. Nourrit et son *joli filet de voix*, disait le notaire avec une indulgence protectrice, eussent été trouvés à peine dignes d'accompagner ce rossignol de Soulanges.[762]

Le notaire évoque un interprète connu à l'époque afin de comparer sa voix avec celle d'un habitant de Soulanges, nous renvoyant à un rossignol – ce qui aurait pu être très laudatif, puisque l'on pourrait penser qu'il a une voix mélodieuse, bien modulée, harmonieuse, ce qui créerait un effet de consonance plutôt, si le contexte était différent. Ici, le narrateur vient d'exalter le manque de modestie concernant leur travail ou passetemps : « Ainsi, non seulement chacun de ces braves bourgeois offrait une de ces spécialités de caprice si nécessaire à l'homme de province pour exister, mais encore chacun d'eux cultivait sans rival son champ dans le domaine de la vanité. »[763] Son discours étant rempli de critiques, son portrait du rossignol de Soulanges ne pourrait qu'être empreint d'ironie : aussi belle qu'aurait pu être cette voix de rossignol, dans ce contexte elle provoque un effet de dissonance, venant d'un personnage vis-à-vis d'un autre.

Tout comme dans le cas du notaire qui rajoute une touche d'ironie musicale pour ridiculiser M. Gourdon, on trouve souvent des inscriptions musicales qui ont été ajoutées par un personnage afin d'ironiser sur le portrait d'un autre personnage ou une situation. Très souvent nous voyons que quelques personnages sont les rois de la raillerie : grâce à leur trait d'esprit, certaines caractéristiques d'autres personnages ressortent et deviennent évidentes dans le récit. À titre d'exemple, dans *Les Employés*, Dutocq suggère que l'on fasse justement ce que la femme de chambre de Caroline a fait contre son mari dans *Petites misères de la vie conjugale*, laisser courir des rumeurs : « Écoutez-moi, messieurs ! de la prudence. Si vous vous souleviez d'abord, nous serions accusés de vengeance et d'intérêt personnel ! Non, laissez courir le bruit tout doucement. »[764] Bixiou intervient avec

[762] *Les Paysans*, *CH*, t. IX, p. 272.
[763] *Id*.
[764] *Les Employés*, *CH*, t. VII, p. 1083-1084.

une inscription musicale attribuant l'air de la calomnie à qui de droit : « Dutocq est dans les principes du grand air inventé par le sublime Rossini pour Basilio, et qui prouve que ce grand compositeur est un homme politique ! »[765] Ce n'est pas le narrateur qui agit en dissonance avec un personnage, faisant ressortir une caractéristique autrefois ignorée ou un clin d'œil humoristique, comme nous le voyons souvent dans l'œuvre balzacienne, mais c'est un personnage qui fait ressortir une disharmonie avec un autre, créant ainsi un effet de dissonance dans cette scène.

Examinons maintenant un extrait de *La Cousine Bette*, au moment où Bette se voit interrogée par Hortense et sa mère, dans le but d'en découvrir davantage sur son bien-aimé (son métier, son nom, son âge, son apparence physique, sa nationalité…). Ne croyant pas que cet homme existe, elles font fi des réponses que donne Bette, ce qui motive quelques plaisanteries de la part d'Hortense : « Ne vois-tu pas, maman, que c'est un Polonais tellement fait au knout, que Bette lui rappelle cette petite douceur de sa patrie. »[766] Après cette raillerie, encore dans cet esprit humoristique, Hortense se met à chanter : « […] *Wenceslas ! idole de mon âme !* au lieu de : *Ô Mathilde*… Et il y avait eu comme un armistice pendant quelques instants. »[767] L'ironie est, bien évidemment exprimée à travers Hortense et non par le narrateur. Cette parodie d'Hortense montre clairement qu'elle veut se moquer de Bette, le portrait de Bette ne peut se rapprocher de celui de la princesse Mathilde – elle est loin de la beauté de Mathilde, et quelque peu masculine : ce couple s'avère impossible, rien que par cette plaisanterie musicale d'Hortense qui prévoit d'une manière ou d'une autre la suite de leur histoire. Nous savons que c'est Hortense qui occupera la position de Mathilde, et Wenceslas celle de Guillaume Tell : voilà un couple plus plausible.



Certes, le déplacement de ce vers change son effet : dans l'opéra de Rossini, le contexte est loin de la dérision, à la différence de l'œuvre de Balzac. Par ailleurs, l'intrigue de *Guillaume Tell* tourne autour d'une rivalité entre les Suisses et les Autrichiens – un contexte très belliqueux –, en même temps que l'on voit une histoire d'amour naître entre le suisse Arnold et l'autrichienne Mathilde. Or, dans *La Cousine Bette*, la question politique est assez présente également, même si en arrière-plan, notamment lorsque le

[765] *Ibid.*, p. 1084.
[766] *La Cousine Bette*, *CH*, t. VII, p. 88-89.
[767] *Ibid.*, p. 89.

narrateur affirme : « Depuis, 1830 a consommé l'œuvre de 1793 »[768]. Malgré ce court instant détendu où Hortense fait sa plaisanterie, tout en faisant le pastiche d'un vers d'opéra, c'est une ambiance belliqueuse qui règne tout le long du roman, ce que souligne le narrateur tout de suite après : il parle d'un armistice de quelques instants.

L'effet de dissonance dans les histoires d'amour dans *La Comédie humaine* est souvent provoqué par une inscription musicale, qui peut faire ressortir le désaccord dans le couple. À titre d'exemple, dans *Eugénie Grandet*, Charles a aussi son moment musical rempli d'onomatopées, comme Vautrin, mais qui a lieu dans des conditions différentes, moins humoristiques peut-être. Afin de montrer la nonchalance du parisien Charles vis-à-vis de la vie à la campagne et de la routine de la famille de son oncle, le narrateur décrit que Charles chanteronne en faisant des tours dans sa chambre après son réveil à onze heures du matin. Le narrateur attribue encore une fois un instant musical à Charles Grandet, cette fois-ci au moment où il écrit une lettre à sa cousine pour lui expliquer que, pour lui, « le moment des illusions est passé »[769], tout en justifiant son mariage calculé avec Mlle d'Aubrion. Pour exprimer son détachement envers Eugénie, le narrateur nous décrit ce qu'il fait en signant sa lettre :



> « Tan, ta, ta. – Tan, ta, ti. – Tinn, ta, ta. – Toûn ! – Toûn, ta, ti. – Tinn, ta, ta… », etc., avait chanté Charles Grandet sur l'air de *Non più andrai*, en signant :
>
> « Votre dévoué cousin,
>
> « CHARLES. »[770]

La façon dont le narrateur introduit cet instant musical de Charles montre qu'il y a un effet de consonance entre le narrateur et ce personnage, car sa nonchalance s'exprime ici par les onomatopées que prononce Charles, sans même prendre la peine de chanter les vrais vers qui se trouvent à la fin du premier acte de l'opéra de Mozart, *Les Noces de Figaro*. En lisant ce chant avec les onomatopées, nous avons l'impression qu'il est joyeux, et qu'il se réjouit d'écrire cette lettre qui arrachera les larmes d'Eugénie et qui lui fera dire : « Ma mère avait raison, dit-elle en pleurant. Souffrir et mourir. »[771] D'autant plus que cet air est en soi déjà fort joyeux : en l'écoutant, nous n'imaginons pas que le contenu

[768] *Ibid.*, p. 151.
[769] *Eugénie Grandet*, *CH*, t. III, p. 1186.
[770] *Ibid.*, p. 1188.
[771] *Ibid.*, p. 1189.

de cette lettre puisse délecter Charles à tel point qu'il chanteronne gaiement cette mélodie. Par ailleurs, le titre de cet air, *Non più andrai*, et les premiers vers qui s'en suivent chantés par Figaro, pour Chérubin[772], à la fin du premier acte de l'opéra, peuvent aussi être liés à l'histoire de Charles et Eugénie et au contenu de cette lettre :

Non più andrai, farfallone amoroso, Notte et giorno d'intorno girando, Delle belle turbando il riposo, Narcisetto, Adoncino d'Amor.[773]	Tu n'iras plus, gros papillon amoureux, tourbillonnant nuit et jour ; troublant le sommeil de ces belles Petit Narcisse, Adonis d'amour.[774]

C'est comme si Charles déclarait par cette citation musicale son détachement de la situation, tout en incitant l'amour d'Eugénie à ne plus exister (*Non più andrai*, en français « Tu n'iras plus », comme s'il s'adressait en quelque sorte à l'amour qu'Eugénie lui porte) après tout ce qu'il a écrit avec grande sincérité et transparence dans sa lettre. Le jeu de cette citation musicale dans leur histoire n'est autre qu'un jeu d'enfants pour Charles, mais qu'Eugénie prend au sérieux : il y a une dissonance dans ce couple, car ils ne ressentent pas la même chose ; Charles est insoucieux, Eugénie va pleurer, et leur histoire d'amour se finit par un air opératique.

Maxime de Trailles, dans *Béatrix*, lors d'un entretien avec Mme Schontz, maîtresse du comte Arthur de Rochefide, ajoute une inscription musicale qui nous semble tout à fait produire un effet de dissonance dans la scène en question. Cette conversation a pour but de la convaincre de quitter son amant, pour qu'il revienne à sa femme, Béatrix de Rochefide, tout en essayant de la persuader d'épouser du Ronceret. Pour la rassurer, Maxime lui dit :

> Et il est bien laid avec sa peau de prune, il a des soies au lieu de favoris, il a l'air d'un marcassin, quoiqu'il ait des yeux d'oiseau de proie. Ça fera le plus beau président du monde. Sois tranquille ! dans dix minutes il te chantera l'air d'Isabelle au quatrième acte de *Robert le Diable* : « Je suis à tes genoux !... » mais tu te charges de renvoyer Arthur à ceux de Béatrix…[775]



Cette citation musicale de l'opéra *Robert-le-Diable* appartient à une cavatine qui revient très souvent dans *La Comédie humaine*, à savoir la cavatine du « Grâce pour toi-

[772] Jacques Martineau rappelle que cet air représente la vie passée de Charles, qui se voyait lui aussi comme un Chérubin, un « adolescent insouciant, volage et les serments échangés ne sont plus que ces formules vides qu'on peut prononcer enfant. » *L'Opéra et l'amour dans « La Comédie humaine » d'Honoré de Balzac*, éd. cit., p. 503.
[773] Lorenzo Da Ponte, Wolfgang Amadeus Mozart, *Le Nozze di Figaro*, *opera buffa in quattro atti di Wolfgang Amadeus Mozart su libretto di Lorenzo Da Ponte*, Paris, Hocquet, 1816, p. 13.
[774] C'est nous qui traduisons.
[775] *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 922.

même, / Et grâce pour moi ! ». Néanmoins, ces vers ne seraient pas très appropriés ici, et c'est justement ce décalage qui provoque l'effet de dissonance : Maxime a bien choisi la citation musicale qui représenterait la position de du Ronceret, même si c'est une femme qui la chante dans l'opéra de Meyerbeer, dans ce que Balzac appelle ailleurs le « duo du viol »[776]. Le personnage qui place cette citation musicale, très bien d'ailleurs, exprime son dédain envers du Ronceret, et se moque de la situation et de leurs relations qui semblent n'être que superficiellement profondes. L'ironie qu'exprime cette citation musicale marque aussi une distance de la part de Maxime avec les histoires matrimoniales d'autrui, notamment avec le plan tracé pour que Mme Schontz monte socialement grâce à cet éventuel mariage avec du Ronceret, tout en essayant d'inciter son amant, Arthur, à se remettre avec son épouse Béatrix. Par ailleurs, Maxime joue sur l'apparence de du Ronceret, lorsqu'il dit, très ironiquement, qu'il ferait « le plus beau président du monde » : c'est une citation musicale à double détente, qui touche à plusieurs aspects différents de ce personnage et de leur situation, mais toujours avec ce même ton railleur.

De même, Blondet, journaliste très au fait de l'actualité musicale, et qui fait souvent preuve de son esprit lors des discussions mondaines, ajoute une inscription musicale aujourd'hui disparue des éditions actuelles de *La Comédie humaine*, car si elle n'était pas éliminée lors des changements opérés par l'auteur, elle accuserait une dissonance entre le personnage auquel est attribuée cette citation musicale et la citation en soi. Avant de faire ses corrections dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, Balzac faisait dire à Blondet qu'Esther « […] pouvait devenir plus illustre que la frétillon de Béranger, il y avait en elle l'étoffe d'une belle courtisane »[777], où aujourd'hui on lit « La Torpille est la seule fille de joie en qui s'est rencontrée l'étoffe d'une belle courtisane »[778]. L'étoffe reste toujours présente dans l'édition actuelle, mais le jeu de mots disparaît – n'oublions pas que « grisette » est, dans le jargon textile, une étoffe de teinte grise, qui a donné son nom à la grisette, jeune couturière qui peut être employée en chambre ou dans un atelier de couture, comme la Frétillon de Béranger. La dernière strophe de la chanson *Frétillon* conviendrait spécialement à Esther :

> Seigneurs, banquiers et notaires
> La feront encor briller ;
> Puis encor des mousquetaires
> Viendront la déshabiller.
> Ma Frétillon, *(bis)*

[776] *Gambara*, *CH*, t. X, p. 508.
[777] *Splendeurs et misères des courtisanes*, *CH*, t. V, p. 1326-1327, var. *e*.
[778] *Ibid.*, p. 440.

Cette fille
Qui frétille,
Mourra sans un cotillon.[779]

Notamment le banquier qui apparaît dans ce couplet, si l'on songe à Nucingen, fait aussi un lien avec la vie d'Esther. Certes, en renvoyant à ce personnage-type des chansons légères, on comprend que Blondet veut dire que la Torpille est une grisette, tout comme la Frétillon. Insérer cette référence à la chanson de Béranger éveille le souvenir de la série d'aventures qu'a vécue Frétillon, racontée dans la chanson. Néanmoins, comme l'auteur présente Esther comme une torpille, un poisson lent, qui engourdit et paralyse à travers une décharge électrique ceux qui la touchent dans le monde aquatique, l'association de la figure de Frétillon à ce personnage serait assez contradictoire : Esther n'est pas une grisette, ainsi elle ne pourrait pas être cette fille qui frétille, car ce serait incohérent – de l'incohérence voulue pour faire sortir l'ironie de son personnage, à travers laquelle l'auteur fabrique la dissonance. L'enjeu de cette citation reste pourtant, malgré la suppression de cette inscription musicale, dans le texte : les voisines d'Esther sont décrites comme des grisettes, qui entretiennent une petite activité de couturière, mais elles ne sont pas assez coquettes pour être appelées de la sorte. Plus que son entourage, dans la première partie des *Splendeurs et misères des courtisanes*, Esther suit le stéréotype de la fin d'une grisette, lorsqu'elle essaie de se suicider par asphyxie avec son réchaud à charbon – suicide raté, car l'abbé Herrera la sauve afin que la Torpille n'expire. Balzac l'arrache à ce destin de grisette avec cette citation congédiée : Esther laisse un courant d'air et ne meurt pas de cette manière, comme s'il y avait une espèce de dissociation de ce que l'on voit dans la narration et de cette référence qui a été enlevée ; néanmoins les réminiscences de la Frétillon se font entendre en arrière-plan, car l'auteur garde en filigrane l'imaginaire de la grisette.

Bixiou utilise une citation musicale pour décrire un personnage, d'abord, de manière flatteuse. Pour décrire les deux sœurs d'Aldrigger et marquer leurs différences, il évoque le premier vers d'un poème d'Alfred Musset, mis en musique par Monpou :

> Jamais deux sœurs ne furent plus dissemblables que l'étaient Isaure et Malvina. L'aînée, grande et brune, Isaure petite et mince ; celle-ci les traits fins et délicats ; l'autre des formes vigoureuses et prononcées ; Isaure était la femme qui règne par son défaut de force, et qu'un lycéen se croit obligé de protéger ; Malvina était la femme d'« *Avez-vous vu dans Barcelone ?* » À côté

[779] Pierre-Jean de Béranger, *Chansons complètes de P.-J. de Béranger, augmentées de tous les suppléments et des chansons nouvelles et dernières et ornées de 19 vignettes*, La Haye, Vervlolet, 1834, p. 42.

de sa sœur, Isaure faisait l'effet d'une miniature auprès d'un portrait à l'huile.[780]

Si l'on regarde les paroles de ce poème, le portrait de Malvina est peint de manière très flatteuse, Bixiou la mettant certainement en valeur :



Vrai Dieu ! lorsque son œil pétille
Sous la frange de ses réseaux,
Rien que pour toucher sa mantille,
De par tous les saints de Castille,
On se ferait rompre les os.

Qu'elle est superbe en son désordre,
Quand elle tombe, les seins nus,
Qu'on la voit, béante, se tordre
Dans un baiser de rage, et mordre
En criant des mots inconnus ![781]

Pour l'instant, Bixiou ne fait ressortir qu'un effet de consonance, très harmonieuse d'ailleurs. Cependant, plus loin dans *La Maison Nucingen*, il reprend cette même citation musicale pour décrire Malvina, mais qui sonne d'une manière différente dans le contexte où il l'insère. Il s'agit du mariage de sa sœur, Isaure, avec Godefroid de Beaudenord, plus spécifiquement le bal donné par les Nucingen pour cette occasion. Bixiou commence à faire comprendre à ce moment du récit la nature des sœurs : « Isaure dansa, non plus en jeune fille, mais en femme heureuse. La petite baronne fut plus que jamais bergère des Alpes. Malvina, la femme d'*Avez-vous vu dans Barcelone ?* entendit au milieu de ce bal du Tillet lui conseillant sèchement d'être Mme Desroches. »[782] Presque à la fin du récit, cette citation musicale vient, de manière dissonante, signaler l'ironie du destin de Malvina : la chute de cette femme qui n'est pas superbe dans son désordre. Elle finit pauvre et sans mari, comme l'explique Bixiou quelques lignes plus loin : « L'arrière-petite perle des Adolphus, Malvina, ne possède rien, elle donne des leçons de piano pour ne pas être à charge à son beau-frère. Noire, grande, mince, sèche, elle ressemble à une momie échappée de chez Passalacqua qui court à pied dans Paris. »[783] En reprenant cette citation musicale dans cette partie du récit, Bixiou signale un effet de métamorphose dans l'imaginaire de l'andalouse, lorsqu'il nous fait comprendre que bien qu'elle soit belle et magnifique, Malvina n'a pas réussi dans la vie quand elle était jeune, et que cette belle

[780] *La Maison Nucingen*, *CH*, t. VI, p. 353.
[781] Alfred de Musset, « L'Andalouse », dans *Premières poésies d'Alfred de Musset (1829-1835)*, Paris, Charpentier, 1858, p. 87-88.
[782] *La Maison Nucingen*, *CH*, t. VI, p. 389.
[783] *Ibid.*, p. 390.

créature se transforme en momie en vieillissant – une comparaison qui l'amène très loin de la belle andalouse !

Philippe, dans *La Rabouilleuse*, est aussi un exemple d'un personnage qui déchoit : d'abord, c'est un militaire ; après, ce n'est qu'un soldat laboureur. Il chante dans les escaliers après avoir gagné au jeu (contrairement à Raphaël, qui siffle un air d'opéra après avoir perdu au jeu), ivre, un chant patriotique :

> Quand il avait gagné, ce qui arrivait presque toujours, il consommait un bol de punch et regagnait sa mansarde ; mais il parlait alors d'assommer les Ultras, les Gardes-du-corps, et chantait dans les escaliers : *Veillons au salut de l'Empire*. Sa pauvre mère, en l'entendant, disait : « Il est gai ce soir, Philippe » ; et elle montait l'embrasser, sans se plaindre des odeurs fétides du punch, des petits verres et du tabac.
> « Tu dois être contente de moi, ma chère mère ? lui dit-il vers la fin de janvier, je mène la vie la plus régulière du monde. »[784]



La façon dont sa mère interprète cet instant musical est déjà, en soi, drolatique et dissonante. L'ancien soldat à demi-solde dépense le peu qu'il a au jeu, et compte sur sa mère, son frère et la vieille Descoings pour régler ses dettes de jeu. Comme ces trois personnes autour de lui ne le freinent pas, il continue à mener cette vie « régulière », tout en gardant son esprit militaire, ce qui se manifeste à travers *Veillons au salut de l'Empire* (en tant qu'ancien officier d'ordonnance de l'Empereur, réduit à rien après la chute de l'Empire, il n'est pas étonnant qu'il se mette à chanter *Veillons au salut de l'Empire*...). L'effet de dissonance que l'on entend ici vient du personnage envers sa propre situation : sa vie n'est pas du tout régulière, comme il le dit, d'un point de vue moral, à la différence de la vie de moine ou d'un soldat laboureur : Philippe est un chevalier de la désœuvrance, c'est l'ironie pure de sa situation. Par ailleurs, lorsque Philippe la chante dans les escaliers, il exprime son indifférence envers les règles et sa volonté d'agir à sa guise, en même temps que son chant manifeste son instinct violent de soldat qui a envie d'assommer quelqu'un, les Ultras, les Gardes-du-corps. Il sait que l'Empire n'est plus possible et qu'un soldat à demi-solde n'arrivera pas à s'inscrire dans l'histoire.

Tout comme Philippe, l'actrice Josépha Mirah chante pour ironiser sur sa propre situation : elle choisit un vers connu de l'opéra *Œdipe à Colone*, de Sacchini, devenu une scie, pour chasser son appréhension, tout en exagérant tragiquement la rencontre qu'elle

[784] *La Rabouilleuse*, *CH*, t. IV, p. 308.

était sur le point d'avoir avec la baronne Hulot. Ce bref instant musical vient compléter sa phrase et semble l'aider à gérer ses émotions, à se calmer avant cette conversation :

> Elle alla se regarder dans sa psyché. « Ficelons-nous ! se dit-elle. Il faut que le Vice soit sous les armes devant la Vertu ! Pauvre femme ! que me veut-elle ?... Ça me trouble, moi ! de voir
>
> *Du malheur auguste victime* !... »
>
> Elle achevait de chanter cet air célèbre, quand sa femme de chambre rentra.[785]



Ce vers de l'opéra *Œdipe à Colone*, qu'ajoute Josépha à la fin de son discours, le complète parfaitement. Typographiquement parlant, la citation musicale apparaît en italique et décalée du reste du texte, mais ce que dit Josépha peut être lu d'une traite, comme la suite de sa phrase. Toutefois nous avons l'impression que cette dimension lyrique n'est pas aussi brève que son apparence : les points de suspension et le verbe « achever » rallongent la parenthèse musicale. Josépha semble faire de l'ironie sur sa propre situation à travers cette citation musicale, être dissonante envers soi-même en somme, tout en exprimant son absence de volonté de voir la baronne Hulot qui vient de sonner chez elle. Malgré cette barrière que veut mettre la cantatrice, la baronne parvient à la toucher, ce que l'on apprend par un commentaire du narrateur : « La sublime artiste admira ce dont se moquait la courtisane. »[786] La cantatrice a chanté pour se mettre dans son rôle, elle choisit d'être gentille avec la baronne, qui en sera étonnée :

> Josépha se leva, fourragea les fleurs rares de ses jardinières, et fit un charmant, un délicieux bouquet pour la baronne, dont l'attente était, disons-le, entièrement trompée. Semblable à ces bons bourgeois qui prennent les gens de génie pour des espèces de monstres mangeant, buvant, marchant, parlant, tout autrement que les autres hommes, la baronne espérait voir Josépha la fascinatrice, Josépha la cantatrice, la courtisane spirituelle et amoureuse ; et elle trouvait une femme calme et posée, ayant la noblesse de son talent, la simplicité d'une actrice qui se sait reine le soir, et enfin, mieux que cela, une fille qui rendait par ses regards, par son attitude et ses façons, un plein et entier hommage à la femme vertueuse, à la *Mater dolorosa* de l'hymne saint, et qui en fleurissait les plaies, comme en Italie on fleurit la Madone.[787]

Le narrateur élève l'actrice à la hauteur d'une figure religieuse, d'une manière presque ironique : ce commentaire pourrait faire un effet de dissonance, si au moins il y avait de la musique ; mais ce passage brodé et complexe dépasserait même la dissonance,

[785] *La Cousine Bette*, *CH*, t. VII, p. 376.
[786] *Ibid.*, p. 379.
[787] *Ibid.*, p. 381.

car il touche à de l'unisson. Un hymne saint est évoqué à côté d'une courtisane, qui passe de l'ironie de son sort à une femme vertueuse qui compatit au chagrin d'autrui. Josépha peut jouer de ces deux côtés car son double – en tant qu'artiste – lui permet d'admirer et de sentir des émotions dont la courtisane se moque : c'est presque un effet de contrepoint, sans l'enjeu de l'ironie, car c'est quand même harmonieux.

- ***Consonances, dissonances et contrepoint***

Empreint de cette aura religieuse, l'instant musical de Camille, dans *Béatrix*, semble provoquer un effet de dissonance dans la pièce. Cet effet intervient lorsqu'elle se met au piano pour jouer la cavatine *Grâce pour toi, grâce pour moi*, de l'opéra *Robert-le-Diable*, sans savoir qu'elle a pour spectateur Calyste :

> En montant l'escalier où l'épais tapis étouffait entièrement le bruit des pas, Calyste alla de plus en plus lentement. Il reconnut quelque chose d'extraordinaire dans cette musique. Félicité jouait pour elle seule, elle s'entretenait avec elle-même. Au lieu d'entrer, le jeune homme s'assit sur un banc gothique garni de velours vert qui se trouvait le long du palier sous une fenêtre artistement encadrée de bois sculptés colorés en brou de noix et vernis. Rien de plus mystérieusement mélancolique que l'improvisation de Camille : vous eussiez dit d'une âme criant quelque *De profundis* à Dieu du fond de la tombe. Le jeune amant y reconnut la prière de l'amour au désespoir, la tendresse de la plainte soumise, les gémissements d'une affliction contenue. 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 et s'interrompit. Calyste entra et vit la raison de cette interruption. La pauvre Camille Maupin ! la belle Félicité lui montra sans coquetterie un visage baigné de larmes, prit son mouchoir, les essuya, et lui dit simplement : « Bonjour. »[788]



Le brouillage de deux genres complètement différents et qui ne se côtoieraient pas, sinon dans le théâtre sonore balzacien, frappe encore une fois : nous avons déjà vu le clin d'œil du narrateur d'*Une double famille*, qui nous fait comprendre que le père Granville sifflait un air léger d'opéra-comique sans se soucier du désaccord que cela faisait avec l'endroit où il se trouvait, dans une église. Ici, il est évident que le narrateur rapproche ces deux univers musicaux distincts : tandis que Calyste écoutait la cavatine du duo du viol de *Robert-le-Diable*, il nous rappelle la mélancolie d'une âme criant les

[788] *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 707-708.

premiers mots du psaume 130, « *De profundis clamaui ad te, Domine* » (Du fond de l'abîme j'ai crié vers Toi, Seigneur), souvent utilisé comme une prière pour les morts. Dans sa variation du *Grâce pour toi-même, et grâce pour moi*, le narrateur veut nous faire comprendre que nous, lecteurs-auditeurs, pourrions écouter une plainte mélancolique, comme la prière pour les défunts (« prière de l'amour et du désespoir »), car c'est de cette manière que Calyste écoute attentivement le morceau, presque comme s'il y avait un effet de contrepoint dans la pièce. Malgré cela, l'effet de dissonance de cette citation musicale devient évident lorsque l'on comprend que le sens mondain que chante Camille se transforme en quelque chose de divin, de céleste : comme une artiste par excellence, l'art passe au-delà d'une séparation de genres musicaux. Pourtant, cette dissonance n'est pas ironique, ni humoristique, comme c'est souvent le cas dans l'œuvre balzacienne, mais elle relève d'une fonction dramatique de ce glissement entre deux univers musicaux complètement distincts, accentuée par l'éloquence des larmes[789] de Camille.

Contrairement à cette ambiance tendue, nous avons le personnage de Félix Grandet, dans *Eugénie Grandet*, qui chante pour exprimer sa gaieté, ou du moins pour chasser ses préoccupations. Lorsqu'il revient de son expédition à Angers où il allait chercher son or, M. des Grassins l'attend pour qu'ils parlent négoce, ce qui le décide à aller à Paris « […] pour arranger les affaires de la maison Guillaume Grandet »[790], dans une tentative de sauver l'honneur de son neveu, et le nom Grandet, bien évidemment. Dès que le banquier part, il demande à Nanon :

> « Donne-moi du cassis ? » Mais trop ému pour rester en place, il se leva, regarda le portrait de M. de La Bertellière et se mit à chanter, en faisant ce que Nanon appelait des pas de danse :
>
> *Dans les gardes françaises*
> *J'avais un bon papa.*[791]



Le narrateur montre l'agitation de Félix Grandet motivée par son émotion : il sait qu'il est sur le point de faire des transactions financières importantes dont il appréhende peut-être le résultat : pour un avare, il n'est jamais facile de débourser beaucoup d'argent

[789] Julie, dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, de Jean-Jacques Rousseau, pleure d'émotion en écoutant Gluck, et il y a désormais une série de scènes dans la littérature où les femmes versent des larmes à l'écoute d'un morceau opératique.
[790] *Eugénie Grandet*, *CH*, t. III, p. 1133.
[791] *Id*.

d'un trait. Sa surexcitation est interprétée par les femmes de la maison comme de la joie : « Nanon, Mme Grandet, Eugénie s'examinèrent mutuellement et en silence. La joie du vigneron les épouvantait toujours quand elle arrivait à son apogée. »[792] Aussi cette citation musicale a-t-elle la fonction d'évacuer ses émotions, un peu comme le fait Anastasie lorsqu'elle joue *Cara, non dubitar*, mais de manière moins violente. Analysons maintenant son contenu : les vers choisis par le père Grandet ont été tirés d'une chanson du XVIIIe siècle, attribuée au chansonnier Jean-Joseph Vadé, dont les paroles sont les suivantes :

> Dans les gardes-françaises
> J'avais un amoureux,
> Fringant, chaud comme braise,
> Jeune, beau, vigoureux.
> Mais de la colonelle,
> C'est le plus scélérat,
> Pour une péronnelle,
> Le gueux m'a planté là…[793]

La chanson parle d'un amoureux, ce qui est effectivement très éloigné du contexte où M. Grandet l'insère. Aussi y a-t-il un effet de dissonance provoqué par le changement des paroles, car le registre sentimental se perd ici – ou sinon de contrepoint car ce n'est pas disharmonieux. À défaut d'un amoureux, il parle d'un bon papa, tout en regardant le portrait de son beau-père, M. de La Bertellière, car c'est grâce à lui et à sa cupidité qu'il peut placer son argent ici et là :

> M. Grandet, que la Providence voulut sans doute consoler de sa disgrâce administrative, hérita successivement pendant cette année de Mme de La Gaudinière, née de La Bertellière, mère de Mme Grandet ; puis du vieux M. La Bertellière, père de la défunte ; et encore de Mme Gentillet, grand-mère du côté maternel : trois successions dont l'importance ne fut connue de personne. L'avarice de ces trois vieillards était si passionnée que depuis longtemps ils entassaient leur argent pour pouvoir le contempler secrètement. Le vieux M. La Bertellière appelait un placement une prodigalité, trouvant de plus gros intérêts dans l'aspect de l'or que dans les bénéfices de l'usure.[794]

La cupidité du père Grandet et de M. de La Bertellière se différencie justement par ceci : le père Grandet fait des spéculations tandis que M. de La Bertellière contemplait son or sans le toucher. Dans cette parodie de la chanson que fait Félix Grandet, on peut supposer qu'il l'a chantée de la sorte en pensant à son neveu, et à l'aide qu'il lui portera : dans ce cas, c'est lui-même le bon papa (le « bon tonton ») qui aidera sa famille lors de

---

[792] *Ibid.*, p. 1134.
[793] Thierry Bouzard, « Le chant militaire français : un patrimoine vivant », *Revue historique des armées*, n° 242, 2006, p. 98-113.
[794] *Eugénie Grandet*, *CH*, t. III, p. 1031-1032.

son séjour à Paris. L'amour de l'argent est si fort chez le père Grandet, que ce rapprochement entre deux contextes a priori assez distants devient évident. Ainsi, là où l'on s'attendrait à voir (entendre) un effet de dissonance à cause du décalage entre les affaires du père Grandet et une chanson d'amour, il s'avère finalement être un effet plutôt de nature consonante : c'est un rapport presque amoureux que le père Grandet entretient avec son argent.

Plus loin dans ce même roman, sans pressentir que sa fille a donné tout son or à son cousin, Félix Grandet se réveille de bonne humeur le jour de l'an, et quelque avare qu'il soit, il accepte aussitôt que Nanon vienne allumer un peu le feu dans la chambre de Mme Grandet. Cela la surprend :

> « Vous êtes gai ce matin, monsieur, dit gravement la pauvre femme.
> - Toujours gai, moi,
> *Gai, gai, gai, le tonnelier,*
> *Raccommodez votre cuvier !* [795]

Quand on a lu plus de la moitié d'*Eugénie Grandet*, on connaît déjà bien le personnage de Félix Grandet, nous permettant ainsi de reconnaître d'emblée que son attitude n'est pas aussi gaie qu'il le prétend. Cette citation musicale de l'opéra-comique *Le Tonnelier* semble être dissonante par rapport à son comportement habituel et elle sert de prolepse narrative : « Le secret de cette joie était dans une entière réussite de la spéculation de Grandet. »[796] Dans ce vaudeville qui a été inséré dans l'opéra-comique, Fanchette parle d'un vieux tonnelier jaloux, qui n'a pas su plaire à une jeune bergère :

> Un Tonnelier, vieux et jaloux,
> Aimait une jeune bergère :
> Il comptait être son époux ;
> Mais il n'avait pas su lui plaire.
> Lubin, berger jeune et bienfait,
> Courtisait la belle en secret.
> Travaillez, travaillez, bon tonnelier,
> Raccommodez votre cuvier.[797]

M. Grandet a changé, encore une fois, légèrement les paroles du vaudeville, qui ont, comme nous pouvons le voir, une tout autre signification dans son contexte original. Lorsque l'on découvre que son bonheur provient du négoce qu'il fait avec M. des Grassins, on comprend mieux pourquoi il remplace l'impératif « travaillez », par « gai, gai » : M. Grandet manifeste sa gaieté, certes, car il a eu de l'argent grâce aux intérêts de la somme qu'il avait prêtée à M. des Grassins et à ses investissements, et non pas grâce à

[795] *Ibid.*, p. 1149.
[796] *Ibid.*, p. 1150.
[797] Nicolas-Médard Audinot, François-Antoine Quétant, *Le Tonnelier*, Paris, Duchesne, 1765, p. 46.

son travail en tant que tonnelier. Cette citation musicale fait un effet de consonance, encore une fois, grâce à son amour pour l'argent et ses affaires, qui semblent être plus importantes et le rendre plus gai que l'amour avec une femme.

Les effets de dissonance provoqués par un personnage envers un autre peuvent être aussi très ironiques, voire vilains, mais qui arrachent un sourire au lecteur. Dans *Un prince de la Bohème*, lorsque Nathan raconte l'histoire de la rencontre entre Charles-Édouard Rusticoli, le comte de La Palférine et Claudine, il ajoute une citation musicale de l'opéra *Guillaume Tell*, de Rossini, en disant que tout le monde demandait au comte des nouvelles de sa maîtresse, pour essayer de pénétrer dans sa discrétion : « C'était des : "Que fais-tu de Claudine ? – Et ta Claudine ? – Toujours Claudine ?" chantés sur l'air de *Toujours Gessler !* de Rossini, etc. »[798] Dans l'opéra de Rossini, un mariage est interrompu à la vision de Gessler : au moment où Tell crie « Encor Gessler ! »[799], et où Arnold suggère immédiatement que l'on parte : « Courons ! »[800]. Le frère de Mathilde n'est effectivement pas le bienvenu. En inscrivant cette citation musicale dans son récit (non pas complètement remaniée, mais seulement un petit changement d'orientation du regard), Nathan rajoute une pointe d'ironie dans sa question, où la simple modification de « encore » pour « toujours » peut ne pas être anodine : Claudine reste la même, toujours amoureuse du comte, tandis qu'il semble presque dédaigner leur relation. Il introduit pourtant cette citation musicale en justifiant la plaisanterie, ce qui expliquerait la différence de contexte entre l'opéra et son histoire, où un tyran est loin d'être un personnage : « […] ce monde de choses françaises désigné sous le mot soldatesque de *blague*, mot qui sera repoussé de la langue, espérons-le, mais qui seul peut faire comprendre l'esprit de la bohême ! Nous plaisantions donc souvent sur Claudine et sur le comte. »[801] Ce commentaire de Nathan apparaît dans la première moitié du roman, où nous avons encore l'impression que toute l'histoire tourne autour du comte de La Palférine, mais plus les pages passent, plus on voit que c'est Claudine, toujours Claudine, qui est le personnage principal d'*Un prince de la Bohème* – mais il n'y a pas pour autant un effet de dissonance : ce décalage pourrait être vu comme un effet de contrepoint, des informations du récit et de l'opéra qui se dirigent vers le même point de convergence, de manière simultanée et harmonieuse.

[798] *Un prince de la Bohème*, *CH*, t. VII, p. 819.
[799] Étienne de Jouy, Hippolyte Bis, Gioachino Rossini, *Guillaume Tell*, Anvers, H. Ratinckx, 1845, p. 15.
[800] *Id.*
[801] *Un prince de la Bohème*, *CH*, t. VII, p. 819.

Cet effet de contrepoint apparaît à nouveau lorsque l'auteur nous fait entendre deux opéras différents à la fois, nous donnant deux citations musicales issues de deux spectacles musicaux différents, ce qui nous donne l'impression que l'auteur se trompe. Dans *Béatrix*, le narrateur décrit un instant musical de la sorte :



Après les causeries qu'engendre toujours le café, Vignon pria Conti de chanter un morceau. Mlle des Touches se mit au piano. Camille et Gennaro chantèrent le *Dunque il mio bene tu mia sarai*, le dernier duo de *Roméo et Juliette* de Zingarelli, l'une des pages les plus pathétiques de la musique moderne. Le passage *Di tanti palpiti* exprime l'amour dans toute sa grandeur.[802]



Le narrateur échoue dans sa description de la citation, car comme nous le savons, *Di tanti palpiti* appartient à l'opéra *Tancredi*, de Rossini, et non pas à *Roméo et Juliette*, de Zingarelli, comme il semble nous dire. Néanmoins, comme ces deux citations musicales expriment le même esprit, nous n'avons pas l'impression qu'il y a de la cacophonie dans la pièce. Au contraire, il y a plutôt un effet de contrepoint dans le salon : le narrateur semble entendre deux opéras différents simultanément, où le vers *Di tanti palpiti* se mêle à l'opéra de Zingarelli et suit *Dunque il mio bene tu mia sarai*, sans qu'il y ait une disqualification. Ou voudrait-il exprimer par ceci la consonance entre les histoires d'amour, un croisement des couples, où Camille aurait voulu chanter un de ces opéras à son ancien amant, et Gennaro à Béatrix ?

Encore dans cet esprit de couples, dans *Petites misères de la vie conjugale*, le narrateur qui raconte les péripéties conjugaux de Caroline et Adolphe fait une irruption musicale dans le récit afin de faire un commentaire comique, tout en ouvrant la scène vers, encore une fois, *Le Barbier de Séville*. Dans le chapitre intitulé « LE TYRAN DOMESTIQUE », il est question d'un différend entre Caroline et sa femme de chambre détestable, qui lui raconte des secrets de son mari Adolphe. Juste après l'axiome « Dans le monde, on sait mettre des paletots à toutes les vérités, même les plus jolies »[803], le narrateur ajoute : « Enfin l'*aria della calumnia* s'exécute absolument comme si Bartholo le chantait. »[804] L'air de la calomnie de la scène IV, acte II, est chanté par Basile dans l'opéra en question, le personnage qui est un complice assez rusé, mais qui se laisse séduire par l'argent offert par le Comte Almaviva et finit par devenir témoin de son

[802] *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 746.
[803] *Petites misères de la vie conjugale, CH*, t. XII, p. 155.
[804] *Id.*

mariage avec Rosine. Pour aider son ami Bartholo, le professeur de musique de Rosine, Basile, suggère qu'il fasse courir des rumeurs sur le Comte Almaviva. Lorsque le narrateur renvoie les lecteurs à la scène où Basile chante l'air de la calomnie[805] (*La calunnia è un venticello*), et l'insère dans son œuvre où Justine, la femme de chambre de Caroline, fait courir des rumeurs sur son mari, il compare les deux situations à partir de cette allusion musicale. L'auteur attribue ainsi l'air de la calomnie à un personnage à distance du bon personnage, comme si l'auteur était lui-même victime de sa mémoire ; ce décalage peut ne pas être pourtant le résultat d'un hasard : il joue sur la distribution. Si, dans l'opéra de Rossini, Bartholo est plus facilement dupé et dépassé par les manigances de Figaro que Basile, qui, au contraire, est celui qui trouve une manière d'empêcher les approches du Comte Almaviva, il est possible de penser que le narrateur des *Petites misères de la vie conjugale* essaie de faire comprendre à ses lecteurs que les calomnies de Justine ne sont pas aussi réussies que si c'était Basile (et non pas Bartholo) qui l'avait chanté. Ces références croisées peuvent nous mener à voir cette inscription musicale comme à l'origine d'un effet de consonance, voire de contrepoint, car il y a de l'harmonie quand même dans cette simultanéité.

[805]« BASILE : La calomnie, Monsieur ? vous ne savez guère ce que vous dédaignez ; j'ai vu les plus honnêtes gens prêts d'en être accablés.
AIR
C'est d'abord rumeur légère,
Un petit vent rasant la terre.
Puis doucement,
Vous voyez calomnie,
Se dresser et s'enfler en grandissant.
Fiez-vous à la maligne envie,
Ses traits lancés adroitement,
Piano, par un léger murmure,
D'absurdes fictions
Font plus d'une blessure,
Et portent dans les cœurs le feu de leurs poisons.
Le mal est fait, il chemine, il s'avance ;
De bouche en bouche il est porté,
Puis *rinforzando* il s'élance ;
C'est un prodige, en vérité. […] » François-Henri-Joseph Blaze (dit Castil-Blaze), Gioachino Rossini, *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*, d'après Beaumarchais et le drame italien, paroles ajustées sur la musique de Rossini, Paris, Castil-Blaze, 1828, p. 22-23.

Jeu de citation : un jeu de bilboquet ?

Après avoir analysé quelques exemples d'inscriptions musicales et leurs auteurs, qui peuvent être le narrateur parfois, ou alors quelques personnages, nous pouvons constater que ce n'est point une question de genre qui s'impose : les citateurs peuvent être masculins ou féminins, on ne fait pas cette distinction ; de même, les auteurs d'inscriptions musicales balzaciennes appartiennent à différentes classes sociales, et exercent des métiers distincts. Cependant, les personnages auxquels a été attribuée le plus souvent une inscription musicale sont des hommes, appartenant à des classes plutôt populaires, mais non sans une envie de parvenir.

Le grand maître chanteur de *La Comédie humaine* serait, sans doute, Vautrin, le forçat évadé qui connaît les principaux airs d'opéras-comiques, de mélodrames et de vaudevilles de son époque. C'est un homme d'esprit et une sorte de manipulateur des émotions d'autrui, ce qu'il fait quelquefois avec l'aide de citations musicales : en chantant il détourne l'attention du vrai problème et soulage l'atmosphère, tout en passant un message à travers les paroles de son morceau. Il concentre une grande quantité d'éléments musicaux dans ses discours puisqu'il ne chante pas ailleurs que dans *Le Père Goriot*, contrairement à d'autres personnages qui sont auteurs d'inscriptions musicales dans plusieurs œuvres.

Le commis-voyageur Gaudissart est également responsable de quelques citations musicales, avec des intentions plus bienveillantes que celles de Vautrin, certainement, tout comme le jeune étudiant Oscar, qui fredonne et chante quelques chansons populaires. Le journaliste Émile Blondet, très au fait de l'actualité des spectacles parisiens, délie son esprit lors des conversations en renvoyant ses auditeurs à des inscriptions musicales parfois très bien mêlées dans le tout, presque cachées ; Raoul Nathan, également journaliste et d'origine modeste, est aussi responsable de quelques éléments musicaux, moins souvent cependant. L'employé au ministère des finances et caricaturiste Bixiou est aussi un homme plein d'esprit qui place très bien ses inscriptions musicales lors d'un dialogue ou lorsqu'il raconte une histoire.

À part ces personnages, dont aucun d'entre eux n'est noble, nous avons également les héroïnes balzaciennes qui jouent du piano et chantent quelques airs d'opéras ou des romances, telles que Julie d'Aiglemont, Ursule Mirouët, Antoinette de Langeais et Félicité des Touches. Ce sont des moments remplis d'émotion, où la musique sert à

communiquer leur amour ou leur douleur à un être bien-aimé qui les entend et les voit quelque part. Chez elles, nous n'aurons pas cette dimension humoristique ni ces traits d'esprit que l'on peut trouver chez d'autres citateurs, comme ceux mentionnés précédemment : lorsqu'elles sont à la tête d'une citation musicale, l'aura qui les accompagne est souvent très dramatique.

Le narrateur est d'une importance capitale dans le jeu des inscriptions musicales, car il intervient très fréquemment dans le récit pour ajouter une touche lyrique, et ses irruptions ne sont pas aussi innocentes que l'on pourrait le croire. On connaît les relations étroites qui existent entre Balzac et Bilboquet, dans sa vie amoureuse et dans son œuvre[806]. La gestion pécuniaire de Balzac ressemble à celle de Bilboquet : il est poursuivi par les huissiers et créanciers de son ami Cabochard, dont l'entreprise, qui a eu la signature de Bilboquet, a fait faillite. Dans plusieurs lettres adressées à Mme Hanska, après avoir assisté aux *Saltimbanques* à Saint-Pétersbourg en 1843 avec elle, l'auteur l'appelle Atala, et il se fait appeler son Bilboquet ; pour Balzac, la fille de Mme Hanska devient Zéphirine, comme nous pouvons le voir dans cette lettre du 8 août 1847 : « On vous annoncera un étranger, et ce sera Bilboquet et son dragon. Allons, je vais écrire à Zorzi et à Zéphirinette. »[807] Jacques-Charles Odry (1779-1853), l'acteur qui a joué le rôle de Bilboquet dans *Saltimbanques*, comédie-parade de Dumersan et Varin, représentée pour la première fois au théâtre des Variétés, le 25 janvier 1838, et quelques-unes de ses répliques et son jeu d'acteur, ont été évoqués à quelques reprises dans *La Comédie humaine*, notamment dans *Les Comédiens sans le savoir*, où les répliques sont suivies d'un commentaire de l'auteur en parenthèses « (Odry dans *Les Saltimbanques*) »[808]. Lors de l'édition Furne des œuvres de *La Comédie humaine*, en 1844, Balzac ajoute des références à Odry et à Bilboquet dans *Les Employés*, étant donné qu'à sa première édition (1837) la comédie-parade n'avait pas encore été créée. Le summum du phénomène du *bilboquéisme* se trouve pourtant dans *Les Paysans*, où l'auteur insère un poème intitulé *La Bilboquéide*, qu'il attribue à un écrivain de l'Empire appelé Gourdon, dont le sujet est la description d'un bilboquet et de son joueur.

Après nos analyses du jeu des inscriptions musicales dans *La Comédie humaine*, nous croyons voir un Balzac joueur de bilboquet. Lorsque l'auteur inscrit les éléments

[806] Voir Yoshie Oshita, « Quand l'acteur inspire le romancier », *L'Année balzacienne 2022*, Paris, PUF, 2022, p. 145-159.
[807] *LH,* t. II, p. 664.
[808] *Les Comédiens sans le savoir*, *CH*, t. VII, p. 1162 et 1163.

musicaux dans son œuvre, il pratique un mouvement constant, mais pas toujours pareil dans son texte, comme s'il jouait au bilboquet. Tel que le décrit dans le poème *La Bilboquéide*, ce jeu « *Où notre agile main, au front d'un buis pointu, / Lance un globe à deux trous dans les airs suspendu* »[809], l'auteur jette ses inscriptions musicales vers le haut, mais on ne sait pas sur la tête de qui elles vont tomber : sur celle d'un personnage ou celle du narrateur – qui sera le citateur ? Comme nous avons pu le voir, la plupart du temps les inscriptions musicales tombent sur un personnage, certains reçoivent le globe à deux trous plus souvent sur leur tête (tel que Vautrin), pour d'autres ce sera plus sporadique. Lorsqu'elles tombent sur le narrateur, elles viennent pour compléter un trait de caractère, commenter une scène qui vient de se passer ou encore elles peuvent faire ressortir une caractéristique ou un fait que nous ignorions avant son apparition.

Parfois, nous avons trouvé un effet de dissonance entre un personnage et le narrateur, où son commentaire musical va à l'encontre de l'action ou du portrait d'un personnage (Élisabeth qui va assister à une *comédie*), ou encore en fonction du contexte où il se trouve (*Mosè in Egitto* qui fait penser à une romance de chambre ; une cavatine de *Robert-le-Diable* qui fait penser à la musique religieuse). Lorsque cela arrive, le poème *La Bilboquéide* contient quelques vers qui semblent bien décrire ce moment :

> *Regardez ce joueur, au sein de l'auditoire,*
> *L'œil fixé tendrement sur le globe d'ivoire.*
> *Comme il épie et guette avec attention*
> *Ses moindres mouvements dans leur précision !*
> *La boule a, par trois fois, décrit sa parabole,*
> *D'un factice encensoir il flatte son idole ;*
> *Mais le disque est tombé sur son poing maladroit,*
> *Et d'un baiser rapide il console son doigt.*
> *Ingrat ! ne te plains pas de ce léger martyre,*
> *Bienheureux accident, trop payé d'un sourire !..*[810]

Ces effets de décalage créés par le jeu de citations musicales sont tout comme ce moment où le globe tombe à côté, sur son poing ou son doigt. Ces bienheureux accidents arrachent certainement un sourire à ses lecteurs.

[809] *Les Paysans*, *CH*, t. IX, p. 267.
[810] *Id*.

CHAPITRE II. ÉCONOMIE POÉTIQUE

Dans ce chapitre, il sera question de continuer à analyser la fonction des inscriptions musicales : nous verrons que certaines d'entre elles ont une fonction dramatique, d'autres une fonction narrative, lorsqu'une inscription musicale prévoit le destin d'un personnage – ce que nous appellerons une prolepse narrative musicale. Nous montrerons également ici que les citations musicales ressortissent à l'énergétique balzacienne lorsqu'elles permettent une condensation d'informations et de traits de caractères – existe-t-il quelque chose de plus économiquement musical que la formule mathématique conçue par Balzac dans sa *Théorie de la démarche* ? « La cavatine du *Tanti palpiti* EST à la vie de la Pasta, COMME I est à X »[811], ou encore « Les pieds de Vestris sont-ils à sa tête, COMME 100 EST à 2 ? »[812] –, mais aussi quand elles favorisent l'expansion d'une scène, grâce à l'ouverture vers un contexte musical qui vient servir de parallèle avec le récit balzacien. Finalement, il nous importera de montrer que les citations musicales peuvent être un moyen de voir l'intériorité des personnages, d'accéder à leur sensibilité : une citation musicale peut ouvrir la porte de leurs émotions.

I. Économie dramatique et narrative

1. Dramatisation

Une inscription musicale peut favoriser la dramatisation d'une situation, lorsqu'elle aide à l'amplifier ou à faire ressortir une dimension pathétique de l'œuvre. Parfois, les personnages balzaciens s'expriment à travers l'exécution d'un morceau, quand ils se mettent à le jouer ou à le chanter proprement – non pas comme Gaudissart ou Vautrin, par exemple, qui incorporent quelques vers d'une chanson qui viennent, certes, fort à propos, mais qui ne sont pas vraiment exécutés comme l'aurait fait un musicien ou un chanteur, ce qui arrive moins fréquemment, en effet, car il n'y a pas autant de personnages

[811] *Théorie de la démarche*, *CH*, t. XII, p. 271.
[812] *Id*.

musiciens professionnels ni amateurs dans l'œuvre balzacienne. Gennaro Conti est l'exemple d'un musicien que l'on voit en action : lorsqu'il se met au piano pour jouer un morceau d'*Il Matrimonio segreto*, un flot d'émotions surgit dans la pièce. Béatrix et Camille ayant quitté la table, les deux rivaux peuvent se parler franchement : Conti veut l'aveu de Calyste sur son amour pour Béatrix, ainsi il essaie de faire semblant de ne plus l'aimer, d'être amoureux d'une jeune cantatrice ; pensant pouvoir tout lui dire, Calyste avoue être amoureux de Béatrix, ce qui blesse l'amour-propre de Conti et rallume son amour pour elle. Après cette conversation, ils remontent et Conti se met au piano :

> Le musicien, sollicité par son jeune rival de chanter un morceau, chanta le plus grand chef-d'œuvre musical qui existe pour les exécutants, le fameux *Pria che spunti l'aurora*, que Rubini lui-même n'entame jamais sans trembler, et qui fut souvent le triomphe de Conti. Jamais il ne fut plus extraordinaire qu'en ce moment où tant de sentiments bouillonnaient dans sa poitrine. Calyste était en extase. Au premier mot de cette cavatine, l'artiste lança sur la marquise un regard qui donnait aux paroles une signification cruelle et qui fut entendue. […] Quand Calyste atteignit Guérande, la femme de chambre et les gens chargeaient la voiture de voyage de Conti, qui, *dès l'aurore*, comme il l'avait dit, emmenait jusqu'à la poste Béatrix avec les chevaux de Camille.[813]



Ce sont tous ces sentiments qui bouillonnent dans la poitrine de Conti qui lui font exécuter ce morceau à merveille, mettant ainsi son rival sous son charme musical. Le narrateur souligne le pouvoir de communication de la musique : l'interprétation de Conti lui permet d'envoyer des messages avec les notes de *Pria che spunti*, tout en l'aidant à mieux contrôler ses émotions. Par ailleurs, il ne s'agit pas que d'une musique jouée, dont le titre n'est même pas mentionné, sans aucune importance dans son contexte : les paroles de *Pria che spunti in ciel l'aurora* traduisent une invitation pour que deux amoureux s'enfuient ensemble, et c'est la musique qui permet leur communication – procédé courant au théâtre et à l'opéra d'ailleurs. Conti s'était renseigné sur ce qui avait pu se passer entre Calyste et Béatrix les trois dernières semaines, mais tout comme Paolino, il pense : « *Quel ch'è fatto è già fatto* »[814] (ce qui est fait, est déjà fait). Il raconte à son rival son plan de fuite à travers la musique, tout en regardant Béatrix, comme s'il lui donnait les instructions pour le lendemain :

---

[813] *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 826.
[814] Giovanni Bertati, musique de Domenico Cimarosa, *Il Matrimonio segreto* [1792], [*Le Mariage secret*], Milano, Giacomo Pirola, 1817, p. 31.

Pria che spunti in ciel l'aurora	Avant que l'aube ne se lève dans le ciel
Cheti cheti, a lento passo,	Calme calme, à un rythme lent,
Scenderemo fino abbasso,	Nous descendrons jusqu'en bas
Che nessun ci sentirà.	Et personne ne nous entendra.
Sortiremo pian pianino	Nous sortirons doucement
Dalla porta del giardino:	Par la porte du jardin :
Tutta pronta una carrozza	Une voiture toute prête
Là da noi si troverà.[815]	Nous la trouverons là.[816]

Conti racontait son plan à Béatrix, qu'ils allaient partir dès l'aurore : le narrateur met en relief la traduction de cet air en français (*dès l'aurore*). Ceci est une citation musicale très puissante qui permet la communication entre les amants de manière discrète, grâce à tout ce qu'elle concentre, mais qui permet aussi une entente entre les rivaux et une certaine décharge de la colère et de l'orgueil blessé du musicien qui l'exécute – tout en servant de prolepse narrative.

Dans *César Birotteau*, nous avons un effet de dramatisation intéressant pour notre étude, qui diffère pourtant d'autres moments lyriques de *La Comédie humaine* car le contexte où la citation musicale a été insérée ne relève pas d'un moment dramatique en soi, ni d'un aveu, ni d'histoires du cœur. Ici, le narrateur prépare le lecteur à une citation musicale qui sera prononcée par Gaudissart : avant de partir de Paris, « Gaudissart était allé voir une pièce nouvelle au Vaudeville »[817] ; Popinot qui attendait pour lui parler « […] entendit, dans le lointain de la rue de Grenelle, un vaudeville final chanté par Gaudissart avec accompagnement de canne significativement traînée sur les pavés. »[818] Gaudissart va voir un spectacle au théâtre du Vaudeville, et il chante dans la rue, avant d'être abordé par Popinot pour parler négoce :

> « Monsieur, dit Anselme en débouchant de la porte et se montrant soudain, deux mots ?
>
> - Onze, si vous voulez, dit le commis voyageur en levant sa canne plombée sur l'agresseur.
>
> - Je suis Popinot, dit le pauvre Anselme.
> - Suffit, dit Gaudissart en reconnaissant le neveu de son bienfaiteur. Que vous faut-il ? de l'argent ? absent par congé, mais on en trouvera. Mon bras pour un duel ? tout à vous, des pieds à l'occiput. » Et il chanta :
> *Voilà, voilà*
> *Le vrai soldat français !*[819]

[815] *Id.*
[816] C'est nous qui traduisons.
[817] *César Birotteau*, *CH*, t. VI, p. 136.
[818] *Ibid.*, p. 137.
[819] *Id.*

Gaudissart chante donc pour défier Popinot, tout en disant qu'un vrai soldat français est toujours prêt pour le combat. Rose Fortassier[820] croit que ce que chante Gaudissart dans *César Birotteau* est une reproduction libre des paroles du Grenadier, dans la comédie-vaudeville de Brazier et Dumersan, intitulée *Les Cuisinières*, créée au théâtre des Variétés, le 14 avril 1823. Nous croyons pourtant que les paroles chantées par le commis-voyageur viennent d'un vaudeville créé quelques années auparavant, intitulé *Le Grenadier de Louis XV, ou le Lendemain de Fontenoy*, représenté pour la première fois au théâtre de la Gaîté, le 27 décembre 1814. Notons qu'aucun des vaudevilles n'a été créé au théâtre du Vaudeville, mais ce n'est pas forcément parce que le narrateur dit que Gaudissart est allé assister à une pièce dans ce théâtre ce jour-ci que sa citation musicale provient de ce même spectacle ; les pistes sont brouillées, intentionnellement ou non, par le narrateur. Par ailleurs, dans ce dernier vaudeville, il y a un personnage qui s'appelle Anselme, tout comme Anselme Popinot. Le grenadier (appelé La Grenade), fils de Mme Francoeur et sœur de Georgette qui va bientôt se marier, est parti de chez lui depuis un certain temps, sans donner des nouvelles à sa famille. Malgré son absence, sa mère dit que c'est toujours le même, lorsqu'il revient après la bataille de Fontenoy. La Grenade répond « Moi, changer ?... un soldat ! »[821], avant de chanter :

> À son pays
> Aux lois toujours fidèle,
> Toujours plein d'zèle,
> Aux chefs soumis,
> Sourd à tous les partis,
> N'écoutant que l'honneur,
> Ne cédant pas en valeur,
> Voilà, voilà les traits
> Du vrai soldat français.[822]

Gaudissart s'est probablement inspiré de ces derniers vers pour marquer le moment où il accepte d'écouter Popinot et de devenir son partenaire de négoce, ce qui lui permet d'en faire une scène. En outre, quelques lignes plus loin, Gaudissart reprend *Le Cid* – qu'il avait déjà parodié plus haut en évoquant le vers « À moi, comte, deux mots »[823] –, pour exprimer l'affrontement à l'honneur :

> *Paraissez, parfumeurs, coiffeurs et débitants !*

[820] Rose Fortassier, « Chansons dans *La Comédie humaine* ou le répertoire de Vautrin », éd. cit., p. 99.
[821] Jean-Baptiste Dubois, *Le Grenadier de Louis XV, ou le Lendemain de Fontenoy*, Paris, Barba, 1814, p. 13.
[822] *Id.*
[823] Pierre Corneille, *Le Cid*, *tragédie en cinq actes*, Londres, Macmillan and co., 1881 [1636], p. 20.

s'écria Gaudissart en singeant Lafon dans le rôle du Cid.[824]

C'est la traduction de Corneille à la Gaudissart, bien entendu, mais voilà une touche dramatique ! C'est l'encadré burlesque qu'il ajoute, lorsqu'il part d'un registre noble et descend, qui provoque certainement un effet comique. Avec ces ouvertures de scène vers un extérieur théâtral et lyrique, ce personnage dramatise leur négociation avec beaucoup d'esprit et permet, d'une certaine manière, de créer une scène (afin qu'il puisse monter sur la scène pour chanter et déclamer). La dramatisation ici a presque un effet comique, grâce au personnage à qui les citations ont été attribuées certes, mais aussi à l'exagération de leurs négociations.

Cependant, la plupart du temps, les citations musicales qui dramatisent les situations viennent avec un contexte tendu, souvent liées à des aveux du cœur. À titre d'exemple, dans *Une fille d'Ève*, lorsqu'Eugénie insère une citation musicale liée à un personnage de l'opéra-comique *La Caverne*, cette inscription ajoute une profondeur et une complexité à une discussion qu'elle a avec sa sœur Angélique :

> Nucingen et lui se soucient de ruiner les gens comme je me soucie de leurs profusions. Souvent je reçois de pauvres dupes de qui j'ai entendu faire le compte la veille, et qui se lancent dans des affaires où ils doivent laisser leur fortune : il me prend envie, comme à Léonarde dans la caverne des brigands, de leur dire : prenez garde ! Mais que deviendrais-je ? je me tais.[825]

Les sœurs viennent d'avouer leur situation dans leur couple : Eugénie parle de son malheur conjugal à sa sœur, de la froideur de son mari, le banquier Ferdinand du Tillet, et de son manque de liberté sociale et financière ; tandis qu'Angélique dit avoir besoin de quarante mille francs afin d'aider Nathan, chez qui elle voit un génie. Connaissant bien les affaires de son mari et n'étant pas d'accord avec ce qu'il trame avec Nucingen, Eugénie a envie d'avertir ceux qui auraient pu songer à faire des affaires avec eux – d'où le « prenez garde ! » tiré de l'opéra-comique. Dans *La Caverne*, Léonarde surprend Séraphine et Alphonse dans les bras l'un de l'autre, mais elle promet de leur rester fidèle et ne rien dire : « Oui, je vous assisterai de tout mon pouvoir ; et je vous sacrifie mes jours s'il le faut : mais on vient, tenons-nous sur nos gardes. »[826] Pendant que l'on voit les voleurs au fond du théâtre, Alphonse joue de la musique pour accompagner Léonarde qui

[824] *César Birotteau*, *CH*, t. VI, p. 138.
[825] *Une fille d'Ève*, *CH*, t. II, p. 287.
[826] Alphonse-François Dercy, Jean-François Lesueur, *La Caverne*, *drame lyrique en trois actes*, Gand, Dufour, 1798, p. 24.

chante une chanson dont le thème est ses amours de jeunesse, où l'on trouve le vers cité par Eugénie :

> Il y a cinquante ans, et plus,
> Que je n'ai joué de l'épinette ;
> Mes doux plaisirs sont perdus,
> Non je n'ai plus d'amourette.
> Heureux temps que je regrette,
> Mes désirs sont superflus ;
> Plaignez, plaignez la pauvrette,
> Hélas ! je n'en jouerai plus.
>
> […]
>
> Si quelque joli garçon
> Veut toucher de ma disette,
> Me remettre à l'unisson ;
> *(à part à Séraphine et à Alphonse)*
> Prenons garde, on nous guette !
> Je lui ferai la courbette :
> Heureux temps que je regrette, […][827]

Léonarde dit « prenons garde, on nous guette ! » car elle s'est aperçue de la présence des voleurs dans le fond du théâtre. La phrase reprise par Eugénie ne semble pas renvoyer à tout un contexte plus complexe du spectacle musical, comme c'est souvent le cas chez Balzac d'ailleurs, mais elle semble avoir été tout simplement déplacée et insérée dans un autre environnement, où elle aurait averti non pas les voleurs (les deux banquiers) pour qu'ils puissent s'échapper, mais ceux qui se feront voler. C'est justement ce renversement de situation qui fait l'effet de dramatisation de cette inscription musicale, qui est déjà insérée dans un contexte dramatique – le partage de leurs chagrins d'amour, de leurs secrets, d'autant plus que grâce à elle, Eugénie dit beaucoup plus que l'on n'imagine.

Tout comme Eugénie, Hortense déplace aussi une citation musicale pour l'ajouter dans un autre contexte, comme si la dimension dramatique rajoutée par l'inscription musicale surgissait comme une porte de sortie pour évacuer la tension d'une situation. Lorsqu'Hortense inscrit la chanson de Marlborough dans *La Cousine Bette*, cette citation musicale exprime l'impatience d'attendre le retour de Lisbeth qui était partie voir ce qui se passait chez Wenceslas, afin de partager les nouvelles avec sa cousine :

[827] *Ibid.*, p. 24-25.

> - Lisbeth ne revient pas ! Je vais chanter la chanson de Marlborough ! dit Hortense. Comme il me tarde d'avoir des nouvelles de Wenceslas… De quoi vit-il ? il n'a rien fait depuis deux ans.[828]

La Chanson de Marlborough ou *Marlborough va-t'en guerre* est une chanson très en vogue au XIXe siècle, et connaît pour cette raison différentes versions de paroles, dont une qui se trouve dans *Le Mariage de Figaro* (1778), de Beaumarchais. La version qui semble contenir les paroles les plus adéquates à la situation d'Hortense se trouve dans le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, notamment les premières, sixièmes et septièmes strophes suivantes :

Marlborough s'en va-t-en guerre
Mironton, mironton, mirontaine
Marlborough s'en va-t-en guerre
Ne sait quand reviendra.
Ne sait quand reviendra (ter)

[…]

La Trinité se passe
Mironton, mironton, mirontaine
La Trinité se passe
Marlborough ne revient pas.
Marlborough ne revient pas (×2)

[...]

Beau page, ah ! mon beau page,
Mironton, mironton, mirontaine,
Beau page, ah ! mon beau page,
Quelles nouvelles apportez ? (ter)

Aux nouvelles que j'apporte,
Mironton, mironton, mirontaine,
Aux nouvelles que j'apporte,
Vos beaux yeux vont pleurer. (ter)[829]

Notons qu'Hortense n'ose pas chanter ces paroles, car la référence à son titre suffit à ceux qui connaissent la chanson. Ainsi, elle ne fait que menacer de la chanter, ce qui aurait pu l'aider à patienter plus facilement. Grâce à la répétition des vers « ne sait quand reviendra » et « Malbrough ne revient pas », qui restent dans la tête de ceux qui l'écoutent, nous comprenons l'expression d'Hortense et son empressement à connaître les nouvelles

[828] *La Cousine Bette*, *CH*, t. VII, p. 370.
[829] Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du* XIXe *siècle*, t. X, p. 1001.

de son bien-aimé. Par ailleurs, cette dimension pathétique est d'autant plus explorée que cette chanson peut servir à la fois pour Lisbeth et pour Wenceslas, car on sait qu'il ne reviendra pas – et nous savons que les nouvelles qu'apporte Lisbeth ne sont pas plus gaies que celles de la chanson qui font « pleurer les yeux », hélas pour Hortense. Aussi la chanson de Marlborough est-elle un moyen d'articuler les deux situations, les deux personnages et leurs destins. En chantant, Hortense oublie cet aspect dramatique de la chanson.

Les désillusions amoureuses se manifestent souvent avec une citation musicale chez Balzac : dans *Illusions perdues*, pour décrire les expressions du visage de Lucien lors d'un entretien avec Louise de Nègrepelisse, au moment où il ne se soucie plus d'elle, l'auteur évoque la gestuelle d'une cantatrice célèbre à l'époque :

> Lucien fit à son ancienne amie l'honneur, la surprise et le bonheur de ne pas écouter. Il eut l'attitude, les gestes de la Pasta dans *Tancredi* quand elle va dire : *O patria !...* Il chanta sur sa physionomie la fameuse cavatine *del Rizzo*. Enfin, l'élève de Coralie trouva moyen de se faire venir un peu de larmes dans les yeux.
> « Ah ! Louise, comme je t'aimais ! lui dit-il à l'oreille sans se soucier du prélat ni de la conversation au moment où il vit que ses larmes avaient été vues par la comtesse. [830]

L'auteur décrit le jeu d'acteur de Lucien qui, à ce moment du roman, dans la troisième partie d'*Illusions perdues*, n'est certes plus le même garçon maladroit et naïf qui ne savait pas dissimuler ses émotions : il joue désormais un rôle, tout en déjouant Louise. Avec cette convocation d'une cantatrice célèbre, dans son rôle d'un opéra très connu de Rossini, par conséquent très connu également de son lectorat de l'époque, l'auteur épargne certainement toute une description des expressions du visage de Lucien, de ses gestes et de son attitude, qui agit ici comme un acteur, l'élève de Coralie. Cette inscription musicale ajoute aussi un degré de dramatisation à son attitude et à leur relation, car nous accompagnons l'apprentissage de Lucien de la vie mondaine et le développement de cet art de manipuler ses émotions. Il est intéressant de remarquer que, encore dans *Illusions perdues*, ce vers revient dans un autre contexte : Nathan suggérera à Florville, actrice fictive de *La Comédie humaine*, qu'elle prononce une phrase comme la Pasta dit *O patria !* : « Si tu veux avoir du succès, lui dit Nathan, au lieu de crier comme une furie : *Il est sauvé !* entre tout uniment, arrive jusqu'à la rampe et dis d'une voix de poitrine : *Il est sauvé*, comme la Pasta dit : *O ! patria* dans *Tancrède*. »[831] Ce cours

[830] *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 678.
[831] *Ibid.*, p. 375.

d'interprétation que donne Nathan avec, comme exemple, le portrait d'une cantatrice célèbre en action, aide effectivement à l'économie dramatique de cette scène, mais il reste dans l'univers balzacien : c'est un conseil donné à un personnage fictif. Malgré la difficulté de visualiser à présent ces gestes ou la façon dont Pasta interprétait cette phrase, nous ressentons que les scènes en question gagnent en dramatisation, et tout cela grâce à ce renvoi musical.

Toujours dans cette trame de chagrin d'amour, nous trouvons une inscription musicale très intéressante pour notre étude, par son effet de dramatisation du récit. L'auteur ajoute une allusion à une scène d'un spectacle musical qui sert de comparaison avec une scène qu'il décrit ou, plutôt, qu'il ne veut justement pas décrire. Analysons un exemple trouvé dans les précédentes versions des *Petites misères de la vie conjugale*, où figurait l'opéra de Rossini, *Otello.* Après les corrections opérées par l'auteur lors de l'épreuve D, c'est la tragédie de Shakespeare qui prend la place de l'opéra :

> À compter du Dix-Huit Brumaire, Caroline vaincue adopte un système infernal, et qui a pour effet de vous faire regretter à toute heure la victoire. Elle devient l'Opposition !... Encore un triomphe de ce genre, et Adolphe irait en cour d'assises accusé d'avoir étouffé sa femme entre deux matelas, comme l'Othello de Shakespeare.[832]

Avant cette correction, à la place de « comme l'Othello de Shakespeare », on lisait « comme Rubini dans *Otello*. » Quelle que soit la référence, à la pièce de théâtre[833] ou à l'opéra, l'auteur cherchait la dramatisation de cette scène : le narrateur veut exprimer le désespoir d'Adolphe à travers la scène connue où Othello tue Desdémone. Par ailleurs, ce changement n'est pas anodin, il est dû à une incongruité : dans la pièce de Shakespeare, à l'acte V, scène II, Othello étouffe Desdémone (« *He smothers her* »[834], lit-on dans la version originale), tandis que dans l'opéra de Rossini, Othello poignarde Desdémone et se poignarde après – tout comme dans la tragédie de Jean-François Ducis (1733-1816), *Othello ou le More de Venise*, représenté pour la première fois le 26 novembre 1792, où Othello poignarde Hédelmone et meurt auprès d'elle à la fin[835], mais Balzac ne mentionne pas cette version. Évoquer l'interprète Rubini ici serait faire une allusion fautive, qui renvoie les lecteurs à une scène d'étouffement qui n'a probablement jamais eu lieu dans l'opéra de Rossini. Tout en ouvrant l'œuvre vers un extérieur connu et partagé par ses

[832] *Petites misères de la vie conjugale, CH*, t. XII, p. 88.
[833] En cherchant son salut (financier) au théâtre, Balzac commence à écrire un drame en 5 actes, intitulé *La Gina*, qui « est *Othello* retourné » ; dans ce projet, « la Gina sera un Othello femelle ». *LH*, t. I, p. 464.
[834] William Shakespeare, *Othello, the Moor of Venice*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1843, p. 93.
[835] Jean-François Ducis, *Othello ou le More de Venise*, Paris, Maradan, 1793, p. 65.

lecteurs, le narrateur exprime par cette inscription scénique une dramatisation démesurée des stratégies de Caroline pour contrôler son mari et tenir les rênes dans leur ménage – certainement plus légères que la trahison que pense avoir vécue Othello dans la pièce et dans l'opéra.

Dans une aura plus lugubre de l'œuvre balzacienne, nous trouvons le titre d'un mélodrame inséré par un personnage dans *La Femme de trente ans*, dont l'intrigue, parallèle avec le drame vécu par la famille d'Aiglemont, ajoute des couches dramatiques à leur histoire. Il est nécessaire de faire un pas en arrière dans le récit car l'inscription musicale sortie de son contexte n'a pas le même effet ni la même importance pour ce travail. L'élément musical en question est inséré par l'auteur immédiatement après la mort du petit Charles, poussé dans une rivière par sa demi-sœur Hélène – même si le narrateur précise que la scène qui suit s'est passée « deux ou trois ans après »[836]. La scène en question se déroule chez Charles de Vandenesse, après un dîner avec Julie, son mari et ses enfants et un notaire. Victor part « […] pour conduire ses deux enfants au spectacle, sur les boulevards, à l'Ambigu-Comique ou à la Gaîté. »[837] Le narrateur précise encore, pour anticiper et contredire ce commentaire plus tard :

> Quoique les mélodrames surexcitent les sentiments, ils passent à Paris pour être à la portée de l'enfance, et sans danger, parce que l'innocence y triomphe toujours. Le père était parti sans attendre le dessert, tant sa fille et son fils l'avaient tourmenté pour arriver au spectacle avant le lever du rideau.[838]

Ne se doutant pas qu'il devait laisser les deux amants tranquilles après le départ du mari de Julie, le notaire enchaîne une série de sujets différents dans son monologue. Victor finit par revenir précipitamment avec les enfants, et le notaire se trouve toujours là. Il continue donc à chercher une conversation avec tout le monde :

> Le notaire, qui se crut obligé de faire le gentil avec les enfants, prit un ton mignard pour dire au garçon : « Hé bien, mon petit, que donnait-on à la comédie ?
>
> - *La Vallée du torrent*, répondit Gustave en grognant.
>
> - Foi d'homme d'honneur, dit le notaire, les auteurs de nos jours sont à moitié fous ! *La Vallée du torrent !* Pourquoi pas *Le Torrent de la vallée ?* il est possible qu'une vallée n'ait pas de torrent, et en disant *Le Torrent de la vallée*, les auteurs auraient accusé quelque chose de net, de précis, de caractérisé, de compréhensible. Mais laissons cela.[839]

[836] *La Femme de trente ans*, *CH*, t. II, p. 1148.
[837] *Id*.
[838] *Ibid.*, p. 1148-1149.
[839] *Ibid.*, p. 1151.

Le notaire veut savoir à quel spectacle la famille a assisté, ignorant que l'intrigue du mélodrame intitulé *La Vallée du torrent ou l'Orphelin et le meurtrier* présente aussi une personne qui pousse un jeune garçon dans un torrent, tout comme l'a fait Hélène avec son petit frère. Au cas où nous ne connaitrions pas ce mélodrame, Gustave explique la scène du meurtre et pourquoi ils sont rentrés plus tôt que prévu : « Hélène s'est mise alors à pleurer, à sangloter ; toute la salle a crié après nous, et mon père nous a bien vite, bien vite emmenés… »[840]. Le dialogue entre les personnages ne fait qu'augmenter la tension du récit – et le spectacle musical sert, à la fois, de dramatisation de la scène et de analepse narrative : c'est là où tout prend sa source.

II. Économie d'énergie

Liée à l'énergétique balzacienne, la citation musicale met en place une poétique de la condensation et de l'expansion et a le pouvoir de déclencher tout un développement descriptif qui donne accès à la vie psychique de certains personnages, à leur théâtre intérieur.

1. Condensation et expansion

Certaines inscriptions musicales ont la fonction de condenser une série d'informations qui serviront de parallèle avec ce qui se passe dans le récit, ou avec la description du caractère et de l'apparence d'un personnage. Ceci arrive souvent lorsque l'auteur inscrit les noms de certains interprètes célèbres à l'époque : ils sont évoqués pour aider à faire l'économie d'une description (lorsque certains aspects concentrent des informations sur l'apparence, les vêtements ou le caractère d'un personnage) ou à déployer (lorsque le narrateur développe à partir d'une inscription musicale une description ou une scène) le récit à partir d'une comparaison qui est censée décrire ou explorer un aspect dans l'œuvre balzacienne. Ces interprètes peuvent apparaître avec une description physique, vestimentaire ou gestuelle, les exemples en sont nombreux. Même les cheveux d'un interprète peuvent venir en aide à la construction du portrait d'un personnage balzacien, comme nous le voyons dans *Les Comédiens sans le savoir*,

[840] *Id*.

lorsqu'il est question de faire le portrait de Marius : « Marius, petit homme grêlé, les cheveux frisés comme ceux de Rubini, d'un noir de jais, et mis tout en noir, en manchettes, le jabot de sa chemise orné d'un diamant […] »[841]. Qui connaît les cheveux du ténor, imagine mieux les cheveux frisés de Marius ; mais ceux qui ne les ont jamais vus, peuvent se l'imaginer frisés, noirs et luisants, grâce aux adjectifs fournis par le narrateur. Certaines citations musicales sans l'évocation d'un interprète ni d'un compositeur peuvent avoir pourtant cette même fonction de condensation ou d'expansion, parfois les deux à la fois : une ouverture de scène vers l'extérieur lyrique condense des informations presque cachées, notamment pour ceux qui ne connaissent pas la référence, qui peuvent être découvertes au fil de la lecture.

- ***Condensation : formule magique***

Les formules magiques et les personnages mystiques condensent tout un univers qui se cache derrière l'œuvre balzacienne mais qui, si on connaît cette dimension et que l'on sait y pénétrer, dévoile des caractéristiques qui peuvent être intéressantes et complémentaires dans le récit. Inscrire le nom d'un personnage d'un spectacle musical servant d'économie d'une scène ou d'un portrait semble être un procédé récurrent dans l'œuvre balzacienne : renvoyer les lecteurs à un personnage connu, tel que Robert Macaire ou la Frétillon, évite des descriptions et rendent la scène ou le portrait plus concret, pour ceux qui connaissent la référence, bien évidemment. La folie-vaudeville *L'Ours et le pacha*, de Scribe, a fourni quelques éléments mystiques à l'œuvre balzacienne, tel que le personnage Shahabaham, que l'auteur évoque, dans *L'Illustre Gaudissart*, en guise de comparaison :

> De là les primes, de là les dividendes anticipés ; de là cette conscription de noms célèbres levée à l'insu des infortunés artistes qui les portent, et se trouvent ainsi coopérer activement à plus d'entreprises que l'année n'a de jours, car la loi n'a pas prévu le vol des noms. De là ce rapt des idées, que, semblables aux marchands d'esclaves en Asie, les entrepreneurs d'esprit public arrachent au cerveau paternel à peine écloses, et déshabillent et traînent aux yeux de leur sultan hébété, leur *Shahabaham*, ce terrible public qui, s'il ne s'amuse pas, leur tranche la tête en leur retranchant leur picotin d'or.[842]

Dans l'œuvre de Scribe, afin de tester le prétendu ours de Lagingeole, Shahabaham lui propose de lui apprendre à danser, pour que les deux ours puissent danser

[841] *Les Comédiens sans le savoir*, *CH*, t. VII, p. 1184.
[842] *L'Illustre Gaudissart*, *CH*, t. IV, p. 567.

ensemble l'allemande. Si le sultan ne parvient pas à s'amuser, il tranchera la tête de Lagingeole – d'où la comparaison avec ce personnage pour mieux expliquer la fabrique de produits et l'impôt intellectuels dans *L'Illustre Gaudissart* : si ce terrible public n'est pas impressionné par le progrès, il agit comme le sultan hébété. L'évocation de ce personnage permet à l'auteur ainsi de ne pas développer ce que serait ce sultan hébété, car cette inscription musicale condense tout un imaginaire qui rend cet extrait compréhensible.

Balzac inscrit à quelques reprises dans son œuvre la phrase, devenue une scie, « *Il buondo cani* », appartenant originellement à l'opéra-comique intitulé *Le Calife de Bagdad* de Boïeldieu, sur un livret de Saint-Just, représenté pour la première fois le 16 septembre 1800. Lorsqu'il est question de la migraine dans la méditation XXVI, intitulée « Des différentes armes », de la *Physiologie du mariage*, le physiologiste évoque cette fameuse phrase :

> L'affection dont les ressources sont infinies pour les femmes, est la migraine. Cette maladie, la plus facile de toutes à jouer, car elle est sans aucun symptôme apparent, oblige à dire seulement : « J'ai la migraine. » Une femme s'amuse-t-elle de vous, il n'existe personne au monde qui puisse donner un démenti à son crâne dont les os impénétrables défient et le tact et l'observation. […] Tous leurs efforts, tous leurs raisonnements, tout finit par succomber devant la magie de ces trois mots : « J'ai la migraine ! » Si un mari se plaint, hasarde un reproche, une observation ; s'il essaie de s'opposer à la puissance de cet *Il buondo cani* du mariage, il est perdu.[843]

Cette formule magique prend même une valeur pragmatique ici, car c'est de cette manière que Caroline peut faire savoir qu'elle veut que son mari reste à l'écart. Dans cet opéra-comique, « *Il bondocani* » (et non « buondo », comme l'écrit l'auteur) est le nom adopté par le calife Isauun, ce « jeune aimable, bien fait, inspirant la confiance à la première vue ; ne parlant qu'à propos, se taisant de même, jamais léger, souvent timide, toujours modeste »[844], et qui se promène déguisé en brigand du désert[845], pour circuler

---

[843] *Physiologie du mariage*, *CH*, t. XI, p. 1163.
[844] Baron de Saint-Just, François-Adrien Boïeldieu, *Le Calife de Bagdad*, Paris, Mlles Erard, 1800, p. 77.
[845] Dans la scène VII, Isauun dit : « Je ne suis point étonné de la défiance qu'elle m'a d'abord témoignée : voici l'heure à laquelle les brigands du désert espérant tromper la vigilance de l'Emir, descendent quelquefois dans la ville pour mettre à contribution les habitants ; et je dois avouer que sous ce costume, on me prendrait plutôt pour un des leurs que pour le calife de Bagdad… Si ce déguisement n'est pas le plus favorable aux prétentions d'un amant, il est au moins le plus sûr et par conséquent celui que j'ai dû choisir… Il faut convenir que l'aventure dans laquelle je me trouve engagé, commence d'une manière assez singulière ; eh bien tant mieux ! tachons qu'elle finisse de même. Depuis longtemps les grâces, les talents de Zétulbè m'avaient inspiré le désir de la voir : je la vis, et formai la résolution de l'élever jusqu'à moi. Aussitôt que j'eus fait part de ce projet aux amis sages et prudent qui m'entourent ils traitèrent mon amour de pure fantaisie, le regardèrent comme une suite de mon goût pour les aventures extraordinaires, et me soumirent à un mois d'épreuve avant qu'il me fût permis d'instruire Zétulbè de mon nom et de mes

incognito dans Bagdad (pour d'autres raisons que celles qui motivent le comte de Sérisy dans *Un début dans la vie*). Les mots « il bondocani » semblent avoir des pouvoirs magiques, comme certaines œuvres du XIXe siècle l'ont montré. En 1831, peu de temps après la première publication de la *Physiologie du mariage*, on trouve une allusion à *Il bondo cani* dans *La Contemporaine en Égypte*, où une femme raconte ses aventures « sur les principaux personnages de la république, du consulat, de l'empire et de la restauration »[846]. Lorsque l'autrice décrit son arrivée à Smyrne, elle choisit d'employer les mots magiques pour se débarrasser des brigands qu'elle avait croisés : « Lorsque les brigands nous arrêtèrent, j'allais le montrer, croyant nous sauver et les voir, sinon se mettre à terre, comme dans *Le Calife de Bagdad*, au nom d'*Il-Bondo-Cani*, au moins nous laisser passer avec respect et peut-être bien des excuses. »[847] Dans la comédie en cinq actes intitulée *Béatrix*, représentée à Paris en 1861, d'Ernest Legouvé, ces mots mystérieux du calife de Bagdad sont rapprochés de « sésame ouvre-toi » de l'*Histoire d'Ali-Baba et des Quarante voleurs exterminés par une esclave*[848], où le héros voit les parois de la caverne qui cache un butin s'entrouvrir après avoir prononcé la formule magique « sésame, ouvre-toi » – ce qui montre qu'une formule magique peut, à la fois, condenser et déployer une scène : elle a le pouvoir d'ouvrir une porte à quelque chose. La Grande-duchesse de *Béatrix* dit : « Ce que c'est que les mots cabalistiques ! Sésame ouvre-toi ! Il Bondo Cani ! Ces phrases-là sont immanquables… »[849]. Dans *Le Favori de la favorite*, 1861, comédie en deux actes et en prose, de Villemot et Siraudin, le personnage Lansac dit : « Eh bien ! répliquait-elle en riant et faisant allusion aux contes arabes alors fort en vogue, vous prononcerez ces mots : *Il Bondo Cani* et *Sésame* s'ouvrira… Comprends-tu ma charade ? »[850] Comme l'opéra-comique de Boïeldieu a été inspiré par les contes *Mille et une nuits*, où les mots « sésame ouvre-toi » ont aussi un pouvoir mystique, le rapprochement des deux expressions se fait ainsi naturellement lors de cette ouverture de scène.

---

intentions… Il fallut y consentir mais c'est enfin à la sixième heure de cette nuit que ce délai doit expirer. Respectable Lémaïde, charmante Zétulbè ! quel bonheur pour moi de changer votre sort ! né dans les grandeurs, j'ai joui de tous les plaisirs ; mais jamais, non jamais je n'en connus de plus doux de plus vrai, que de venger des rigueurs de la fortune les vertus et la beauté. » *Ibid.*, p. 75-76.

[846] Ida Saint-Elme, *La contemporaine en Égypte*, tome second, Paris, Ladvocat, 1831.

[847] *Ibid.*, p. 162

[848] *Histoire d'Ali Baba, et de Quarante Voleurs exterminés par une Esclave, Extraits de Mille et Une Nuits,* Paris, Vve Desbleds, 1820, p. 8.

[849] Ernest Legouvé, *Béatrix ou la Madone de l'Art*, Paris, Louis Hachette, 1860, p. 48.

[850] Paul Siraudin, Auguste Villemot, *Le Favori de la favorite*, Paris, Achille Bourdilliat, 1860, p. 12.

Certes, Balzac croit lui aussi aux pouvoirs cabalistiques d'*Il bondocani*, lorsqu'il le compare, plein d'esprit, avec un moyen de défense de la femme dans le mariage : la migraine. Ces trois mots reviendront également quelques années plus tard dans *Le Père Goriot*, toujours avec cette aura d'un pouvoir mystérieux. C'est le narrateur qui intervient, non sans une pointe d'ironie, pour comparer l'effet sur Poiret d'un titre avec mots cabalistiques tirés de l'opéra-comique :

> Un des traits caractéristiques qui trahit le mieux l'infirme étroitesse de cette gent subalterne, est une sorte de respect involontaire, machinal, instinctif, pour ce grand lama de tout ministère, connu de l'employé par une signature illisible et sous le nom de SON EXCELLENCE MONSEIGNEUR LE MINISTRE, cinq mots qui équivalent à l'*Il Bondo Cani* du *Calife de Bagdad*, et qui, aux yeux de ce peuple aplati, représente un pouvoir sacré, sans appel.[851]

Aussi encore une fois est-il question du pouvoir mystique de ces mots, qui fonctionnent également comme une formule magique permettant l'économie et l'ouverture d'une scène, pour ceux qui connaissent l'opéra-comique ou du moins ce que voulaient dire ces mots, devenus une scie à l'époque – comme nous avons pu le voir brièvement, « *il bondocani* » a été repris dans plusieurs romans, pièces, vaudevilles et mélodrames durant le XIXe siècle. Dans *Autre étude de femme*, c'est Bianchon qui ajoute ces mots magiques, lorsqu'il commence à raconter l'histoire de la *Grande Bretèche* :

> Quand j'eus soupé, l'hôtesse entra d'un air de mystère dans ma chambre, et me dit : « Monsieur, voici M. Regnault. – Qu'est M. Regnault ? – Comment, monsieur ne connaît pas M. Regnault ? Ah ! c'est drôle ! » dit-elle en s'en allant. […] « Monsieur, à qui ai-je l'honneur de parler ? » lui dis-je. Il s'assit sur une chaise, se mit devant mon feu, posa son chapeau sur ma table, et me répondit en se frottant les mains : « Ah ! il fait bien froid. Monsieur, je suis M. Regnault. » Je m'inclinai, en me disant à moi-même : « *Il bondo cani !* Cherche. » « Je suis, reprit-il, notaire à Vendôme. – J'en suis ravi, monsieur, m'écriai-je, mais je ne suis point en mesure de tester, pour des raisons à moi connues.[852]

Rappelons-nous que M. Regnault est le notaire qui demande à Bianchon d'espacer ses visites à la maison qui l'intriguait tant. Le médecin pensait être face à un individu mystérieux, aussi rusé que le calife de Bagdad. Ici, ce ne sont pas les mots qui ont un pouvoir magique, comme nous l'avons vu dans *Le Père Goriot* et la *Physiologie du mariage*, mais le personnage de M. Regnault qui porte toute cette aura mystique, que nous pourrons facilement imaginer après la description de son apparence et les contrastes (le

[851] *Le Père Goriot*, *CH*, t. III, p. 188.
[852] *Autre étude de femme*, *CH*, t. III, p. 712-713.

vieil habit et les bijoux) de ce qu'il porte. Ces mots cabalistiques qu'emploie Bianchon, qui deviennent dans sa bouche, grâce à son métier, une formule médicale, condense tout une aura mystique qui ajoute une touche de mystère à son histoire.

Curieusement, en analysant le manuscrit de cette œuvre, dans la nouvelle *La Grande Bretèche* qui a été ajoutée au roman en 1842, c'était « pantoufle ! » qui venait à la place d'*Il bondocani*. Ce mot peut nous renvoyer à *La plus petite des pantoufles*, qui a été développée dans *L'Histoire du Roi de Bohème et de ses sept châteaux* (1830), de Charles Nodier. Lorsqu'il est question d'Empédocle, Breloque dit qu'il a acheté de la gloire « […] à si haut prix qu'il n'est resté de lui que ses pantoufles. »[853] Le mot pantoufles gagne aussi tout un pouvoir : « Ses pantoufles, Breloque, rien que ses pantoufles ! c'est ce que je voulais te dire. – Pantoufle ! ce mot fait vibrer dans mon cœur une de ces cordes douloureuses qui retentissent longtemps, et dont l'émanation s'harmonie sympathiquement avec toutes les mélancolies de l'âme… »[854]. Aussi la présentation du notaire fait-elle ce même effet sur Bianchon, avant que l'auteur ne décide de changer de référence pour les mots magiques du calife de Bagdad. Il est intéressant de voir de plus près l'intrigue du *Calife de Bagdad*, et les moments où les mots *Il bondocani* sont prononcés : parfois, rien que de prononcer son nom, il y a un changement complet de la situation[855], tout comme la demande du notaire de ne plus se rapprocher de la maison – mais nous savons que Bianchon creusera et découvrira le secret derrière ces murs. Ces

[853] Charles Nodier, *L'Histoire du Roi de Bohème et de ses sept châteaux*, Paris, Delangle Frères, 1830, p. 66.
[854] *Ibid*., p. 66-67.
[855] Quand le cadi demande de l'argent à Lémaïde, Isauun intervient en lui parlant sans cérémonie et lui jette une bourse sur la table ; le cadi veut donc savoir à qui il a affaire, car « cet homme a une manière de s'exprimer très éloquente ». Lémaïde dit qu'elle serait « bien embarrassée » de lui dire son nom, mais il finit par lui révéler le nom de *Il Bondocani*, ce qui provoque une réaction impulsive du cadi, qui se lève avec précipitation et renverse la table, comme l'indique les didascalies. Le cadi change de comportement immédiatement, en demandant mille pardons à Lémaïde, il veut qu'elle répète son nom mais elle refuse : « Hé mon dieu ! ne me faites pas répéter ce vilain nom-là ! ». Il insiste et c'est Zétulbè qui répète : « *Il Bondocani* ». Le cadi, courant comme un fou, s'exprime : « Se peut-il ? … Il Bondocani ! … Et moi qui ? … Ali ! alla ! ali ! alla ! ». Les didascalies de la fin de la scène confirment le pouvoir de son nom : « Isauun lui fait signe de se retirer ; il se sauve de toutes ses forces sans prendre le temps de récupérer son argent et toujours en criant Ali ! alla ! ». Lémaïde essaie de comprendre ce qui s'est passé et demande à Isauun : « Vous me direz peut-être à la fin ce que tout cela signifie. À votre nom seul il perd la tête ; au moindre signe il vous obéit ; et ce qu'il y a de plus incompréhensible, il part sans prendre son argent ! ». Plus loin dans cet opéra-comique, lorsque Isauun s'invite à dîner chez sa future belle-mère, il demande à ses servantes de tout préparer chez elle ; Lémaïde rentre et se surprend avec la décoration de sa maison et tous les cadeaux qui y sont en disant « Il faut qu'il y ait quelque chose de surnaturel dans tout cela. »[855] Plus loin dans l'intrigue, lorsque Késie leur dit que *Il Bondocani* est le chef de voleurs, Lémaïde lui dit de s'enfuir, qu'il soit « honnête homme, voleur ou sorcier ». À la fin de l'opéra-comique, la police qui poursuivait Isauun veut rentrer dans la maison de Lémaïde pour l'arrêter, mais il dit qu'l s'appelle *Il Bondocani* et tout le monde lui demande pardon, change de ton et tombe aux genoux d'Isauun. (*op. cit.*, p. 159 *et seq*.).

mots, quand ils sont réduits en formule magique, prennent une ampleur chez Balzac et condensent ainsi un effet dramatique, issu, originellement, d'un spectacle musical.

C'est le même effet de formule magique qui entoure les mots issus de la folie-vaudeville *L'Ours et le pacha*, de Scribe. Grâce à ce spectacle, la phrase « prenez mon ours », que nous avons déjà analysés sous une autre perspective dans « L'Académie d'inscriptions musicales »[856], est devenue une scie à l'époque, utilisée pour exprimer que quelqu'un voulait se débarrasser d'un objet encombrant. La question se pose quant à la nature de ces inscriptions, qui proviennent effectivement d'un spectacle musical, mais qui, grâce à leur popularité, ont été trop répandues et déclinées pour que l'on puisse affirmer avec certitude qu'il s'agit bien d'une citation musicale, et non pas simplement de la scie. Néanmoins, quelque musicales que soient ces inscriptions, elles viennent toujours s'ingérer dans les affaires économiques et dramatiques de *La Comédie humaine*. Lorsque Fougères négocie avec Élias Magus, dans *Pierre Grassou*, tout en comparant le cheval de Troie à l'ours du vaudeville, il ouvre la scène vers un extérieur à la fois historique et lyrique, qui épargne au narrateur le fait d'expliquer que l'affaire proposée par Élias Magus n'est pas très tentante : « […] les Grecs ne proposent pas de bonnes affaires aux Troyens sans y gagner quelque chose. Autrefois ils disaient : "Prenez mon cheval !" Aujourd'hui nous disons : "Prenez mon ours…" Que voulez-vous, Ulysse-Lageingeole-Élias Magus ? »[857]. Effet semblable que l'on trouve avec Esther, dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, qui, après avoir lu la lettre du baron Nucingen exprimant son impatience à l'attendre, écrit sur un papier à poulet « la célèbre phrase, devenue proverbe à la gloire de Scribe : *Prenez mon ours.* »[858] Cette célèbre phrase peut, encore une fois, voire plus, faire l'économie d'une scène : elle exprime l'énervement d'Esther vis-à-vis du baron, tout en voulant lui donner une autre chose, moins plaisante, au lieu de se livrer à lui, et elle peut ainsi exprimer l'envie de se débarrasser de Nucingen (l'objet encombrant de sa vie !).

- ***Condensation***

L'effet de condensation provoqué par une inscription lyrique peut aussi permettre l'économie de portrait d'un personnage, comme on le voit dans *La Maison Nucingen*.

[856] Voir notre première partie, chapitre « L'Académie des inscriptions musicales », p. 18.
[857] *Pierre Grassou*, *CH*, t. VI, p. 1094.
[858] *Splendeurs et misères des courtisanes*, *CH*, t. VI, p. 603.

Dans cette œuvre, tout un groupe de personnages qui partagent les mêmes caractéristiques dans le spectacle musical sert de comparaison avec un seul individu. Au tout début du roman, lorsqu'il est question d'introduire et de décrire où l'histoire se passera, ainsi que les personnages qui y seraient présents, pour que l'on comprenne le caractère de l'ancien propriétaire des revues et journaux, Andoche Finot, le couple qui écoute la conversation de ces quatre convives – et qui est le narrateur aussi, avant de laisser place aux dialogues dont le sujet est l'ascension de Rastignac –, décrit Finot de la sorte :

> Peu parleur, froid, gourmé, sans esprit, ce parvenu nommé Andoche Finot, a eu le cœur de se mettre à plat ventre devant ceux qui pouvaient le servir, et la finesse d'être insolent avec ceux dont il n'avait plus besoin. Semblable à l'un des grotesques du ballet de Gustave, il est marquis par derrière et vilain par devant.[859]

Tous les personnages du ballet final de l'opéra *Gustave III ou le Bal masqué*, de Scribe, se trouvent masqués et, par conséquent, ne se reconnaissent pas. Oscar, par exemple, examine « […] avec attention tous les masques qu'il rencontre »[860], afin de trouver Gustave sous son déguisement : « Simple domino noir, puis sur son cœur, en croix, un ruban amarante… »[861] – tandis que les autres portent un ruban blanc. À ce moment précis du bal, chaque personnage se découvre peu à peu et lorsque le moment de la reconnaissance arrive, ils ôtent leurs masques. Ainsi renvoyer au bal masqué de cet opéra pour décrire Finot sert à illustrer son caractère double, comme s'il portait des masques : d'un côté noble dans l'âme, de l'autre vil et méprisable. Andoche Finot est « l'homme habile »[862], Rastignac l'appelle « Proxénète littéraire »[863] : un personnage qui contient une condensation de traits, presque comme une caricature grotesque.

Lors de dialogues qui auront lieu dans *La Maison Nucingen* entre les quatre convives, nous voyons toute une chanson être évoquée, pour venir compléter le portrait de Malvina d'Aldrigger, fille du banquier Jean-Baptiste d'Aldrigger. C'est Bixiou, un homme d'esprit, souvent aussi l'auteur d'inscriptions musicales de *La Comédie humaine*, qui renvoie ses auditeurs, Blondet, Couture et Finot (l'homme semblable à l'un des grotesques du ballet de Gustave…), à la chanson *L'Andalouse*. C'est une conversation importante qui a lieu chez Véry, dont le sujet est l'ascension d'Eugène de Rastignac. Bixiou commence son récit par la sœur de Malvina, Isaure, qui épousera Godefroid de

[859] *La Maison Nucingen*, *CH*, t. VI, p. 330.
[860] Eugène Scribe, Daniel-François-Esprit Auber, *Gustave III ou le Bal masqué*, Paris, Jonas, 1833, p. 75.
[861] *Id*.
[862] *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 905.
[863] *La Peau de chagrin*, *CH*, t. X, p. 166.

Beaudenord ; avant même de parler de Malvina, Bixiou se sert d'une référence musicale pour peindre le portrait d'une bergère avec une référence musicale : « […] le valet de chambre vint dire à une petite bergère des Alpes, de quarante ans, coquette comme la Zerline de l'opéra de Don Juan »[864]. Il continue son récit en racontant le moment où Godefroid suit Isaure et l'observe faire ses petits soins de toilette avec sa mère et sa sœur. Bixiou décrit les deux sœurs de la sorte :

> Jamais deux sœurs ne furent plus dissemblables que l'étaient Isaure et Malvina. L'aînée, grande et brune, Isaure petite et mince ; celle-ci les traits fins et délicats ; l'autre des formes vigoureuses et prononcées ; Isaure était la femme qui règne par son défaut de force, et qu'un lycéen se croit obligé de protéger ; Malvina était la femme d' « *Avez-vous vu dans Barcelone ?* » À côté de sa sœur, Isaure faisait l'effet d'une miniature auprès d'un portrait à l'huile.[865]

Pour compléter le portrait de Malvina, Bixiou a recours à la chanson composée sur un poème d'Alfred de Musset qui parle d'une femme lionne, d'une andalouse brune tout comme le personnage balzacien : « Ses grands sourcils noirs sont à moi, / Son corps souple et sa jambe ronde, / Sa chevelure qui l'inonde, / Plus longue qu'un manteau de roi ! »[866] Bixiou insère cette référence pour montrer la belle femme puissante qu'était Malvina, comme dans la chanson : « Vrai Dieu ! lorsque son œil pétille / Sous la frange de ses réseaux, / Rien que pour toucher sa mantille, / De par tous les saints de Castille, / On se ferait rompre les os. »[867] Ainsi, Malvina est un personnage qui est défini par la citation qui lui a été accolée. Ce renvoi à *L'Andalouse* permet à Bixiou de faire l'économie d'un portrait, effectivement, d'un portrait à l'huile ! selon lui, et selon Couture aussi, qui lui dit : « Bixiou, tu tombes dans le phénomène, masse-nous[868] des tableaux ? »[869] ; mais aussi de comparer Malvina avec sa sœur Isaure, qui est loin d'être décrite comme la lionne de la chanson. Même quand Bixiou parle du mariage d'Isaure avec Godefroid, en décrivant sa transformation en tant que femme, elle n'a pas encore le charme et le pouvoir de séduction de sa sœur, elle n'est pas du tout comme l'andalouse :

---

[864] *La Maison Nucingen*, *CH*, t. VI, p. 353.
[865] *Id.*
[866] Alfred de Musset, *op. cit.*, p. 87-88.
[867] *Id*.
[868] Le verbe « masser », dans le jargon de la peinture veut dire peindre par grandes masses, sans exécuter les détails. *Trésor de la langue française*. Disponible sur : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=952624665;r=1;nat=;sol=0, consulté le 18 septembre 2025.
[869] *La Maison Nucingen*, *CH*, t. VI, p. 353.

> Delphine offrit à la jeune mariée une charmante parure en rubis. Isaure dansa, non plus en jeune fille, mais en femme heureuse. La petite baronne fut plus que jamais bergère des Alpes.[870]

Notons que, dans ce passage, il y a encore un autre portrait condensé, et de manière assez singulière : Bixiou reprend la « bergère des Alpes », présentée quelques pages plus tôt. À cette occasion, rappelons-nous, la petite bergère des Alpes, de quarante ans, était coquette comme la Zerline dans *Don Juan*. L'on pourrait penser, au premier abord, qu'il s'agit d'Isaure, âgée de 29 ans, comme si le narrateur nous faisait comprendre, très ironiquement, que, même le jour de son mariage, où elle est censée être la reine, Isaure continue à ressembler à une bergère, plus âgée qu'elle ne l'est, et non à une femme élégante qui porte une charmante parure en rubis ; son mari, d'ailleurs, déchantera bientôt : « Godefroid […] se vit chargé d'une petite femme bête comme une oie, incapable de supporter l'infortune, car au bout de six mois il s'était aperçu du changement de l'objet aimé en volatile »[871]. Or, en effet, la « bergère des Alpes » renvoie à la mère d'Isaure et Malvina, la petite baronne d'Aldrigger[872] ; cette économie de portrait témoigne d'un haut degré de condensation puisqu'elle se fait dans et grâce à l'univers fermé de l'œuvre balzacienne : si l'on avait oublié le renvoi au personnage de l'opéra de Mozart lorsqu'il était question de la petite bergère des Alpes, l'on n'aurait pas tout à fait compris la description de la petite baronne le jour du mariage de sa fille. Ainsi, la condensation de plusieurs inscriptions musicales pour tracer le portrait du trio Aldrigger participe grandement à l'économie poétique du roman.

Dans la perspective de l'économie d'un portrait, certaines inscriptions musicales évoquent la voix d'un interprète célèbre pour que l'on imagine la voix d'un personnage balzacien. Dans *La Cousine Bette*, Crevel évoque un interprète afin de comparer le talent de son ancienne maîtresse Josépha (cantatrice fictive) avec celui d'un interprète renommé : « La petite a l'une de ces voix qui sont la fortune d'un théâtre, et je ne peux la qualifier autrement qu'en disant que c'est Duprez en jupon. »[873] Il fait certes l'économie des descriptions du talent de Josépha, mais d'une manière différente, grâce au décalage dû au genre de l'interprète tel que l'on voit dans cette comparaison. Il est possible que Crevel veuille cacher de la baronne l'intérêt qu'il portait à la cantatrice, qui, nous le

[870] *Ibid.*, p. 389.
[871] *Ibid.*, p. 390.
[872] Nous remercions Mme Labouret d'avoir attiré notre attention, lors de la soutenance, sur cette confusion.
[873] *La Cousine Bette*, *CH*, t. VII, p. 63.

savons, va bien au-delà de sa belle voix et de son talent sur scène : en faisant cette comparaison avec la voix d'un homme cependant, son compliment semble rester seulement dans la dimension musicale et scénique. Crevel aurait pu effectivement évoquer une cantatrice qui soit aussi connue et talentueuse que Duprez, pour nous faire entendre les qualités de l'interprète que l'on ne voit pas, mais il préfère renvoyer la baronne Hulot à ce déguisement de références, comme si le seul moyen de la décrire était à travers le renvoi à un interprète masculin. Il est intéressant de remarquer encore qu'Hortense parodiera un vers qui normalement est chanté par Duprez, dans le rôle d'Arnold dans *Guillaume Tell*, à peine quelques pages plus loin (*Ô Wenceslas, idole de mon âme*, chantera-t-elle). En brouillant le féminin et le masculin, cette référence qui condense deux genres sert à mettre l'accent sur le génie de ces deux femmes, intensifiant ainsi le portrait de Josépha et, par ricochet, celui d'Hortense aussi.

De même, dans *Mémoires de deux jeunes mariées*, l'auteur condense, à partir d'une comparaison assez particulière, la voix d'une cantatrice avec celle d'un personnage masculin. Lorsque Louise écrit à son amie Renée pour lui parler de Felipe Hénarez, son professeur d'espagnol, et de qui elle tombe amoureuse, elle lui décrit sa voix de la sorte : « Ma chère, sa voix est d'une douceur pénétrante, il parle comme la Fodor chante. »[874] Nous comprenons que Louise veut bien amplifier la beauté de la voix de son bien-aimé en employant cette comparaison, qui lui permet aussi de faire l'économie d'une description détaillée des modulations de sa voix. Il est curieux pourtant de remarquer qu'elle compare la voix d'une cantatrice (femme) avec celle d'un homme, mais tout en soulignant sa douceur – la voix d'un ténor connu n'aurait probablement pas servi à décrire cet aspect. Grâce à cette inscription qui concentre certes une référence musicale quelque peu anachronique[875], Louise condense toute une description mais elle permet, malgré tout, que Renée s'imagine la douceur de la voix de Felipe, même sans jamais avoir entendu la voix de Fodor.

Par ailleurs, la voix du baron de Macumer a été comparée avec celle d'une cantatrice lorsqu'il parlait, nous ne savons pas si Louise l'a écouté chanter également – ce qui n'enlève pas la musicalité de sa voix, bien évidemment. Dans *Sarrasine* pourtant,

[874] *Mémoires de deux jeunes mariées*, *CH*, t. I, p. 245.
[875] Comme l'a bien souligné Roger Pierrot, dans les notes de l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade », Fodor a chanté à Paris de 1819 à 1822, et plus tard elle est revenue au Théâtre-Italien, pour *La Sémiramide*, en décembre 1825 ; or, la lettre de Louise date de février 1824.

une condensation de trois noms d'interprètes est utilisée afin que l'on comprenne la belle voix d'un personnage quand il chante :

> Comme la fille du sultan dans le conte de *La Lampe merveilleuse*, elle aurait dû rester voilée. Son chant faisait pâlir les talents incomplets des Malibran, des Sontag, des Fodor, 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.[876]

Le narrateur ose même dire que ces cantatrices ont des talents incomplets à côté de Marianina ! Ce n'est certes qu'une façon de faire l'économie du portrait de ce personnage, notamment de la description de sa voix, en condensant le talent de trois célébrités. En partageant les mêmes références que son lectorat de l'époque, cela devient facile de concevoir une voix sublime, voire qui surpasse celle de grands noms de la scène parisienne.

Parfois encore, les interprètes sont évoqués au service de l'économie de la description d'un aspect de la vie d'un personnage, qui ressemble à celle d'une célébrité. Comme nous le savons, une grande partie de cantatrices et danseuses se faisaient entretenir, ce que nous montre Balzac à travers certains personnages notamment dans *Illusions perdues* et *La Cousine Bette*. Pour décrire le luxe dans lequel vit la danseuse fictive Tullia, l'auteur renvoie les lecteurs au mode de vie de certaines danseuses et cantatrices : « Pour trouver des analogies au luxe qui scintillait chez elle, on doit remonter jusqu'aux beaux jours des Guimard, de Sophie Arnould, des Duthé qui dévorèrent des fortunes princières. »[877] Ceci est un aspect certainement éloigné du monde proprement musical, ne s'agissant pas d'un renvoi à une caractéristique scénique ni physique, mais à leur vie en dehors des spectacles justement. Cet exemple reste cependant fort intéressant pour notre étude, notamment pour le vocabulaire employé par le narrateur : il introduit les références aux interprètes en parlant d'analogies. C'est en établissant des éléments ressemblants que le narrateur permet une concentration de noms, de leurs histoires et tout ce qu'ils peuvent évoquer, qui a la fonction aussi d'intensifier le portrait du luxe de la vie de Tullia.

Néanmoins, le talent proprement musical des interprètes est plus souvent évoqué par l'auteur, ce qui contribue à faire l'économie du portrait d'un personnage fictif, comme nous le voyons dans cet extrait de *La Cousine Bette* : « Adeline pensa que Josépha Mirah,

[876] *Sarrasine*, *CH*, t. VI, p. 1045.
[877] *Un prince de la bohème*, *CH*, t. VII, p. 828.

dont le portrait dû au pinceau de Joseph Bridau brillait dans le boudoir voisin, était une cantatrice de génie, une Malibran »[878] ; pour illustrer une cantatrice de génie et faire l'économie de la description de ses atouts musicaux, le narrateur a recours au nom d'une cantatrice célèbre, la Malibran, qui finit par concentrer beaucoup d'adjectifs qu'Adeline pourrait attribuer à Joséphа Mirah, allant au-delà de tout simplement une « cantatrice de génie ». C'est un renvoi qui condense beaucoup d'informations, car la référence ne se déploie pas : il n'y a pas de développement sur la vie de la cantatrice, sa voix, sa gestuelle, son apparence, son jeu d'acteur.

Semblablement, pour que Crevel fasse le portrait de l'une de ses maîtresses, Héloïse Brisetout, il convoque une actrice connue, mais sans un élément spécifique lié à elle : il fait l'économie d'un portrait tout entier, car il ne renvoie pas les lecteurs à une caractéristique physique, ni à la gestuelle, ni à la démarche, ni à la voix d'un interprète connu, ni à ses atouts musicaux ou son mode de vie :

> Héloïse a fait le diable pour m'envoyer à la campagne, et j'ai su la raison de ses menées : elle voulait pendre, et sans moi, la crémaillère rue Chauchat, avec des artistes, des cabotins, des gens de lettres… J'ai été joué ! Je pardonnerai, car Héloïse m'amuse. C'est une Déjazet inédite.[879]

Si nous ne connaissons ni la vie, ni l'apparence, ni le jeu d'actrice de Virginie Déjazet (1798-1875), actrice qui a construit sa carrière dans plusieurs théâtres parisiens (des Variétés, du Vaudeville, des Célestins, du Gymnase, de la Bourse), il ne nous reste qu'à imaginer qu'il s'agissait d'une très bonne actrice, capable d'amuser son public et de lui faire oublier le reste, tout comme sa maîtresse Héloïse, qui ose faire une fête à son domicile – qui appartenait en réalité à Crevel –, sans l'inviter. Aussi cette inscription condense-t-elle toute la vie d'une actrice, qui permet à Crevel de faire l'économie de toute une description du caractère, comportement et talent d'Héloïse en employant une antonomase.

Il est intéressant de mentionner également le renvoi que l'auteur fait à la gestuelle d'une actrice dans *La Fausse Maîtresse*, mais qui a été supprimé après ses corrections. Au XIXe siècle, la manière de percevoir et de traiter la gestuelle change[880], le métier de

---

[878] *La Cousine Bette*, *CH*, t. VII, p. 378.
[879] *Ibid.*, p. 160.
[880] Dans *Chanteurs en scène, l'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Cécile Frigau-Manning affirme : « Le XIXe siècle n'invente certes pas l'œil, ni le geste, mais il modifie profondément la relation de l'un à l'autre en élaborant de nouvelles pratiques cognitives, figuratives et médicales, qui correspondent à de nouvelles manières d'observer les gestes et les expressions, et ménagent un accès direct à l'individu. » Paris, Honoré Champion, 2014, p. 39.

l'interprète gagne en règles et conseils sur les gestes qui servent d'instrument pour son interprétation. L'auteur a évoqué la gestuelle de Marie Dorval (1798-1849), pour que l'on puisse mieux imaginer le geste de Clémentine, lors d'une discussion avec son mari Adam et le comte Paz : « Me voilà donc mariée à deux Polonais, dit la jeune comtesse avec un geste comparable à ceux que le Génie trouve sur la scène. »[881] Où nous lisons aujourd'hui un geste de Génie, nous lisions avant l'édition du Furne corrigé : « avec un geste digne de Marie Dorval ». René Guise[882] semble avoir trouvé la raison de ce changement : Balzac voulait que Marie Dorval jouât le rôle de Faustine Brancadori, dans sa pièce *Les Ressources de Quinola*, mais l'actrice a refusé cette proposition. Sans tenir compte de cette anecdote, l'économie de la description du geste de Clémentine était certes plus effective et l'ouverture de scène vers une dimension théâtrale était plus importante que la simple évocation du Génie scénique – ce qui condense plutôt que d'ouvrir vers une dimension lyrique réelle. Le renvoi à Dorval permettait de faire l'économie d'un portrait, mais aujourd'hui ce renvoi au Génie condense toute une scène.

En effet, mais plus rarement, les inscriptions musicales peuvent aider à faire l'économie de toute une scène : la description de quelque chose qui est en train de se passer dans le récit est épargnée grâce à une comparaison avec une situation parallèle d'un spectacle musical. Dans *Petites misères de la vie conjugale*, il y a une inscription musicale intéressante pour notre étude, car elle relève plutôt de la rivalité de deux interprètes que d'un spectacle proprement dit. La référence aux deux interprètes apparaît lorsqu'Adolphe écrit une lettre à Hector, en lui expliquant qu'il vaut mieux suivre les indications qu'il a trouvées en lisant la *Physiologie du mariage*, car la situation de son ami n'est pas favorable. Adolphe lui écrit :

> Dans la situation où tu t'es mis, et qui ressemble à celle de Duprez quand, dès son début à Paris, il s'est avisé de chanter à pleins poumons, au lieu d'imiter Nourrit qui donnait de sa voix de tête juste ce qu'il en fallait pour charmer son public […][883]

Le lectorat balzacien de l'époque devait très probablement connaître la rivalité entre Duprez et Nourrit, il est possible qu'il les ait vus sur scène. Malgré l'ignorance de ces faits, nous trouvons toujours un effet de condensation : quoiqu'aujourd'hui leurs noms

[881] *La Fausse Maîtresse*, *CH*, t. II, p. 211.
[882] *Ibid.*, n. 1, p. 1295 : « Au moment où il écrit ce roman et le publie dans *Le Siècle*, Balzac est en pourparlers avec Marie Dorval, à qui il destine le rôle de Faustine Brancadori dans *Les Ressources de Quinola*. Le refus de la grande actrice retarda l'achèvement de la pièce et fut une des causes de l'échec de cette tentative de Balzac au théâtre. Ce qui peut expliquer la suppression de cet hommage. »
[883] *Petites misères de la vie conjugale*, *CH*, t. XII, p. 141.

et, encore plus, l'histoire de leur carrière ne soient pas connus, il reste toujours possible de comprendre la comparaison faite par le narrateur avec la situation dans laquelle se trouve Hector.

Lorsque Camille se met au piano pour jouer une cavatine, elle essaie d'éveiller chez celui qui l'écoute des sentiments réciproques, ou du moins la compréhension de ce qu'elle ressent : « 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*. »[884] Calyste l'écoute mais il ne semble pas comprendre qu'elle l'aime, quand bien même elle n'a pas encore osé se l'avouer. Cet air est pourtant étrangement placé dans l'opéra de Meyerbeer, car cette cavatine vient après le « duo du viol », appelé de la sorte par Gambara, de Robert et Isabelle. La citation musicale ici a double pouvoir condensateur : du côté réel, elle résume tout le quatrième acte de l'opéra ; du côté de l'intrigue, elle condense et représente la force du désir de Camille pour Calyste, malgré la brièveté de cette citation musicale, nous montrant que c'est un moment intense pour Camille : « Elle chanta tout à coup ce morceau d'une manière déchirante et s'interrompit. Calyste entra et vit la raison de cette interruption. La pauvre Camille Maupin ! la belle Félicité lui montra sans coquetterie un visage baigné de larmes, prit son mouchoir, les essuya, et lui dit simplement : "Bonjour". »[885] À l'instar de Julie, Camille se voit obligée d'interrompre son interprétation du morceau à cause de ses émotions qui l'assaillent, comme si la musique mobilisait forcément une mémoire affective qui dramatise toute la scène.

De même, toute une scène peut être condensée dans une inscription musicale, comme, à titre d'exemple, lorsque le narrateur de *La Fausse Maîtresse* décrit le carnaval de Paris à partir de 1830, il nous renvoie au galop du dernier acte de l'opéra *Gustave III ou le Bal masqué*, afin de comparer le désordre de cette fête dans les rues parisiennes avec ce que l'on voit dans l'opéra :

> Cette folie avait alors, rue Saint-Honoré, son Pandémonium, et dans Musard son Napoléon, un petit homme fait exprès pour commander une musique aussi puissante que la foule en désordre, et pour conduire le galop, cette ronde du sabbat, une des gloires d'Auber, car le galop n'a eu sa forme et sa poésie que depuis le grand galop de *Gustave*. Cet immense finale ne pourrait-il pas servir de symbole à une époque où, depuis cinquante ans, tout défile avec la rapidité d'un rêve ?[886]

[884] *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 708.
[885] *Id*.
[886] *La Fausse Maîtresse*, *CH*, t. II, p. 233.

Thadée défile dans le galop déguisé en Robert Macaire, aux côtés de l'écuyère Malaga qui, on le sait, est plus gracieuse que toutes les plus grandes danseuses célèbres de la première moitié du XIXe siècle. Cette inscription musicale permet l'économie de la description du galop lors de ce défilé de carnaval, il suffit de penser à la mise en scène de l'opéra ; cette condensation intensifie ainsi la scène : Clémentine observe Thadée défiler, probablement aussi émerveillée qu'elle ne le serait en assistant à une représentation de *Gustave III*. Le jeu sur la condensation est ici plus marqué qu'ailleurs car le narrateur lui-même emploie cette idée de symbole, ce qui, à l'origine, étymologiquement[887], était un objet coupé en deux morceaux, appartenant à deux personnes différentes, et c'est au moment où ces deux personnes réunissent ces deux morceaux que la reconnaissance a lieu. Ainsi, l'immense finale de *Gustave III* condense et l'image du déroulement accéléré du temps et celle du défilé de carnaval.

Très rarement dans l'œuvre balzacienne une scène contient deux inscriptions musicales. Lors d'un bal improvisé dans *Les Petits Bourgeois*, où tous dansent la Boulangère (une ronde dansée sous l'air de la chanson *La Boulangère a des écus*), les bourgeois expriment le plaisir qu'ils voient dans les choses simples :

> « Eh bien, ce matin nous ne savions guère que nous aurions une pareille fête ce jour !...
> - On n'a jamais plus de plaisir, dit le notaire Cardot, que dans ces sortes de bals improvisés. Ne me parlez pas de ces réunions où chacun vient gourmé !...
> »
> « Ah bah ! dit Mme Minard, moi j'aime bien papa, j'aime bien maman…
> - Nous ne disons pas cela pour vous, madame, chez qui le plaisir a fait élection de domicile », dit Dutocq.[888]

Pour exprimer leur goût pour la simplicité, Cardot évoque le mot « gourmé » qui provient du lexique hippique : il s'agit de brider un cheval avec une gourmette ; par conséquent, les personnes gourmées sont, d'une certaine manière, raides, compassées, sans naturel. Madame Minard partage l'opinion de Cardot, ce qu'elle exprime à travers une comptine : elle aime les choses simples et familiales (et familières), et la spontanéité. Aussi cette citation musicale permet-elle l'économie de l'avis de Mme Minard, partagé avec Cardot – c'est comme cela que l'on interprète la comptine enfantine et son déplacement vers ce contexte. Cette citation musicale condense pourtant beaucoup plus que l'on aurait imaginé : cette discussion assez simple et d'apparence superflue a



[887] « Symbole », *Trésor de la langue française*. Disponible sur : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3877148775, consulté le 1er octobre 2024.
[888] *Les Petits Bourgeois*, *CH*, t. VIII, p. 118-119.

lieu pendant la chanson *La Boulangère a des écus*, dont les paroles contiennent des allusions assez grivoises. Au deuxième couplet de la chanson, on demande à la boulangère d'où viennent ses écus :

> D'où te viennent tous ces écus,
> Charmante boulangère ?
> - Ils me viennent d'un gros Crésus
> Dont je fais bien l'affaire,
> Vois-tu,
> Dont je fais bien l'affaire

Aux sixième et septième couplets pourtant c'est ce « gros Crésus » qui intervient :

> - Moi, je ne suis pas un Crésus,
> Abbé ni militaire,
> Mais mes talents sont bien connus,
> Boulanger de Cythère,
> Vois-tu,
> Boulanger de Cythère.
>
> Je pétrirai, le jour venu,
> Notre pâte légère,
> Et la nuit au four assidu,
> J'enfournerai, ma chère,
> Vois-tu,
> J'enfournerai, ma chère.[889]

Sa nature incontestablement grivoise enveloppe donc la citation musicale de cette comptine enfantine et donne à cet instant musical un tout autre sens : c'est comme si Balzac ouvrait un tiroir et que l'on y découvrait un double fond. Zélie Minard, « ancienne ouvrière fleuriste, éprouvait une passion pour les hautes sphères sociales, et voulait y pénétrer par les mariages de sa fille et de son fils, tandis que Minard, plus sage qu'elle et comme imbu de la force de la classe moyenne que la révolution de Juillet infiltra dans les fibres du pouvoir, ne pensait qu'à la fortune […] »[890] ; l'ouverture de cette citation musicale à double fond nous fait comprendre davantage sur le personnage de Zélie, et en tout cas, sur Dutocq le rusé fossoyeur de Rabourdin dans *Les Employés*, qui évoque ici « galamment » le plaisir.

- ***Expansion***

De la même manière que nous avons un effet de condensation avec certaines évocations vestimentaires dans l'œuvre de Balzac, les vêtements peuvent se déplier, petit

[889] Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, t. II, p. 1088.
[890] *Les Petits Bourgeois*, *CH*, t. VIII, p. 48-49.

morceau de tissu par petit morceau de tissu, et provoquer plutôt un effet d'expansion que de condensation, notamment lorsque l'auteur renvoie ses lecteurs à des costumes de scène ou à des habits d'un interprète en particulier, accompagnés d'une description et d'une explication, ouvrant la scène vers la réalité lyrique de l'époque. Examinons un extrait de *Splendeurs et misères des courtisanes* :

> Esther avait fait une demi-toilette délicieuse. Une redingote de reps noir, garnie en passementerie de soie rose, s'ouvrait sur une jupe de satin gris, le costume que se fit plus tard la belle Amigo dans *I Puritani*.[891]

Ici, ce n'est pas l'interprète en soi (sa voix, son corps) qui est convoqué dans l'œuvre, mais les habits qu'elle portait pour le rôle d'Enrichetta (Henriette de France) qui viennent aider l'auteur à faire la description de cette demi-toilette délicieuse d'Esther. Le rôle principal de l'opéra de Bellini appartenait à Giulia Grisi, qui jouait Elvira, à côté de grands interprètes tels que Rubini, Tamburini et Lablache. Même si le rôle d'Amigo n'était pas parmi les principaux, l'auteur demande quand même à ses lecteurs de se souvenir de ses habits sur scène, mais tout en décrivant chaque vêtement, leur tissu, leur couleur et la façon dont ils ont été mis : s'il existe des degrés d'économie de portrait, ce renvoi sert plus de comparaison (et d'expansion), qu'il ne permet l'économie d'une description, grâce à l'explication détaillée de la part de l'auteur. Notons pourtant que l'auteur nous renvoie à une inscription musicale qui n'existe pas encore : comme la belle Amigo s'est fait plus tard ce costume, il anticipe un élément qui n'est pas actuel mais futur, en relation avec la datation de l'intrigue des *Splendeurs et misères des courtisanes*, ce qui provoque un effet rétrospectif. C'est le sommet de l'expansion poétique qui se sert de l'ellipse d'un portrait d'une interprète secondaire et d'un saut dans le temps.

De même, lorsque le narrateur, dans *Le Cousin Pons*, nous renvoie à des vêtements d'un interprète célèbre pour faire le portrait d'un personnage et dénoter un trait de son caractère, il développe sa description de la sorte :

> Le gilet à châle, également en drap noir, mais doublé d'un gilet blanc sous lequel brillait en troisième ligne le bord d'un tricot rouge, vous remettait en mémoire les cinq gilets de Garat.[892]

Le penchant du baryton pour la mode fait office d'économie du portrait de Pons, car on met en mémoire le gilet d'un chanteur déjà disparu à l'époque (en 1823) pour

[891] *Splendeurs et misères des courtisanes*, *CH*, t. VI, p. 615.
[892] *Le Cousin Pons*, *CH*, t. VII, p. 486.

montrer que Pons est aussi un homme à l'ancienne, un homme daté en somme. Dans le manuscrit d'un article intitulé « Témoignage sur les frasques d'un Incroyable, le chanteur Garat », daté de 1823, l'auteur anonyme (« un homme d'esprit qui l'a beaucoup connu ») parle de cette même manie de mode du baryton : « Quand la mode prescrivait trois gilets, Garat n'en portait jamais moins de cinq »[893]. Nous ne saurons guère s'il s'agit d'un souvenir scénique et de l'auteur de ce manuscrit et de Balzac, ou plutôt d'un aspect de sa vie personnelle ; il est évident cependant pour tous, grâce à la description que développe l'auteur, que Pons met plusieurs couches de gilets, tout comme le chanteur : son explication, accompagnée de la comparaison n'exclut pas les lecteurs peu avertis.

Sous les vêtements, l'auteur cherche encore plus loin : les formes du corps d'une actrice sont évoquées en guise de comparaison avec un personnage balzacien, l'aidant ainsi à faire son portrait :

> Vers la fin de 1815, à vingt-sept ans, Flore était arrivée à l'entier développement de sa beauté. Grasse et fraîche, blanche comme une fermière du Bessin, elle offrait bien l'idéal de ce que nos ancêtres appelaient *une belle commère*. Sa beauté, qui tenait de celle d'une superbe fille d'auberge, mais agrandie et nourrie, la faisait ressembler, noblesse impériale à part, à Mlle George dans son beau temps. Flore avait ces beaux bras ronds éclatants, cette plénitude de formes, cette pulpe satinée, ces contours attrayants, mais moins sévères que ceux de l'actrice. L'expression de Flore était la tendresse et la douceur. Son regard ne commandait pas le respect comme celui de la plus belle Agrippine qui, depuis celle de Racine, ait foulé les planches du Théâtre-Français, il invitait à la grosse joie.[894]

L'inscription musicale nous renvoie à la carrière de Mlle George et aux pièces de Racine dans lesquelles elle a joué : il suffit de connaître son apparence et son jeu d'actrice pour que l'on puisse mieux imaginer ce à quoi ressemble Flore Brazier. Cependant, tout comme pour les habits d'Esther, l'auteur ajoute assez de détails pour que l'on puisse, même si on ne la connaît pas, imaginer sa description ; l'ouverture de scène se fait à partir d'une seule interprète, mais elle est très importante. L'auteur nous présente assez de détails et de descriptions pour que l'on puisse la dépeindre, malgré le manque de cette expérience théâtrale. Tout comme la beauté de Flore se développe, le texte se développe à partir de cette inscription musicale : la citation musicale sert de catalyseur, le portrait se développant grâce à elle.

---

[893] *Beaux-arts, 800 autographes,* « Témoignage sur les frasques d'un Incroyable, le chanteur Garat », manuscrit in-folio, *Traces Écrites*, Paris, *ca.* 1823, p. 137.
[894] *La Rabouilleuse*, *CH*, t. IV, p. 403-404.

De même, lorsqu'il est question de décrire le comportement de Mme Félix de Vandenesse, l'auteur évoque la cantatrice Giulia Grisi dans *Une fille d'Ève*, toutefois pour des raisons fort peu musicales :

> Vers cette époque, Mme Félix de Vandenesse était arrivée à un degré d'instruction mondaine qui lui permit de quitter le rôle assez insignifiant de comparse timide, observatrice, écouteuse, que joua, dit-on, pendant quelque temps, Giulia Grisi dans les chœurs au théâtre de la Scala.[895]

Au-delà de l'indiscrétion de ce commentaire censé faire une comparaison, ce qui est intéressant ici c'est que le narrateur demande que l'on connaisse ce qui va au-delà de l'interprétation de Giulia Grisi sur scène, qui n'était pas forcément partagé entre tous, même à l'époque. Grâce à cette ouverture vers la vie personnelle d'une cantatrice célèbre à l'époque, le narrateur fait un parallèle avec le jeu d'actrice que Mme Félix de Vandenesse est menée à maîtriser afin de mieux gouverner ses relations mondaines, et le caractère d'une cantatrice non pas sur scène, mais dans les coulisses de sa vie professionnelle. Il développe pourtant ce portrait avec quelques adjectifs (timide, observatrice, écouteuse) qui nous permettent de mieux comprendre ce renvoi, enlevant ainsi toute aura à laquelle il aurait pu prétendre.

Encore dans cet esprit, le narrateur évoque la fée Urgèle, une fée bienfaisante qui apparaît d'abord dans *Ce qui plaît aux dames* (1764), de Voltaire, mais devenue populaire plus tard grâce à l'opéra-comique *La Fée Urgèle ou Ce qui plaît aux Dames*, de Favart, musique de Duni, créé au château de Fontainebleau, le 26 octobre 1765. C'est lorsque le narrateur présente la vie des Allemands Fritz et Wilhem, dans *Le Cousin Pons*, qu'il fait appel à cette fée :

> La Misère, cette divine marâtre, fit pour ces deux jeunes gens ce que leurs mères n'avaient pu faire, elle leur apprit l'économie, le monde et la vie ; elle leur donna cette grande, cette forte éducation qu'elle dispense à coups d'étrivières aux grands hommes, tous malheureux dans leur enfance. Fritz et Wilhem, étant des hommes assez ordinaires, n'écoutèrent point toutes les leçons de la Misère, ils se défendirent de ses atteintes, ils lui trouvèrent le sein dur, les bras décharnés, et ils n'en dégagèrent point cette bonne fée Urgèle qui cède aux caresses des gens de génie. Néanmoins ils apprirent toute la valeur de la fortune, et se promirent de lui couper les ailes, si jamais elle revenait à leur porte.[896]

Il y a une contamination par la référence à cette fée qui déploierait tout à coup ses ailes de la fantaisie pour chasser la misère. Quelque brève que soit la référence à ce

[895] *Une fille d'Ève*, *CH*, t. II, p. 295.
[896] *Le Cousin Pons*, *CH*, t. VII, p. 537.

personnage d'opéra-comique, nous comprenons ce que veut dire le narrateur : malgré leur talent de musiciens, les deux Allemands n'ont pas eu l'aide magique de cette fée, qui aurait pu être un *deus ex-machina* dans leurs vies. Ce renvoi permet l'expansion de toute une scène, de la fantaisie même : Fritz et Wilhem ne sont pas très compétents en matière de gestion d'économie financière, mais le narrateur fait l'économie de cette scène grâce à une allégorie. Aussi cette ouverture vers un élément du monde de la fantaisie intensifie-t-elle la description de leur problème financier et, par conséquent, sa solution – presque impossible. Cette inscription musicale renvoie à toute l'énergétique balzacienne, où rien ne se perd, tout se transforme.

Il est rare de trouver des passages dans *La Comédie humaine* qui concentrent deux références musicales ou du moins deux spectacles. Cependant, dans *Les Chouans*, tout comme dans *Les Petits Bourgeois*, il se trouve aussi un exemple de condensation de deux inscriptions qui est très intéressant pour notre étude, même si moins musicalement chargé :

> Beaucoup de personnes de goût et de petites maîtresses regretteront sans doute que l'auteur ne leur ait pas fait des Chouans et des soldats républicains costumés et parlant comme les sauvages de la tragédie d'*Alzire* ou de l'opéra-comique d'*Azémia* sont vêtus et s'expriment, relativement aux vrais sauvages ; mais il avait des problèmes plus sérieux à résoudre que celui de chercher à passer une robe à la Vérité.[897]

Cet extrait concentre ainsi l'image des sauvages qui peuvent venir soit d'une tragédie de Voltaire (*Alzire*, 1736), soit d'un opéra-comique de Dalayrac (*Azémia ou les Sauvages*, 1787), pour que nous puissions mieux peindre ces Chouans de la manière dont il ne l'a pas fait, même s'il est très probable que Balzac ait rassemblé ces deux titres pour leur consonance. C'est une référence qui condense des éléments externes, mais qui permet une sorte d'ouverture et d'expansion rapide vers un extérieur lyrique et littéraire, qui sera aussitôt congédié pour laisser place à des problèmes plus sérieux à résoudre. Ces deux effets contraires, condensation-expansion, finissent par vaporiser complètement la référence.

[897] *Les Chouans*, *CH*, t. VIII, p. 899.

2. Économie poétique, économie psychique : scènes de la vie intérieure

Nous avons pu constater, jusqu'à présent, que les inscriptions musicales ont presque toujours une fonction dans l'œuvre, même quand elles ont l'apparence d'un simple détail pour peindre le décor ou compléter le trait d'un portrait. En poursuivant notre recherche sur leur économie poétique, il est important d'analyser quelques inscriptions musicales qui semblent nous permettre d'accéder à l'intériorité des personnages, tel que nous le voyons dans *Une ténébreuse affaire*. Au-delà des descriptions du caractère et de l'appartenance sociale que l'on trouve accolées à certains personnages, l'auteur évoque souvent aussi la voix comme un élément important qui reflète et, à la fois, complète le portrait d'un personnage : chacun a un type de voix, qui va avec ses caractéristiques physiques et son caractère. Il évoque souvent également la voix d'interprètes connus, pour décrire ce que quelqu'un ressent en écoutant une divine voix lors d'un opéra, mais aussi pour aider à faire le portrait d'un personnage. Ici pourtant, cette inscription musicale évoque un élément affectif qui donne accès à ce théâtre de la vie intérieure :

> Ces menus détails attiraient souvent des larmes dans les yeux de la comtesse. Une seule sensation, mais qui peut-être est immense chez certaines organisations privilégiées, peut donner une idée des émotions de Laurence ; on la comprendra par le souvenir de l'accord parfait de deux belles voix comme celles de la Sontag et de la Malibran dans quelque harmonieux duo, par l'unisson complet de deux instruments que manient des exécutants de génie, et dont les sons mélodieux entrent dans l'âme comme les soupirs d'un seul être passionné.[898]

C'est pour rendre perceptible ce que ressent Laurence, et pour faire l'économie d'une longue et parfois fastidieuse description, après avoir décrit la rivalité des jumeaux Simeuse auprès de leur cousine de Cinq-Cygne, que l'auteur évoque cet harmonieux duo, de deux cantatrices qui ont eu l'occasion de se produire ensemble sur scène. Il concentre ainsi deux belles voix, deux noms d'interprètes célèbres pour mieux peindre les émotions de ce personnage. Sans cette inscription musicale, peut-être que nous serions moins capables de partager les émotions de Laurence, car la dramatisation de cette scène serait moins percutante.

Quelquefois, les inscriptions musicales qui semblent nous donner accès à l'intériorité des personnages peuvent le faire par le biais du pathos ou celui de l'humour, lorsqu'elles fonctionnent comme un subterfuge, grâce à un retournement de situation vers

[898] *Une ténébreuse affaire*, *CH*, t. VIII, p. 606.

l'humour, évitant ainsi le sérieux. Il y a quelques citations musicales employées par un personnage envers soi-même, qui l'aident à chasser une émotion, à ôter la gravité d'une situation, ou à mieux gérer ses émotions ; en somme, cette ouverture vers une dimension lyrique est une sorte d'échappatoire pour ces personnages, tout en étant une porte d'entrée vers leur vie psychique. À titre d'exemple, lorsque Genovese se produit sur scène sans la Tinti lors de l'opéra *Il Barbiere*, le narrateur dit : « Genovese chanta d'ailleurs de manière à chasser les souvenirs nocturnes de l'amour impur et à prolonger les saintes délices de cette suave journée. »[899] C'est à travers le chant (mais sans une citation musicale ici) qu'il échappe à une réalité qu'il veut éviter. De même, Tascheron se sert de la musique pour éloigner les membres de l'Église qui venaient le voir dans sa prison : « Le condamné chante à tue-tête des chansons obscènes aussitôt qu'il aperçoit l'un de nous, et couvre de sa voix les paroles qu'on veut lui faire entendre, dit un jeune prêtre assis auprès de l'évêque. »[900]

Dans un contexte beaucoup plus lugubre, Gaudissard insère une citation musicale qui joue un rôle intéressant dans le contexte où il l'a citée. Après la mort de Pons, lors de la négociation délicate sur ce que deviendrait Schmucke et l'argent qu'il recevrait, Gaudissard pense être face à un naïf d'abord, mais le trouve rusé au fur et à mesure de ses demandes : « Ces Allemands ! ça se dit naïf, vieux Robert Macaire ! »[901] – il est même associé au type sans scrupules – les lecteurs ressentent le contraste entre ce commentaire (un Robert Macaire !) et le vrai caractère de Schmucke. Cependant, au fur et à mesure de leur conversation, Gaudissard adoucit son opinion sur Schmucke, notamment après avoir écouté son souhait d'aider financièrement quelqu'un qui aidait beaucoup Pons, Topinard et ses enfants, et qui est aussi la seule personne à pleurer sa mort. Pour clore leurs négociations, le directeur propose à l'Allemand les mêmes appointements que ceux qu'il touche en travaillant avec Pons, pour qu'il soit « […] à l'abri du besoin »[902], ce qu'il refuse, en prétextant qu'il ne vivra plus, qu'il n'a plus le cœur à rien. Cela émeut encore plus Gaudissard, qui utilise une citation musicale pour chasser son émotion :

> - Pauvre mouton ! se dit Gaudissard en saluant l'Allemand qui se retirait. On vit de côtelettes après tout. Et comme dit le sublime Béranger :
>
> *Pauvres moutons, toujours on vous tondra.*

[899] *Massimilla Doni*, *CH*, t. X, p. 570-571.
[900] *Le Curé de village*, *CH*, t. IX, p. 701.
[901] *Le Cousin Pons*, *CH*, t. VII, p. 756.
[902] *Ibid.*, p. 757.

> Et il chanta cette opinion politique pour chasser son émotion.[903]

En l'appelant « pauvre mouton », Gaudissard voulait certainement souligner l'innocence et la douceur de Pons, et non pas exprimer par là une personne docile qui se laisse facilement conduire[904], au regard de ses exigences désintéressées. Les vers qu'il chante après pourtant appartiennent à une chanson fort politisée de Béranger, où il raconte l'histoire d'un peuple qui se révolte contre les bergers qui voulaient « dîmer, tailler, tondre jusqu'aux agneaux »[905]. Le refrain répété à la fin de chaque couplet de la chanson rappelle pourtant que la situation du peuple (des moutons) n'a pas changé : « Pauvres moutons, oh ! vous aurez beau faire, / Toujours on vous tondra. »[906] Gaudissard pense peut-être aussi que Pons resterait toujours un homme au grand cœur. Si nous suivons le commentaire du narrateur, cependant, il semble que cette citation musicale ouvre les portes vers l'intériorité de Gaudissard : le décalage d'une chanson politique déplacée vers une scène touchante d'un personnage en deuil, donne à cette scène toute une dimension psychique assez profonde. Gaudissard a trouvé le moyen de chasser son émotion (et non pas le narrateur), comme si l'auteur nous donnait un accès pour rentrer dans son intimité, son état intérieur, sa vie psychique – et tout cela à travers la musique.

Chanter peut être aussi une façon d'évacuer la colère. Dans *Le Père Goriot*, le narrateur montre que la comtesse de Restaud se laisse énerver par les questions de Rastignac, qui essaie de se renseigner sur ses relations avec Goriot, par la vivacité dont elle joue du piano :

> - Chantez-vous ? s'écria-t-elle en s'en allant à son piano dont elle attaqua vivement toutes les touches en les remuant depuis l'ut d'en bas jusqu'au fa d'en haut. Rrrrah !
>
> - Non, madame. »
>
> Le comte de Restaud se promenait de long en large.



[903] *Id*.
[904] Le *Trésor de la langue française* donne comme définition de mouton, par analogie : « Personne docile, impressionnable, se laissant facilement conduire, berner ou déposséder. » ; et « Personne, enfant pris comme symbole, ou exemple d'innocence ou de douceur. » Disponible sur : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=2473389330;r=1;nat=;sol=1, consulté le 5 mai 2024.
[905] Pierre-Jean de Béranger, *Chansons complètes de P.-J. de Béranger, augmentées de tous les suppléments et des chansons nouvelles et dernières et ornées de 19 vignettes,* La Haye, Vervloet, 1834, p. 345.
[906] *Id*.

> « C'est dommage, vous vous êtes privé d'un grand moyen de succès. – *Ca-a-ro, ca-a-ro, ca-a-a-a-ro, non du-bita-re* », chanta la comtesse.[907]

Dans toute *La Comédie humaine*, c'est la seule citation musicale séparée par des syllabes, sans compter, bien évidemment, les onomatopées de Charles Grandet et de Vautrin. Les deux fois où Balzac inscrit cet air dans son œuvre sont à travers une femme, qui ont adapté ce que chante Paolino dans l'opéra de Cimarosa (*Cara, cara, non dubitar*), au féminin. Le narrateur veut nous faire comprendre par cette citation musicale très visuelle, grâce à la séparation des syllabes, mais aussi par la façon dont il décrit qu'elle attaque les touches et les onomatopées exprimées avant de chanter (« rrrrah ! »), qu'Anastasie exprime sa colère : la rage et l'énervement sont ressentis dans la pièce. C'est à travers cette citation musicale que l'on pénètre l'intériorité de la comtesse, que l'on peut comprendre, même si on ne connaît pas la citation en question, ce qu'elle ressent à ce moment : c'est la musique qui nous donne l'accès à ses émotions.

De même, une citation musicale présente dans *Béatrix* exprime les émotions d'un personnage, tout en aidant à soulager l'ambiance tendue qui règne dans la pièce. Camille vient de fondre en pleurs en improvisant la cavatine de *Grâce pour toi, grâce pour moi*, impatiente de l'arrivée de Claude Vignon. Calyste, voulant aider son amie, sort le chercher, mais Camille ne veut pas qu'il s'en aille : elle interprète l'abandon de Claude Vignon comme un jeu de jalousie, en sachant Béatrix en compagnie de Calyste. Elle ajoute ainsi une citation musicale brève, composée d'un seul mot :

> - Vous êtes un ange ! s'écria-t-elle. Puis elle chanta gaiement le *Restez* de Mathilde dans *Guillaume Tell*, pour ôter toute gravité à cette magnifique réponse de la princesse à son sujet.[908]

Nous ne pourrions même pas dire que l'auteur économise dans l'extension de cette scène, en même temps qu'il économise ses mots (dans une sorte d'économie à la fois psychique et narrative), car la citation est tout à fait exacte : dans la scène III, de l'acte II de *Guillaume Tell*, Mathilde attendait Arnold, qui lui déclare son amour et lui dit :

---

[907] *Le Père Goriot*, *CH*, t. III, p. 101-102.
[908] *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 709.

Mathilde, ordonnez-moi de fuir loin de ces lieux,
D'abandonner ma patrie et mon père,
D'aller mourir sur une terre étrangère.
De choisir pour tombeau des bords inhabités ;
Prononcez sur mon sort, dites un mot.[909]



Ce à quoi Mathilde (et Camille) répond par un seul mot : « Restez »[910]. Cette porte qu'ouvre le narrateur vers l'extérieur musical allège le message que veut passer Camille, qui dissipe son émotion en chantant gaiement, contrairement à l'opéra de Rossini, où Mathilde prononce ce mot « tendrement ». Nous pourrions nous demander également si cette citation musicale ne pourrait pas servir de parallèle avec l'histoire d'amour que Camille imaginait vivre avec le jeune et beau Calyste, mais qui a été volée par Béatrix. De toutes les manières, cette citation nous permet de mieux comprendre ce que ressent Camille : on saisit ses émotions, et on voit les manières qu'elle trouve pour mieux les gérer en se mettant au piano, désamorçant un possible conflit, ce qui lui procure du plaisir – voilà pourquoi elle chante gaiement.

C'est encore une citation opératique qui nous montrera l'intériorité de Raphaël dans *La Peau de chagrin*. Quelques commentaires musicaux dans *La Comédie humaine* peuvent apparaître comme une simple allusion, qui ne semble pas fournir assez d'informations à ce moment du récit, mais qui permettent l'économie de toute une scène, mais une économie psychique : à partir d'une inscription musicale Balzac ouvre les portes qui mènent à l'intériorité de certains personnages. Lorsque Raphaël part de la maison de jeu, il descend les escaliers « en sifflant *Di tanti palpiti* d'un souffle si faible, qu'il en entendit à peine lui-même les notes délicieuses. »[911] Ce vers, qui appartient à l'air commençant par « Ô patria ! », cité ailleurs dans *La Comédie humaine*, est évoqué pour exprimer le désespoir de Raphaël après avoir perdu son argent au jeu : « *Di tanti palpiti, di tante pene, / da te mio bene, spero mercà* » (en français : « De tant de palpitations, de tant de douleurs, / De toi, mon bon, j'espère la miséricorde ») ; il aide à faire l'économie



[909] Étienne de Jouy, Hippolyte Bis, musique de Gioachino Rossini, *Guillaume Tell*, Anvers, H. Ratinckx, 1845, p. 28.
[910] Dans *Pauline*, George Sand renvoie ses lecteurs à un ordre proféré par une actrice fictive, Laurence, dans la pièce de théâtre de Racine, *Bajazet* : « Jamais la tragédienne n'avait été plus belle, même lorsqu'elle disait, dans *Bajazet*, son impérieux et magnifique *Sortez !*. » George Sand, *Pauline*, Paris, E.J.L., 2023, p. 107.
[911] *La Peau de chagrin*, *CH*, t. X, p. 64.

de la description d'une scène, de ce que ressent Raphaël à ce moment précis, et nous découvrons que cette citation musicale introduit également ses idées suicidaires. Balzac fait beaucoup avec peu : sans le décrire proprement, c'est à travers cette citation musicale que nous pouvons analyser et comprendre son désespoir.

À l'instar de Raphaël, nous découvrons le désespoir de Sabine de Grandlieu grâce à une inscription musicale qui montre qu'elle est très touchée par un vers de l'opéra *Otello* et qui lui devient alors très difficile de contenir le flot d'émotions qu'elle ressent à ce moment précis – entraînant ainsi son départ précipité des Italiens :

> Elle voulut mentir à tout Paris. Elle aimait, elle aimait comme aiment les courtisanes et les anges, avec orgueil, avec humilité. Mais on donnait *Otello !* Quand Rubini chanta : *Il mio cor si divide*, elle se sauva. La musique est souvent plus puissante que le poète et que l'acteur, les deux plus formidables natures réunies.[912]



Sabine n'obtient pas de réponses de son mari, qui se trouve dans les bras de Béatrix (sa situation ressemble d'ailleurs à celle de Julie : on voit toutes les deux perdre peu à peu leurs époux) ; elle ne peut plus supporter la situation. Lorsque ses domestiques lui disent que Calyste ne dînerait pas à la maison, elle décide de passer sa soirée aux Italiens, pensant certainement qu'un peu de divertissement lui ferait du bien. Néanmoins lorsqu'Otello dit : « *Il cuor mi si divide / per tanta crudeltà* »[913] (Mon cœur est divisé / par tant de cruautés), la citation musicale a le pouvoir de l'émouvoir, puisqu'elle se sent victime de la cruauté de Calyste et à la fois la victime de sa propre jalousie : elle rajoute effectivement une touche très dramatique au récit et nous permet d'accéder à son intériorité. Notons que le narrateur souligne la puissance de la musique, notamment la puissance de ces vers qui reflètent ce que ce personnage ressent – la citation musicale devient ici presque une hypotypose de sa réalité.

Tout comme Sabine, Louise de Chaulieu a cette même expérience musicale, c'est la même citation musicale qui les touche, mais à des degrés dramatiques différents. Louise, qui vivait dans un couvent à Blois, ne pouvait que rêver d'une vie mondaine parisienne. Dès qu'elle part du couvent, aller aux Italiens devient une habitude naturelle : « Les Italiens commencent à chanter dans quelques jours. Ma mère y a une loge. Je suis comme folle du désir d'entendre la musique italienne et de voir un opéra français. Je commence

[912] *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 883-884.
[913] Francesco Maria Berio di Salsa, musique de Gioachino Rossini, *Otello ossia il Moro di Venezia* [*Otello ou le Maure de Venise*], Napoli, Tipografia Flautina,1816, p. 26.

à rompre les habitudes du couvent pour prendre celles de la vie du monde. »[914] Dans une des lettres que Louise envoie à son amie Renée, elle lui raconte sa nouvelle vie mondaine, ses soirées aux Italiens et à l'Opéra :

> Voilà quinze jours, ma chère, que je vis de la vie du monde : un soir aux Italiens, l'autre au grand Opéra, de là toujours au bal. Ah ! le monde est une féerie. La musique des Italiens me ravit, et pendant que mon âme nage dans un plaisir divin, je suis lorgnée, admirée ; mais, par un seul de mes regards, je fais baisser les yeux au plus hardi jeune homme. J'ai vu là des jeunes gens charmants ; eh bien, pas un ne me plaît ; aucun ne m'a causé l'émotion que j'éprouve en entendant Garcia dans son magnifique duo avec Pellegrini dans *Otello*. Mon Dieu ! combien ce Rossini doit être jaloux pour avoir si bien exprimé la jalousie ? Quel cri que : *Il mio cor si divide.*[915]

Louise est, à ce moment-ci, plus touchée par la musique que par n'importe quel homme : n'ayant pas encore vécu une histoire d'amour décevante, elle ne se voit pas émue par ce même vers qui a causé la fuite de Sabine des Italiens. La dramatisation de cette scène a lieu ici seulement grâce à cette citation musicale, et non pas à un élément du récit ou du personnage en question car elle ne traduit pas une expérience vécue : c'est de l'art pour l'art. Toutefois, cette citation peut servir de porte d'entrée pour son intériorité, car on apprend les sentiments qu'elle peut éveiller chez Louise.

Ses sorties aux Italiens rythment sa vie et la transforment en une espèce d'opéra : la musique des Italiens envahit l'existence de Louise de telle sorte qu'elle la suit jusqu'à sa mort, comme si les citations musicales scandaient sa vie, jusqu'à l'agonie. Dans la dernière lettre des *Mémoires de deux jeunes mariées*, de la comtesse de l'Estorade à son mari, on voit la description de cet instant funèbre :

> Hier au soir Louise a eu pendant quelques moments le délire ; mais ce fut un délire vraiment élégant, qui prouve que les gens d'esprit ne deviennent pas fous comme les bourgeois ou comme les sots. Elle a chanté d'une voix éteinte quelques airs italiens des *Puritani*, de la *Sonnambula* et de *Mosè*. Nous étions tous silencieux autour du lit, et nous avons tous eu, même son frère Rhétoré, des larmes dans les yeux, tant il était clair que son âme s'échappait ainsi. Elle ne nous voyait plus ! Il y avait encore toute sa grâce dans les agréments de ce chant faible et d'une douceur divine. L'agonie a commencé dans la nuit.[916]

Bien évidemment que les instants de délire qui précèdent la mort de son amie, une dilettante (dans le sens de l'époque, une amatrice passionnée de musique), contiennent quelques inscriptions musicales de cet univers opératique. Elle ne précise pas quels airs aurait chantés Louise, mais au moins de quels spectacles ils viennent, tout en soulignant

[914] *Mémoires de deux jeunes mariées*, *CH*, t. I, p. 209.
[915] *Ibid.*, p. 228-229.
[916] *Ibid.*, p. 403.

le statut social que ce délire élégant représente. Ici, les inscriptions musicales ouvrent la scène vers l'au-delà… moment unique dans *La Comédie humaine.* L'économie poétique permet une ouverture de scène tout en étant une citation incarnée, exprimée par « ce chant faible » de la mourante, et à la fois une plongée dans l'intériorité du personnage qui dépasse même son individualité, rajoutant ainsi le pathétique à une scène déjà très dramatique en soi.

Souvent chez Balzac, les souvenirs associés à la musique apparaissent aussi associés à une personne aimée. Dans *Adieu*, une romance est intégrée dans la triste histoire de Stéphanie et Philippe. Lorsque le colonel reconnaît en la femme sauvage et, visiblement en rupture avec la réalité, son amie perdue, il essaie de lui siffler l'air de *Partant pour la Syrie*, en espérant que cet air éveille chez elle le lien qu'ils avaient auparavant :



> Le colonel descendait chaque matin dans le parc ; et si, après avoir longtemps cherché la comtesse, il ne pouvait deviner sur quel arbre elle se balançait mollement, ni le coin dans lequel elle s'était tapie pour y jouer avec un oiseau, ni sur quel toit elle s'était perchée, il sifflait l'air si célèbre de : *Partant pour la Syrie*, auquel se rattachait le souvenir d'une scène de leurs amours. Aussitôt Stéphanie accourait avec la légèreté d'un faon.[917]

Serait-ce la romance qui lui rappelle leur vie du passé, qui a donc des pouvoirs de l'appeler à la réalité, ne serait-ce que très brièvement ? Ou c'est juste une mélodie, peu importe laquelle, qui attire l'attention d'une femme qui se comporte presque comme un animal ? Quoi qu'il en soit, Philippe vérifie le succès que cet air avait pour attirer Stéphanie auprès de lui, car il est capable de pénétrer l'intériorité de Stéphanie et devenir par là même leur moyen de communication : « elle comprenait bien le sifflement de : *Partant pour la Syrie* ; mais il ne put réussir à lui faire prononcer son propre nom de *Stéphanie* ! Philippe était soutenu dans son horrible entreprise par un espoir qui ne l'abandonnait jamais. »[918] C'est ce souvenir musical qui les lie, dans une sorte de mémoire involontaire chez cette femme qui n'appartient plus à la société et qui ne peut même plus s'exprimer avec des mots, comme si la musique éveillait une mémoire affective aussi, en répondant à ce chant qui l'invite à se rapprocher. Le narrateur dans *Le Lys dans la vallée* le disait déjà : « les phrases musicales réveillent mille souvenirs au

[917] *Adieu*, *CH*, t. X, p. 1007.
[918] *Id*.

fond des cœurs aimants et aimés. »[919] Il est curieux de constater que, lorsque Stéphanie fait un malaise et périt, c'est encore à cet air de la romance auquel il recourt afin de la faire vivre, de ne pas la laisser partir vers l'au-delà : « M. de Sucy fit quelques pas pour s'arracher à ce spectacle ; mais il s'arrêta, siffla l'air qu'entendait la folle, et, ne voyant pas sa maîtresse accourir, il s'éloigna d'un pas chancelant, comme un homme ivre, sifflant toujours, mais ne se retournant plus. »[920] Observons que, lorsque Philippe est sur le point d'abandonner ce qu'il croit être une cause perdue car l'air de *Partant pour la Syrie* n'est finalement pas assez puissant pour aller jusqu'au fond de ses émotions, le médecin lui dit « Il vous fallait donc une folie d'opéra »[921] : il fallait de la musique et le décor dignes d'un grand spectacle, ce qui n'est pas complètement réussi avec la romance sifflée. Cette histoire à l'*Orphée et Eurydice* ne connaît pas de fin heureuse…

De même, ce sont les citations musicales qui ouvriront les portes donnant accès à l'économie psychique du couple Julie et Victor, dans *La Femme de trente ans*, commençant par le moment où Julie se rend chez Mme de Sérizy avec son mari pour un concert. Ici, la musique laisse libre cours aux sentiments de Julie, servant ainsi de moyen de communication au sein d'un couple où les échanges sont déjà presque absents. Son apparition au piano dans le salon est déjà accueillie par un public surpris, qui ne l'avait pas vue à l'occasion de sorties mondaines depuis longtemps. À ce moment précis du roman, Julie vit les désillusions de son mariage avec Victor, elle a compris que « […] son mari ne lui appartenait plus »[922] ; Victor passe ses soirées ailleurs, sans son épouse, et Julie le soupçonne d'avoir une maîtresse. Lorsqu'il rentre à la maison, il ne paraît pas se soucier d'elle : « Victor faisait tourner l'écran dans ses doigts avec l'air ennuyé d'un homme qui, après avoir été heureux ailleurs, apporte chez lui la fatigue du bonheur »[923], nous raconte le narrateur. Comprendre la situation de leur couple les jours qui précèdent le concert donné par Mme de Sérizy, le soir où Julie ose ne pas laisser sa réapparition dans le monde inaperçue, est primordial pour saisir l'effet de cette citation musicale :

> Lorsque Julie se leva pour aller au piano chanter la romance de Desdémone, les hommes accoururent de tous les salons pour entendre cette célèbre voix, muette depuis si longtemps, et il se fit un profond silence. La marquise éprouva de vives émotions en voyant les têtes pressées aux portes et tous les regards attachés sur elle. Elle chercha son mari, lui lança une œillade



[919] *Le Lys dans la vallée*, *CH*, t. IX, p. 1053.
[920] *Adieu*, *CH*, t. X, p. 1013.
[921] *Ibid.*, p. 1009.
[922] *La Femme de trente ans*, *CH*, t. II, p. 1077-1078.
[923] *Ibid.*, p. 1079.

> pleine de coquetterie, et vit avec plaisir qu'en ce moment son amour-propre était extraordinairement flatté. Heureuse de ce triomphe, elle ravit l'assemblée dans la première partie d'*al piu salice*. Jamais ni la Malibran, ni la Pasta n'avaient fait entendre des chants si parfaits de sentiment et d'intonation ; mais, au moment de la reprise, elle regarda dans les groupes, et aperçut Arthur dont le regard fixe ne la quittait pas. Elle tressaillit vivement, et sa voix s'altéra. Mme de Sérizy s'élança de sa place vers la marquise.[924]

Julie est ravie de pouvoir attirer l'attention de son mari avec l'interprétation de la romance de Desdémone, de pouvoir tenir la harpe comme autant de cantatrices célèbres l'ont fait (la Pasta et la Malibran, principalement[925], mais aussi Giulia Grisi et Pauline García) – avant de n'être perturbée par le regard de l'homme pour qui elle entretient un amour platonique. Ces interprètes sont évoquées ici afin de servir de comparaison ou de parallèle pour intensifier la description de la scène, certes, mais aussi pour renforcer un portrait inexistant d'un personnage fictif.

Or, rappelons-nous que, dans *Otello*, cette romance est désolante et précède l'assassinat de Desdémone, poignardée par Otello : elle sent que sa mort approche, tandis que Julie témoigne de la mort de son couple. Comme l'a bien noté Céline Frigau

[924] *Ibid.*, p. 1081.

[925] L'intrigue de *La Femme de trente ans* se passe en janvier 1820, et l'opéra de Rossini n'a été créé que le 17 juin 1821, à Paris, ce qui peut dénoter un léger anachronisme dans son œuvre. Il est possible cependant que Balzac veuille dire que Julie connaît la création d'*Otello*, à Naples, sur le Teatro del Fondo, en décembre 1816, et que c'est à cette création italienne qu'il fait référence dans son roman et non pas à celle de Paris. Dans les deux cas, le lecteur peut fermer les yeux sur ce détail temporel qui n'a pas de répercussion sur le récit, et observer surtout l'importance de l'interprète qui nous permet de ne pas nous tromper d'œuvre. Il est tout aussi étonnant d'observer les épreuves antérieures à l'édition Béchet de 1834, de *La Femme de trente ans*, qui faisaient chanter et jouer à Julie une cavatine de *Tancredi*, opéra qui a eu sa première représentation à La Fenice, à Venise, le 6 février 1813, et à Paris, aux Italiens, le 22 avril 1822 ; l'écart temporel entre le récit et le spectacle musical était encore plus important avant les rééditions de l'auteur. Il est aussi important de remarquer que l'anachronisme de cette citation ne vient pas que de la date de la première représentation de cet opéra en France, mais aussi de la présence de la Malibran et de la Pasta, qui commencent leur carrière à Paris après l'époque où se passe l'intrigue du roman : la Pasta commence dans le rôle de Desdémone en 1821, et la Malibran ne commence à jouer à Paris qu'en 1827. Néanmoins la comparaison faite par le narrateur reste compréhensible des lecteurs, qui connaissaient déjà les deux cantatrices lors de la publication de ce roman, et n'auraient donc probablement pas fait attention à la façon libre dont Balzac traitait la chronologie.

Manning[926], cette romance est l'un des rares passages de l'opéra où Rossini ajoute une notation musicale : « con espressione », ce qui nous aide à imaginer le timbre et l'expressivité de Julie. Les paroles de la romance du saule, dans l'acte III, qui précède le meurtre lors du duo de Desdemona et Otello, racontent l'histoire d'Isaure, une fille morte d'amour. La première strophe de la romance telle qu'elle apparaît dans l'opéra de Rossini (et non pas dans la version de Jean-Jacques Rousseau, ou encore comme dans d'autres qui ont vu le jour au XVIIIe et XIXe siècles[927]), est la suivante :

Assisa a' piè d'un salice,	Assise au pied d'un saule,
Immersa nel dolore,	plongé dans le chagrin,
Gemea trafitta Isaura	gémit Isaure affligée
Dal più crudele amore,	Par l'amour le plus cruel,
L'aura tra i rami flebile	La brise légère entre les branches
Ne ripeteva il suon.[928]	Répétait son son.[929]

Julie se trouve elle aussi plongée dans le chagrin, malgré ce court instant de répit musical. Sous le coup de l'émotion, Julie abandonne la romance et cette interruption est interprétée de manières différentes par le public qui se trouve dans le salon de Mme de Sérizy : « Les unes déploraient le sort de Julie, et se plaignaient de ce qu'une femme si remarquable fût perdue pour le monde ; les autres voulaient savoir la cause de ses souffrances et de la solitude dans laquelle elle vivait. »[930] Quelle que soit l'interprétation de l'interruption de la romance, il est évident que ce morceau communique bien plus que ce que l'on aurait pu imaginer : la musique permet d'éveiller chez son mari le désir et le souvenir de leur couple, mais elle est tellement puissante que même la musicienne, très affectée par ses émotions, doit interrompre brutalement sa performance. La pragmatique de la citation est très présente dans ce passage, car cette citation musicale montre l'effet qu'une représentation peut avoir et sur celle qui est en train d'interpréter la musique, et sur son public. En outre, cet effet qu'ajoute Balzac dans ce passage suit de près le moment où Desdémone, dans l'opéra de Rossini, doit arrêter également son chant à cause de ses émotions, elle essaie de reprendre la romance, sans succès. Il est intéressant de remarquer qu'ailleurs dans *La Comédie humaine*, Diane compare un autre couple avec l'histoire de Desdémone et Otello : « Montriveau a brisé sous son pied la duchesse de Langeais,

[926] Voir Céline Frigau-Manning, *Chanteurs en scène, l'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 350.
[927] Voir Damien Colas Gallet, « La question de la romance chez Rossini. Gioachino Rossini 1868-2018 », *La musica e il mondo*, Jun 2017, Pesaro, Italie, p. 113-144.
[928] Francesco Maria Berio di Salsa, musique de Gioachino Rossini, *Otello ossia il Moro di Venezia*, [*Otello ou le Maure de Venise*], Napoli, Tipografia Flautina,1816, p. 35.
[929] C'est nous qui traduisons.
[930] *La Femme de trente ans*, *CH*, t. II, p. 1082.

comme Othello tue Desdemona, dans un accès de colère qui du moins attesta l'excès de son amour »[931]. À ce moment du récit, Julie domine son Otello, sans subir.

Victor, qui semble être sous le charme de sa femme au début de son interprétation musicale, ne la voit plus que comme une femme fragile, comme « […] ces bijoux délicats, bons seulement à mettre sous verre, et que leur fragilité, leur cherté nous oblige à toujours respecter »[932] – tout en essayant de justifier ses infidélités. Julie réussit pourtant à éveiller l'intérêt de son mari à nouveau, lorsqu'elle revient au piano quelques instants après s'être laissé emporter par ses émotions :

> En ce moment, Julie avait reparu au piano. Elle chanta l'air de Sémiramide, *Son regina, son guerriera*. Des applaudissements unanimes, mais des applaudissements sourds, pour ainsi dire, les acclamations polies du faubourg Saint-Germain, témoignèrent de l'enthousiasme qu'elle excita.[933]

Avant qu'elle ne réapparaisse au piano, Arthur ose parler à Victor en lui proposant de s'occuper de la santé de la marquise (n'oublions pas que Julie entretient un amour platonique pour le médecin). Par ailleurs, la citation musicale, encore une fois, vient fort à propos : outre le fait qu'elle estompe la gravité de la situation, tout en montrant aux spectateurs qui se trouvent dans le salon de Mme de Sérizy qu'elle va suffisamment bien pour reprendre sa place au piano, l'air *Son regina, son guerriera* est chanté par la reine Semiramide (rôle interprété par Angelica Catalani), dans l'opéra de Marcos Portugal. Cet air, qui commence par le vers « *Qual pallor!* » (quelle pâleur) – ce qui peut bien peindre l'apparence de Julie avant qu'elle ne se remette –, porte l'indication de quatre mouvements différents pour illustrer les émotions de la reine. Au début de l'air, la reine est retenue et modérée, l'air est très austère (il commence *sotto voce*) ; puis, l'air passe à *maestoso vivo* quand Semiramide est prise d'émotion. Lorsqu'elle implore, elle le fait très lentement (*adagio*) pour finir avec un mouvement vif et rapide (*allegro*) :

SEMIRAMIDE	**SÉMIRAMIS**
Qual pallor! qual tema! ardire!	Quelle pâleur ! quelle peur ! quelle audace !
Serbo ancora un'alma altera;	Je garde encore une âme fière ;
Son Regina, e son guerriera,	Je suis reine et guerrière,
Non mi vince un vil timor.	Une peur infâme ne m'envahit pas.
O Numi pietosi,	O dieux miséricordieux !
A tanto martoro,	À de tels tourments,
Da voi sol imploro	C'est à vous seuls que j'implore

[931] *Le Cabinet des Antiques*, *CH*, t. IV, p. 1041.
[932] *La Femme de trente ans*, *CH*, t. II, p. 1082.
[933] *Ibid.,* p. 1084.

La place del cor. Son Regina, son guerriera, Non mi vince un vil timor.[934]	La place de mon cœur. Je suis reine, je suis guerrière, Une peur infâme ne m'envahit pas.[935]

Nous ne savons pas si Julie a interprété cet air de la sorte, avec toutes les variations de mouvement qui devraient l'accompagner ; toutefois, nous savons que Julie reprend ses forces pour se remettre au piano, ne craignant pas l'infamie, tout comme la reine Semiramide : elle apparaît au piano en guerrière. Avant de chanter cet air, la reine Semiramide voit l'ombre du roi Ninus, son mari mort ; l'émotion qui saisit Julie est due à la vision d'Arthur, le jeune anglais de qui elle est tombée amoureuse. Mais elle domine son émotion, reprend sa vie en main et devient ainsi reine et guerrière, ce que remarque son mari : « Son mari, réveillé par le rôle qu'elle venait de jouer, voulut l'honorer d'une fantaisie, et la prit en goût, comme il eût fait d'une actrice. »[936] Quant à Arthur-Assur (consonance non négligeable), leur vengeance n'aura pas lieu : Assur n'aura pas le trône de Ninus, Arthur n'aura pas la place de Victor dans la vie de Julie, à cause de sa mort prématurée.

De même, dans *La Duchesse de Langeais*, l'auteur montre qu'une romance est capable d'exprimer beaucoup plus que l'on aurait imaginé, réveillant ainsi un sentiment et des souvenirs liés inexorablement à elle. Ceci n'a lieu que grâce à la description de l'auteur de l'histoire d'amour entre Antoinette et Montriveau et ses différentes étapes, accompagnées d'une bande-sonore : d'abord, on entend en fond sonore dans le boudoir de la duchesse le prélude la romance *Fleuve du Tage*, lorsque leur amour est encore latent ; quand elle devient la sœur Thérèse cinq ans plus tard, les notes de cette romance surgissent entremêlées à celles d'une musique religieuse. Ce sont ces notes, sorties de leur contexte habituel et attendu, qui éveillent chez Montriveau le souvenir de ce passé partagé avec Antoinette, réveillant ainsi « le soupçon […] dans le cœur du général »[937] qu'il s'agit bien de celle qu'il aime ; en même temps que son souvenir à elle devient source d'inspiration pour jouer ces morceaux au piano : nous rentrons dans leur intériorité grâce à cette inscription musicale. Observons les paroles complètes de cette romance, appelé auparavant *Adieux d'un troubadour*, ou *Troubadour du Tage* :

[934] Giuseppe Caravita, Marco Antônio da Fonseca Portugal, *La morte di Semiramide*, Paris, Hocquet, 1815, p. 13.
[935] C'est nous qui traduisons.
[936] *La Femme de trente ans*, *CH*, t. II, p. 1084.
[937] *La Duchesse de Langeais*, *CH*, t. V, p. 910.

Fleuve du Tage
Je fuis tes bords heureux,
À ton rivage
J’adresse mes adieux.
Rochers, bois de la rive,
Écho, nymphe plaintive,
Adieu, je vais
Vous quitter pour jamais.



Grotte jolie
Où le temps fortuné,
Près de Marie,
A si vite passé,
Ton réduit solitaire,
Asile du mystère,
Fut pour mon cœur
Le séjour du bonheur.

Jour de tendresse
Comme un beau songe a fui ;
Jours de tristesse,
De chagrin et d’ennui,
Loin de ma douce amie,
Désormais de ma vie
Vont pour toujours,
Hélas ! flétrir le cours.

Terre chérie
Où j’ai reçu le jour,
Comme Marie,
Objet de mon amour,
Rochers, bois de la rive,
Écho, nymphe plaintive.

Adieu, je vais
Vous quitter pour jamais[938].

Cette romance est profondément liée à *La Duchesse de Langeais*, beaucoup plus que ce que l'on a déjà montré : ce n'est pas seulement le genre musical de ce morceau qu'il faut regarder (la romance légère de boudoir déplacée dans un contexte religieux), mais aussi son contenu et sa signification à l'époque. D'abord, *Fleuve du Tage* a vu le jour entre les années 1808 et 1810, et cache un contexte national et belliqueux exploré également de manière très subtile dans l'œuvre romanesque de Balzac. Malgré les paroles assez sentimentales de Meun, la romance raconte beaucoup plus qu'une simple histoire d'amour : se voyant obligé d'abandonner sa patrie, le jeune garçon en exprime sa plainte. Dans *Le Tableau de la littérature frivole en France ou Musée des chansons et des poésies légères* (1882), Gabriel de Gonet[939] souligne la protestation contre l'envahissement des Français en territoire espagnol, où régnait le frère de Napoléon Ier, Joseph Bonaparte. Du côté romanesque, Balzac introduit le récit de *La Duchesse de Langeais* de la sorte :

> Lors de l'expédition française faite en Espagne pour rétablir l'autorité du roi Ferdinand VII, et après la prise de Cadix, un général français, venu dans cette île pour y faire reconnaître le gouvernement royal, y prolongea son séjour, dans le but de voir ce couvent, et trouva moyen de s'y introduire.[940]

Les contextes semblent se rapprocher, si nous croyons à cette interprétation de Gabriel Gonet. Antoinette vit depuis cinq ans dans ce couvent en Espagne, mais elle, tout comme Montriveau, vient de la même patrie, et c'est comme si le général chantait : « Terre chérie / Où j'ai reçu le jour, / Comme Marie, / Objet de mon amour ». Marie apparaît ici comme le prénom de l'amoureuse du troubadour, mais en rapprochant la romance et le roman, nous pourrions interpréter la deuxième strophe, où Marie renvoie à la religion, comme si Antoinette la chantait en parlant de sa nouvelle vie en tant que sœur Thérèse et son asile au couvent : « Grotte jolie / Où le temps fortuné, / Près de Marie, / A si vite passé, / Ton réduit solitaire, / Asile du mystère, / Fut pour mon cœur / Le séjour du bonheur. » Lorsque Montriveau découvre Antoinette déguisée, il lui propose un asile

[938] Joseph Hélitas de Meun, musique de Jean-Joseph-Benoît Pollet, « Fleuve du Tage », Théophile Marion Dumersan, Noël Ségur, *Chansons nationales et populaires de France*, t. I, vol. 2, Paris, Garnier Frères, 1866, p. 7-8.
[939] Gabriel Gonet, *Le Tableau de la littérature frivole en France ou Musée des chansons et des poésies légères*, Paris, C. Marpon & E. Flammarion, 1882, p. 30-31.
[940] *La Duchesse de Langeais*, *CH*, t. V, p. 907-908.

ensemble : « […] mais aujourd'hui je t'aime de toutes les puissances de mon âme : si tu me suis dans la retraite, je n'entendrai plus d'autre voix que la tienne, je ne verrai plus d'autre visage que le tien… »[941].

Le lendemain, Antoinette joue, encore une fois, de la musique religieuse : le *Magnificat*, qui lui a permis de montrer au général toute son histoire de ces dernières années, toute sa douleur :

> En effet, la joie de la religieuse n'eut pas ce caractère de grandeur et de gravité qui doit s'harmonier avec les solennités du *Magnificat* ; elle lui donna de riches, de gracieux développements, dont les différents rythmes accusaient une gaieté humaine. Ses motifs eurent le brillant des roulades d'une cantatrice qui tâche d'exprimer l'amour, et ses chants sautillèrent comme l'oiseau près de sa compagne. Puis, par moments, elle s'élançait par bonds dans le passé pour y folâtrer, pour y pleurer tour à tour. Son mode changeant avait quelque chose de désordonné comme l'agitation de la femme heureuse du retour de son amant.[942]

Toute cette émotion qui émeut la duchesse est donc transmise lorsqu'elle interprète ce morceau, lui attribuant ainsi tout une signification qui n'est pas accessible à tout le monde, qui est au contraire ciblée. C'est à celui qui partage ses sentiments d'y voir clair :

> Puis, après les fugues flexibles du délire et les effets merveilleux de cette reconnaissance fantastique, l'âme qui parlait ainsi fit un retour sur elle-même. La musicienne, passant du majeur au mineur, sut instruire son auditeur de sa situation présente. Soudain elle lui raconta ses longues mélancolies et lui dépeignit sa lente maladie morale. Elle avait aboli chaque jour un sens, retranché chaque nuit quelque pensée, réduit graduellement son cœur en cendres. Après quelques molles ondulations, sa musique prit, de teinte en teinte, une couleur de tristesse profonde. Bientôt les échos versèrent les chagrins à torrents. Enfin tout à coup les hautes notes firent détonner un concert de voix angéliques, comme pour annoncer à l'amant perdu, mais non pas oublié, que la réunion des deux âmes ne se ferait plus que dans les cieux : touchante espérance ! Vint l'*Amen*. Là, plus de joie ni de larmes dans les airs ; ni mélancolie, ni regrets. L'*Amen* fut un retour à Dieu ; ce dernier accord fut grave, solennel, terrible. La musicienne déploya tous les crêpes de la religieuse, et, après les derniers grondements des basses, qui firent frémir les auditeurs jusque dans leurs cheveux, elle sembla s'être replongée dans la tombe d'où elle était pour un moment sortie.[943]

À travers son interprétation, Antoinette voyage dans le temps, dans ce va-et-vient entre le boudoir de la duchesse et le retrait de la religieuse. Le désordre et l'agitation qu'exprime Antoinette en jouant sont aussi une manière de travailler sa mémoire, pour

[941] *Ibid.*, p. 922-923.
[942] *Ibid.*, p. 913.
[943] *Id*.

annoncer que ce passé n'a pas été oublié, et qu'ils pourraient nouer le passé, le présent et l'avenir à cet instant même, à condition de laisser libre cours à leurs émotions intimes. Quelques lignes plus loin, le narrateur ajoute : « La musique, même celle du théâtre, n'est-elle pas, pour les âmes tendres et poétiques, pour les cœurs souffrants et blessés, un texte qu'ils développent au gré de leurs souvenirs ? »[944] Grâce à ce développement du point de vue narratif (à l'ekphrasis musicale), Balzac développe beaucoup sur l'économie psychique de ces personnages et nous donne accès à leur intériorité, lorsqu'ils font ce retour sur eux-mêmes.

Tous ces procédés présentés dans ce chapitre font preuve d'une fonction très importante de la citation musicale dans son œuvre, c'est-à-dire celle de l'économie poétique. On dit souvent que l'œuvre de Balzac tend à une description sans fin, que les détails abondent lorsqu'il est question de peindre le décor ou de faire le portrait d'un personnage ; toutefois, il devient désormais évident que l'auteur peut très bien pratiquer l'économie poétique, en se servant de ces citations musicales. Lorsqu'il renvoie le lecteur à un geste, aux vêtements ou la voix d'un interprète ; à un personnage d'un spectacle musical ou d'une chanson populaire ; ou encore à son intrigue, des descriptions et des récits sont épargnés : si on connaît la référence, on comprend immédiatement à quoi ressemble telle apparence, tel caractère, ou telle action. Aussi les citations musicales ouvrent-elles l'œuvre littéraire forcément vers un extérieur, l'effet d'expansion est, en fin de compte, toujours présent : il s'agit d'un hors-œuvre qui ne se réduit pas au texte, mais s'étend également aux images et aux sons. C'est une dimension complexe qui a été aussi explorée par Balzac, lorsqu'il évoque une citation musicale qui évoque elle aussi une image ; parfois, il développe en décrivant pour que l'on puisse imaginer, faute de souvenir. Pourtant parfois l'auteur compte sur la mémoire de ses lecteurs avec certaines inscriptions musicales, ce qui met en place son théâtre de la mémoire, l'enjeu du dernier temps de notre réflexion.

[944] *Ibid.*, p. 914.

TROISIÈME PARTIE

THÉÂTRE SONORE DE LA MÉMOIRE

Dans *La Comédie humaine*, les inscriptions musicales révèlent chez l'auteur la volonté de mettre en place une pragmatique, où ces éléments musicaux n'ont pas pour seule fonction d'émouvoir les lecteurs-auditeurs, mais de les mobiliser aussi : la citation musicale balzacienne passerait ainsi par cet élément concret du corps, mis en valeur également dans l'esthétique des estampes, lithographies et gravures faites à son époque, représentant un interprète, ses costumes et parfois une phrase devenue célèbre lors d'un spectacle. Dans ces estampes, on retrouve l'association d'un air à un interprète, à un spectacle et à un compositeur – tout comme nous le voyons souvent dans l'œuvre balzacienne.

Dans cette troisième partie de notre réflexion, il importera donc de mesurer et de définir cette place et ce rôle de l'interprète, vu comme un véritable médium, et qui peut être tenu aussi par un personnage, tel Vautrin, véritable « maître-chanteur », au sens premier, ou une héroïne balzacienne qui interprète une chanson au piano. Et il s'agira, du point de vue de la poétique, de saisir l'enjeu de ce rôle donné à l'interprète-médium : il permet notamment de créer, de faire une « scène » (et d'en faire l'économie), si chère à l'auteur de *La Comédie humaine*, comme nous avons pu le voir dans la deuxième partie de ce travail, mais d'établir aussi et surtout une relation étroite entre l'interprète et l'auteur même.

Le premier chapitre de cette troisième partie visera donc à montrer l'importance de l'interprète dans l'œuvre balzacienne, qui occupe la scène avec tout son corps, mais aussi à découvrir l'auteur vu comme un interprète-médium, celui qui transmet son expérience. C'est par là même que l'on tentera de souligner que la citation musicale (ce serait sa spécificité) introduit un phénomène d'intermédialité, voire de transmédialité, qui repose sur la circulation d'un motif d'un art à un autre. Par ce croisement de citations musicales, picturales et caricaturales l'auteur met au jour son système de communication entre ses œuvres, ses personnages, entre tous les étages de son palais sonore en somme.

Aussi, dans le deuxième chapitre de cette troisième partie (et le dernier de ce travail), sera-t-il question de voir la mise en place d'un théâtre sonore balzacien, où se croisent images, sons, lumières, qui plongent le lecteur dans une expérience multisensorielle : la réception est en effet fondamentale pour toute notre étude, notamment la mise en place d'une mémoire auditive que Balzac construit au fur et à mesure. Il est impossible de parler d'inscriptions musicales sans prendre en compte l'identification, la reconnaissance ou l'ignorance et l'appréciation du lecteur-spectateur, qui peut faire de tout ce théâtre sonore balzacien un théâtre muet, mais qui peut aussi en

créer un. Aussi l'enjeu de ce deuxième chapitre de la troisième partie consistera-t-il, dans la perspective de l'esthétique de la réception, à envisager, par la citation musicale, la création d'une mémoire musicale interne, à la fois acoustique et visuelle, d'un lecteur idéal contemporain de l'auteur et d'un lecteur actuel.

CHAPITRE I. HISTOIRES DE MÉDIUM ET DE MÉDIAS

I. À corps et à cris

1. Corps et graphies[945]

Comme nous avons pu le voir notamment dans la première partie de notre travail, la présence des interprètes dans l'œuvre de Balzac est récurrente et largement honorée par plusieurs noms. Parfois, les interprètes sont évoqués dans une œuvre de *La Comédie humaine* pour donner la tête d'affiche d'un spectacle musical, comme nous le voyons dans *L'Envers de l'histoire contemporaine* : « *Les Péruviens* n'avaient pas obtenu le grand succès sur lequel Mongenod comptait. J'y allai pour mon argent à la vingtième représentation, et j'y vis peu de monde. Mme Scio y était cependant fort belle. »[946] La cantatrice de l'Opéra-Comique Claudine-Angélique Legrand (1770-1807) et son apparence physique (plus mise en valeur que son jeu d'actrice, absent de ce commentaire) font cette seule apparition dans l'œuvre balzacienne pour marier le réel et la fiction : en tant que vraie cantatrice, elle joue dans l'opéra-comique fictif intitulé *Les Péruviens*, dirigé par le personnage fictif Mongenod. Lorsque nous étions à la recherche de la fonction de la citation musicale dans la deuxième partie de ce travail, nous avons pu constater que toutes les caractéristiques de l'interprète ont été évoquées, chacune à son tour, afin de compléter le portrait de personnages balzaciens. À partir d'une série d'exemples que nous avons présentés, il est évident que la présence des interprètes joue un rôle capital dans l'économie des romans de *La Comédie humaine* : si ce n'est une question d'esthétique (leurs vêtements, cheveux, démarches, gestes, voix, apparence), c'est leur succès, la rivalité entre eux et leur mode de vie qui servent de comparaison et d'économie de portrait ou de scène. C'est comme si l'auteur avait longuement observé ces interprètes et choisi certains aspects pour les reproduire dans son œuvre, inscrivant ainsi toute une culture scénique qui accompagne ses personnages et ses récits.

Ces cantatrices et chanteurs, danseuses et danseurs qui ont été ramenés au sein de *La Comédie humaine* ont le privilège de se voir attribuer des allusions à leurs gestes, leurs

[945] Référence au livre de Guy Ducrey, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1996.
[946] *L'Envers de l'histoire contemporaine*, *CH*, t. VIII, p. 269.

mouvements de jambes et leurs timbres de voix, puisque les inscriptions musicales ne font pas forcément référence au titre du spectacle dans lequel ces interprètes jouent, et ne sont pas non plus des citations de quelques vers qu'ils ont chantés. Les tragédies lyriques de l'Opéra de Paris demandaient, au-delà d'une belle voix, une attitude tragique, avec tous les gestes qui peuvent venir avec, tout en mettant en valeur la puissance de la déclamation. La gestuelle d'un interprète évoquée dans *La Comédie humaine*, comme celle de la Pasta et de la Malibran, est une manière balzacienne d'exprimer sa révérence à son égard, tout en relevant de la connivence avec le lecteur, qui devait avoir vu tous ces artistes sur scène pour pouvoir faire ce que l'auteur lui demande : pour songer à la gestuelle d'un interprète en action et le comparer à un portrait ou une description qui ont été insérés dans le récit.

Or, à l'époque de Balzac, les interprètes devaient faire ce même travail, d'observation d'abord, pour une question purement esthétique : la coiffure, les vêtements, la démarche, la gestuelle devaient être travaillés afin de rendre le jeu d'acteur pour un certain personnage plus crédible ; pour créer ses personnages, l'auteur a le soin du détail également. Ensuite, pour mieux saisir le personnage qu'un acteur ou un chanteur doit interpréter, ou pour que l'auteur décrive mieux le caractère, les pensées et actions de ses personnages, ils doivent tous les deux étudier ce personnage, comme le préconise Carlo Blasis, dans *Studi sulle arti imitatrici*, publié en 1844 :

> L'acteur cherchera à étudier avec une analyse philosophique les idées, les affections, les passions, les tempéraments, les différents âges, les caractères, les mœurs, le physique de l'homme, ses différentes races, l'influence des climats, l'esprit, les coutumes, les vêtements, les habitudes des différents peuples, les sociétés, les conditions, les dignités, les professions, les arts et l'éducation. Enfin, il doit observer l'homme dans toutes les castes, dans toutes les phases de sa vie ; il doit, pour ainsi dire, le suivre de la hutte au palais. Il doit examiner les effets de ses passions, les métamorphoses qu'elles opèrent dans son caractère, l'impression qu'elles font sur sa physionomie, les mouvements extérieurs qu'elles produisent en lui.[947]

Lorsque nous avons travaillé sur la présence d'inscriptions musicales tout en analysant la prosopographie qui recourt souvent à un personnage du monde musical, grâce

[947] C'est nous qui traduisons cette citation de l'italien : « Cercherà l'attore di studiare con filosofica analisi le idee, le affezioni, le passioni, i temperamenti, le varie età, i caratteri, la morale, il fisico dell'uomo, le sue diverse razze, l'influenza dei climi, lo spirito, i costumi, gli usi, gli abbigliamenti, le abitudini dei differenti popoli, le società, le condizioni, le dignità, le professioni, le arti e l'educazione. Deve infine osservar l'uomo in tutte le caste, in tutte le fasi della sua vita; deve, dirò così, tenergli dietro dalla capanna alla reggia. Deve esaminare gli effetti delle sue passioni, le metamorfosi che esse operano nel suo carattere, l'impressione che fanno sulla sua fisonomia, gli esterni movimenti che in lui producono. », Carlo Blasis, *Studi sulle arti imitatrici*, Milan, Tipografia e libreria di Giuseppe Chiusi, 1844, p. 22.

au renvoi à quelques interprètes célèbres du XIXe siècle, la question du corps et de l'apparence physique était très importante. Ce qui est intéressant dans l'œuvre balzacienne, mais qui a souvent été négligé dans les recherches concernant le couple Balzac et la musique, c'est que les interprètes occupent une place plus importante même que celle des compositeurs. Et cette place, dans l'espace réel et textuel, ils l'occupent par leur corps – leur gestuelle, leur voix, leurs « airs », dans tous les sens du terme, par leur présence physique en somme. Évoquer un interprète, un musicien ou un compositeur c'est aussi évoquer leurs corps en action : « Sans Rossini, sans Taglioni, sans Paganini, tu ne t'amuserais plus ; et tu penses néanmoins, si tu n'arrêtes le froid esprit de tes institutions nouvelles, à couper les mains à Rossini, les jambes à Taglioni, l'archet à Paganini. »[948] – souligne l'auteur dans sa *Théorie de la démarche*, et nous comprenons que ce sont bien leurs membres qui leur permettent d'agir, de pratiquer la musique : il y a une dimension très concrète dans la musique balzacienne.

Or, cette concrétude est presque tangible car l'auteur évoque, très souvent en détail, l'apparence à travers une description physique, ce qui nous permet de visualiser même ce que nous n'avons jamais vu, notamment pour nous, les lecteurs du XXIe siècle, qui ne pouvons pas écouter les belles voix de ces cantatrices et chanteurs que l'auteur évoque, ni voir leur élégance et aisance sur scène. Même la musique vocale, que nous pourrions imaginer plus immatérielle et fluide, est rendue palpable lorsque Balzac la théorise – toujours en soulignant l'importance de l'interprète ! –, encore dans la *Théorie de la démarche* :

> De cette effusion de vie plus ou moins abondante, et de la manière dont l'homme la dirige, procèdent les merveilles du toucher, auxquelles nous devons Paganini, Raphaël, Michel-Ange, Huerta le guitariste, Taglioni, Liszt, artistes qui tous transfusent leurs âmes par des mouvements dont ils ont seuls le secret. Des transformations de la pensée dans la voix, qui est le *toucher* par lequel l'âme agit le plus spontanément, découlent les miracles de l'éloquence, et les célestes enchantements de la musique vocale. La parole n'est-elle pas en quelque sorte la démarche du cœur et du cerveau ?[949]

Pour l'auteur, le sens du toucher semble faire partie de l'appréciation du travail d'une danseuse, d'un violoniste, d'un guitariste et d'un compositeur, et en quelque sorte du chant également, donc c'est à travers ce sens que l'on pratique, que l'on exécute proprement la musique – là où l'on aurait imaginé plutôt une réflexion sur l'ouïe ou la vue. Même si Balzac évoque des peintres, la musique et les musiciens viennent toujours

[948] *Théorie de la démarche*, *CH*, t. XII, p. 262.
[949] *Ibid.*, p. 270.

en premier plan et accompagnent sa réflexion sur le sens du toucher, et ce sont surtout les interprètes (mis à part Rossini, qui revient souvent dans son œuvre) qu'il associe à chaque fois avec la musique, l'exécution en somme, et non pas la création ni la composition. Si un interprète peut nous sembler concret car on imagine ses gestes et son corps en action, ou même le musicien qui joue d'un instrument et qui a proprement besoin du toucher pour exécuter, il est intéressant de constater que Balzac fait relever le chant de ce même plan corporel, comme si la voix venait de l'âme et gagnait par là même quelque chose d'assez substantiel. C'est en effet très surprenant d'utiliser le terme *toucher* pour parler de la voix[950] – même si nous pouvons être touchés par une belle voix, qu'elle passe par le sens du toucher tout en évoquant l'action de l'âme ; une démarche des organes est, en soi, une façon assez originale de jouer avec les sens qui absorbent la musique…

Les références et allusions à la voix des interprètes sont récurrentes dans *La Comédie humaine*, comme si les médiations de la voix d'une personne pouvaient révéler beaucoup plus que l'œil ne peut voir, comme si la voix prenait dans ses bras celui qui l'écoute. Il n'est pas étonnant donc que la Malibran, à titre d'exemple, soit aussi souvent évoquée, d'abord grâce à sa voix, comme si l'idéal d'une voix était la sienne, se prêtant ainsi à toute sorte de comparaison, mais aussi son apparence, sa beauté et élégance qui sont évoquées pour mieux compléter le portrait d'un personnage fictif. Lorsque le narrateur discute avec un vieillard sur l'amour, dans la *Physiologie du mariage*, cet homme lui vante la vie de celui qui a abjuré l'amour et qui aurait, pour ainsi dire, une vie meilleure : « vous y trouveriez l'amour que vous cherchez dans la fange terrestre ; vous y entendriez des concerts autrement mélodieux que ceux de M. Rossini, des voix plus pures que celle de la Malibran… Mais j'en parle en aveugle et par ouï-dire […] »[951]. Comme nous pouvons le voir, l'auteur convoque l'interprète et le compositeur qui apparaissent le plus souvent dans son œuvre comme s'ils étaient la référence ultime de l'art musical, même si le sujet de conversation est loin de cet univers proprement dit. La position que la Malibran, à titre d'exemple, occupe par ses caractéristiques physiques et sonores dans les moments les moins musicaux de *La Comédie humaine* nous permet de questionner le rôle de cette présence corporelle qui convoque constamment une

[950] À cet égard, Sandra Collet expose l'immatérialité de la phrase musicale pour Balzac : « Elle paraît alors irréductible a tout discours : infinie, mouvante, labile, la phrase musicale échappe a toute saisie par le langage auquel elle semble ainsi irréductiblement supérieure. » Sandra Collet, « *La Comédie humaine*, tombeau des voix évanouies ? La Musique au prisme de la sculpture dans *Gambara*, *Massimilla Doni*, *Sarrasine* », *L'Année balzacienne 2011*, Paris, PUF, 2011, p. 102.
[951] *Physiologie du mariage*, *CH*, t. XI, p. 1194.

dimension pittoresque dans l'œuvre et qui nous permet d'entrevoir le souci de la description de l'auteur qui apparaît à travers ce personnage par lequel il essaie de décrire ce qu'il n'a pas vu lui-même, ce dont il a à peine entendu parler. Ne serait-ce pas ce que fait Balzac avec ses lecteurs ? S'il s'intéresse à l'interprète d'une façon aussi importante c'est que ses réflexions l'aident à définir aussi l'auteur : lorsque Balzac analyse l'exécution en parlant de celui qui exécute, il rapproche le travail de l'interprète du sien pour mettre en valeur l'action sur-le-champ au détriment d'une création qui demande une longue réflexion au préalable.

2. Les médiums de *La Comédie humaine*

Très souvent chez Balzac, le plus important n'est pas l'œuvre musicale de laquelle il extrait des citations musicales (parfois simple référence à un titre), que cela concerne le compositeur ou ses personnages, mais plutôt l'interprète et la manière dont celui-ci (interprète professionnel ou amateur telle Julie, dans *La Femme de trente ans*, à titre d'exemple) incarne et exécute cette œuvre musicale. Dans son œuvre, l'auteur évoque à plusieurs reprises de grands noms de la scène parisienne pour leur rendre hommage, mais aussi pour faire l'économie d'un portrait, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de ce travail. Dans *Autre étude de femme*, Henri de Marsay raconte à son public féminin l'histoire d'une femme qui disait l'aimer, mais qui choisit d'épouser un duc (« il est riche, il est duc », de Marsay comprend son choix). Cette anecdote sert d'appui à son argument disant que toutes les femmes sont d'excellentes comédiennes, et il évoque non pas une comédienne connue, mais une cantatrice : « Est-ce un rêve ? dit-elle en faisant sur ses cheveux au-dessus du front, quinze ans avant la Malibran, le si célèbre geste de la Malibran. »[952] La façon dont la cantatrice se touchait les cheveux nous permet de visualiser (ou d'imaginer, pour nous, lecteurs du XXIe siècle) ce que son jeu d'actrice communique – geste peut-être trop exagéré pour la situation, car de Marsay dit : « Allons, ne fais pas l'enfant, mon ange »[953]. De Marsay prolonge donc sa description avec cet élément lyrique qui ouvre les portes vers des souvenirs scéniques de ses auditeurs. Notons pourtant que, tout comme Esther et les habits de Mlle Amigo, qui n'existaient pas encore, cette femme anticipe de quinze ans les gestes qui n'existaient pas encore d'une future

[952] *Autre étude de femme*, *CH*, t. III, p. 685.
[953] *Id.*

cantatrice célèbre. Cette inscription musicale ouvre vers un extérieur lyrique, en même temps qu'elle permet un voyage dans le temps. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas l'œuvre musicale où Malibran aurait fait ce geste (dans *Otello*, car avant de raconter son histoire de Marsay présente sa Desdémone : « Ceux qui croient qu'il n'existe qu'une seule femme dans le monde pour eux, ceux-là doivent être pour la vengeance, et alors il n'y en a qu'une, celle d'Othello. Voici la mienne. »[954]), mais l'interprète qui, avec sa gestuelle, est le médium d'une sensibilité qu'il veut transmettre au spectateur. Ce célèbre geste restera inconnu pour nous, lecteurs du XXIe siècle : nous ne pouvons qu'imaginer un mouvement que la cantatrice aurait pu faire avec son corps sur scène. Quant à l'évocation de la Malibran, il est intéressant de remarquer que la cantatrice a disparu en 1836, avant même les quelques références que l'auteur lui a faites dans son œuvre. Ses gestes et sa voix, même s'ils sont déjà disparus de la terre à l'époque même où Balzac les inscrit dans son œuvre, restent comme une sorte d'hommage posthume de sa part.

Dans certains cas, le contenu des inscriptions musicales semble avoir moins d'importance dans le récit, et ceci est dû au fait que l'interprète est mis au-dessus même du morceau dont il est question dans l'œuvre. C'est le cas de Montriveau, indifférent au morceau que joue Antoinette, dans *La Duchesse de Langeais* : il l'écoute frappé d'admiration, – peu importe le genre musical qu'elle choisit d'interpréter, de la musique religieuse, un air de l'opéra de Rossini ou une romance – ; la citation musicale ne saurait pas avoir le même pouvoir de frappe que la médiation d'un interprète…

Dans la deuxième partie de ce travail, nous avons pu constater que les personnages balzaciens (fictifs) se mettent aussi souvent dans le rôle d'un interprète, même s'ils ne sont pas de vrais chanteurs, ni musiciens, mais souvent dans un but bien précis. Il est très commun de voir les héroïnes balzaciennes « toucher du piano » (selon l'expression de l'époque) pour exprimer leurs émotions, pour communiquer leurs sentiments. Nous avons déjà vu le cas de Julie d'Aiglemont, qui joue des airs de deux opéras différents au piano, la romance du saule, d'*Otello* et l'air *Son regina, son guerriera*, de *La Morte di Semiramide*, comme un moyen de communiquer ses sentiments et ses problèmes conjugaux, en même temps qu'elle se met dans la position de la vedette, de l'interprète applaudie qui attire les regards et suscite l'admiration du public. Lorsqu'elle bascule vers la position de l'interprète, notamment en touchant du piano, Julie touche aussi le spectateur : de manière générale, tous les invités du salon, et de manière plus ciblée Victor

[954] *Ibid.*, p. 683.

et Arthur. Les émotions qu'elle éveille chez les uns et les autres ne sont pas les mêmes selon leurs relations respectives, bien évidemment, qui vont déterminer la façon dont la musicienne pourra toucher son spectateur et ce que communique à autrui l'interprète-médium.

En touchant et émouvant ses spectateurs, Julie se laisse emporter par les émotions qu'elle ressentait lors de l'interprétation du morceau, ce qui l'oblige à arrêter cet instant musical : « La romance fut interrompue. Julie, dépitée, ne se sentit plus le courage de continuer et subit la compassion perfide de sa rivale. »[955] Lorsqu'elle laisse libre cours à ses émotions, Julie sort temporairement du rôle de l'interprète qui ne doit faire que la médiation des émotions, n'être que l'intermédiaire d'un message à passer : tout comme un médium en transe, elle s'abandonne à ce flot émotionnel.

À l'instar de Julie, Anastasie de Restaud se laisse prendre par ses émotions lors de son interprétation d'un morceau de l'opéra *Il Matrimonio segreto*, de Cimarosa :

> - Chantez-vous ? s'écria-t-elle en s'en allant à son piano dont elle attaqua vivement toutes les touches en les remuant depuis l'ut d'en bas jusqu'au fa d'en haut. Rrrrah !
> - Non, madame. »
> Le comte de Restaud se promenait de long en large.
> « C'est dommage, vous vous êtes privé d'un grand moyen de succès. – *Ca-a-ro, ca-a-ro, ca-a-a-a-ro, non du-bita-re »*, chanta la comtesse.[956]

La comtesse exprime clairement sa rage à travers cette citation musicale, ce qui ne l'empêche pas de jouer, comme c'est le cas de Julie. La fureur avec laquelle Anastasie attaque les touches du piano relève d'une pragmatique de la citation musicale, de son pouvoir saisissant (à la limite du tactile, ses doigts qui appuient sur les touches du piano) et pathétique (touchant, émouvant). Dans l'opéra de Cimarosa, cet air ouvre le premier acte de l'opéra, et c'est Paolino qui chante « Cara, non dubitar »[957] (« Ne crains rien, mon aimée »), ce à quoi Carolina répond « Caro, mi fai sperar »[958] (« Mon amour, tu me rends espoir »). Ce qui est curieux ici cependant, plus que la traduction de ces vers et leur connotation, c'est que l'auteur a le souci de transcrire les modulations de la voix de la comtesse de Restaud pour montrer qu'elle appuie sur certaines syllabes comme reflet de ses émotions (son agitation est déjà exprimée par l'onomatopée « rrrrah ! »), due à ce que vient de dire Eugène de Rastignac concernant le père de la comtesse, son voisin dans la

[955] *La Femme de trente ans, CH,* t. II, p. 1081.
[956] *Le Père Goriot*, *CH,* t. III, p. 101-102.
[957] Giovanni Bertati, musique de Domenico Cimarosa, *Il Matrimonio segreto* [1792], [*Le Mariage secret*], Milano, Giacomo Pirola, 1817, p. 7.
[958] *Id.*

pension de Mme Vauquer. Le narrateur nous parle de magie (« En prononçant le nom du père Goriot, Eugène avait donné un coup de baguette magique »[959]), mais Anastasie semble bien recevoir le même coup de baguette, témoin le changement à vue qu'elle subit, prise de rage : « Le visage de Mme de Restaud était sec, froid, et ses yeux devenus indifférents fuyaient ceux du malencontreux étudiant. »[960] La comtesse, en tant qu'interprète, est celle qui transmet quelque chose, qui fait le pont et communique une énergie : le message qu'elle veut faire passer en jouant du piano ainsi, syllabes obligent, est bien reçu par son interlocuteur, qui comprend aussitôt sa gaucherie et part.

Nous avons également déjà vu le cas de Camille, qui, contrairement à Julie, joue et chante dans son boudoir, se croyant seule – mais en sachant tout de même que Calyste l'écouterait et la rejoindrait –, encore une fois comme si la musique lui permettait de laisser libre cours à ses sentiments, ce que fait également Antoinette, touchée par la musique qu'elle-même joue et pouvant pour cette raison même émouvoir celui qui l'écoute. Balzac semble être sensible à l'interprétation d'un morceau, plus que sa propre création, comme on peut le voir dans cet extrait de *La Duchesse de Langeais* :

> Au moment où il arrivait furieux dans le salon, il y entendit de célestes accords. La duchesse était à son piano. Les hommes de science ou de poésie, qui peuvent à la fois comprendre et jouir sans que la réflexion nuise à leurs plaisirs, sentent que l'alphabet et la phraséologie musicale sont les instruments intimes du musicien, comme le bois ou le cuivre sont ceux de l'exécutant. Pour eux, il existe une musique à part au fond de la double expression de ce sensuel langage des âmes. *Andiamo, mio ben* peut arracher des larmes de joie ou faire rire de pitié, selon la cantatrice. Souvent, çà et là, dans le monde, une jeune fille expirant sous le poids d'une peine inconnue, un homme dont l'âme vibre sous les pincements d'une passion, prennent un thème musical et s'entendent avec le ciel, ou se parlent à eux-mêmes dans quelque sublime mélodie, espèce de poème perdu.[961]

Le narrateur souligne l'importance de l'interprétation à travers la citation musicale de l'air intitulé *La ci darem la mano* (« là nous nous donnerons la main »), dans l'acte I, scène IX, de l'opéra *Don Giovanni* (*Don Juan*), de Mozart, mais nous verrons que ce n'est pas cet air que joue Antoinette au piano. Il est vrai que chez Balzac cette communication à travers la musique se fait couramment, même si dans les autres exemples que nous avons analysés jusqu'à présent il n'y avait pas cette théorisation qui accompagnait les citations musicales. Cette communication à travers la musique est toujours renforcée grâce à une

[959] *Le Père Goriot*, *CH,* t. III, p. 102.
[960] *Id.*
[961] *La Duchesse de Langeais*, *CH*, t. V, p. 972.

interprétation qui excelle, qui attire son public auquel on doit faire passer un message, dans le but de le toucher : c'est ce que fait la duchesse de Langeais pour Montriveau, Julie pour Victor, Camille pour Calyste ; c'est leurs sentiments (une peine inconnue, les pincements d'une passion), leur intimité en somme qui est connectée à la citation musicale. L'interprète en tant que médium et messager, part à la recherche de ce poème perdu, pour le ramener à son spectateur.

Les émotions que la duchesse met lors de son interprétation touchent fortement Montriveau, qui, une fois ensorcelé par qui joue du piano, veut découvrir ce que l'on joue – notons que le contenu vient *a posteriori*, après la description de son interprète : « Mon Dieu, que jouez-vous donc là ? dit-il d'une voix émue. »[962] L'interprète est cependant si emportée par les émotions qui guident ses doigts vers les touches du piano qu'elle n'est même pas sûre du titre du morceau, puisqu'elle lui répond : « Le prélude d'une romance appelée, je crois, *Fleuve du Tage.* »[963] Par ailleurs, le commentaire du narrateur ne vient que brouiller les pistes : avec la citation de *Don Juan*, il nous renvoie à une inscription musicale éloignée de la romance que prétend jouer Antoinette, ce qui ne fait qu'intensifier la force de l'interprète-médium au détriment presque du contenu musical. Balzac aurait pu évoquer un autre air issu d'un autre opéra pour accentuer l'importance de l'interprète, mais il a choisi le morceau où l'on voit la résistance de Zerlina aux avances de Don Giovanni, comme si l'intervention du narrateur venait en outre expliquer la situation de ce couple :

DON GIOVANNI	**DON JUAN**
Là ci darem la mano,	*Là, nous nous donnerons la main,*
Là mi dirai di sì;	*Là, tu me diras oui ;*
Vedi, non è lontano,	*Vois, ce n'est guère loin,*
Partiam, ben mio, da qui.	*Partons d'ici, ma chérie.*
ZERLINA	**ZERLINE**
Vorrei, e non vorrei,	*Je voudrais, et ne voudrais pas,*
Mi trema un poco il cor;	*Mon cœur tremble un peu ;*
Felice, è ver, sarei,	*C'est vrai, je serais heureuse*
Ma può burlarmi ancor.[964]	*Mais il peut encore me duper.*

Au début de cet air, Zerline tergiverse encore, elle ne veut pas se laisser séduire par Don Juan – tout comme Antoinette résiste encore à Montriveau dans son boudoir, en

[962] *Id.*
[963] *Id.*
[964] Lorenzo Da Ponte, musique de Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni* [*Don Juan*], Paris, Lange Lévy et Comp., 1845, p. 26.

lui disant : « Voulez-vous me faire le plaisir de rester où vous êtes, dit-elle en riant et en le repoussant, mais sans violence. »[965] Montriveau continue à lui parler de ses sentiments et à essayer de lui arracher un aveu, mais Antoinette ne répond pas et court dans le salon : dans l'opéra de Mozart ce serait le moment où Zerline répète « *Non son più forte !* » (« Je ne suis plus forte » – comme pour dire : je ne peux résister !) ; c'est à ce moment que le narrateur insère cette réflexion sur l'interprétation d'un morceau, en citant le dernier vers de cet air où les deux chantent ensemble :

Andiam, andiam, mio bene, A ristorar le pene D'un innocente amor.[966]	Partons, partons, mon bien-aimé Pour réparer le chagrin D'un amour innocent.

Zerline finit par céder, et Antoinette aussi : cet air aide à bien illustrer leur jeu de séduction, dans ce parallélisme de couples. Il est intéressant cependant d'analyser la suite de ce passage de *La Duchesse de Langeais*, car curieusement ce n'est pas l'air de cet opéra qu'Antoinette commence à jouer au piano, mais l'air provenant d'un autre genre musical, une romance : *Fleuve du Tage*. Son interprétation laisse le général bouche bée : « Je ne savais pas ce que pouvait être une musique de piano, reprit-il. »[967] Ceci est peut-être l'évidence de ce qui est le plus important chez Balzac : non pas *ce que* l'on entend, mais *qui* on entend. C'est l'interprète qui est aussi le médiateur, le médium d'une sensibilité, de quelque chose qui est plus profond, pouvant ainsi faire le pont entre un intérieur (l'intimité) et l'extérieur, peu importe s'il joue une romance ou un air d'opéra de Mozart.

Cette romance accompagne ainsi deux phases différentes de la vie d'Antoinette : *Fleuve du Tage* a été jouée par la duchesse la première fois dans son boudoir, au moment où une tension régnait entre eux et c'est le prélude de cette romance qu'elle choisit pour communiquer ses émotions qui lui devenaient trop pénibles à supporter ; la deuxième fois où Antoinette joue *Fleuve du Tage*, cinq ans plus tard, elle est devenue la sœur Thérèse, et la romance apparaît en guise d'aveu et de regret du temps passé. Or, lorsque l'auteur choisit de faire jouer à Antoinette la romance *Fleuve du Tage*, il évoque à travers la musique des images : de sa vie de duchesse dans les salons parisiens, de sa nouvelle vie de religieuse, et du regret de son amour pour Montriveau, de ce à quoi elle a dû renoncer

[965] *La Duchesse de Langeais*, *CH,* t. V, p. 971.
[966] Lorenzo Da Ponte, musique de Wolfgang Amadeus Mozart, *op. cit.*, p. 26.
[967] *La Duchesse de Langeais*, *CH*, t. V, p. 972.

pour son mariage et sa réputation vis-à-vis de la société. Le morceau et l'interprète restent les mêmes (à un statut près), mais cette romance touche son spectateur différemment : comme l'interprète est le médiateur d'une sensibilité, si ses émotions changent selon les moments de sa vie, ce que l'on entend va également être différent.

Observons un autre passage dans cette même œuvre où, quelques pages plus tôt, Antoinette joue de l'orgue :

> En effet, la joie de la religieuse n'eut pas ce caractère de grandeur et de gravité qui doit s'harmonier avec les solennités du *Magnificat* ; elle lui donna de riches, de gracieux développements, dont les différents rythmes accusaient une gaieté humaine. Ses motifs eurent le brillant des roulades d'une cantatrice qui tâche d'exprimer l'amour, et ses chants sautillèrent comme l'oiseau près de sa compagne. Puis, par moments, elle s'élançait par bonds dans le passé pour y folâtrer, pour y pleurer tour à tour. Son mode changeant avait quelque chose de désordonné comme l'agitation de la femme heureuse du retour de son amant. Puis, après les fugues flexibles du délire et les effets merveilleux de cette reconnaissance fantastique, l'âme qui parlait ainsi fit un retour sur elle-même. La musicienne, passant du majeur au mineur, sut instruire son auditeur de sa situation présente. Soudain elle lui raconta ses longues mélancolies et lui dépeignit sa lente maladie morale. Elle avait aboli chaque jour un sens, retranché chaque nuit quelque pensée, réduit graduellement son cœur en cendres. Après quelques molles ondulations, sa musique prit, de teinte en teinte, une couleur de tristesse profonde.[968]

Ici, ce n'est plus une romance que joue Antoinette, mais une œuvre musicale religieuse. En lisant cette description de son interprétation du *Magnificat* nous pourrions même nous demander s'il s'agit d'une œuvre musicale ou littéraire, grâce au vocabulaire employé par le narrateur qui combine très intimement musique et littérature – n'oublions pas le « poème perdu » que l'interprète-messager est capable de nous livrer. L'importance de l'interprète dans *La Duchesse de Langeais*, œuvre qui a été dédiée à Franz Liszt (information non négligeable) – est présentée comme si la musicienne voulait communiquer, exprimer quelque chose à travers la musique, sans pouvoir le faire avec des mots : « cantatrice qui tâche d'exprimer l'amour », « la musicienne […] sut instruire son auditeur », « elle lui raconta », « lui dépeignit », et tout cela à travers la musique. Il n'est pas exclu de penser que l'auteur ne pouvait exprimer une scène musicale qu'à travers un langage littéraire – Balzac ne pratiquerait le « langage musical » que trois ans plus tard, en 1837, lors de la rédaction de *Gambara* et de *Massimilla Doni* –, ce serait donc le seul moyen qu'il ait pour décrire toutes les sensations que la duchesse procure une fois qu'elle commence à jouer du piano. Si nous percevons l'auteur comme le

[968] *Ibid.*, p. 913.

médium de ce duo musique-littérature, dans le sens d'un médiateur, pourrions-nous nous demander si, avec la visualisation de la musique qu'il propose (la musique qui prend « de teinte en teinte, une couleur de tristesse profonde »), la sensation (la mélancolie et la maladie morale), et la « reconnaissance fantastique » qui se fait à travers l'ouïe, si l'écrivain n'est pas le médium – celui qui est capable de communiquer avec l'au-delà et qui transmet ses impressions en les inscrivant dans son œuvre.

Un autre passage qui est particulièrement intéressant dans l'œuvre balzacienne de ce point de vue de l'interprète se trouve dans *Ursule Mirouët*, où, tout comme Antoinette, Ursule joue une romance au piano :

> Il arrive souvent qu'un morceau pauvre en lui-même, mais exécuté par une jeune fille sous l'empire d'un sentiment profond, fasse plus d'impression qu'une grande ouverture pompeusement dite par un orchestre habile. Il existe en toute musique, outre la pensée du compositeur, l'âme de l'exécutant, qui, par un privilège acquis seulement à cet art, peut donner du sens et de la poésie à des phrases sans grande valeur. Chopin prouve aujourd'hui pour l'ingrat piano la vérité de ce fait déjà démontré par Paganini pour le violon. Ce beau génie est moins un musicien qu'une âme qui se rend sensible et qui se communiquerait par toute espèce de musique, même par de simples accords.[969]

Comme souvent dans *La Comédie humaine*, Balzac met en relief l'importance de l'exécution, de l'interprète d'un morceau qui est, d'après lui, plus important même que la composition, grâce à toutes les émotions qu'un interprète met lors de l'exécution : c'est toute une histoire de transmission. Puisqu'Ursule est amoureuse et, par conséquent, en proie à ses sentiments, elle choisit un morceau qui lui permet d'exprimer son trouble :

> *Le Songe de Rousseau*, morceau choisi par Ursule, une des compositions de la jeunesse d'Hérold, ne manque pas d'ailleurs d'une certaine profondeur qui peut se développer à l'exécution ; elle y jeta les sentiments qui l'agitaient et justifia bien le titre de *Caprice* que porte ce fragment. Par un jeu à la fois suave et rêveur, son âme parlait à l'âme du jeune homme et l'enveloppait comme d'un nuage par des idées presque visibles. […] On serait devenu profondément amoureux à moins. Les sentiments vrais ont leur magnétisme, et Ursule voulait en quelque sorte montrer son âme, comme une coquette se pare pour plaire. Savinien pénétra donc dans ce délicieux royaume, entraîné par ce cœur qui, pour s'interpréter lui-même, empruntait la puissance du seul art qui parle à la pensée par la pensée même, sans le secours de la parole, des couleurs ou de la forme.[970]

[969] *Ursule Mirouët, CH,* t. III, p. 890.
[970] *Ibid.*, p. 891.

Tout comme Antoinette de Langeais, c'est le « sentiment profond » que ressent Ursule Mirouët à ce moment qui lui fait exprimer l'amour à travers la musique. C'est justement grâce à son sentiment que même « un morceau pauvre en lui-même » peut paraître sublime, donc c'est grâce à l'interprète – et sa façon de jouer, avec tous les sentiments qu'il y met –, grâce à « l'âme de l'exécutant », qui est même plus importante que celle du compositeur, que l'on peut ressentir le sublime en l'écoutant. Cette œuvre n'est pas dédiée à un compositeur comme *La Duchesse de Langeais*, mais elle rappelle le talent du pianiste Chopin et du violoniste Paganini pour appuyer sur l'importance de l'exécution, pour mettre l'accent sur la qualité de l'interprète. Pour Balzac, ce n'est pas forcément un musicien renommé qui a la meilleure exécution d'une œuvre, mais celui qui y est sensible et qui peut le communiquer par la musique. Dans ce passage, encore une fois, le plus important n'est pas *ce que* l'on joue (il y a même une faute quant à la référence, c'est un morceau de Cramer que joue Ursule, et non pas d'Hérold), mais *qui* joue (l'importance de l'interprète) et aussi *à qui* on fait entendre (la réception, sur qui on travaillera plus tard également).

Encore dans cet extrait d'*Ursule Mirouët*, Balzac écrit que c'est un privilège de la musique que de pouvoir embellir certaines phrases sans grande valeur. Or, si l'auteur s'intéresse à cette question, il se voit peut-être aussi comme une sorte d'interprète, où se mêlent inspiration, exécution et exécutant, dans une sorte de mise en abyme en essayant de « s'interpréter lui-même », comme nous lisons dans cet extrait. Un écrivain peut aussi raconter une histoire, peindre un sentiment ou le caractère d'un personnage d'une manière à toucher un certain public par ses tournures de phrases ou la beauté et la force de son style, parce que, en fin de compte, l'écrivain est aussi un interprète, un médium, et la rédaction de son texte dépend essentiellement de « l'âme de l'exécutant » : ce n'est pas ce qu'un auteur raconte, ni la thématique de son livre, mais la manière dont il le raconte, l'exécution de celui qui met les mots sur le papier qui est le plus important ; tout comme *Le Songe de Rousseau*, un texte peut être doté d' « une certaine profondeur qui peut se développer à l'exécution ». L'écrivain est, en même temps, le compositeur (car il crée quelque chose) et l'exécutant de son œuvre (lorsqu'il agence les mots sur le papier), mais il est aussi l'interprète-médium de la réalité qu'il veut raconter – *Ursule Mirouët* lui permet de mettre en place cette réflexion métapoétique.

Par ailleurs, dans cette perspective de l'interprète, qu'il soit réel ou fictif, c'est particulièrement net dans *Ursule Mirouët*, où l'on voit l'histoire de la transmission d'un

héritage, financier, certainement, mais aussi de la transmission par le magnétisme – c'est à travers de mystérieuses révélations venues dans les songes d'Ursule qu'elle découvre certains faits importants sur l'héritage du docteur Minoret. L'auteur évoque dans cette œuvre le magnétisme aussi à côté de la musique, comme si elle possédait une force occulte capable de communiquer plus que les yeux ne peuvent voir, et c'est ce que fait Ursule : elle communique beaucoup à travers la romance qu'elle joue à Savinien. Les citations musicales sont le médium d'une sensibilité à laquelle on ne peut accéder qu'à travers un interprète. Il ne s'agit pourtant pas tout simplement du véhicule d'un message, mais aussi de sentiments : l'interprète a la capacité de mobiliser, de mouvoir et émouvoir, de toucher dans tous les sens du terme. C'est quelque chose de transsubjectif qui devient concret grâce à l'interprète, pouvant englober d'autres médias également, car Balzac introduit par la citation musicale le phénomène d'intermédialité, voire de transmédialité.

II. La citation musicale : une citation intermédiale

1. Citation « transgenre »

La citation musicale diffère d'une citation textuelle grâce à l'ouverture vers d'autres médias : cela veut dire que l'hypertexte tel que l'a conçu Gérard Genette[971] entretient un dialogue avec d'autres manifestations artistiques, ou d'autres pratiques *hyperartistiques*, pour employer encore les termes du théoricien. Mais tout comme la citation textuelle, bien intégrée dans l'œuvre balzacienne et qui relève de l'intertextualité, nous tâcherons de montrer que les citations musicales qui évoquent, parfois, des citations picturales également, ne sont pas une simple juxtaposition d'informations issues de différents médias : il y a un agencement de ces inscriptions fait par l'auteur, médiologue avant la lettre, qui dévoile un travail très complexe, comme nous avons pu l'observer, à titre d'exemple, avec les inscriptions musicales présentes dans *La Duchesse de Langeais* et dans *Ursule Mirouët*.

- ***De l'intergénéricité à l'intermédialité***

[971] À la fin de *Palimpsestes*, Genette s'interroge sur l'extension de références d'un texte, ce qu'il appelle l'hypertextualité littéraire, mais tout en se demandant si on peut songer à ce dialogue entre œuvres artistiques de médias différents, ce que seraient, selon lui, les pratiques *hyperartistiques*. (Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 536).

Avant même d'évoquer un son ou des images, quelques inscriptions musicales jouent de l'intergénéricité, lorsqu'il est question d'un opéra, par exemple, qui a été inspiré d'une pièce de théâtre ou d'un roman, ce qui était assez courant à l'époque de Balzac. Il s'agit donc du rappel d'une œuvre proprement textuelle (et originelle), avant même qu'elle ne soit intégrée dans l'œuvre balzacienne, et avant même qu'il ne soit question de musique. Ainsi, Vautrin propose à Mme Vauquer d'aller au théâtre de la Gaîté pour assister au mélodrame *Le Mont sauvage*, qui est inspiré d'un roman du vicomte d'Arlincourt (que Mme Vauquer pensait être d'un écrivain appelé Atala de Chateaubriand !) : « Je vais au boulevard admirer M. Marty dans *Le Mont sauvage*, une grande pièce tirée du *Solitaire*. »[972] La proposition de Vautrin fait montre de l'intergénéricité à la Balzac : en évoquant l'origine du mélodrame, l'auteur inscrit un phénomène de son époque pour la postérité. Grâce à cette relation étroite entre les romans adaptés en pièce de théâtre ou en opéra et, surtout, entre les mélodrames, vaudevilles et opéras-comiques, genres hybrides en soi, parfois inspirés d'un roman également, nous montrerons, d'abord, le croisement de genres textuels, puis l'interrelation si étroite des différents médias évoqués et inscrits dans *La Comédie humaine.*

Dans *Mémoires de deux jeunes mariées*, non pas en guise d'invitation mais lorsque Louise raconte à son amie son expérience aux Italiens, où elle a vu l'opéra *Otello*, nous voyons qu'elle n'oublie pas la pièce de théâtre qui a inspiré à Rossini la composition de son opéra :

> J'ai vu là des jeunes gens charmants ; eh bien, pas un ne me plaît ; aucun ne m'a causé l'émotion que j'éprouve en entendant Garcia dans son magnifique duo avec Pellegrini dans *Otello*. Mon Dieu ! combien ce Rossini doit être jaloux pour avoir si bien exprimé la jalousie ? Quel cri que : *Il mio cor si divide*. Je te parle grec, tu n'as pas entendu Garcia, mais tu sais combien je suis jalouse ! Quel triste dramaturge que Shakespeare ! Othello se prend de gloire, il remporte des victoires, il commande, il parade, il se promène en laissant Desdémone dans son coin, et Desdémone, qui le voit préférant à elle les stupidités de la vie publique, ne se fâche point ? cette brebis mérite la mort.[973]

Pour décrire ce qu'elle ressent en tant que spectatrice, Louise évoque l'auteur de la pièce, le compositeur d'*Otello* quelques siècles plus tard, ainsi que les personnages principaux de deux genres, et quelques interprètes de l'opéra seulement, ce qui nous montre bien l'adaptation et la transmission d'un genre à l'autre, d'un média à l'autre. La

[972] *Le Père Goriot*, *CH*, t. III, p. 203.
[973] *Mémoires de deux jeunes mariées*, *CH*, t. I, p. 229.

citation musicale issue de cet opéra et l'évocation de l'effet que cette citation lui fait est très intéressante dans ce contexte, dans cet instant à la fois intergénérique (car on parle d'une pièce de théâtre dans un roman) et intermédial (l'évocation de l'opéra), où chaque créateur a sa part de contribution : l'auteur y exprime sa tristesse, le compositeur sa jalousie. Il est intéressant aussi de voir que l'auteur ne nous laisse pas oublier l'œuvre qui a inspiré l'opéra, tout en démontrant que la relation texte-musique restait présente dans son esprit. On aurait pu voir un cas semblable se produire avec les pièces de théâtre de Beaumarchais et les personnages marquants qui en font partie, et les opéras de Rossini (*Le Barbier de Séville*) et de Mozart (*Les Noces de Figaro*), mais chaque élément fait son apparition de manière isolée, ce qui ne nous permet pas de parler d'une relation intergénérique dans ce cas.

Les chansons jouissent parfois aussi de ce même jeu entre les genres, notamment lorsque l'on passe d'un poème à une chanson, témoin le poème d'Alfred de Musset, mis en musique par Hippolyte Monpou, grâce à qui la chanson *L'Andalouse* est devenue très populaire à l'époque de Balzac. Ainsi, Bixiou décrit les sœurs d'Aldrigger à partir de cette chanson : Malvina est celle qui correspond à l'Andalouse de la chanson, tandis qu'Isaure s'éloigne de la description de cette femme. Lorsque ce personnage évoque le premier vers « Avez-vous vu dans Barcelone ? », Bixiou ne donne pas assez d'éléments pour que l'on sache s'il pense à la chanson ou au poème. Dans *Albert Savarus* pourtant, lorsque ce même vers est évoqué, le narrateur brouille les informations, l'auteur du poème et celui de la chanson : « La lionne est due à la fameuse chanson d'Alfred de Musset : *Avez-vous vu dans Barcelone…* »[974]. Ce jeu de références entre deux genres différents, mais qui dépassent un seul média, ajoute une dimension de reconnaissance chez les lecteurs qui est très intéressante pour analyser l'interaction à la fois de médias et de genres textuels dans l'œuvre balzacienne.

Il est important notamment de voir de près les moments où Balzac a fait un récit enchâssé, car cette transposition est propice à un jeu entre genres textuels différents. Dans *La Muse du département*, cela est déjà particulièrement intéressant car le récit que présente Lousteau à ses spectateurs impatients de l'écouter dans le salon de Dinah – dont le public savait que sa présence ajoutera de l'éclat à la soirée : « Quand la conversation commencera-t-elle ? dit alors à Dinah Mme de Clagny comme on demande : À quelle heure le feu d'artifice ? »[975] –, est assez long, s'étendant sur plusieurs pages. Pendant sa

[974] *Albert Savarus*, *CH*, t. I, p. 917.
[975] *La Muse du département*, *CH*, t. IV, p. 703.

lecture publique, Lousteau se moque des femmes qui veulent savoir la suite : « “C’est charmant ! dit la mairesse à Gatien. De grâce, monsieur Lousteau, continuez ?” Lousteau regarda les deux femmes, deux vraies pagodes indiennes, et put tenir son sérieux. Il jugea nécessaire de s’écrier : “Attention !” en reprenant […] »[976], comme si Balzac jouait sur l’aspect lacunaire du feuilleton, propre à l’histoire que lit Lousteau mais aussi à *La Muse du département* même, qui a été publié en feuilleton dans *Le Messager*, entre le 20 mars et le 29 avril 1843, sous le titre de *Dinah Piédefer.* C’est Lousteau qui lira et commentera le fragment, mais c’est Bianchon qui l’a découvert dans l’enveloppe des épreuves et l’appellera un roman : « Mais voici le plus joli roman du monde contenu dans une maculature qui enveloppait tes épreuves. Tiens, lis : *Olympia ou les Vengeances romaines.* »[977] Notons que cet extrait que lira Lousteau à voix haute n’est qu’un bout de texte que nous apprenons *in medias res*, écrit dans une feuille tachée, utilisée pour entourer de *vraies* œuvres (le terme « maculature » oblige), c’est-à-dire les épreuves de Lousteau. Mais, si pour Bianchon il s’agit d’un joli roman, Mme de La Baudraye fait une référence à *La Femme de trente ans*, renfermant ainsi les portes communicantes entre les genres et l’univers balzacien, alors que Lousteau, lui, voit « tout un vaudeville dans cette page »[978] : voilà tout un jeu de renvois génériques.

- Place au vaudeville

Avant de rentrer proprement dans l’intermédialité de l’œuvre balzacienne par la citation musicale, il y a encore un exemple qui mérite d’être mentionné si nous songeons à ces genres qui font apparition dans *La Comédie humaine*, et qui est particulièrement intéressant, car il est, en soi, un genre mixte : en tant que genre théâtral, le vaudeville mêle des paroles dites et des paroles chantées, ce qui le place à l’articulation des médias. Avant de devenir un genre théâtral, où les personnages, tour à tour, chantent et déclament, le vaudeville était un genre musical : ce sont des chansons comprenant des couplets rimés sur un air connu et populaire, souvent une chanson à boire ou une satire de questions actuelles[979]. Ce genre semble être spécialement apprécié de l’auteur, qui inscrit dans son

[976] *Ibid.*, p. 706.
[977] *Id.*
[978] *Ibid.*, p. 704.
[979] Dans la *Conversation entre mon censeur et moi*, de Pierre-Jean de Béranger, datée du 15 janvier 1768, son censeur lui dit : « Examinons avec sang-froid les deux genres de chansons qui m’ont contraint à la sévérité. D’abord, pourquoi, dans des vaudevilles, mêlez-vous toujours quelques traits de satire relatifs aux circonstances ? » Ce à quoi Collé (Béranger lui-même) répond : « Que ne me demandez-vous plutôt pourquoi je fais des vaudevilles ? la chanson est essentiellement du parti de l’opposition. » *Œuvres complètes de P.-J. de Béranger*, illustrations de Grandville, Bruxelles, RIGA, 1844, p. 14.

œuvre quelques titres de vaudevilles célèbres. Tout le long de *La Comédie humaine* nous rencontrons des références, allusions et citations musicales des vaudevilles tels que *L'Ours ou le Pacha*, *Les Anglaises pour rire*, *La Somnambule*, *La Famille improvisée*, entre autres ; l'auteur a inscrit également des chansons et romances qui ont été insérées dans des vaudevilles et qui ont fini par être plus connues en tant que pièce détachée que le vaudeville lui-même, telle que « Ma Fanchette est charmante » – chanson qui a été insérée dans *Les Deux Jaloux*, vaudeville en un acte de la compositrice Sophie Gail, livret de Jean-Baptiste-Charles d'après la comédie *Le Jaloux honteux*, de Charles Dufresny, de 1708, représenté pour la première fois le 27 mars 1813 –, que chante Vautrin à deux reprises dans la pension de madame Vauquer. C'est dans ce même endroit que Balzac nous rappellera, à travers une invitation de Vautrin, ces « phénomènes de transferts génériques », comme l'appelle Olivier Bara[980], d'un roman vers un vaudeville, mélodrame ou opéra-comique, qui étaient très courants à l'époque de l'auteur : « Adieu, maman, dit Vautrin. Je vais au boulevard admirer M. Marty dans *Le Mont sauvage*, une grande pièce tirée du *Solitaire* »[981]. De même, les salles de spectacle où l'on joue des vaudevilles sont également évoquées et inscrites dans l'œuvre balzacienne, notamment dans *Illusions perdues*, ce qui fait de l'univers vaudevillesque le deuxième le plus présent dans son œuvre, après l'univers opératique. Par ailleurs, Balzac emploie souvent le terme vaudeville pour décrire une situation de caractère léger, d'intrigue burlesque ou compliquée, comme lorsque Modeste, après avoir découvert l'identité du faux Canalis, nomme sa situation de fille à marier « le vaudeville des prétendus »[982], ou encore lorsque le narrateur nous décrit la négociation de Carlos Herrera (déguisé en Barker à ce moment-là) sur la situation financière d'Esther auprès des huissiers : « Ce vaudeville des fausses dettes se joue à Paris très souvent. »[983]

Balzac introduit ce genre dans son œuvre tout en jouant de l'intermédialité : la musique présente dans le vaudeville, des couplets chantés sur des airs connus, implique forcément une relation entre deux médias, le texte et la musique, qui fait partie même de l'essence de ce genre – même si l'auteur n'évoque pas à chaque fois des éléments proprement musicaux de ces spectacles. Comme il ajoute autant d'inscriptions musicales

[980] Olivier Bara, « Balzac en vaudeville : manipulations et appropriations du roman par la scène parisienne (1830-1840) », Philippe Bourdin, Gérard Loubinoux (dir.), *La Scène bâtarde entre Lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Service Universités Culture, 2004, p. 91-109.
[981] *Le Père Goriot*, *CH*, t. III, p. 203.
[982] *Modeste Mignon*, *CH*, t. I, p. 612.
[983] *Splendeurs et misères des courtisanes*, *CH*, t. VI, p. 567.

dans son œuvre, il y a peut-être là une envie d'écrire un vaudeville : on sait que l'auteur a voulu se lancer dans le théâtre[984], où hélas il n'a pas réussi d'ailleurs, mais il n'est pas allé jusqu'à écrire un livret pour un vaudeville. En 1840, il connaît l'échec de sa pièce de théâtre *Vautrin*, mais il ne manque pas de souligner avec fierté sa contribution, même indirectement, à la création d'un vaudeville de Scribe et Mélesville, intitulé *Valentine*, qui a été inspiré d'une courte histoire faisant partie d'*Autre étude de femme*, intitulée « La Grande Bretèche »[985] ; c'est cependant dans une autre œuvre, dans *La Muse du département*, que l'auteur nous renvoie à cette création : « […] l'illustre docteur choisit celle connue sous le nom de La Grande Bretèche et devenue si célèbre qu'on en a fait au Gymnase-Dramatique un vaudeville intitulé *Valentine* (voir *Autre étude de femme*). »[986] Balzac cicérone nous accompagne dans son œuvre pour que l'on retrouve l'origine de ce vaudeville, précisément littéraire et créé par lui. D'autres vaudevilles ont également été créés à partir de ses romans, notamment après 1835, lorsque le succès de Balzac est déjà consolidé[987].

On le sait donc qu'à l'origine le vaudeville était ces chansons populaires qui étaient insérées dans des pièces de théâtres – n'est-ce pas ce que fait Balzac dans son œuvre, ou qu'il fait faire à ses personnages, notamment à Vautrin, qui introduit deux vers du vaudeville des *Deux Jaloux*, lorsqu'à deux reprises il se met à chanter « *Ma Fanchette est charmante / Dans sa simplicité* »[988] ? Le personnage le plus chanteur de *La Comédie humaine* rentre ou sort de scène en fredonnant ou en chantant quelques vers d'un opéra-comique ou d'une chanson populaire, mais très souvent aussi un morceau issu d'un vaudeville. On pourrait donc songer à une simple habitude musicale de ce personnage, non pas avec un but précis (un message à passer), mais simplement une présence musicale qui orne ses rentrées et sorties de scène. Or, une analyse rapide du contexte où ces

[984] Balzac a créé notamment la pièce intitulée *Vautrin*, représentée au théâtre de la Porte Saint-Martin, le 14 mars 1840, menant très loin (jusqu'à un autre genre textuel, jusqu'à un espace physique : la scène) ses personnages reparaissants. Voir Olivier Bara, « Voir Vautrin : la vérité du type balzacien, entre roman et théâtre. La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes », t. III, *Se relire par l'image*, Kimé, 2012, p. 243-259.
[985] *La Grande Bretèche ou les Trois Vengeances* a paru, en 1837, au tome III des *Scènes de la vie de province*, Werdet, et repris en 1839 dans l'édition Charpentier, au tome II des *Scènes de la vie de province*. (*CH,* t. IV, 1365-1378).
[986] *La Muse du département*, *CH*, t. IV, p. 688.
[987] Olivier Bara affirme que sur dix-sept vaudevilles qui ont été créés entre 1830 et 1840, « cinq ont été créés au Gymnase-Dramatique (*La Fille de l'avare*, *Valentine*, *De l'or !*, *Le Médecin de campagne* et *Maurice*) et quatre au Vaudeville (*Chabert*, *L'Ami Grandet*, *Le Père Goriot*, *L'Illustre Gaudissart*). » Oliver Bara, « Balzac en vaudeville : manipulations et appropriations du roman par la scène parisienne (1830-1840) », Philippe Bourdin, Gérard Loubinoux (dir.), *La Scène bâtarde entre Lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Service Universités Culture, 2004, p. 94.
[988] *Le Père Goriot*, *CH*, t. III, p. 195 et p. 219.

citations musicales sont insérées nous ont montré que ces quelques vers choisis sont strictement liés à l'intrigue ou au personnage à qui il a affaire, exactement comme les parenthèses musicales lors d'un vaudeville qui, à défaut d'ouvrir et fermer quelque chose, servent à illustrer ou commenter une scène ou un échange, dans un continuum. Lorsque Vautrin donne un somnifère au père Goriot et à Rastignac, « en plaçant la tête de l'étudiant sur la chaise, pour qu'il pût dormir commodément, il le baise chaleureusement au front, en chantant :

> *Dormez, mes chères amours !*
> *Pour vous je veillerai toujours.* »[989]

Cette citation musicale, au-delà du fait d'être très bien intégrée dans l'intrigue du roman, manifeste une dimension pragmatique lorsque Vautrin, en chantant les vers de cette romance, touche et berce ses auditeurs. La romance qui a été insérée dans le vaudeville et puis insérée dans le roman de Balzac montre que l'auteur a mis en place toute une dynamique d'évocation de genres textuels et musicaux, et à la fois une évocation picturale et pragmatique qui nous invite à projeter une image de Vautrin sortant presque du folio pour nous bercer avec ce geste paternel.

Avec l'alternance entre les parties chantées et les parties parlées, à chaque vers inséré dans *La Comédie humaine* Balzac finit par constituer son texte même en vaudeville[990], avec l'alternance de la littérature et de la musique, transformant ainsi le

---

[989] *Ibid.*, p. 203.

[990] On sait que surtout dans la jeunesse de Balzac il s'est également lancé dans un autre domaine que celui du roman et du théâtre : il s'aventure dans les genres de l'opéra-comique, l'opéra, le vaudeville et le mélodrame. Entre septembre et décembre 1819, l'auteur pense à écrire un opéra-comique, d'après *Le Corsaire* de Byron, œuvre que l'on dit que Balzac ne l'a jamais lue. À l'époque où Balzac cherchait sa voie artistique, il a voulu écrire un opéra-comique mais il ne savait pas encore avec quel compositeur collaborer, comme le montre une lettre du 6 septembre 1819, adressée à sa sœur Laure : « Je délaisse le triste opéra-comique ; à quel compositeur veux-tu que je le donne, je ne puis rien dans mon trou ! ». (*Corr.*, t. I, p. 17). Quelques années plus tard, entre 1821 et 1822, en visant un public populaire, Balzac réfléchit à faire les mélodrames *Le Mendiant*, *Lara*, *Les Deux frères*, et *Le Nègre* – ce dernier étant un mélodrame adapté de l'*Othello* de Shakespeare, et refusé le 24 janvier 1823 par le comité de lecture du théâtre de la Gaîté – et encore le mélodrame intitulé *Le Lazaroni*. Toujours dans cette année fructueuse, l'auteur songe à faire un opéra intitulé *Belphégor*, et deux vaudevilles dont les titres seraient *Les Deux Mahomets* et *Garrick.* Plus tard, Balzac n'a pas encore renoncé à explorer sa veine musicale : on trouve un projet d'opéra dans l'album *Pensées, sujets, fragments*, en 1834, et en septembre 1836, l'auteur songe à tirer un opéra-comique de *Maître Cornélius*.
Par ailleurs, Rose Fortassier rappelle : « Balzac savait-il qu'un de ses homonymes s'était illustré comme librettiste d'opéra-comique ? Il s'agit de Charles-Louis Balzac, architecte et littérateur, mort en 1820, qui fut adjoint à l'expédition d'Égypte et enrichit de précieux dessins d'architecture le grand ouvrage de la collection. Il écrivit le livret d'un opéra-comique, *Les Deux Meuniers*, mis en musique par Henri-Jean Rigel qui, faisant aussi partie de l'expédition, avait été nommé directeur du théâtre créé au Caire. De cet opéra-comique perdu reste l'ouverture pastorale, romance encore à la mode en 1830 (et souvent attribuée à Boïeldieu) : *Petits oiseaux, le printemps vient de naître*. En 1820, Balzac (le nôtre), avait aussi écrit une romance pour son opéra-comique *Le Corsaire*. » (Rose Fortassier, « Chansons dans *La Comédie humaine* ou le répertoire de Vautrin », art. cité, p. 111).

roman en un autre genre (et un autre média), que l'on pourrait presque ranger dans une autre catégorie générique. Ce roman métamorphosé laisse place à une œuvre théâtrale, et c'est peut-être là qu'excelle notre auteur, qui n'a jamais réussi avec ses pièces de théâtre… C'est avec ce geste transgressif que Balzac met en place une dynamique musicale qui vient non seulement décorer son texte et casser son rythme, mais convoquer aussi des images scéniques.

2. Une *Comédie* intermédiale

L'insertion d'un autre médium (la musique) dans la littérature relève effectivement de ce que l'on appelle l'intermédialité – d'une interaction (*inter*) entre les médias. Lorsque l'on pense à l'intermédialité, surtout dans les études littéraires, les premières réflexions sont souvent liées à la nature des médias : quelles sont les caractéristiques propres à la musique, quelles sont les caractéristiques propres à la littérature ? Quels sont les points de contact entre elles ? Il y a certes toute une recherche et une analyse à faire quant au processus intermédial balzacien, sa manière d'insérer la musique dans son récit, sa méthode lorsqu'il s'agit de renvoyer son lecteur à une œuvre musicale. Nous ne pourrions pas nous abstenir de nous demander pourtant si, admettant qu'une citation musicale est proprement de nature textuelle, comme la citation « *Avez-vous vu dans Barcelone ?* », car il s'agit uniquement de paroles musicales et, originellement, d'un poème, et non pas d'un air, ni d'une mélodie (ce qui serait plutôt de l'ordre d'une allusion musicale), si nous ne sommes pas face à un phénomène d'intertextualité. Travailler sur l'intermédialité nous donne la possibilité d'aller au-delà du texte, contrairement à l'intertextualité, qui se renferme en elle-même : c'est un texte qui renvoie à un texte, qui renvoie à un autre texte, même lorsqu'un jeu de genres textuels a lieu. L'intermédialité ne nous permet pas de passer outre le texte, mais de voir ce qu'il y a d'étranger dans celui-ci, un élément autre qui y a été intégré, d'une manière ou d'une autre, à l'œuvre littéraire. Les paroles d'une chanson ou d'un livret d'opéra, même si elles sont de nature textuelle, restent le support pour une manifestation sonore que l'on espère contempler et écouter, éveillant ainsi dans nos esprits l'idée d'une mélodie, même sans la connaître au préalable.

Depuis le début de ce travail, on voit que Balzac insère et dispose des éléments musicaux ici et là, intentionnellement ou à son insu (car cela faisait partie de l'imaginaire et du répertoire de l'époque), on ne peut guère le savoir. Tout en agençant les blocs de façon à faire une pyramide, l'auteur invite ses lecteurs à participer à son jeu de lecture : à

découvrir, à comprendre (éventuellement), à compléter. Quelqu'intentionnel que soit ce geste, lorsque l'auteur propose son jeu intermédial, il devient le médium, dans le sens de celui qui est l'intermédiaire – qui fait la médiation –, de l'intermédialité. L'auteur est celui qui entend et voit ce que, sans lui, on ne pourrait ni entendre ni voir : c'est grâce à lui que le lecteur peut, à travers l'œuvre littéraire, accéder à un autre média, dans ce cas, à la musique. C'est à travers les descriptions – l'ekphrasis musicale comme on le voit apparaître quelquefois dans *La Comédie humaine* –, que l'auteur sollicite à travers un seul sens (la vue, puisque c'est une lecture – mais nous pourrions également songer à l'ouïe, s'il s'agit d'un livre audio ou d'une lecture publique) tous les sens du lecteur. Si nous nous permettons d'analyser la correspondance de Balzac, pour observer l'auteur *in persona*, et non pas seulement l'auteur-narrateur, il écrit, dans une lettre à Maurice Schlesinger, du 29 mai 1837 :

> Un jour, étant chez George Sand, nous parlâmes musique, nous étions plusieurs ; quoi que je fusse musicien comme on était autrefois actionnaire de la loterie royale de France, quand on y prenait un billet, c'est-à-dire pour le prix d'un coupon de loge, j'exprimai timidement mes idées sur *Mosè*. Ah ! il retentira longtemps ce que vous venez de dire ! » Mais ma modestie me fit remonter à l'illustre écrivain que je ne croyais pas possible de faire passer à l'état littéraire les fantaisies d'une conversation pareille, qu'elle était infiniment trop au-dessus de la littérature ; excepté les siens et les miens, je connaissais trop peu de livres qui procurassent autant de plaisir, c'était trop musical, c'est-à-dire trop sensationnel pour être compris ; chacun approuva ma réserve.[991]

Balzac met ce média (la musique) au-dessus de la littérature, tout en avouant dans cette lettre la difficulté de décrire littérairement ses impressions sur l'opéra *Mosè in Egitto*, de Rossini. Cela ne l'empêchera pas, on le sait, d'être le facteur de la musique de cet opéra dans *Massimilla Doni* surtout, mais aussi dans d'autres œuvres à travers des références, allusions ou citations musicales plus ou moins longues qui ont été insérées ailleurs dans son œuvre. Notons également que même s'il est question d'autres médias dans *La Comédie humaine*, lorsqu'il parle de la littérature ou des arts plastiques, le *leitmedium* reste la musique. Il est intéressant de voir quelques lignes plus loin dans cette lettre qu'il demande à Maurice Schlesinger un plus long délai pour « […] réduire mes sensations à l'état d'idées, et en tirer quelque chose qui ait l'air d'un système philosophique »[992]. Qu'il crée un système pour analyser quelque chose, cela va de soi

[991] *Corr.,* t. III, p. 293.
[992] *Ibid.*, p. 295.

dans l'œuvre balzacienne ; ce qui surprend c'est que l'auteur semble éprouver des difficultés lors de ses réflexions sur la réception de la musique : lorsqu'il lui est donné de décrire ce que quelqu'un peut ressentir à travers ses oreilles, pour pouvoir faire ressentir à ses lecteurs non pas à travers l'écoute, mais à travers la lecture, quelques sensations, il semble être gêné par l'agencement de ces médias différents.

La relation entre ces deux médias, aussi distincts soient-ils l'un de l'autre, montre une grande richesse justement grâce à la variété multiple et du texte et de la musique. La musique verbale peut poser un problème conceptuel à cause de sa nature hybride, en effet, il nous semble toutefois qu'il y a assez de caractéristiques susceptibles de montrer que la musique, y compris les paroles, et la littérature appartiennent à des médias hétérogènes. Faisons une simple expérience : quand on connaît la chanson ou l'air d'opéra qui a été transcrit dans l'œuvre de Balzac, ne nous surprenons-nous pas – tout comme plusieurs personnages balzaciens, en sortant de ou en rentrant en scène –, en train de fredonner, ne serait-ce que dans nos têtes, l'air qui accompagne ces paroles ? Même si on ne connaît pas la mélodie, on essaie d'imaginer ce à quoi elle peut ressembler. À titre d'exemple, lorsque Charles finit sa lettre de rupture à Eugénie, même sans connaître l'air *Non più andrai*, de l'opéra *Les Noces de Figaro*, nous essayons de trouver un rythme pour les « Tan, ta, ta. – Tan, ta, ti. – Tinn, ta, ta »[993] qu'il chanteronne, comme si l'auteur nous entraînait dans une mélodie onomatopéique.

Dans une œuvre aussi vaste que *La Comédie humaine*, il est naturel que les inscriptions musicales soient très variées également, qu'elles connaissent différentes manières d'être introduites dans le récit, que leurs longueurs varient. C'est pour cette raison qu'il n'est pas possible de parler d'ekphrasis musicale – l'ekphrasis étant une description détaillée et précise –, à chaque fois que l'on trouve une citation, une allusion et une référence musicales. Quelque brèves qu'elles soient, ces inscriptions musicales interrompent à leur insu le droit fil de l'œuvre littéraire, pour la simple raison qu'elles appartiennent à d'autres médias. Ces références, allusions et citations musicales sont un intermède dans l'œuvre, moins dans le sens d'un divertissement donné entre les diverses parties d'un spectacle (comme un interlude musical), car ces inscriptions sont très bien intégrées dans le tout, mais plutôt dans le sens d'intermède qui peut signifier un

[993] *Eugénie Grandet*, *CH*, t. III, p. 1188.

évènement qui interrompt provisoirement la continuité de quelque chose[994]. Cette irruption dans le texte littéraire nous permet d'analyser ce que la relation entre la musique et la littérature, mais aussi d'autres médias, tels que les médias visuels également, fait dans l'œuvre balzacienne, tout en nous prouvant que les médias ne sont pas des « monades » isolées, comme l'affirme Jürgen E. Müller[995] (même si, selon Leibniz, les monades ne sont pas vraiment isolées, car étant des substances toujours singulières, elles conspirent à partir de l'univers qui les lie, cet univers qu'elles ont comme objet) : elles interagissent, et c'est justement cette interaction, cette fusion presque qui nous intéressera ici.

En ce qui concerne les études intermédiales récentes, certains auteurs appellent le processus d'inclure ces corps étrangers dans une œuvre littéraire une transposition, certainement en ayant à l'esprit cette idée de mouvement, de déplacement de ces morceaux de paroles que l'auteur fait passer dans un autre domaine. Cependant, ce concept de transposition ne semble pas prendre en compte la bonne intégration dans l'œuvre : on ne peut pas savoir si ces inscriptions musicales se mêlent bien avec le tout. Dans le cas de la présence musicale dans l'œuvre balzacienne, il ne nous semble pas que la musique dans *La Comédie humaine* soit le résultat d'un collage, d'une juxtaposition (comme c'est le cas de la partition de *Chant d'une jeune fille*, exceptionnellement) ; cette relation semble attester plutôt une fusion : ce n'est pas de la *multi*médialité, mais de l'*inter*médialité qu'il est question ici.

En 1964, Marshall McLuhan, dans son livre sur les médias intitulé *Understanding media : the extensions of man*, forge la phrase devenue célèbre depuis lors : « *the medium is the message* » (le médium est le message). Pourrions-nous donc penser que la musique (ce médium) dans l'œuvre balzacienne, qui peut transmettre un message, est le message en soi ? L'auteur et l'interprète sont le facteur, du point de vue de la poétique, de l'intermédialité : il y a quelque chose de transporté par eux, pas forcément un message. Au moment où Antoinette et Ursule deviennent, même très brièvement, les interprètes d'une romance au piano, elles deviennent aussi à leur insu l'interprète (et le médium) de l'intermédialité qui fait partie de l'œuvre balzacienne. Comme une enveloppe, on peut décider de l'ouvrir ou pas : c'est toute une question de répertoire du lecteur. Dans *Le*

[994] Les différentes définitions du mot « intermède » se trouvent dans le *Trésor de la langue française*. Disponible sur : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=1219984770;r=1;nat=;sol=0, consulté le 12 janvier 2024.
[995] Jürgen E. Müller, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et Options d'un axe de pertinence », *MédiaMorphoses*, n°16, 2006, p. 99-110.

Cousin Pons, lorsque Gaudissard, alors directeur de théâtre, essaie d'aider à organiser les finances de Schmucke après le décès de Pons, et chante « *Pauvres moutons, toujours on vous tondra* », le narrateur rajoute : « Et il chanta cette opinion politique pour chasser son émotion. »[996] Ce vers de la chanson de Béranger, *Les Moutons*, exprime en effet une opinion politique : les moutons sont les gens du peuple, qui sont tondus, exploités enfin par les bergers. Au dernier couplet de sa chanson, Béranger rêve de voir « nos moutons jouir d'un sort plus doux, / Et, pour eux seuls fertilisant la plaine, / Croître et bondir sans la crainte des loups ! »[997]. Gaudissard s'apitoie sur le sort de Schmucke, car il doit calculer combien de sous par jour il peut dépenser – même si quelques lignes plus tôt il l'appelle « vieux Robert Macaire »[998]. Le message transmis par ce média (la musique politique de Béranger) est clair et adapté au contexte : si Gaudissard avait chanté une autre chanson ou quelques vers d'un opéra qui n'étaient pas forcément liés à la situation de Schmucke, mais qui serviraient juste à chasser son émotion (donc même une chanson gaie, éventuellement une chanson à boire, qui sait ?), on pourrait songer à ce que le médium soit le message, sans voir son contenu, sans ouvrir cette enveloppe qui nous est livrée par l'auteur. Cependant, nous avons déjà pu constater que les inscriptions musicales rapportent toujours quelque chose en plus au récit, que cette ouverture lyrique condense des informations complémentaires, ironiques, humoristiques ou dramatiques. Il est important d'ouvrir cette enveloppe – d'identifier l'élément étranger au texte, la citation musicale –, même si on n'est pas capable de déterminer qui chante, d'où vient ce que l'on chante ou qui a composé la musique.

L'intermédialité peut aussi être vue comme un travail en cours (un *work in progress*, comme l'a formulé Jürgen E. Müller[999]) : c'est un phénomène qui n'est accessible qu'à travers les traces qu'il a laissées derrière. Ces traces laissent quelque chose qui reste suspendu, en attendant que le lecteur établisse le lien à partir de ces quelques vestiges trouvés lors de sa lecture : il n'y a rien au préalable, il y a seulement deux côtés d'un gouffre (d'un côté la littérature, de l'autre la musique) qui attendent d'être liés par quelques ponts – et le constructeur de ces ponts est l'auteur, d'abord, qui montre ensuite le chemin au lecteur. Toutes ces citations musicales que Balzac inscrit dans son

[996] *Le Cousin Pons*, *CH*, t. VII, p. 757.
[997] Pierre-Jean de Béranger, « Les Moutons », dans *Chansons complètes de P. J. de Béranger, augmentées de tous les suppléments et des chansons nouvelles et dernières et ornées de 19 vignettes,* La Haye, Vervloet, 1834, p. 346.
[998] *Le Cousin Pons*, *CH*, t. VII, p. 756.
[999] Jürgen E. Müller, *op. cit.*

œuvre sont des fragments, et ne pouvant pas être complets, ces fragments ne peuvent prendre sens que lorsqu'ils sont insérés dans un ensemble plus vaste, et c'est justement ceci tout le travail balzacien intermédial, avec à la fois le texte et les inscriptions musicales. Il n'est pas question de rechercher un mystère, une énigme, ou un sens caché derrière les inscriptions musicales ; il s'agit plutôt d'un processus inachevé, car il y manquerait une pièce importante : le lecteur. Mais cela ne veut pas dire pour autant que l'œuvre est incomplète, que l'auteur garde quelque chose par devers soi. En disséminant ces quelques graines issues d'autres médias dans son œuvre (et l'on sait qu'il ne s'agit pas que de la musique, que l'ekphrasis picturale est aussi très présente dans *La Comédie humaine*), l'auteur laisse quelques portes ouvertes qui ont la capacité de nous transporter vers un autre média, dans un univers musical où les codes ne sont pas les mêmes que dans une œuvre littéraire. Ainsi l'intertextualité et l'intermédialité sont toutes les deux des phénomènes fortement liés à la réception : ces traces intermédiales ont cette capacité latente, mais c'est au lecteur d'identifier ces passages musicaux, qui, comme nous le savons, ne sont pas toujours explicitement présentés, telles que les citations *in absentia*. Souvent pourtant, la manière dont Balzac inscrit la musique dans son œuvre fait appel à une dimension visuelle, mettant ainsi un troisième élément en relation.

3. Une trinité : citation musicale, citation picturale, citation caricaturale

Au cours du XIXe siècle, la commercialisation des romances, chansonnettes et chansons comiques était faite couramment sur une feuille qui contenait et les paroles (le texte), avec la partition, et une estampe (l'image), illustrant une scène racontée par les paroles de la chanson, celles-ci souvent issues d'un vaudeville, mélodrame ou opéra-comique, ainsi que quelques airs d'opéra connus séparément grâce à cette diffusion des morceaux détachés.

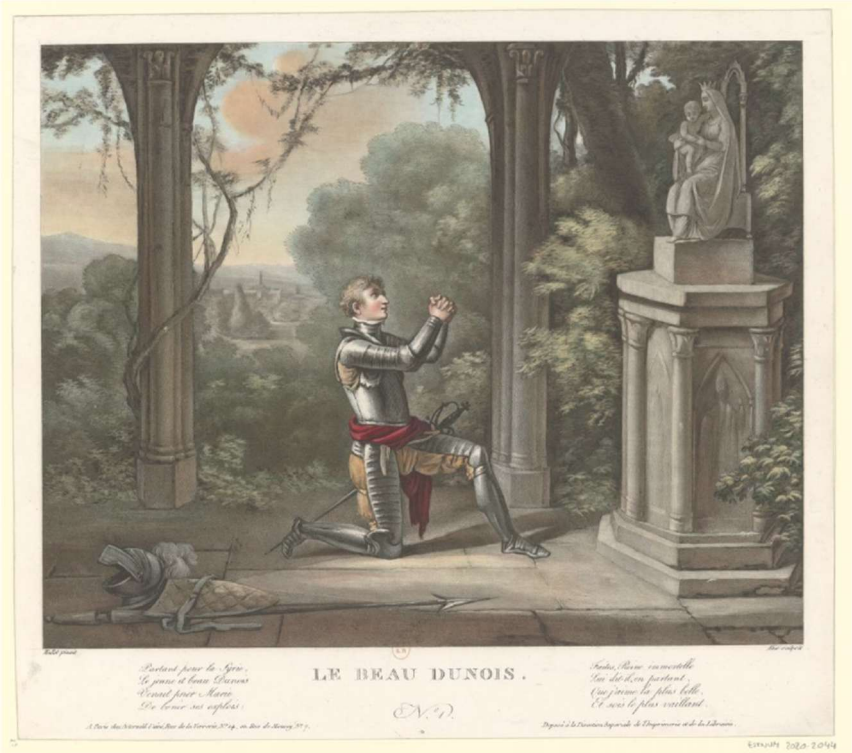
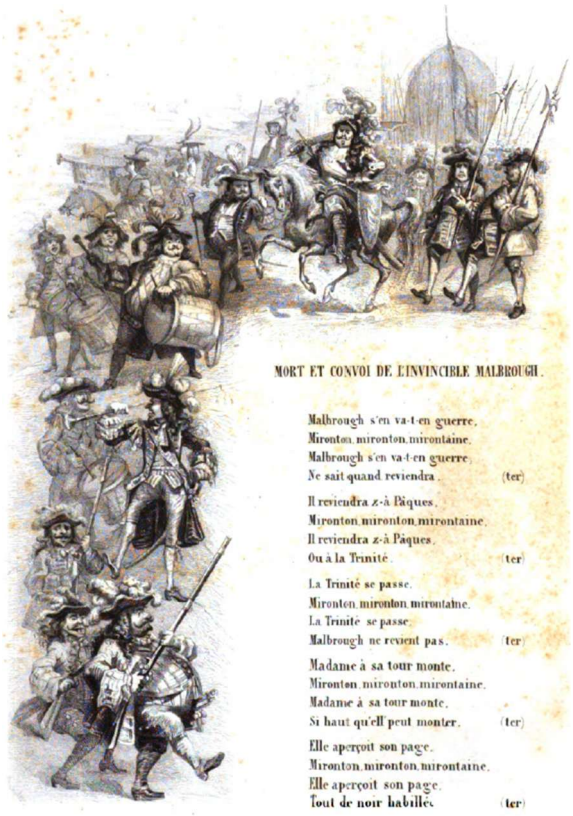


Fig. 3. Pierre-Michel Alix (gravure), d'après peinture de Jean-Baptiste Mallet, *Le Beau Dunois, Partant pour la Syrie*, Paris, Ostervald l'aîné, *ca.* 1820.



MORT ET CONVOI DE L'INVINCIBLE MALBROUGH.

Malbrough s'en va-t-en guerre,
Mironton, mironton, mirontaine,
Malbrough s'en va-t-en guerre,
Ne sait quand reviendra. (ter)

Il reviendra z-à Pâques,
Mironton, mironton, mirontaine,
Il reviendra z-à Pâques,
Ou à la Trinité. (ter)

La Trinité se passe,
Mironton, mironton, mirontaine,
La Trinité se passe,
Malbrough ne revient pas. (ter)

Madame à sa tour monte,
Mironton, mironton, mirontaine,
Madame à sa tour monte,
Si haut qu'elle peut monter. (ter)

Elle aperçoit son page,
Mironton, mironton, mirontaine,
Elle aperçoit son page,
Tout de noir habillé. (ter)

Fig. 5. Anthelme Trimolet (dessins), Alfred Torlet (gravure), « Mort et convoi de l'invincible Malbrough », dans *Chants et chansons populaires de la France*, vol. 1, Paris, Garnier Frères, 1843.

Ce phénomène étant très répandu à l'époque de Balzac, l'auteur a certainement vu ces estampes, et il est possible qu'il ait été inspiré par les deux éléments, à la fois par le texte et par l'image, et que son travail de citation musicale soit encore plus complexe que l'on aurait pu imaginer. Aujourd'hui, tous ces éléments peuvent être vus comme des liens hypertexte qui donnent accès à un autre onglet, à un autre média : une image sur un onglet, un son sur l'autre. Il est possible que ce médiologue avant la lettre ait inscrit ces citations musicales dans son œuvre tout en transcrivant aussi tacitement l'illustration qui accompagnait les chansons, lorsqu'il fait ses descriptions détaillées. Même quand il n'y a pas une relation directe entre une estampe existante, les paroles d'un morceau et le roman balzacien, la manière dont l'auteur inscrit ces citations musicales les rend capables de convoquer un son, mais aussi une image.

L'étude de l'intermédialité dans l'œuvre balzacienne s'est souvent faite soit autour des adaptations cinématographiques de son œuvre[1000], soit autour de la musique dans *La Comédie humaine*, ou encore autour du théâtre ou des arts plastiques. Parler de musique dans l'œuvre balzacienne en termes d'intermédialité nous renvoie immédiatement à la plus longue citation musicale trouvée dans *La Comédie humaine* : la partition de *Chant d'une jeune fille*, que l'auteur a insérée dans *Modeste Mignon*. Cette inscription musicale, qui occupe six pages dans l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade », est plus facilement identifiée comme un élément intermédial que les citations musicales composées d'un seul vers, non pas seulement par rapport à l'extension qui rend le statut d'intermédial légitime, mais aussi et surtout parce qu'il ne s'agit pas que des paroles qui ont été insérées dans le discours d'un personnage ou dans le récit par le narrateur, mais d'une citation musicale qui contient un aspect pictural très visible et concret : la partition. Cela nous rappelle certainement que la relation entre musique et image se faisait souvent à travers les estampes de romances et de chansons, où le même motif (le même sujet ornemental ou figuratif qui domine une œuvre d'art et que l'on transpose) était travaillé à la fois en image et en musique, créant ainsi le souvenir et pictural et acoustique, tout comme Balzac essaie de le faire dans ce roman.

[1000] Voir Arnaud Rykner, « De l'Intermédialité au dispositif (et retour) : Balzac à la scène et à l'écran », Philippe Ortel (dir.), *Fabula / Les colloques, Création, intermédialité, dispositif*, 2017.

Cette partition[1001] vient illustrer une relation amoureuse : tout comme Antoinette et Ursule, Modeste aime quelqu'un, ce que l'on découvre, en même temps que sa mère, à travers la musique : « Écoutez Modeste ! leur dit Mme Mignon, il n'y a qu'une fille amoureuse qui puisse composer de pareilles mélodies sans connaître la musique… »[1002]. Ici nous sommes face non pas seulement à une interprète, mais aussi à une compositrice, qui compose, joue et chante *Chant d'une jeune fille*, romance créée par Auber à la demande de Balzac spécialement pour ce roman. De cette manière, lorsqu'un lecteur rencontre cette partition, il ne peut pas la connaître avant d'avoir lu *Modeste Mignon*, et il ne peut connaître la mélodie que s'il connaît le solfège ou s'il demande à quelqu'un de jouer cette chanson au piano – il est curieux d'imaginer les lecteurs (plutôt même des lectrices, à l'époque) interrompre leur lecture pour se mettre au piano[1003], remplacer une partition par un feuilleton, et découvrir comment sonne *Chant d'une jeune fille* –, comme si le roman les invitait à faire une pause, une parenthèse musicale pour partager les émotions de Modeste. Cette inscription musicale montre ainsi la relation de trois éléments dans l'œuvre balzacienne, où il y a la fusion de l'univers auditif et de l'univers visuel (textuel et pictural), relation qui devient plus évidente encore grâce à l'introduction que l'auteur fait avant l'insertion de la partition :

> Et voici, puisque les progrès de la Typographie le permettent, la musique de Modeste, à laquelle une expression délicieuse communiquait ce charme admiré dans les grands chanteurs, et qu'aucune typographie, fût-elle hiéroglyphique ou phonétique, ne pourra jamais rendre.[1004]

Notons que, même sans la partition, nous aurions ici de toute façon une image associée à la musique : en évoquant la phonétique, c'est à la mélodie des mots que l'auteur nous renvoie. L'image, quant à elle, est très présente grâce aux hiéroglyphes évoqués dans cette inscription, qui sont toujours de l'ordre du visuel, tout comme la typographie. L'auteur appuie, encore une fois, sur l'importance de l'interprète, ce qui est, d'après lui,

---

[1001] À cet égard, voir Christine Planté, « *Modeste Mignon* : les lettres, la voix, le roman », *L'Année balzacienne 1991*, Paris, PUF, 1991, p. 279-292.
[1002] *Modeste Mignon*, *CH*, t. I, p. 560.
[1003] Éric Bordas, à cet égard, souligne : « […] la romance de Modeste n'est pas exactement une chanson. Non seulement parce que, à usage strictement privé, son territoire est le salon familial et non la goguette, parce qu'elle n'a pas vocation à être reprise par des inconnus à l'autre bout du pays. Mais surtout parce que Balzac l'a voulue non sonore mais visuelle, non audible mais regardable, partition matérielle greffée dans son monde de mots, comme, ailleurs, il insère un iconique prospectus commercial. » « Chansons derrière *La Comédie humaine*, le sociogramme populaire de la Monarchie de Juillet », *Le Courrier balzacien. Balzac entre films et chansons*, Paris, Société des Amis d'Honoré de Balzac, n° 70, 2025, p. 30-31.
[1004] *Modeste Mignon*, *CH*, t. I, p. 561.

indescriptible avec des mots : il faut nous faire écouter et sentir par nous-mêmes la force d'une interprétation.

Même si cette partition est la seule à figurer dans *La Comédie humaine*, le reste des inscriptions musicales qui figurent dans l'œuvre balzacienne sont aussi « pittoresques » (au sens étymologique, ce qui est digne d'être peint), car dignes d'être peintes, par conséquent capables d'évoquer des images, et ceci même si un élément aussi visuel qu'une partition n'est pas toujours présent. Ce côté visuel s'inscrit de manière différente à chaque fois : une caricature parfois, souvent par l'évocation de la gestuelle ou de l'apparence d'un interprète, certes, mais aussi par la description d'une scène comme si les lecteurs étaient des spectateurs face à la scène d'une salle de spectacle. C'est ce que l'on expérimente dans *Le Cabinet des Antiques*, lorsque le narrateur décrit la misère de Victurnien. Il évoque l'opéra *Don Juan*, de Mozart, à travers non pas un élément proprement musical, mais de l'ordre du bruitage qui accompagne une image, avant de rentrer précisément dans les détails musicaux du finale de cet opéra :

> Au milieu de ses soupers, il entendait, comme Don Juan, le bruit lourd de la Statue qui montait les escaliers. […] Sa vie, depuis deux mois, ressemblait à l'immortel finale du *Don Juan* de Mozart ! Cette musique doit faire frissonner certains jeunes gens parvenus à la situation où se débattait Victurnien. Si quelque chose peut prouver l'immense pouvoir de la Musique, n'est-ce pas cette sublime traduction du désordre, des embarras qui naissent dans une vie exclusivement voluptueuse, cette peinture effrayante du parti pris de s'étourdir sur les dettes, sur les duels, sur les tromperies, sur les mauvaises chances ? Mozart est, dans ce morceau, le rival heureux de Molière. Ce terrible finale ardent, vigoureux, désespéré, joyeux, plein de fantômes horribles et de femmes lutines, marqué par une dernière tentative qu'allument les vins du souper et par une défense enragée, tout cet infernal poème, Victurnien le jouait à lui seul ![1005]

Ce bruit lourd de la statue évoque tout un mouvement sur scène que le lecteur-spectateur balzacien peut presque entendre, ce qui nous permet de partager les frissons de Victurnien, tout en sentant la lourdeur de ce poids sur lui. En même temps que l'on sent toute la concrétude de cette statue à travers son poids qui devrait empêcher, ralentir ou alourdir son mouvement, on voit le référent pittoresque qui est très présent : nos yeux peuvent accompagner son déplacement. Les sensations évoquées à travers la comparaison de sa vie au finale de l'opéra de Mozart nous transmettent effectivement plus d'émotions que celles qui sont suscitées par d'autres inscriptions musicales, et ceci même sans jamais avoir écouté ce morceau – et nous ouvrons, malgré nous, l'enveloppe livrée par l'auteur-

[1005] *Le Cabinet des antiques*, *CH*, t. IV, p. 1034.

médium, en dépit d'une éventuelle méconnaissance d'une partie du répertoire. Finalement, le référent visuel de la musique surgit avant la description proprement musicale (avec le déplacement de la statue), mais une image nous est également transmise à travers le chaos qui émane de sa vie, et qui est ici exagéré et dramatisé par les accords que l'on peut écouter dans cet opéra.

En revanche, lorsque l'auteur évoque le titre d'un spectacle musical dans *Petites misères de la vie conjugale*, nous comprenons l'image qu'il veut convoquer, sans la décrire : « D'ailleurs un auteur qui prend la parole au milieu de son livre fait l'effet du bonhomme dans *Le Tableau parlant*, quand il met son visage à la place de la peinture. »[1006] Cette comédie-parade mêlée d'ariettes, d'Anseaume et Grétry, créée aux Italiens le 20 septembre 1769, sert à illustrer ce que l'auteur est en train de faire : il définit sa propre pratique dans une sorte de métapoétique, en comparant son irruption dans l'œuvre au personnage de cette comédie-parade, ce que nous pouvons certainement très bien visualiser. Cette inscription musicale ne demande pas que nous connaissions son contenu : le simple renvoi à son titre justifie cet instant intermédial dans l'œuvre, et finit par évoquer, à travers un spectacle musical, une image plutôt qu'un son, et une image qui relève de la caricature, témoin cette caricature de Gavarni.

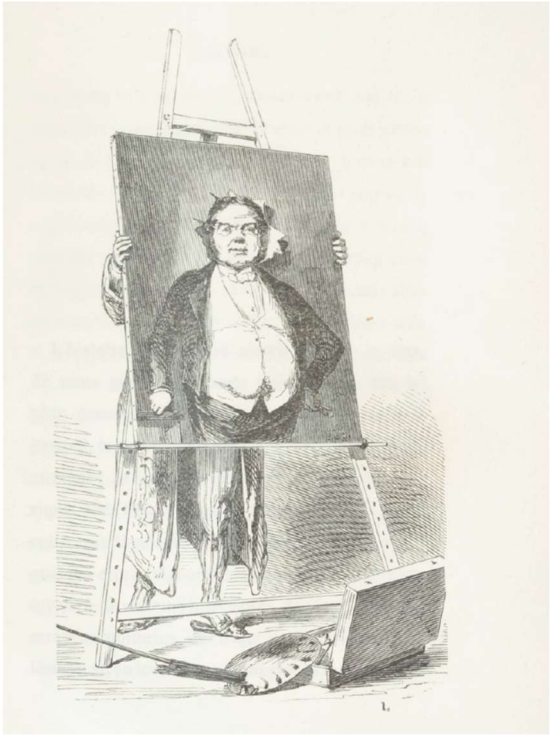


Fig. 6. Gavarni (Guillaume-Sulpice Chevallier, dit), *Masques et visages*, Paris, Paulin et Lechevalier, 1857.

[1006] *Petites misères de la vie conjugale*, *CH*, t. XII, p. 103.

Cette image que l'on fait revivre grâce au titre du spectacle permet à l'auteur d'économiser toute une description qui serait certainement plus longue et très probablement moins efficace, car le travail avec ce triangle intermédial suscite déjà une sorte de démesure, propre à la caricature, qui finit par transformer le texte. Ceci nous rappelle aussi que la diffusion de certains airs de spectacles se faisait majoritairement de manière détachée, grâce à ces estampes qui circulaient, sans ou avec une partition.

Ailleurs dans *La Comédie humaine*, il sera également question d'un tableau qui est, d'une manière ou d'une autre, lié à une inscription musicale. Comme nous le savons, lorsqu'il est question de décrire la maison d'un personnage, Balzac ne lésine pas sur les détails : des objets, les matériaux et tissus, les formes et les couleurs sont évoqués dans le souci de rendre le décor le plus réel possible dans son récit – même s'il semble préférer la densité de ces descriptions que la longueur, comme le démontre Nathalie Preiss[1007]. Souvent, certains détails sont moins superficiels que ce que l'on aurait pu imaginer, car ce sont des indices de l'appartenance sociale d'un personnage, de son goût et parfois même de son métier : les gravures du *Convoi du pauvre* et du *Soldat laboureur* sont évoquées, dans *César Birotteau*, pour mieux illustrer le goût de la bourgeoisie de la rue Saint-Denis, par exemple. Les citations musicales partagent souvent ce même pouvoir, comme nous avons tâché de le montrer dans la deuxième partie de ce travail, car elles ont la capacité de révéler beaucoup sur ce qui est derrière l'apparent, voire l'intimité et la sensibilité de certains personnages, peu expressifs parfois. Occasionnellement, une inscription musicale évoque aussi une image, parfois grâce aux descriptions détaillées de l'expérience auditive et textuelle qui sont insérées dans les œuvres de *La Comédie humaine*, mais aussi grâce à un objet qui évoque intrinsèquement tout un univers musical. À titre d'exemple, lorsque Félix regarde le tableau de l'aïeul de madame Grandet, monsieur de La Bertellière, habillé en lieutenant des gardes françaises, accroché sur la paroi opposée à la cheminée, dans *Eugénie Grandet*, l'image est subtilement évoquée à travers un objet et à côté d'une citation musicale :

> Mais trop ému pour rester en place, il se leva, regarda le portrait de M. de La Bertellière et se mit à chanter, en faisant ce que Nanon appelait des pas de danse :
>
> *Dans les gardes françaises*
> *J'avais un bon papa.*[1008]

[1007] Nathalie Preiss, « Balzac, architecte d'intérieurs », *L'Année balzacienne 2017*, Paris, PUF, 2017, p. 10.
[1008] *Eugénie Grandet*, *CH*, t. III, p. 1133.

Remarquons pourtant qu'évoquer tout simplement le portrait de M. de La Bertellière ne nous renvoie pas immédiatement à la chanson « Dans les gardes françaises » que parodie Félix. Il faut revenir un peu en arrière, vers le début d'*Eugénie Grandet*, où le narrateur décrivait l'intérieur de la maison des Grandet, pour que les paroles paraissent plus liées au portrait de M. de La Bertellière : « Sur la paroi opposée à la cheminée, deux portraits au pastel étaient censés représenter l'aïeul de Mme Grandet, le vieux M. de La Bertellière, en lieutenant des gardes françaises, et défunt Mme Gentillet en bergère. »[1009] À travers un tableau dont le sujet éveille dans l'esprit de Félix Grandet une chanson avec ce même motif, cette connexion devient alors évidente : c'est un élément pictural qui déclenche cet instant musical. On aurait pu imaginer que l'auteur avait en tête un des tableaux ajoutés dans le chapitre « L'Armée », dans *Les Français peints par eux-mêmes*, auquel, nous le savons, Balzac a collaboré avec cinq articles[1010], si les dates n'étaient pas si éloignées : la première publication d'*Eugénie Grandet* date de 1833, tandis que « L'Armée » n'est publié que dans le tome V en 1842. En inscrivant cet élément concret dans son œuvre, Balzac nous montre une œuvre picturale comme le lieu de circulation de motifs musicaux, déclinés sous différentes formes, selon l'usage de l'époque.

En écho à l'ouvrage *Les Français peints par eux-mêmes*, Balzac nous renvoie, dans *Albert Savarus*, à un spectacle musical qui peut éveiller dans nos esprits une autre nationalité : *Les Anglais peints par eux-mêmes*, ce recueil de textes et dessins qui montrent certains types d'Anglais, « Le Lion littéraire », « La Fille pour tout faire », « Le Buveur de thé », *etc*. Lorsque le narrateur dit : « À la paix de 1815, on plaisanta durant une année les tailles longues des Anglaises, tout Paris alla voir Potier et Brunet dans *Les Anglaises pour rire* »[1011], cette inscription musicale témoigne du jeu entre texte et image, avec ici une référence proprement musicale, puisque *Les Anglaises pour rire* renvoie à un vaudeville. Encore plus pittoresque que cela, une estampe qui circulait à l'époque de

[1009] *Ibid.*, p. 1040.
[1010] Balzac a écrit le chapitre qui ouvre les volumes consacrés à Paris, intitulé *L'Épicier*, ensuite les chapitres *La Femme de province*, *La Femme comme il faut*, *Le Notaire*, illustrés par Paul Gavarni (1804-1866), pseudonyme de Sulpice-Guillaume Chevallier, et *Monographie du rentier*, illustrée par Grandville (1803-1847).
[1011] *Albert Savarus*, *CH*, t. I, p. 916.

Balzac illustre exactement la taille de ces Anglaises du vaudeville, qui sont, en réalité, deux hommes déguisés[1012] :



Fig. 7. Sébastien Coeuré, « Potier et Brunet dans le duo des Anglaises pour rire (rôles de M. Menu et de M. Coclet déguisés en Anglaises) », *Collection de Vinck. Un siècle d'histoire de France par l'estampe (1770-1871)*, t. VI, Paris, Bibliothèque nationale, 1959.

Cette estampe démontrant la taille démesurée des Anglaises nous permet de mieux comprendre cette allusion musicale, mais surtout caricaturale, que l'auteur inscrit dans son œuvre. La diffusion de cette image permet aussi aux contemporains de Balzac de connaître cette référence, sans forcément être allés au Théâtre des Variétés assister à ce vaudeville, et sans avoir besoin d'une note de bas de page explicative. Ceci prouve qu'un élément détaché qui est répandu permet la circulation de motifs, sans négliger son origine : c'est peut-être ce que désirait Balzac avec sa partition de *Chant d'une jeune fille*, que la chanson soit connue même par ceux qui n'ont jamais lu son livre, mais tout en sachant d'où elle vient.

Si cette estampe est en soi caricaturale, ce n'est pas parce que le dessin déforme la réalité, mais parce que les interprètes masculins habillés en femme déforment la représentation théâtrale par l'outrance. Le mouvement d'un interprète, ou une danse,

[1012] Dans ce vaudeville, M. Menu se déguise en « lédy Krekmerott' », la tante de « lédy Bibembrock », en fait M. Coclet, avec le but de convaincre l'oncle d'Aspasie de pouvoir se marier avec elle. Ici, tout comme Balzac le fait dans *La Comédie humaine*, Sewrin et Dumersan essaient de reproduire les accents anglais et allemand. (Charles-Augustin Bassompierre [dit Sewrin], Théophile Marion Dumersan, *Les Anglaises pour rire ou la Table et le logement*, Paris, Masson, 1815).

peuvent aussi être évoqués de manière à peindre la démarche d'un personnage balzacien qui semble exagérée : dans *Petites misères de la vie conjugale*, pour décrire la façon caricaturale dont marche Caroline, l'auteur nous renvoie à la démarche de la danseuse Fanny Elssler, dans le ballet *Le Diable boiteux*, de Jean Coralli, représenté pour la première fois le 1er juin 1836, à l'Opéra de Paris :

> - Bon. Marchez un peu devant moi !… Oh ! mais naturellement, et comme si nous ne vous regardions pas…
>
> Caroline marche à la Elssler, en agitant *sa tournure* de la façon la plus andalouse.[1013]

C'est toute une image que convoque l'auteur, mais une image caricaturale en mouvement. Même si nous n'avons pas vu Fanny Elssler danser sur scène lorsqu'elle interprétait ce rôle, il est toujours possible d'imaginer un cliché : une femme habillée en andalouse, qui marche et agite sa tournure de manière exagérée – ce qui est renforcé par le superlatif (la façon la plus andalouse), ridiculisant ainsi sa démarche. Les images que l'auteur évoque semblent avoir le rôle de combler un espace qui ne peut pas toujours être rempli par les lecteurs, comme si elles compensaient le manque de la référence proprement musicale. Cet élément musical peut cependant être évoqué ici comme une sorte de citation *in absentia* de la chanson de Musset, comme si l'auteur inscrivait aussi la chanson de l'andalouse – si importante pour lui –, comme il l'a fait dans d'autres œuvres de *La Comédie humaine*.



Fig. 8. Louis Maleuvre, *Costume de Mlle Fanny Elssler (rôle de Florinde) dans* « Le Diable boiteux », Paris, Martinet, 1836.

[1013] *Petites misères de la vie conjugale*, *CH*, t. XII, p. 99.

De même, dans la *Théorie de la démarche*, Balzac décrit un mouvement particulier de la danseuse Taglioni avec ses habits, probablement dans le ballet *La Révolte au sérail*, d'Eugène Scribe, sur une musique de Labarre et ballet de son père, Filippo Taglioni, crée à l'Opéra en 1833 :

> Pour mon bonheur, un agent de change ne manqua pas à passer sur ce boulevard où trône la Spéculation. C'était un gros homme enchanté de lui-même, et tâchant de se donner de l'aisance et de la grâce. Il imprimait à son corps un mouvement de rotation qui faisait périodiquement rouler et dérouler sur ses cuisses les pans de sa redingote, comme la voluptueuse jaquette de la Taglioni quand, après avoir achevé sa pirouette, elle se retourne pour recevoir les bravos du parterre. C'était un mouvement de circulation en rapport avec ses habitudes. Il roulait comme son argent.[1014]

Dans ce ballet, Taglioni joue le rôle de Zulma et est habillée de la sorte :



Fig. 9. Louis Maleuvre, *Costume de Mlle Taglioni, rôle de Zulma dans « La Révolte au sérail »*, Paris, Martinet, 1833.

Cette jaquette peut être donc une sorte de redingote à basque, à la taille cintrée, sur la robe que porte la danseuse lors de ce spectacle. Tout comme cet agent de change joue avec les pans de sa redingote, grâce à cette inscription intermédiale, nous pouvons bien imaginer les pirouettes de Taglioni avec sa voluptueuse jaquette.

Encore dans ce même esprit d'évocation de l'image d'un interprète sur scène, lorsque Maître Desroches, dans Un homme d'affaires, fait le portrait de l'ancien carrossier Croizeau, qui s'est amouraché de la jeune courtisane Antonia, il renvoie ses

[1014] *Théorie de la démarche*, *CH*, t. XII, p. 290.

convives à un acteur et son rôle dans un vaudeville, avec une description détaillée qui est censée bien le caractériser :

> Ce sieur Croizeau se trouve appartenir à ce genre de petits vieillards que, depuis Henri [*sic*] Monnier, on devrait appeler l'Espèce-Coquerel, tant il en a bien rendu la petite voix, les petites manières, la petite queue, le petit œil de poudre, la petite démarche, les petits airs de tête, le petit ton sec dans son rôle de Coquerel de *La Famille improvisée*. Ce Croizeau disait : « Voici, belle dame ! » en remettant ses deux sous à Antonia par un geste prétentieux.[1015]

Les traits et manières d'Henry Monnier dans le rôle de Coquerel sont au service du portrait de Croizeau, pour ceux qui l'ont vu jouer. Balzac essaie ici de mimer le jeu d'acteur de Monnier, celui qui dessine les caricatures mais qui mime aussi sur scène le caractère d'une série de personnages, notamment dans ce vaudeville où il joue les rôles du jeune peintre Albert, de M. Coquerel, de M. Prudhomme, de Jacques Rousseau et de la mère Pitou. L'élément intermédial est donc très présent dans cette inscription musicale, qui sert à faire l'économie du portrait d'un personnage fictif, grâce à ces composants visuels, même si le côté proprement acoustique est absent ici. Mais c'est par la citation musicale que l'on introduit dans le texte l'image, et c'est la référence à l'interprète qui ouvre les portes à l'intermédialité à la Balzac.



Fig. 10. Henry Monnier, *Henry Monnier dans « La Famille improvisée »*, Paris, Aubert, 1831.

[1015] *Un homme d'affaires*, *CH*, t. VII, p. 786-787.

Nous pourrions imaginer tous les airs et la gestuelle de l'acteur grâce à la description de Balzac, mais l'estampe ne saurait pas tout transposer, car l'auteur évoque une image en mouvement accompagnée d'un audio : il nous faudrait une vidéo illustrative.

Les mimiques d'un interprète connu sont encore une fois évoquées dans cette combinaison texte-image-son, lorsque, dans *La Rabouilleuse*, en parlant de Philippe Bridau, l'auteur inscrit le nom d'un acteur (qu'il connaissait très bien, qui a joué dans sa pièce de théâtre *Vautrin*, avant qu'elle ne soit interdite), mais cette fois-ci sa référence exige davantage de connaissances de la part du lecteur-spectateur :

> Sur un col de velours qui laissait voir son carton, se dressait une tête presque semblable à celle que se fait Frédérick Lemaître au dernier acte de *La Vie d'un joueur* […][1016].

La référence au jeu d'acteur de Frédérick Lemaître (1800-1876) dans ce mélodrame semble exiger que le lecteur ait vu le mélodrame et qu'il connaisse Frédérick Lemaître pour imaginer la tête que dresse Philippe Bridau, étant donné que les adjectifs descriptifs sont absents. Il y a une image qui est clairement évoquée ici, mais très peu détaillée – nous imaginons cette tête comme nous le pouvons : le mot « presque » ouvre la scène vers cette allusion spécifique, mais tout en laissant de la place pour quelque chose d'approximatif. Même si la visualisation de cette tête devient difficile, l'auteur nous présente, en guise de compensation, une description très détaillée des vêtements de Philippe, guidant et façonnant ainsi notre imagination :

> […] Philippe se présenta sur les dix heures pour faire une visite à son oncle, il tenait à se présenter dans son horrible costume. […] Si Philippe devait je ne sais quoi de sinistre dans la physionomie à ses derniers malheurs, son costume ajoutait encore à cette expression. Sa lamentable redingote bleue restait boutonnée militairement jusqu'au col par de tristes raisons, mais elle montrait ainsi beaucoup trop ce qu'elle avait la prétention de cacher. Le bas du pantalon, usé comme un habit d'invalide, exprimait une misère profonde. Les bottes laissaient des traces humides en jetant de l'eau boueuse par les semelles entrebâillées. Le chapeau gris que le colonel tenait à la main offrait aux regards une coiffe horriblement grasse. La canne en jonc, dont le vernis avait disparu, devait avoir stationné dans tous les coins des cafés de Paris et reposé son bout tordu dans bien des fanges.[1017]

Un cliché fait par le photographe Étienne Carjat (1828-1906) de Frédérick Lemaître, plus tardivement, dans le rôle de Georges de Germany, dans *Trente ans ou la Vie d'un joueur*, montre bien les habits et accessoires de ce joueur ruiné, qui coïncident avec la description

[1016] *La Rabouilleuse*, *CH*, t. IV, p. 472.
[1017] *Ibid.*, p. 471-472.

de Philippe Bridau que fait Balzac, comme si l'acteur avait relu ce passage de *La Rabouilleuse* pour poser pour cette photo :



Fig.11. Étienne Carjat, *Frédérick Lemaître dans « Trente ans ou la Vie d'un joueur »*, Paris, Carjat & Cie, *ca.* 1860.

Balzac n'aurait certainement pas posé sa canne n'importe où ! Si on voulait trouver le double de Balzac d'ailleurs ce serait le frère de Philippe Bridau, le peintre Joseph à qui on aurait affaire... Même si le cliché est postérieur à ce roman (et à la mort de Balzac même), nous n'avons pas besoin de cette image pour nous en créer une, d'autant plus que ce parallèle se fait déjà avec le titre du spectacle et la vie de Philippe, le soldat laboureur qui se met à jouer tous les soirs et qui cumule des dettes : le parallélisme se fait en plusieurs couches, ce lien hypertexte ouvre plusieurs onglets, rassemblant ainsi dans le personnage de Philippe le soldat laboureur et le joueur ruiné – qui est, d'ailleurs, très bien représenté dans une estampe de Pierre-Roch Vigneron (1789-1872) :



Fig. 12. Pierre-Roch Vigneron, « *Le Joueur ruiné* », lithographie, Engelmann Graf Coindet & Co, *ca.* 1830.

Le côté visuel et pittoresque de l'intermédialité balzacienne peut se manifester également à travers une référence à quelques costumes devenus populaires grâce à des spectacles musicaux, ce qui révèle l'agencement d'un référent visuel (immédiat), en effet, avec notamment un rappel d'un référent acoustique. C'est un simple rappel, ou une allusion, car les moments où les costumes sont évoqués ne contiennent pas d'autres éléments proprement musicaux qui nous renvoient au spectacle en soi, mais nous permettent quand même de faire le lien, comme si les vêtements devenaient aussi l'endroit de circulation d'un motif musical. C'est le cas du déguisement fort à la mode grâce à l'opéra-comique d'Adolphe Adam, *Le Postillon de Longjumeau*, créé le 13 octobre 1836, à l'Opéra-Comique, mentionné dans *Z. Marcas.* Charles Rabourdin dit : « Ah ! drôles, vous vous êtes vêtus en postillons de Longjumeau ! »[1018] Lorsqu'il raconte la période de carnaval et comment lui et son ami Juste l'avaient vécue, il paraît vouloir dire que ce déguisement, qui doit concerner le costume du rôle de Chapelou dans l'opéra-comique, demandait plus de moyens que les deux étudiants (qui n'avaient que le double de chaque vêtement) pouvaient avoir à l'époque : c'est à cause de leurs dépenses excessives qu'ils se trouvent sans manteau et sans tabac – ce qui leur fera rencontrer enfin leur voisin Zéphirin Marcas.

Cette ouverture est donc plus importante car cette inscription, même si elle très ancrée dans la musique et produite par elle, se prolonge par des éléments assez concrets tels qu'un costume de carnaval, bien mis en lumière dans une série de caricatures réalisées par Gavarni, intitulée justement *Le Carnaval à Paris*. Il y a quelques estampes qui représentent les costumes portés par les personnages de l'opéra-comique : le déguisement pour le « joyeux carnaval »[1019] renvoie donc à une gravure, qui renvoie à un spectacle musical.

[1018] *Z. Marcas*, *CH*, t. VIII, p. 838.
[1019] *Id.*



Fig. 13. Louis Maleuvre, *Costume de Jean-Baptiste-Marie Chollet, rôle de Chapelou dans « Le Postillon de Longjumeau »*, Paris, Martinet, 1836.



Fig. 14. Alexandre Lacauchie, *Jean-Baptiste-Marie Chollet dans « Le Postillon de Longjumeau » d'Adam*, Paris, Marchant, 1836.

Cette inscription musicale manque pourtant d'un aspect proprement lyrique, d'une citation musicale qui nous renvoie au livret de l'opéra-comique, à un dialogue ou à un vers chanté, mais cet appel à l'image est tout de même intéressant pour comprendre comment Balzac instaure l'intermédialité dans son œuvre : le costume incarne aussi la faculté de transmettre un motif et de le faire circuler en différentes formes de manifestations artistiques.

- ***Les arts décoratifs : l'art du motif***

Lorsque l'auteur évoque un costume d'un spectacle musical dans *La Muse du département* (où l'on trouve le récit de *La Femme de province* fondu dans le tout, qui peut déjà évoquer des images – le portrait de Dinah, certes, mais aussi les illustrations réalisées par Gavarni pour un article), la relation texte-musique-image devient encore une fois évidente : nous y trouvons une inscription musicale qui renvoie à des costumes de scène, mais, ce qui est rare chez Balzac, sans évoquer spécialement un interprète pour cela. Mme de La Baudraye confectionne une corbeille à papier pour son mari, décorant soigneusement l'osier de laine ; ses admirateurs l'observent, tout en se demandant à qui elle est destinée. Lousteau intervient :

> Comment, madame, vous ne voulez pas que nous le disions heureux d'avoir une jolie femme, heureux de ce qu'elle lui fait de si charmantes choses sur ses corbeilles à papier ? Le dessin est rouge et noir, à la Robin des Bois. Si je me marie, je souhaite qu'après douze ans de ménage les corbeilles que brodera ma femme soient pour moi.[1020]

Comme nous l'avons déjà démontré dans le sous-chapitre « Au répertoire balzacien », Anne-Marie Meininger, dans ses notes de l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade », affirme qu'il s'agit du costume de Valère, le chanteur qui jouait le rôle de Robin, dans l'opéra-comique *Robin des bois, ou les Trois Balles*, de Castil-Blaze et Sauvage, mais dont la gravure montre un costume vert foncé et rouge, et non pas noir, comme le dit Lousteau. Il est possible que ce personnage évoque un costume de scène, pour le comparer avec la couleur de sa corbeille à papier – Dinah se sert des laines rouges et noires ? Cette allusion reste cependant très ouverte aux interprétations, ceci est acceptable et serait vu comme une économie descriptive : plutôt que de décrire les couleurs de l'objet que fabrique Mme de La Baudraye, Lousteau a recours à un détail scénique ou pictural, si nous considérons la gravure du costume de Valère.

[1020] *La Muse du département*, *CH*, t. IV, p. 679.



Fig. 15. Louis Maleuvre, *Costume de Valère dans le rôle de Richard dans « Robin des bois »*, Paris, Martinet, 1824.

Il est possible pourtant que le rouge dont parle Lousteau renvoie à un objet qui fait partie de l'opéra-comique, et qui a la même portée que la corbeille à papier de Dinah. Examinons un extrait de l'acte III, scène VI, de *Robin des Bois* :

RICHARD.

C'est assez, va…

(il lui présente un parchemin rouge.)

Signe.

TONY.

C'est le gage de mon bonheur !

(Il regarde le parchemin, puis le lit et le rejette.)

Ah ! grand Dieu ! qu'ai-je vu ?[1021]

Ce parchemin rouge que présente Richard à Tony sert de contrat de prêt : Richard lui prête sa carabine pour que Tony puisse gagner le concours de tir et finalement se marier à Anna, fille de Reynold, de qui il obtiendrait également la survivance de la place de forestier. Aussi cet objet représente-t-il le gage de bonheur de Tony, tout comme la corbeille à papier de Dinah, qui est un gage de bonheur conjugal. La couleur noire peut

[1021] François-Henri-Joseph Blaze (dit Castil-Blaze), Thomas Sauvage, Carl Maria von Weber, *Robin des bois ou les Trois Balles*, Paris, J. -N. Barba, 1824, p. 49.

renvoyer au personnage de Robin des bois, le chasseur noir dans l'opéra-comique, « enveloppé d'un grand manteau noir »[1022], comme on le décrit à l'acte I, scène II. C'est lui qui trouve la cible alors que Tony rate son but ; Lousteau voudrait dire par cette allusion que, tout comme Robin des bois, il réussit son tir et par conséquent la femme qu'il désire, contrairement au Procureur du Roi, qui, lui, manque sa cible, et ne gagne ni la femme, ni la corbeille à papier faite par elle. Ainsi l'évocation de ce dessin rouge et noir dans cette partie du roman évoque beaucoup plus qu'une simple image, qu'un simple costume de spectacle souvent représenté dans une estampe – que nous pourrions observer attentivement pour mieux imaginer ses couleurs et sa description. Si nous pouvons parler de couches intermédiales, c'est que cette inscription nous mène à découvrir une partie beaucoup plus profonde, grâce à ce parallèle entre l'opéra-comique et le roman balzacien que l'on peut faire à partir de cette allusion et de cette référence musicale. Par ailleurs, la corbeille à papier que fabrique Dinah devient un objet (décoratif ou utile) et, par conséquent, concret, avec la circulation d'un motif musical, et toutes les allusions et références qu'elle peut évoquer. Comme Dinah est encore en train de fabriquer cette corbeille, qu'elle n'est donc pas encore prête, c'est comme si toutes ces interprétations concernant les couleurs et les éléments intermédiaux étaient ouvertes, toujours à la merci d'un *work in progress* – tout comme l'intermédialité en soi.

Tout comme cette corbeille gagne en perméabilité permettant ainsi la circulation de motifs, lorsque nous observons la description de la maison de Mlle Cormon – trop propre et trop organisée, ce qui dénonçait « […] un œil inoccupé, fureteur, conservateur moins par caractère que par besoin d'action »[1023] –, Balzac, notre architecte d'intérieurs[1024], évoque un objet décoratif qui date de la fin du XVIIIe siècle et qui a été inspiré d'un opéra-comique de Sedaine et Monsigny, intitulé *Le Déserteur*, créé le 6 mars 1769 et plus tard repris par Adolphe Adam, en 1843. Pour compléter la présentation de cette maison provinciale, l'auteur insère une série d'objets qui sont censés la caractériser comme telle (« là tout respirait la vieille, l'inaltérable province »[1025]), dont une pendule :

> Sur la cheminée se trouvaient deux vases en bleu de Sèvres, de vieilles girandoles attachées au trumeau et une pendule dont le sujet, pris dans la dernière scène du *Déserteur*, prouvait la vogue prodigieuse de l'œuvre de Sedaine. Cette pendule en cuivre doré se composait de onze personnages, ayant chacun quatre pouces de hauteur : au fond le déserteur sortait de sa

[1022] *Ibid*., p. 2.
[1023] *La Vieille Fille*, *CH*, t. IV, p. 848.
[1024] Référence à l'article de Nathalie Preiss, « Balzac, architecte d'intérieurs », *L'Année balzacienne 2017*, Paris, PUF, 2017, p. 7-18.
[1025] *La Vieille Fille*, *CH*, t. IV, p. 850.

prison entre ses soldats ; sur le devant la jeune femme évanouie lui montrait sa grâce.[1026]

Balzac souligne certainement la popularité de l'œuvre de Sedaine et de tout ce qui a pu être produit à partir d'elle, mais tout en concentrant cette popularité dans un seul objet. Cette pendule[1027] n'apparaît pas dans le livret de l'opéra-comique de Sedaine, mais a été inspirée du spectacle, notamment du paroxysme pathétique de l'avant-dernière scène où Louise s'évanouit avant de pouvoir sauver son amoureux de l'échafaud. Cet objet est d'ailleurs appelé une pendule « au Déserteur », et à présent il existe encore quelques exemplaires dans des ventes aux enchères, et une conservée dans la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, à l'Opéra Garnier, à Paris.



Fig. 16. Jean-Gabriel Imbert, *Pendule avec une scène du Déserteur*, marbre, bronze ciselé et doré, hauteur 50 cm x largeur 34 cm x profondeur 18,5 cm, Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, 1788.

[1026] *Id*.

[1027] Au XIXe siècle, il y a également une pendule à la Notre-Dame de Paris, inspiré du roman homonyme de Victor Hugo, qui circulait dans les maisons, comme cette pendule qui se trouve au Musée Carnavalet, à Paris.
ANONYME (horloger), *Pendule en forme de cathédrale Notre-Dame de Paris*, bronze, hauteur 72 cm x largeur 50 cm x profondeur 25,5 cm, Paris, Musée Carnavalet, vers 1835. Disponible sur : https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/pendule-en-forme-de-cathedrale-notre-dame-de-paris#infos-principales).





Toutes ces pendules que nous pouvons voir aujourd'hui toutefois ne correspondent pas tout à fait à la description que l'auteur fait de la pendule « au Déserteur » dans cette œuvre, car si nous observons de près ces trois images ci-dessus, il n'y a que sept personnages, dont cinq soldats debout (quatre devant à droite et un derrière vers le centre), Louise et le déserteur, devant à gauche ; Louise est effectivement évanouie, mais le déserteur est à côté d'elle, à genoux, et tient son bras gauche. Une estampe de l'époque représente la même scène, avec la même quantité de personnages décrite par Balzac, mais le déserteur est toujours devant et tient le bras droit de Louise.

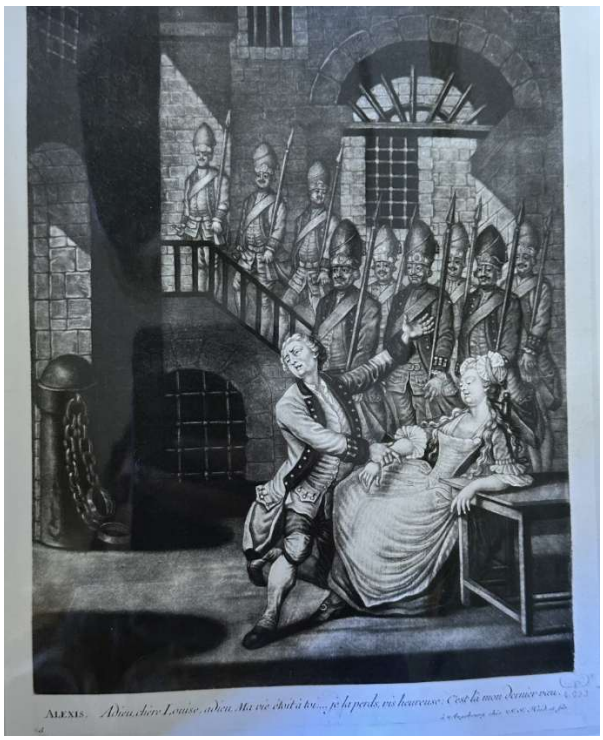


Fig. 17. Johann Elias Haid, *Scènes du Déserteur*, Augsbourg, J. J. Haid et fils, *ca.* 1770.

Toutefois, le livret de Sedaine décrit la scène de la sorte : « Le Théâtre change, il représente une place publique. On voit des Soldats sous les armes. Alexis est au milieu d'un groupe de personnes qu'il désire séparer. Il est soutenu par deux Soldats ; et faisant, pour marcher, des efforts inutiles, il dit : […] »[1028]. Aussi proche que soit la description de la pendule que fait Balzac – notre but n'étant pas celui de mesurer sa précision –, il est intéressant de remarquer qu'un objet décoratif, avec toute sa concrétude et la scène qu'il représente, a été convoqué comme objet intermédial dans l'œuvre balzacienne pour nous rappeler la popularité du librettiste malgré le passage du temps.

Michel-Jean Sedaine (1719-1797) jouissait effectivement d'une grande popularité, comme le dit le narrateur dans ce roman, grâce à son *Épître à mon habit*, les livrets d'opéra-comique *Richard cœur de lion*, *Rose et Colas*, *Le Déserteur* (mentionnés dans *La Comédie humaine*) et encore d'autres, et malgré le fait que son œuvre a été créée au courant du XVIIIe siècle, une grande partie des spectacles issus de ses livrets continuaient à être joués dans la première moitié du XIXe siècle, notamment *Le Déserteur*, dont la reprise date de 1843 à Paris. *Le Déserteur* a été d'ailleurs joué pendant tout l'été 1816, au théâtre des Arts de Rouen, comme bien le rappelle Nathalie Preiss[1029], ce qui montre la précision de l'ancrage spatio-temporel de l'œuvre balzacienne : le récit de *La Vieille Fille* se déroule en 1816, en Normandie. Aussi cette inscription intermédiale vient-elle pour indiquer la contemporanéité du librettiste, tout en montrant que même la vieille fille, qui vit dans la campagne normande, donc loin de toutes les salles de spectacle parisiennes, et qui emploie son temps à bien nettoyer et ranger minutieusement chaque recoin de sa maison, connaît l'œuvre de Sedaine, qui appartient au siècle précédant le sien. Ce commentaire, à la fois musical et décoratif, un commentaire intermédial en somme, vient de la part d'un narrateur qui veut faire ressortir les goûts et les coutumes de la vieille fille, ridiculisant sa situation sans le dire ouvertement. Par ailleurs, cette pendule sert aussi à compléter sa réflexion sur le temps : Sedaine peut traverser son siècle et voir son œuvre reprise et toujours connue en 1816 ; celle qui le connaît et lui rend hommage, d'une certaine manière, avec cet objet, est une femme qui a laissé le temps passer – c'est une vieille fille, momifiée avant même de pouvoir se développer en tant que femme. Ainsi, l'intermédialité que met en place Balzac souligne le décalage horaire en évoquant

[1028] Michel-Jean Sedaine, musique de Pierre-Alexandre Monsigny, *Le Déserteur, comédie en trois actes mêlée d'ariettes,* Paris, Pellet & fils, 1771, p. 66.
[1029] Nathalie Preiss et Jean-Jacques Gautier, *Balzac, architecte d'intérieurs*, Paris, Somogy, 2016, p. 64.

plusieurs temporalités : le temps de la femme qui a passé l'âge de se marier (qui a laissé le temps passer, c'est trop tard) et de l'homme qui a traversé le temps en étant toujours célèbre quelques années après sa mort (le temps est passé mais il est toujours présent). Par ailleurs, une pendule représente pertinemment le passage du temps, qu'elle annonce avec un tic-tac constant et une sonnerie intermittente : c'est aussi illustrer la sidération et la peur de l'échafaud qui semblent suspendre le temps.

Si une pendule a été créée d'après une scène d'un opéra-comique, parfois une série d'objets découlent d'un spectacle musical, grâce à un personnage ou à un autre élément marquant : c'est le cas du soldat laboureur, qui nous permet d'atteindre le sommet de l'intermédialité dans l'œuvre balzacienne. Dans *Les Paysans*, la figure du soldat laboureur est évoquée lorsqu'il est question du portrait de Gaillard, « vieux soldat devenu sous-lieutenant, criblé de blessures, appartenait à la classe des soldats-laboureurs. »[1030] Les soldats laboureurs étaient les militaires qui avaient participé aux guerres napoléoniennes, mais qui, pour ceux qui avaient survécu, avaient été réintégrés à la société pour travailler comme le peuple : on a beau leur accorder la croix d'honneur, leur travail quotidien désormais est dans les champs. Le tableau de Vernet, peint en 1820 pour le duc d'Orléans, mais vendu en 1827, porte l'inscription : « Un ancien soldat de la vieille garde impériale… aide son vieux père à cultiver ses champs ».[1031] C'est une question d'actualité que Balzac transcrit dans son œuvre. Dans *César Birotteau*, en revanche, il se trouve une référence intermédiale à la gravure faite d'après le tableau d'Horace Vernet (1822), à côté d'autres gravures : « C'était bien cette bourgeoisie qui habille ses enfants en lancier ou en garde national, qui achète *Victoires et conquêtes*, *Le Soldat laboureur,* admire *Le Convoi du pauvre* […] »[1032]. Dans ce jeu d'inscriptions intermédiales, l'auteur invite le lecteur à reconnaître une œuvre picturale, en tant que lieu de circulation d'un même motif.

[1030] *Les Paysans*, *CH*, t. IX, p. 170-171.
[1031] Cité par Michel Tilby, « Poetry, image, and post-Napoleonic politics: Baudelaire's "Le Squelette laboureur" », *Studi francesi*, 168 (LVI | III), 2012, p. 422-436. Disponible sur : http://journals.openedition.org/studifrancesi/3599, consulté le 13 octobre 2023.
[1032] *César Birotteau*, *CH*, t. VI, p. 173.



Fig. 18. Pierre-Roch Vigneron, *Le Soldat laboureur*, Paris, Daudet, 1818.

Mais c'est avec *La Rabouilleuse* que l'on trouve l'articulation entre musique et gravure, même si l'auteur ne nous renvoie pas à la gravure de Vigneron spécifiquement, mais à toute une série de manifestations sur ce sujet en vogue, et tout cela à partir d'un personnage qui incarne la figure du soldat laboureur :

> - Mon cher enfant, dit Giroudeau qui tâchait de se poser en oncle, le colonel revient du Texas.
>
> - Ah ! vous avez donné dans le Texas, dans le Champ d'Asile. Vous étiez cependant encore bien jeune pour vous faire *Soldat Laboureur*.
>
> L'acerbité de cette plaisanterie ne peut être comprise que de ceux qui se souviennent du déluge de gravures, de paravents, de pendules, de bronzes et de plâtres auquel donna lieu l'idée du Soldat Laboureur, grande image du sort de Napoléon et de ses braves qui a fini par engendrer plusieurs vaudevilles. Cette idée a produit au moins un million. Vous trouvez encore des Soldats Laboureurs sur des papiers de tenture, au fond des provinces.[1033]

Si Philippe était trop jeune pour jouer le soldat laboureur, dans ce jeu de cache-cache nous découvrons une autre estampe de Vigneron qui représente mieux Philippe : le joueur ruiné, comme si Balzac inscrivait une gravure *in absentia* et nous permettait d'accéder à une autre couche intermédiale. À partir de cette citation pourtant l'auteur lui-même ramène au sein de *La Rabouilleuse* les maintes manifestations picturales de la figure du soldat laboureur qui ont connu le jour à cette époque : il nous donne une piste

[1033] *La Rabouilleuse*, *CH*, t. IV, p. 312-313.

intermédiale, en passant d'un référent visuel (les gravures, paravents, pendules, bronzes et plâtres), à un référent à la fois visuel et acoustique, le vaudeville *Les Moissonneurs de la Beauce ou le Soldat laboureur*, de Nicolas Brazier, Théophile Marion Dumersan et Francis D'Allarde, créé au Théâtre des Variétés, le 1er septembre 1821, et tout cela à partir d'un autre médium : la littérature.

Il y a deux représentations picturales de ce vaudeville, faites en 1821, qui nous semblent particulièrement intéressantes pour notre étude grâce à une citation musicale *in absentia* évoquant aussi une image : une gravure de Pierre Langlumé (1790-1830) et une estampe d'Hippolyte Bellangé (1800-1866). Les deux images reprennent la scène où Francoeur, le soldat laboureur, sauve un officier français et chante : « Patrie, patrie, / C'est un de plus pour toi. »[1034] Or, dans *La Rabouilleuse*, quelques lignes après la citation transcrite ci-dessus où l'on voit Finot appeler Philippe un soldat laboureur, accompagné du rappel de la part du narrateur de toutes les manifestations issues de cette figure, on voit Philippe rappeler la citation tirée du vaudeville et inscrite sous la gravure et l'estampe ici évoquées. Lorsqu'il apprend la mort du duc de Berry, il dit : « Le duc de Berry est mort, eh bien tant mieux ! c'est un de moins. »[1035] De même, le soldat laboureur du vaudeville, Francoeur, sauve un officier français et dit que c'est un de plus pour la patrie ; Philippe, le soldat laboureur balzacien qui vit dans la légende napoléonienne et, par conséquent, dans l'opposition à la Restauration, se réjouit de la mort du duc de Berry (assassiné en 1820 sur les marches de l'Opéra rue Richelieu, voilà peut-être un clin d'œil intermédial !) et dit que c'est un de moins.

[1034] Nicolas Brazier, Francis D'Allarde, Théophile Marion Dumersan, *Les Moissonneurs de la Beauce, ou le Soldat Laboureur*, Paris, Huet, 1821, p. 30.
[1035] *La Rabouilleuse, CH*, t. IV, p. 314.



Fig. 19. Joseph-Louis-Hippolyte Bellangé (dessinateur), Godefroy Engelmann (lithographe), *Les Moissonneurs de la Beauce, ou le Soldat Laboureur*, lithographie en noir, 1821.

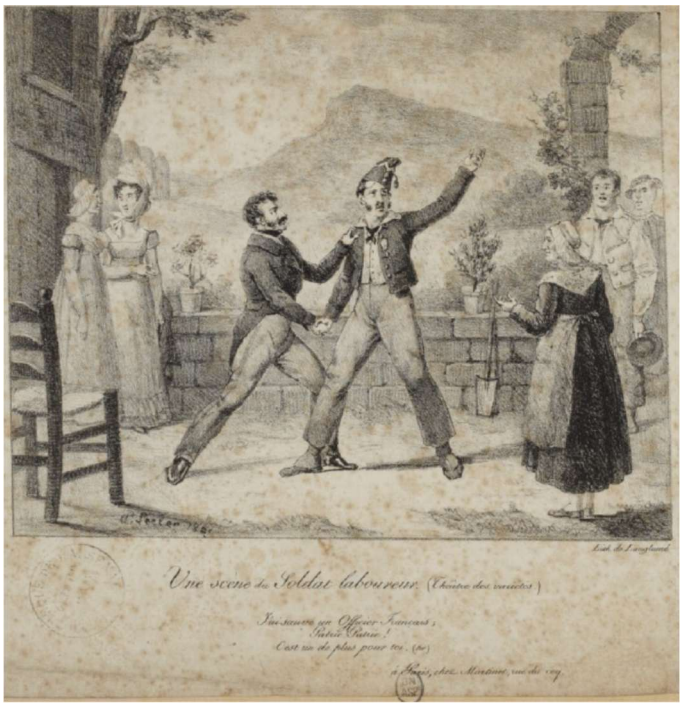


Fig. 20. Pierre Langlumé, *Les Moissonneurs de la Beauce ou le Soldat laboureur*, lithographie en noir, Paris, Martinet, 1821.

Cette citation issue du vaudeville s'est déplacée vers l'estampe et a pu être reprise par Balzac avec variation, sans que l'on sache si ce sont justement ces images qui ont inspiré cette citation *in absentia* ou le vaudeville.

Avec la figure de Robert Macaire, évoquée à plusieurs reprises dans *La Comédie humaine*, un pas de plus est franchi : nous passons de l'intermédialité à la transmédialité[1036]. Lorsqu'il s'agit de l'intermédialité, la relation entre les médias est identifiable, mais avec la transmédialité le média d'origine est oublié, on passe outre ce média. Et dans l'œuvre balzacienne nous trouvons ce nom qui peut évoquer une série de médias différents : parfois il nous renvoie à une citation de ce que Robert Macaire aurait dit dans une pièce ou dans un mélodrame, d'autres fois le renvoi se fait sans citation de ses paroles, à la figure du blagueur par excellence qu'il incarne, nous rappelant l'importance de ce personnage à l'époque de Balzac. L'auteur transcrit dans son œuvre le phénomène Robert Macaire qui, dès 1832, se voit décliné sous des caricatures, physiologies, bonbons, pièces[1037], à l'origine du « macairisme », comme le rappelle bien Nathalie Preiss[1038], dont les manifestations et déclinaisons seront inscrites également dans l'œuvre littéraire d'autres écrivains du XIXe siècle[1039].

En effet, Robert Macaire représente le parangon du blagueur-puffer[1040], c'est-à-dire ce trompeur plaisant, moins par dissimulation d'une vérité que par l'exhibition d'une absence ; avec Robert Macaire, on passe du couple vérité-mensonge, au couple plein-vide, propre à la logique de la blague. Robert Macaire est donc une contradiction vivante, un plein-vide, lieu non d'une opposition, mais d'une réversibilité des contraires : et c'est bien pourquoi le blagueur est toujours blagué. Ce personnage-type a été répandu et connu d'abord grâce à un mélodrame, on l'a vu, *L'Auberge des adrets*, de Benjamin Antier, Saint-Amand (J. -A. -L. Lacoste) et Paulyanthe (Alexandre Chapponier), créé le 2 juillet

---

[1036] Marie-Ève Thérenty a analysé le phénomène du personnage de Robert Macaire comme de la transmédialité. Voir « Un comique "trans" : Robert Macaire. Transmédialité et transgénéricité d'une figure nationale », *Insignis*, n°1, mai 2010.

[1037] Nathalie Preiss a soulevé la question dans *Pour de rire ! La Blague au XIXe siècle*, comme nous l'avons déjà démontré dans « Au répertoire balzacien ».

[1038] *Pour de rire ! La blague au XIXe siècle*, Paris, PUF, 2002, p. 27.

[1039] D'autres écrivains du XIXe siècle inscrivent aussi la figure de Robert Macaire dans leurs œuvres, notamment Gustave Flaubert, dans *L'Éducation sentimentale* (1869) : « Il écarta les bras largement, comme Frédérick Lemaître dans *Robert Macaire*. » (*L'Éducation sentimentale, histoire d'un jeune homme*, dans *Œuvres de Gustave Flaubert*, édition publiée sous la direction d'Albert Thibaudet et René Dumesnil, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 59).

[1040] Nathalie Preiss l'appelle de la sorte, en reprenant ce que dit Georges Montorgueil dans *La Vie extraordinaire de Robert Macaire* : « Ce petit garçon faisait du symbolisme sans le savoir. Un sac en papier gonflé de vent qui crève et fait pouf, voilà qui ressemble assez à Robert Macaire et à ses créations éphémères et tapageuses. » ill. de J.-P. Quint, Paris, Librairie Delagrave, 1928, p. 191 ; cité dans Nathalie Preiss, *Pour de rire ! La blague au XIXe siècle*, Paris, PUF, 2002, p. 31.

1823. Dans ce mélodrame, Robert Macaire se cache sous le nom de Rémond, dont le rôle est créé et joué par Frédérick Lemaître[1041] – celui qui sort sa tête d'un col de velours dans *Trente ans ou la Vie d'un joueur*, tel que décrit Balzac, et que nous essayons d'imaginer –, et qui transforme le personnage de Robert Macaire presque en bouffon. Le mélodrame connaît un grand succès grâce à Frédérick Lemaître qui est à l'origine de la pièce de théâtre quelques années plus tard, créée aux Folies-Dramatiques le 14 juin 1834, où Robert Macaire, tué par Bertrand à la fin du mélodrame, ressuscite dans cette pièce. Balzac inscrit ce personnage, qui connaît toutes sortes de manifestations et déclinaisons, également de plusieurs manières différentes dans son œuvre, et dans différents contextes : il insère une série de liens hypertexte qui nous permettent de découvrir une nouvelle facette de ce phénomène à chaque fois. Dans *Le Député d'Arcis*, lors d'une assemblée, on voit l'intrigue du mélodrame être évoquée :

> On ne se figure pas l'effet que produisent les beaux sentiments sur les hommes réunis. On applaudit aux grandes maximes, et l'on n'en vote pas moins l'abaissement de son pays, comme le forçat qui souhaite la punition de Robert Macaire en voyant jouer la pièce n'en va pas moins assassiner un M. Germeuil quelconque.[1042]

Le narrateur de ce roman nous renvoie ainsi à un personnage moins important dans le mélodrame, la victime de Robert Macaire, pour, à partir de cette comparaison, dédouaner le bandit qui peut justifier ses moyens pour atteindre un but. Cette évocation mélodramatique a une pointe d'humour : les « bons citoyens »[1043] d'Arcis, comme le dit Simon Giguet, ne sont pas tous en faveur du député et de ses idées relatives au progrès. Facile à dire, difficile à faire – nous dit le narrateur avec cette inscription musicale qui nous renvoie au mélodrame.

Dans *Petites misères de la vie conjugale*, il est aussi question d'une scène comparée au mélodrame *L'Auberge des Adrets* ; pour illustrer la logique des femmes (sous-titre d'une méditation), le narrateur renvoie les lecteurs à ce mélodrame :

> La rusée bat monnaie avec vos affaires pour avoir sa tranquillité. Sa mauvaise foi de bonne mère est à l'abri derrière son enfant, l'enfant est son complice. Tous deux s'entendent contre vous comme Robert Macaire et Bertrand contre

[1041] Voir Olivier Bara, « Le rire subversif de Frédérick-Lemaître/Robert Macaire, ou la force comique d'un théâtre d'acteur », *Insignis*, n° 1, 2011.
[1042] *Un député d'Arcis*, *CH*, t. VIII, p. 740.
[1043] *Id*.

> un actionnaire. L'enfant est une hache avec laquelle on fourrage tout chez vous.[1044]

La complicité de Robert Macaire et Bertrand sert donc de comparaison avec celle d'une mère et de son fils. Cependant, le narrateur semble ne penser qu'à cette complicité du début de *L'Auberge des Adrets*, lorsqu'ils se concertent pour assassiner Germeuil et voler la dot de sa fille, Clémentine. À la fin, cependant, Robert Macaire veut échapper à la culpabilité du meurtre, et incriminer son ami : « Mais Bertrand, ma foi, Bertrand paiera pour nous deux, c'est un parti pris »[1045], dit-il ; Bertrand l'entend parler avec Charles sur son plan pour s'enfuir : « Ah ! M. Rémond vous me croyez votre dupe !... Le traître !... il possède comme moi la moitié des 12,000fr. »[1046] Robert Macaire finit tué par le tir mortel de Bertrand : la vengeance est accomplie (espérons que le narrateur des *Petites misères de la vie conjugale* n'avait pas cette sorte de complicité en tête !). Ce que l'auteur évoque ici est beaucoup plus qu'un simple parallélisme entre ces deux récits, qui demande, il est vrai, que le lecteur connaisse bien l'intrigue du mélodrame – ce qui était certainement le cas à son époque –, et il utilise aussi une image censée évoquer des souvenirs à ses contemporains, mais qui est capable aussi de peindre, avec une métaphore (« l'enfant est une hache »), ce qu'il nous raconte, atteignant ainsi un plus large public.

Encore plus imagés sont les moments où Robert Macaire est évoqué pour contribuer à la construction du portrait d'un personnage balzacien, qui rappelle de traits de caractère de Robert Macaire. À titre d'exemple, Finot appelle Nucingen de la sorte : « Il me semble entendre parler ce vieux Robert Macaire de Nucingen ! »[1047]. Nucingen est celui qui crée une liquidation fictive, et est l'artisan d'une circulation artificielle de l'argent qui n'est plus gagé sur rien : c'est le « puffer financier patenté » [1048], comme le définit bien Nathalie Preiss. À l'instar de Nucingen, Vinet appelle l'enfant rusé Figaro dans *Le Député d'Arcis*, mais il rectifie : « Faut pas nous rabaisser, répliqua l'enfant. Mon maître m'appelle petit Robert Macaire. Depuis que nous savons nous faire des rentes, nous sommes Figaro, plus l'argent. »[1049] Ici, l'économie de portrait se fait à partir de deux personnages connus, issus ou non d'un spectacle proprement musical (Figaro pourrait renvoyer au personnage de la pièce de théâtre de Beaumarchais, et non pas aux opéras de

---

[1044] *Petites misères de la vie conjugale*, *CH*, t. XII, p. 47.
[1045] Benjamin Antier, Jean-Armand Lacoste (Saint-Amand), Alexandre Chaponnier (Paulyanthe), *L'Auberge des Adrets*, Paris, chez Pollet, 1823, p. 38.
[1046] *Ibid.*, p. 42.
[1047] *La Maison Nucingen*, *CH*, t. VI, p. 358.
[1048] *Pour de rire ! La blague au XIXe siècle*, Paris, PUF, 2002, p. 34.
[1049] *Le Député d'Arcis*, *CH*, t. VIII, p. 797.

Mozart et Rossini ; Robert Macaire pourrait être une des nombreuses manifestations qui ont eu lieu avec son nom). Nous oublions l'origine, mais la signification est évidente : il s'agit d'un homme d'esprit astucieux, mais avec la distinction pécuniaire faite par l'enfant.

De même, dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, Robert Macaire apparaît à côté d'une référence au mélodrame et accompagné d'une citation musicale à deux reprises, d'abord prononcée par Corentin puis par Jacques Collin : « Je suis le plus fort pour le moment, pourquoi ne ferions-nous pas comme dans *L'Auberge des Adrets ?* Je vous tends la main, en vous disant : "Embrassons-nous et que cela finisse." »[1050] Ce à quoi Trompe-la-Mort répond : « Je serai toujours et en tout temps à votre service, et au lieu de dire, comme Robert Macaire : "Embrassons-nous !..." moi, je vous embrasse. »[1051] Dans l'acte IV, scène VII du mélodrame, c'est le baron de Wormspire qui dit « Embrassons-nous tous » à Robert Macaire, une phrase dite par un escroc à un autre escroc. Ici, Corentin est le chef de la police politique qui a donc un pouvoir sur Jacques Collin et qui finit, comme nous le savons, par faire arrêter Vautrin et Lucien. Ce qui pourrait apparaître comme un trou de mémoire de Balzac sert au fond à souligner la réversibilité de la blague, où le blagueur finit toujours blagué – et c'est pourquoi le lithographe Honoré Daumier (1808-1879) d'ailleurs s'empare de cela, mais dans un contexte politique, où on voit justement cette réversibilité.

[1050] *Splendeurs et misères des courtisanes*, *CH*, t. VI, p. 919.
[1051] *Ibid.*, p. 920.



Fig. 21. Honoré Daumier (attribué à), « Nous sommes tous d'honnêtes gens, embrassons-nous et que ça finisse », Lithographie appartenant à *La Caricature politique, morale, littéraire et scénique*, Paris, Aubert, 13 novembre 1834.

Dans cette caricature, c'est moins l'hypocrisie des hommes d'État qui est mise en valeur (qui, tout en s'embrassant, se font les poches), que cette réversibilité de la blague, où le voleur est volé – tout comme Robert Macaire libraire d'ailleurs, qui est volé par Bertrand dans la série *Cent et un Robert-Macaire* de Daumier. La citation musicale et la figure de Robert Macaire ont servi ainsi à critiquer et dénoncer la situation de la monarchie de Juillet, en rappelant que ce contexte politique se prête aussi à la réversibilité propre à la blague : on vole celui qui est en train de nous voler. Dans l'œuvre de Balzac, cette inscription tout aussi visuelle illustre bien le comportement manipulateur et impudent de Vautrin, tout en soulignant un phénomène d'intermédialité, d'abord lié au mélodrame. Ceci pourtant est une question délicate et peu musicale : vu la quantité de déclinaisons que ce personnage a connues, devenu le parangon du blagueur-puffer, il est difficile de déterminer si l'auteur fait référence directement au mélodrame (comme c'était le cas des extraits analysés ci-dessus) ou à une caricature, ou au personnage-type qui aide à construire le caractère des personnages balzaciens, sans rappeler son origine. Le côté visuel pourtant est, quant à lui, garanti : à chaque évocation de Robert Macaire, il y a une image qui nous renvoie aux estampes avec ce personnage, notamment à une des planches du recueil intitulé *Cent et un Robert-Macaire*, de Daumier.



Fig. 22. Charles Philipon et Honoré Daumier, « Robert Macaire chef d'orchestre », dans *Les Cent et un Robert-Macaire*, Paris, Chez Aubert et Cie, 1840.

Il s'agit du Robert Macaire chef d'orchestre, le blagueur qui conduit une musique charivarique. Cette planche ne montre pas qu'une profession, mais la complexité du personnage qui meurt et apparaît toujours, cent et une fois ! Ceci ne nous rappellerait pas le maître chanteur de *La Comédie humaine* ? Dernier coup intermédial de Robert Macaire, cette planche orchestre en quelque sorte les différents médias et met en lumière sa nature intermédiale ou, plus exactement, transmédiale, dans la mesure où la blague remet en cause la notion d'origine puisque l'on ne sait plus par quoi commencer : le personnage du mélodrame, ensuite de la pièce, on passe de l'un à l'autre, de la même façon que Vautrin traverse les classes sociales. Même si Balzac ne thématise pas l'intermédialité qui provient du phénomène Robert Macaire, il s'agit d'un personnage-porte qui permet la circulation des motifs, qui est le lieu même de la transmédialité : c'est un personnage qui, en traversant les médias, nous fait oublier le média d'origine.

Ainsi, en soulignant l'importance de l'interprète, Balzac souligne l'importance de son travail en tant qu'auteur, mais médium aussi, non pas comme celui qui a besoin d'une longue gestation des idées avant de conclure son œuvre, mais celui qui crée, à partir de quelque chose, son propre art, comme un artiste de l'immédiat et qui nous laisse voir son

work in progress, notamment avec les corrections et changements de texte que ses contemporains pouvaient suivre à son époque, et que l'on peut tracer aujourd'hui en ayant toute la complétude de *La Comédie humaine.*

Lire chaque partie de son œuvre est aussi un travail en cours qui nous permet de découvrir chaque nouveau personnage tout en le liant avec d'autres qui sont déjà apparus ailleurs ; trouver chaque élément intermédial dans *La Comédie humaine* nous permet aussi de mieux comprendre certains renvois, certes, mais aussi de construire, peu à peu, toute une culture datée qui nous lance vers une époque inconnue, mais imaginable grâce à la construction de son système. Penser l'intermédialité balzacienne aujourd'hui est aussi penser à la totalité de son œuvre et à ces bribes d'histoire culturelle et sociale qui nous transporte vers un au-delà : la citation musicale telle que Balzac la construit, devient un endroit de circulation d'un motif, parfois concret, qui nous permet de voir sa réalité devenue tangible pour les privilégiés qui lisent toute *La Comédie humaine.*

Toutefois, ces citations musicales sont un corps étranger dans le texte : elles interrompent provisoirement la continuité de la lecture, on identifie plus ou moins qu'il y a un élément de l'extérieur qui a été posé dans l'œuvre. Les inscriptions musicales balzaciennes bien mêlées et bien fondues dans le tout, n'ont pas toujours la même forme, ni la même extension ; la durée de la musique et la durée de la littérature n'est pas la même non plus. Là réside peut-être le message ultime du privilège accordé à ce médium qu'est l'interprète-auteur : faire de la citation musicale non un corps étranger dans *La Comédie humaine*, mais un théâtre de la mémoire incarné. Dès lors, la référence à l'interprète-médium met en place une esthétique de la réception, grâce à un théâtre visuel et sonore de la mémoire (au sens de l'ancienne rhétorique), qu'il constitue, et qui joue sur l'intermédialité.

CHAPITRE II. LA CITATION MUSICALE : LES VOIX DU SILENCE

I. Un palais sonore

Afin d'étudier la relation entre les médias dans l'œuvre balzacienne, il est important d'analyser l'apport de l'image et des éléments spectaculaires liés à l'inscription musicale, tout en observant les effets sur le lecteur, son appréciation, son identification. Il est possible de considérer les citations musicales en soi, de voir comment s'articulent image et son dans *La Comédie humaine*, d'envisager quel rôle elles jouent dans chaque œuvre ; ce serait incomplet pourtant si on laissait de côté la réception, où le croisement d'un univers acoustique et pictural a véritablement lieu lors de la reconnaissance, où se fait le *work in progress* intermédial. Derrière un morceau, il y a un contexte d'écoute et, dans ce cas, un contexte de lecture aussi, qui laisse le loisir au lecteur-spectateur-auditeur de découvrir et extraire un sens qui peut changer, et qui peut être sans cesse renouvelé. Lorsque le lecteur connaît la citation musicale (ou l'allusion et la référence musicales), nous pourrions dire que l'auteur entraîne le lecteur dans son écoute : il peut siffler l'air dans sa tête et presque l'écouter (ou le reproduire) grâce à cette inscription musicale. Cependant, si ce n'est pas le cas – surtout pour le lecteur du XXIe siècle, qui a un répertoire très différent de celui des lecteurs du XIXe siècle –, il comprend qu'il s'agit d'un médium différent, que c'est de la musique (qu'elle soit ou non verbalisée), sauf dans le cas de citations musicales *in absentia*, dans la mesure où ces morceaux ne sont pas reconnus immédiatement par tout le monde.

L'intermédialité s'actualise souvent et de diverses manières. Aujourd'hui on trouve certains travaux balzaciens sur l'intermédialité de son œuvre et les adaptations pour le grand écran qui sont sorties depuis quelques années[1052]. Cette mise au jour implique ainsi des questionnements quant à la temporalité : si l'œuvre de Balzac a traversé deux siècles, il y a forcément un écart générationnel entre les lecteurs de *La Comédie humaine*, qui peut influer sur la reconnaissance, l'interprétation et la compréhension des références, allusions et citations musicales que nous trouvons ici.

[1052] Voir Arnaud Rykner, « De l'Intermédialité au dispositif (et retour) : Balzac à la scène et à l'écran », *Fabula / Les colloques, Création, intermédialité, dispositif*, 2017.

Aussi pourrions-nous supposer que l'œuvre balzacienne engage une activité de mémoire incessante, qui n'est pas forcément partagée par tous les lecteurs, puisque la mémoire dépend d'une observation ou d'une expérience préalable. En intégrant la musique dans son œuvre, Balzac nous offre à nous, lecteurs du XXIe siècle, une expérience immersive de la vie au XIXe siècle en France, à la véracité (ou à la vraisemblance) de laquelle nous sommes obligés de croire : l'écart temporel ne permet pas à notre mémoire d'être sollicitée. Nous essayerons de montrer pourtant dans ce chapitre que la distribution musicale dans son palais sonore, grâce à la répétition parfois, mais aussi à l'évocation d'images qui accompagnent une inscription musicale, nous aide à bâtir une sorte de mémoire compensatoire qui se récrée et se développe au fil du temps.

1. Le « Conservatoire » balzacien : une mémoire vive ?

Lorsque l'auteur ouvre la scène vers un spectacle musical, c'est au lecteur-spectateur de se projeter dans un autre monde, de faire l'effort d'accéder à cette sphère musicale. Or, il n'est pas toujours facile de s'enfoncer dans cet univers seulement à partir de l'invocation d'un air d'opéra, de la performance d'une cantatrice dont la voix n'a pas survécu jusqu'à nos jours ou de la transcription de quelques vers faite par l'auteur[1053]. Dans *Gambara*, lorsque le chef d'orchestre dit que « la musique existe indépendamment de l'exécution »[1054], il n'a probablement pas songé au caractère éphémère de ce qui « s'élance du gosier de la Pasta »[1055], ou « de la force de Rubini »[1056] quand il chante, ou des pirouettes de Taglioni[1057]. Il écrit pour la postérité, comme il l'affirme dans une lettre à sa sœur Laure, du 6 septembre 1819, en lui disant que, n'ayant pas trouvé un compositeur pour son livret, il décide d'abandonner son projet d'opéra-comique, car : « je ne dois pas travailler pour le goût actuel, mais comme ont fait les Racine, les Boileau,

[1053] Béatrice Didier, sur la musique dans les œuvres de George Sand, évoque le même problème de la description d'une œuvre musicale dans une œuvre littéraire : « Néanmoins le statut de la musique présente des particularités, et pénétrer dans un opéra grâce à ce qu'en dit un romancier n'est pas tout à fait la même chose que pénétrer dans la chambre d'un personnage : la situation du référentiel n'est pas la même. Le mode d'écriture non plus. Qualité de l'expérience, statut du personnage et du descriptif, fonction dans l'économie du récit, figures de style diffèrent profondément. En faisant appel à une œuvre musicale, le romancier pénètre et fait pénétrer son lecteur dans une autre création imaginaire et qui plus est, dans un monde qui possède ses lois, son langage propres. » (Béatrice Didier, « George Sand et l'imaginaire de la musique », dans *George Sand : Pratiques et imaginaires de l'écriture*, Brigritte Diaz ; Isabelle Hoog-Naginski (dir.), Caen, PUC, 2006, p. 215-223, p. 215).
[1054] *Gambara*, *CH*, t. X, p. 473.
[1055] *Ibid.,* p. 480.
[1056] *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 719.
[1057] *Traité de la vie élégante*, *CH*, t. XII, p. 290.

pour la postérité ! »[1058] Ceci peut être vu comme une contradiction de l'auteur, qui affirme dans une lettre à la duchesse d'Abrantès qu'il « renferme dans [s]es cinq pieds deux pouces toutes les incohérences, tous les contrastes possibles »[1059] ? Ou pourrait-on affirmer que l'auteur n'était simplement pas capable de prévoir quelle œuvre musicale serait en possession d'une pérennité précaire ou d'une pérennité assurée ? Dans *Massimilla Doni*, en parlant du quartetto *Mi manca la voce*, dans l'acte III, de l'opéra *Mosè in Egitto*, de Rossini, la duchesse Cataneo paraît croire à sa perpétuité : « Ce *Mi manca la voce* est un de ces chefs-d'œuvre qui résisteront à tout, même au temps, ce grand destructeur des modes en musique, car il est pris à ce langage d'âme qui ne varie jamais. »[1060] Quant aux chansons populaires ou aux inscriptions musicales issues de vaudevilles, mélodrames et opéras-comiques, leur durée dans le temps n'est pas thématisée dans son œuvre.

Lire Balzac au XXIe siècle, c'est faire un travail d'archéologue : on cherche des vestiges du passé plus ou moins enterrés dans son œuvre. Certaines inscriptions musicales nous sautent aux yeux (comme quand l'auteur nous donne le titre d'un spectacle, avec son compositeur ou ses interprètes), d'autres nous demandent de creuser (comme les citations *in absentia*). Que ce geste soit volontaire ou involontaire, conscient ou inconscient, intentionnel ou pas, on ne peut avoir qu'une certitude : l'auteur joue sur une mémoire collective[1061].

Balzac utilise les citations musicales pour caractériser ses personnages de manière subtile mais significative, tout en faisant l'économie d'un portrait, on l'a vu, parfois accompagné d'un brin d'ironie sur une caractéristique physique ou sur le caractère d'un personnage, ou encore en rajoutant une touche de dramatisation dans le récit. Ce sont les interprètes qui sont le plus convoqués lorsqu'il s'agit de faire le portrait d'un personnage balzacien : leurs gestes, voix, démarches et tenues viennent en aide à l'auteur dans ces

[1058] *Corr.*, t. I, p. 17.
[1059] Lettre du 22 juillet 1825, *Corr.*, t. I, p. 269.
[1060] *Massimilla Doni*, *CH*, t. X, p. 603.
[1061] Aude Déruelle rappelle que le terme « mémoire de la collectivité » apparaît en 1836 : « Il me semble que ce risque de l'hétéroclite, du bric-à-brac, est entièrement assumé par l'œuvre qui promeut cet imaginaire de la collection, terme qui vient du latin *colligere,* mettre ensemble : si cette œuvre de mémoire prend le risque d'être collecte puis collection de traces, c'est qu'elle vise à être mémoire collective, c'est-à dire mémoire de la collectivité, terme qui apparaît justement en 1836, et qui est intéressant en ce qu'il dessine aussi bien l'ensemble qu'il désigne les individus le composant. » (« Le Roman balzacien entre histoire et mémoire », *L'Année balzacienne 2007*, Paris, PUF, 2007, p. 33-48). Quelques années plus tard Balzac penserait à rassembler ses œuvres sous le titre de *La Comédie humaine*, et en écrire l'avant-propos, en 1842, où le plan de cette collection d'œuvres fut présenté.

descriptions ; leur talent, après avoir quitté la scène, reste dans le souvenir de ceux qui les ont vus et entendus[1062] – tout comme une chanson ou l'air d'un opéra reste dans nos têtes parfois. Ce n'est pas simplement pour décrire un personnage qui aime la musique et qui fréquente les salles de spectacle (à titre d'exemple, les personnages qui découvrent les merveilles d'aller à l'Opéra à Paris, tels que Louise de Chaulieu, Lucien de Rubempré, Eugène de Rastignac et Raphaël de Valentin), que l'auteur rajoute cette dimension musicale dans son œuvre, mais tout en convoquant des exemples concrets (des titres, des paroles et des noms du monde musical), il montre qu'il connaît l'actualité musicale, sinon parce qu'il fréquentait les théâtres, du moins parce qu'il lisait les critiques dans les journaux. Souvent, les inscriptions musicales sur lesquelles travaille Balzac ne sont pas mortes : les spectacles étaient encore à l'affiche au moment de la publication de ses œuvres. Mais nous avons vu dans la première partie de ce travail que les références à certains spectacles, compositeurs et interprètes d'antan sont aussi présentes et construisent ainsi avec les inscriptions plus ancrées au présent tout le répertoire balzacien. Ces références musicales qui datent de quelques années voire d'un siècle (par rapport aux années d'activité de Balzac) ne sont pourtant pas des débris d'un passé incrustés dans le présent : lorsque Balzac plonge dans ce passé musical, il ramène ce qui est toujours connu du public à son époque, quelques spectacles du XVIIIe siècle qui revenaient à l'affiche et quelques compositeurs dont on parlait toujours. Après tout, l'auteur est précisément la personne qui parvient à mettre en mots les expériences vécues : Balzac, en voulant écrire l'histoire des mœurs contemporaines, entretient une tension vivante entre le passé et le présent, les interprètes et compositeurs morts et les vivants, le subjectif (son penchant pour les opéras de Rossini) et l'objectif (ce dont parlait la presse), l'individuel et le collectif, tout en créant et nourrissant un trésor commun pour ses lecteurs contemporains.

Balzac inscrit cependant dans son œuvre aussi quelques inscriptions musicales régionales, qui ne font pas partie de la mémoire collective de la plupart de ses lecteurs. Comme il sait qu'il ne s'agit pas d'une référence répandue, il utilise l'appel visuel pour attirer notre attention ; non pas comme la partition *Chant d'une jeune fille*, mais par la présence de strophes, de vers décalés, typographiquement, du texte qui permettent, sinon la reconnaissance, du moins, l'identification de cet élément étranger. Lorsque l'on voit, dans *Les Chouans*, la citation de toutes les paroles de la *Ballade du capitaine*, chanson

[1062] Ici, nous rejoignons ce que dit le comédien François-Joseph Talma (1763-1826), dans *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, Paris, Auguste Fontaine, 1856, p. 4 : « Le talent de l'acteur quand il a quitté la scène, n'existe plus que dans le souvenir de ceux qui l'ont vu et entendu. »

recueillie et retranscrite par l'auteur dans son œuvre, même si on ne connaît pas cette chanson « si populaire dans l'ouest de la France »[1063], on reconnaît sa structure musicale. Le narrateur introduit un vers pour décrire l'acte musical avant que chaque personnage ne chante ses vers : « Pille-miche entonna d'une voix enrouée »[1064] – et l'auteur insère trois strophes de la *Ballade du capitaine* ; puis Barbette, entraînée par la mélodie qu'elle entend, commence à chanter « involontairement les premières strophes de la ballade »[1065], et on voit la suite de la chanson, ses six strophes complètes et le début de la septième dont le premier vers qui finit par un « *etc.* » – interrompue par la découverte du cadavre de son mari. Cet *et cætera* vient suspendre la transcription des paroles comme si toutes les strophes transcrites suffisaient déjà à dramatiser cette scène qui finit tragiquement et nous donne plus que l'avant-goût de cet intermède.

Parfois pourtant, l'*et cætera* vient montrer que l'auteur s'attend à ce que ses lecteurs partagent les mêmes références musicales que lui. Lorsqu'il fait le portrait de Pons, il évoque les romances où la femme est célébrée : « Pons était un vrai Français de l'Empire, en qui la galanterie du dernier siècle s'unissait au dévouement pour la femme, tant célébré dans les romances de *Partant pour la Syrie,* etc. »[1066] L'auteur nous donne le titre d'une romance connue à l'époque (et connue aussi de ceux qui ont vu et revu cette romance dans plusieurs œuvres de *La Comédie humaine*), mais compte sur les connaissances et, par conséquent, la mémoire de son lecteur, pour compléter les exemples de romances. C'est une lacune facilement complétée par les lecteurs contemporains de l'auteur, mais qui laisse du brouillard pour le lecteur actuel.

En tant qu'historien des mœurs, Balzac construit ses scènes-tableaux sur un public spécifique, pour un public-cible. La plupart de ses inscriptions musicales sont adressées à une bourgeoisie urbaine, même s'il a pour but de décrire différentes classes sociales, et même si plusieurs romans se passent ailleurs qu'à Paris (au Havre, à Provins, à Angoulême, *etc*.). Le répertoire balzacien plaît aux dilettantes qui fréquentent des salles de spectacle parisiennes, très au fait des derniers vaudevilles, mélodrames et opéras-comiques, et des opéras qui reviennent très souvent sur scène pendant les années où écrit Balzac. Aussi son lectorat de l'époque n'était-il pas difficile sur les choix de répertoire, et pouvait facilement identifier les inscriptions musicales que l'auteur insère dans son

[1063] *Les Chouans*, *CH*, t. VIII, p. 1177.
[1064] *Id*.
[1065] *Id*.
[1066] *Le Cousin Pons*, *CH*, t. VII, p. 544-545.

œuvre. Certes, Balzac crée une mémoire du temps présent, ancrée dans l'immédiate réalité qu'il connaissait et qu'il essaie de nous montrer dans son œuvre : l'actualité théâtrale, les grands noms des scènes françaises et italiennes, principalement, les titres populaires parmi les dilettantes. Même s'il s'agit de quelques compositeurs, interprètes ou spectacles du siècle précédent, ils sont toujours connus de ceux qui partageaient la même temporalité que lui. Cette co-présence de temporalités différentes ouvre donc une brèche pour le temps présent, qui n'est jamais censée se fermer : c'est un portail vers son temps, sa contemporanéité que l'on apprend à connaître, petit à petit, au fur et à mesure que l'on fait défiler les pages des œuvres de *La Comédie humaine*, comme si Balzac rendait présente toute cette réalité musicale, notamment à partir des interprètes.

Les descriptions détaillées que Balzac s'applique à faire des paysages, maisons, décors, vêtements, apparences et caractères restent cependant lacunaires, comme l'a bien souligné Judith Lyon-Caen, « puisque le lecteur est supposé connaître le paysage décrit. »[1067] C'est une activité qui ne se fait pas consciemment, mais automatiquement ; l'horizon d'attente du lecteur complète avec les informations qu'il a, avec ce que fournit sa mémoire. Or, les éléments musicaux exigent le même travail : on pourrait considérer dorénavant l'existence d'une sorte de mémoire involontaire, qui est sollicitée malgré le lecteur, mais aussi du côté de l'auteur, qui peut ajouter certains éléments presque à son insu, car cela faisait partie de son époque, d'une sorte de mémoire collective de la première moitié du XIXe siècle. Quant au lecteur, s'il connaît telle référence, allusion ou citation musicale, l'élément musical introduit dans l'œuvre balzacienne éveille chez lui des souvenirs, qui lui permettent de compléter les paroles d'un air, de le fredonner ; de faire le parallèle entre l'intrigue d'un spectacle musical et le roman balzacien ; d'essayer de comprendre les décalages de références en apparence erronées données par l'auteur – notamment dans *Ursule Mirouët*, lorsque l'auteur donne le nom du compositeur du morceau que joue Ursule : « *Le Songe de Rousseau*, morceau choisi par Ursule, une des compositions de la jeunesse d'Hérold […] »[1068], et nous savons que le morceau est de Cramer ; ou encore lorsque l'auteur décrit la scène où Camille et Gennaro chantent le dernier duo de *Roméo et Juliette*, l'air *Dunque il mio bene tu mia sarai*, tout en convoquant l'air *Di tanti palpiti*, qui appartient toutefois à un autre opéra, d'un autre compositeur – à l'opéra *Tancrède*, de Rossini : la mémoire involontaire du lecteur peut intervenir encore une fois, s'il connaît ces deux airs, issus de ces deux opéras, pour trouver

[1067] *La Lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006, p. 37.
[1068] *Ursule Mirouët*, *CH,* t. III, p. 891.

l'élément étrange (la référence erronée). La mémoire involontaire du lecteur sera entraînée à corriger la référence, en se demandant si ce décalage a été voulu et s'il a une incidence sur le récit ou pas, comme lorsque Godeschal chante quelques vers d'une chanson à boire « Elle aime à rire, elle aime à boire, elle aime à chanter comme nous ! »[1069], et que le narrateur « se trompe » (serait-ce une faute intentionnelle de l'auteur ?) sur la référence, tout en disant qu'il s'agit d'une « fameuse chanson de Béranger. »[1070] – et nous savons que Béranger a écrit la chanson « Les Parques », sur l'air d'« Elle aime à rire, elle aime à boire », qui date du XVIIIe siècle, créée, selon la légende, par le général Lasalle (1775-1809). Ce décalage quant à la référence ne nuit pourtant pas à l'effet que cette inscription musicale doit faire à ce moment précis du récit.

De même, ce jeu de mémoire proposé par l'auteur peut faire appel à la mémoire collective de l'époque lorsqu'une inscription musicale est accompagnée d'adjectifs tels que « le fameux », « le très célèbre », ce qui n'a peut-être pas perduré dans le temps. À titre d'exemple, dans *Albert Savarus*, le narrateur fait allusion à un air de *Mosè in Egitto*, de Rossini : « Quand ce fut fini, la princesse dut faire sa partie dans le fameux quatuor de *Mi manca la voce* qui fut exécuté par elle, par la Tinti, par Genovese le fameux ténor, et par un célèbre prince italien […] »[1071]. Notons que le narrateur emploie ce même adjectif, « fameux », pour un air qui était effectivement connu à son époque (et aujourd'hui encore, parmi les mélomanes), car issu d'un opéra célèbre souvent représenté, mais aussi pour un personnage fictif de son œuvre, moins « fameux » donc, même si Genovese apparaît dans *Massimilla Doni* aussi. Même à l'époque de Balzac, les degrés de célébrité connaissent un écart, ce qui n'est peut-être pas le cas d'aujourd'hui : pour la plupart des lecteurs actuels, cet air et ce ténor peuvent être de l'ordre de la fiction, et peuvent partager ainsi le même statut de « fameux ». Les références que l'auteur introduit par des adjectifs « fameux », « connu », « célèbre » dispensent de toute identification précise, ce qui finit par créer un panthéon de la renommée et présuppose l'existence d'un trésor commun.

Lorsque, dans *Béatrix*, le narrateur ne tarit pas d'éloges sur l'air que chante Conti (un personnage fictif, tout comme Genovese), il revient avec ce rappel d'une mémoire partagée : « Le musicien […] chanta le plus grand chef-d'œuvre musical qui existe pour les exécutants, le fameux *Pria che spunti l'aurora*, que Rubini lui-même n'entame jamais

[1069] *Un début dans la vie*, *CH*, t. I, p. 856.
[1070] *Id*.
[1071] *Albert Savarus*, *CH,* t. I, p. 962.

sans trembler, et qui fut souvent le triomphe de Conti. »[1072] Si cet air n'est pas fameux pour les lecteurs actuels, il est peut-être resté à l'esprit des lecteurs de *La Comédie humaine*, qui le voit se répéter dans plusieurs œuvres de Balzac, tout comme le nom de l'interprète Rubini d'ailleurs. Si la mémoire collective de l'époque permet aux lecteurs contemporains de l'auteur de partager ces références, celle d'aujourd'hui ne nous permet même pas de faire la distinction entre Conti et Rubini, peut-être même pas de nous laisser émouvoir par les accords de cet air, faute de connaissances musicales. Lorsque Paz décrit l'écuyère qu'il veut faire passer par sa maîtresse, Malaga, il évoque une série de cantatrices et danseuses talentueuses et célèbres afin de les comparer avec elle :

> Oui, madame, la Cinti et la Malibran, la Grisi et la Taglioni, la Pasta et l'Elssler, tout ce qui règne ou régna sur les planches ne me semble pas digne de délier les cothurnes de Malaga qui sait descendre et remonter sur un cheval au grandissime galop […][1073].

À l'époque où Balzac écrit ce roman, la presse faisait défiler chaque semaine dans les journaux les noms de ces célébrités, facilement reconnaissables donc par le peuple dilettante. Aussi si l'on connaît les compliments que l'on adressait aux interprètes, il est alors plus facile de situer l'aisance et l'élégance de l'écuyère Malaga, le personnage fictif balzacien, grâce à la comparaison avec ces interprètes réelles que fait Paz. En faisant ceci, l'auteur n'enferme pas Malaga dans son monde fictif, mais il invite tous ces noms à avoir une deuxième vie dans l'œuvre. Le problème reste pourtant le même : aujourd'hui, si maints spectacles musicaux sont tombés dans l'oubli, les interprètes se sont ensevelis encore plus profondément dans l'abîme du temps. Ces descriptions, qui ouvraient le roman vers un extérieur connu et fréquenté par les lecteurs et spectateurs de l'époque, permettant ainsi l'auteur de faire l'économie d'une scène ou d'un portrait, ne fonctionnent pas de la même manière pour nous aujourd'hui, lecteurs du XXIe siècle. Au lieu de permettre une économie de portrait, si nous voulons voir à quoi ressemblaient ces interprètes, la recherche ou le filtre de la note ne font que retarder la lecture, qui devient alors moins fluide. Toutes les descriptions et adjectifs aident pourtant à la construction de la mémoire du lecteur, au fur et à mesure qu'il avance dans les pages.

Si certains lecteurs du XXIe siècle, passionnés de musique, sont capables de reconnaître les airs d'opéras mentionnés dans *La Comédie humaine*, il y a certainement une faible proportion de ces lecteurs actuels qui connaissent quelques phrases fameuses,

[1072] *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 826.
[1073] *La Fausse Maîtresse*, *CH*, t. II, p. 222.

retirées de leur contexte purement musical et répétées dans la vie de tous les jours – devenues malgré elles une scie à l'époque et, par conséquent, très ancrées dans une mémoire collective de la première moitié du XIXe siècle. C'est le cas, par exemple, de la phrase proverbiale « prenez mon ours », du vaudeville *L'Ours et le pacha*, de Scribe : on l'utilisait pour dire à quelqu'un qu'il vante trop sa marchandise, ou que l'on a envie de se débarrasser d'un objet encombrant et gênant. Quelques auteurs ont repris la formule dans leurs écrits, tel que Charles Baudelaire, dans sa nouvelle *Le Fanfarlo*[1074]. La formule « prenez mon ours » était également employée par les directeurs de théâtre, lorsqu'ils se trouvaient face à un auteur avec son manuscrit, ils disaient : « Vous voulez m'amuser, vous m'apportez votre ours »[1075], – dans le jargon théâtral de l'époque, l'ours est une pièce de théâtre « qui vieillit dans les cartons en attendant la publication »[1076]. Cette phrase célèbre n'a pourtant pas pu franchir les frontières temporelles du XXe et XXIe siècles : les quelques mentions plus récentes que l'on trouve aujourd'hui n'appartiennent qu'à des dictionnaires. À l'époque de Balzac pourtant, lorsqu'il inscrit la fameuse formule dans *Splendeurs et misères des courtisanes* et dans *Pierre Grassou*, ses lecteurs la connaissent, la comprennent et peut-être même qu'ils l'emploient dans leur quotidien, tout en connaissant son origine.

De même, le fameux vers chanté par Josépha, dans *La Cousine Bette*, pour exprimer son ironie et ôter la gravité de la situation, appartenant à un air de l'opéra *Œdipe à Colone*, « Du malheur auguste victime ! », a également été tourné en scie à l'époque, reprise par plusieurs écrivains. Paul de Kock, dans *André le Savoyard*[1077], à titre d'exemple, reprend cette même formule. Il est possible que, parce qu'il est devenu une scie, le caractère musical de « prenez mon ours » et « du malheur auguste victime » soit légèrement oublié ou perdu aujourd'hui, mais moins qu'avant, certainement. Le jeu de mémoire que cela entraîne reste pourtant toujours présent, comme si l'on découvrait une expression à l'ancienne, expliquée par une note ou par le dictionnaire. Parce que si on ne connaît pas certaines inscriptions musicales, ni les noms de quelques interprètes, nous pouvons interrompre la lecture pour effectuer des recherches ou nous pouvons tout

[1074] « Quiconque a voulu, sans avoir en lui la force absolutrice de Valmont ou de Lovelace, posséder une honnête femme qui ne s'en souciait guère, sait avec quelle risible et emphatique gaucherie chacun dit en montrant son cœur : prenez mon ours ; — cela me dispensera donc de vous expliquer combien Samuel fut bête. » Charles Baudelaire, *Le Fanfarlo*, 1847 ; Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012, p. 46.
[1075] Lorédan Larchey, *Les Excentricités du langage français*, Paris, Aux Bureaux de la Revue anecdotique, 1861, p. 193.
[1076] « Ours », *Trésor de la langue française*, disponible sur : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=250703250, consulté le 7 octobre 2025.
[1077] Paul de Kock, *André le Savoyard,* Paris, J.-N. Barba, 1826.

simplement les prendre toutes pour de la fiction. Cela changerait-il quelque chose dans le récit si l'on prenait ces inscriptions lyriques pour de la fiction ? Peut-être l'auteur ne fait-il pas vraiment un appel à la mémoire auditive de ses lecteurs-spectateurs, mais leur propose une expérience de lecture marquée par un son et parfois par un son et une image, qui peuvent être tous les deux fictifs. Aussi l'effet de reconnaissance se ferait-il à partir *de* et *dans* son œuvre ; cette mémoire partagée qu'il crée et qu'il utilise échappe à la fragilité de l'évolution temporelle, pouvant, par conséquent, être toujours renouvelée et développée au fil du temps.

2. Mémoire *intra-muros*

Dans *La Comédie humaine* habitent de nombreux personnages, la plupart fictifs (créés par l'auteur), mais qui côtoient, comme on le sait, quelques personnes réelles connues dans la première moitié du XIXe siècle. Lorsque l'auteur veut décrire la performance de Gennaro Conti, musicien fictif, il la compare avec celle du fameux ténor Rubini :

> Le musicien, sollicité par son jeune rival de chanter un morceau, chanta le plus grand chef-d'œuvre musical qui existe pour les exécutants, le fameux *Pria che spunti l'aurora*, que Rubini lui-même n'entame jamais sans trembler, et qui fut souvent le triomphe de Conti. Jamais il ne fut plus extraordinaire qu'en ce moment où tant de sentiments bouillonnaient dans sa poitrine.[1078]

Ces comparaisons que l'auteur établit entre un interprète réel et un interprète fictif amalgament les deux mondes, et demandent à ses lecteurs de se souvenir de l'interprétation d'un tel chanteur pour mieux illustrer celle de son chanteur fictif. Notons encore que quelques personnages de ce roman ont été rapprochés de personnalités réelles également : Conti aurait des caractéristiques qui rappellent Franz Liszt et Jules Sandeau ; le personnage de Félicité rappellerait Marie d'Agoult et George Sand[1079] – encore un travail avec la mémoire collective de son lectorat de l'époque.

Tout comme Conti, Julie, dans *La Femme de trente ans*, qui n'est pas une musicienne de profession, mais qui se met à la place d'une interprète tout de même, est comparée à deux cantatrices illustres : « Jamais ni la Malibran, ni la Pasta n'avaient fait

[1078] *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 826.
[1079] Jean-Pierre Barricelli rappelle ce parallélisme entre ces deux personnages de *Béatrix* et ces prototypes historiques dans « Autour de *Gambara*. I. Balzac et Meyerbeer », *L'Année balzacienne 1967*, Paris, PUF, 1967, p. 157-163, p. 158.

entendre des chants si parfaits de sentiment et d'intonation »[1080]. En renvoyant les lecteurs à deux cantatrices célèbres qui ont, toutes les deux, chanté la même romance choisie par Julie, le narrateur fait une description de son chant, qui exige que l'on connaisse leur interprétation de la romance de Desdémone, pour que le partage de cet effet esthétique soit accompli. Aussi, en même temps que l'auteur ouvre son œuvre vers l'extérieur lyrique (les interprètes, spectacles et compositeurs réels), renferme-t-il ses lecteurs dans le monde fictif de *La Comédie humaine* – et à nous d'imaginer la magnifique interprétation de Julie.

Toutes ces personnalités finissent ainsi par devenir des personnages de *La Comédie humaine*, pouvant apparaître une seule fois, dans un seul roman, ou revenir plusieurs fois dans différentes œuvres. Pour ce faire, l'auteur a dû opérer quelques corrections et changer le nom de certains personnages au fur et à mesure des éditions : de cette manière, nous accompagnons différentes périodes de la vie d'un même personnage, ce qui nous permet aussi de faire le lien entre quelques romans, comme si la mémoire des lecteurs balzaciens était constamment alimentée par ces personnages récurrents[1081].

À titre d'exemple, prenons la danseuse Tullia, qui apparaît dans quelques romans de *La Comédie humaine*, même si c'est toujours dans un rôle secondaire, ce qui ne permet pas forcément de faire le lien entre différentes œuvres à la différence de Rastignac, Vautrin et Lucien, par exemple, le font. Dans *Un prince de la Bohème*, l'auteur fait le portrait de la danseuse tout en évoquant de grands noms de la scène parisienne :

> En 1829, Tullia se mit d'elle-même à la retraite. À trente ans, elle se voyait un peu grasse, elle avait essayé vainement la pantomime, elle ne savait rien que se donner *assez de ballon* pour bien enlever sa jupe en pirouettant, à la manière des Noblet, et se montrer quasi nue au parterre. Le vieux Vestris lui dit, dès l'abord, que ce *temps* bien exécuté, quand une danseuse était d'une belle nudité, valait tous les talents imaginables. C'est l'*ut* de poitrine de la Danse. Aussi, disait-il, les illustres danseuses, Camargo, Guimard, Taglioni, toutes maigres, brunes et laides, ne peuvent s'en tirer que par du génie. Devant de plus jeunes sujets plus habiles qu'elle, Tullia se retira dans toute sa gloire et fit bien.[1082]

L'auteur attribue même une nouvelle élève à un professeur de perfectionnement réel, en évoquant Vestris. Ces noms évoqués en guise de comparaison enracinent le personnage balzacien dans une réalité connue du lectorat balzacien : les éléments

[1080] *La Femme de trente ans, CH*, t. II, p. 1081.
[1081] Voir l'article de Mireille Labouret, « À propos des personnages reparaissants. Constitution du personnage et "sens de la mémoire" », *L'Année balzacienne 2005*, Paris, PUF, 2005, p. 125-142.
[1082] *Un prince de la Bohème*, *CH*, t. VII, p. 826.

extérieurs intègrent peu à peu *La Comédie humaine* et deviennent des éléments intérieurs à l'œuvre, gagnant ainsi un statut fictionnel malgré eux.

C'est pour cette raison, très probablement, que l'auteur reprend le personnage de Tullia, quelques années plus tard, dans une œuvre qui ne sera publiée qu'après la mort de Balzac, en 1855, mais cette fois-ci c'est elle qui sert de comparaison avec un autre personnage fictif de *La Comédie humaine*, afin de permettre l'économie du portrait de Mme Colleville : « L'élégance de Mme Colleville allait de pair avec celle de Tullia, premier sujet de l'Opéra, qu'elle voyait beaucoup »[1083]. Voulait-il inscrire son monde fictif dans le monde réel ? ou, par manque d'attention, l'auteur a oublié que Tullia était une danseuse de sa création ? Le résultat nous laisse pourtant face à un portrait qui reste enfermé dans le monde fictif balzacien : le lecteur doit se souvenir de ce personnage fictif trouvé dans d'autres œuvres pour que cette comparaison soit effective. En outre, avant que l'auteur ne décide de changer son prénom, dans *Les Employés*, Tullia s'appelait Julia[1084], une danseuse à l'Opéra de 1825 à 1838, peut-être une inspiration pour la création de son personnage.

Ainsi Balzac crée un système de symétrie inverse, tout en faisant de Tullia une partie de la mémoire de son œuvre. Même si le lecteur n'a pas cette mémoire, comme Balzac se veut un guide, il indique quel tome regarder, quel roman lire pour voir le développement ou l'origine d'une histoire ou de tel personnage : la mémoire collective des lecteurs de Balzac garde ses portes ouvertes encore aujourd'hui. Tout comme Tullia, car ceci n'est pas un procédé exclusif au monde musical, l'actrice Florine est aussi appelée à faire partie intégrante des rouages de *La Comédie humaine*, lorsqu'il est question de faire le portrait de Modeste Mignon : « Elle menait tour à tour la vie d'une aventurière, ou celle d'une actrice applaudie, épuisant les hasards de Gil Blas et les triomphes des Pasta, des Malibran, des Florine. »[1085] Nous pouvons connaître les triomphes de deux cantatrices célèbres à l'époque, en tant que dilettantes ; mais pour connaître Florine, personnage balzacien qui représente une actrice entretenue, il faut avoir lu quelques romans de *La Comédie humaine* pour suivre son histoire au Panorama-Dramatique, sa relation avec Lousteau et les éloges qu'elle reçoit dans l'article écrit par Lucien de Rubempré. Ce passage brouille la réalité et la fiction : Pasta et Malibran, nous le savons, ce sont des cantatrices célèbres à l'époque, mais Florine est un personnage fictif, qui ne

[1083] *Les Petits Bourgeois*, *CH*, t. VIII, p. 41.
[1084] *Les Employés*, *CH*, t. VII, p. 963. var. *b*. Tullia, *épr. 4 :* Julia.
[1085] *Modeste Mignon*, *CH*, t. I, p. 506.

vit que dans l'univers fermé de *La Comédie humaine*. Il y a donc une économie qui se fait *intra-muros* (une condensation d'informations musicales et fictives), et une économie qui se fait en ouverture vers l'extérieur.

C'est justement dans ce roman où l'on découvre la vie de Lucien, *Illusions perdues*, que nous avons l'impression de voir l'auteur brouiller réalité et fiction dans sa production littéraire. Le personnage de l'actrice fictive Coralie se fait remplacer par Florville, que l'auteur dit être une actrice réelle dans son manuscrit : « Dans toute cette scène, une actrice réelle, Florville, joue un rôle donné à Coralie dans ms. »[1086] Le mouvement ici serait l'inverse de ce qu'il fait avec Josépha, mais comme nous l'avons déjà montré dans la première partie de ce travail, dans le chapitre « Révérence, référence, concurrence ? »[1087], on ne dispose d'aucun élément suggérant que cette actrice a vraiment existé, à part cet aveu de l'auteur. Encore une fois, l'hypothèse qui montre que l'auteur a lui-même mélangé réalité et fiction lors de ses insomnies créatives, n'est jamais écartée ; le résultat reste pourtant le même : le monde réel emboîte le monde fictif et fictionnel.

De même, dans *Un début dans la vie*, le narrateur attribue un rôle à la danseuse Florentine, dont la carrière recevra l'aide du « mécène » Cardot, dans le mélodrame *Les Ruines de Babylone*, de Pixerécourt. Tout comme Florville, il n'y a pas d'indices de l'existence de cette danseuse, mais le narrateur, lorsqu'il fait son portrait, la présente de la sorte : « Cette comtesse de Las Florentinas y Cabirolos était tout bonnement Mlle Agathe-Florentine Cabirolle, première danseuse du théâtre de la Gaîté, chez qui l'oncle Cardot *chantait la Mère Godichon*. »[1088] Il lui crée une vie réelle, car ce nom existait vraiment, forge son passé et lui attribue un lieu d'exercice réel et un rôle dans un spectacle réel, pour que l'on imagine mieux la vie du personnage fictif Florentine.

Tout comme Josépha Mirah, d'ailleurs, cantatrice créée par l'auteur, qui joue le rôle d'Alice, dans *Robert-le-Diable*, et celui de Mathilde, dans *Guillaume Tell*, prenant ainsi la place d'interprètes réels dans *La Cousine Bette*. En attribuant le rôle d'un opéra célèbre à une cantatrice fictive, l'auteur fait preuve de sa tentative d'intégrer son œuvre fictionnelle dans l'univers lyrique de l'époque. La façon dont un personnage entre en scène peut aussi être comparée à celle d'un interprète célèbre, ce qui condense des caractéristiques du personnage balzacien et de la personnalité évoquée. Dans *La Cousine*

[1086] *Illusions* perdues, *CH*, t. V, p. 1280.
[1087] Voir le chapitre « Référence, révérence, concurrence ? », p. 61.
[1088] *Un début dans la vie*, *CH*, t. I, p. 856.

Bette, le narrateur décrit de la sorte la façon dont Josépha se prépare pour ouvrir la porte à Mme Cibot :

> Elle prit la main de la baronne, sans que la baronne eût pu s'opposer à ce mouvement, elle la baisa de la façon la plus respectueuse, et alla jusqu'à l'abaissement en pliant un genou. Puis elle se releva fière comme lorsqu'elle entrait en scène dans le rôle de Mathilde, et sonna.[1089]

Cette référence au rôle de Mathilde, dans *Guillaume Tell*, de Rossini, pourrait demander au lectorat balzacien de penser à Laure Cinti-Damoreau, cantatrice qui a créé le rôle de Mathilde et qui le jouait à l'époque où Balzac écrit ce roman. Point problématique pourtant, car c'est un personnage fictif de *La Cousine Bette* qui joue ce rôle, la cantatrice Josépha. L'économie poétique que l'auteur veut faire est une démarche plus complexe que l'on aurait pu imaginer : les lecteurs qui avaient assisté à une représentation de *Guillaume Tell*, où la Cinti joue le rôle de Mathilde, doivent se souvenir de la façon dont la cantatrice entrait sur scène ; après, ils doivent rassembler les caractéristiques du personnage de Josépha que l'auteur a décrit auparavant pour imaginer la manière dont Josépha s'est relevée après avoir parlé à Mme Hulot. Si toutes ces informations scéniques nous manquent, nous imaginons le personnage de cette femme qui se relève « fièrement », ce qui est peut-être moins riche en détails si cette référence ne nous renvoie nulle part (parce que nous ne savons pas accéder à ce souvenir), mais l'adjectif « fière » remplit en partie l'objectif de la description, ne laissant pas les lecteurs actuels désemparés.

De même, Mme Cibot entre en scène à la manière d'une cantatrice : « Sans connaître l'événement auquel elle devait l'accomplissement de son rêve, l'excellente Mme Cibot descendit à sa loge et y entra comme Josépha entre en scène dans *Guillaume Tell*. »[1090] Elle se réjouit d'avoir Pons pour le dîner tous les soirs désormais, ainsi on peut imaginer que Mme Cibot rentre très fièrement sur scène, tout comme Josépha dans *La Cousine Bette*. Il s'agit d'une économie de portrait sur la façon dont un personnage rentre en scène, certes, car le narrateur aurait pu s'attarder sur une description de sa démarche et de sa posture ; cependant, c'est une ouverture de scène atypique : si toutes les inscriptions musicales ouvrent d'une manière ou d'une autre vers un monde extérieur (ce qui ne fait pas partie du monde créé par l'auteur), ici l'inscription musicale appartient au monde fictif et fermé de *La Comédie humaine* : nous sommes face à une inscription musicale *intra-muros*, une fois de plus. Aussi ce portrait n'est-il effectif que si on a lu

[1089] *La Cousine Bette*, *CH*, t. VII, p. 379.
[1090] *Le Cousin Pons*, *CH*, t. VII, p. 528.

avant *La Cousine Bette*, ou si on pense à la vraie cantatrice Cinti, sa gestuelle et démarche sur scène lors de sa représentation de cet opéra, que l'on pouvait connaître à l'époque. Il est intéressant de remarquer que, avant d'opérer ces corrections, le renvoi se faisait alors à une cantatrice réelle, dans un autre opéra : « […] comme la Grisi entre en scène dans la *Sémiramide* »[1091], lit-on. S'il existe des degrés d'ouverture de scène, cette version disparue serait plus efficace à l'époque de l'auteur, car elle fait appel à une interprète célèbre de la première moitié du XIXe siècle ; aujourd'hui toutefois, la version actuelle qui renvoie à une référence interne, appartenant au monde fictif de *La Comédie humaine*, est capable d'inclure davantage de lecteurs du XXIe siècle, qui connaissent toute l'œuvre balzacienne.

Tout comme les personnages reparaissants aident à créer une structure, la plupart des inscriptions musicales que l'on trouve dans *La Comédie humaine* figurent plus d'une fois, souvent dans des œuvres différentes. Cette constitution d'un monde musical interne à *La Comédie humaine* ne se produit pas seulement grâce à ses personnages musiciens et interprètes qui jouent et chantent des morceaux réels, mais aussi grâce à son système de répétition de références, allusions et citations musicales évoquant des scènes-tableaux, qui renvoient à son répertoire et aident ainsi à créer une mémoire acoustique et visuelle fondée sur la répétition de références. Il y a comme une sorte de mémoire involontaire qui est éveillée et stimulée chez le lecteur au fur et à mesure qu'il poursuit sa lecture, par la répétition même de certaines inscriptions musicales, telle que l'air *Di tanti palpiti*, puisque Balzac finit par créer une mémoire propre à son œuvre, qui appartient à l'univers de *La Comédie humaine*.

Il est vrai pourtant qu'il existe des degrés de précision d'un renvoi, qui peut solliciter plutôt le souvenir d'un spectateur que l'imagination d'un lecteur de fiction. Néanmoins, on sait que lire une œuvre du XIXe siècle c'est pouvoir pénétrer dans une réalité de mœurs et d'histoire qui ne sont plus d'actualité, qui ne sont plus visibles ni audibles. Balzac partage pourtant le sensible musical, il nous donne la capacité de nous projeter et de choisir de faire partie de son univers. Dans son *Dictionnaire de musique*, Jean-Jacques Rousseau définit le mot air de la sorte :

> Après un bel air, on est satisfait ; l'oreille ne désire plus rien ; il reste dans l'imagination, on l'emporte avec soi, on le répète à volonté ; sans pouvoir en rendre une seule note on l'exécute dans son cerveau tel qu'on l'entendit au spectacle ; on voit la scène, l'acteur, le théâtre ; on entend l'accompagnement,

[1091] *Ibid.*, p. 1412.

> l'applaudissement. Le véritable Amateur ne perd jamais les beaux airs qu'il entendit en sa vie, il fait commencer l'Opéra quand il veut.[1092]

Ne serait-ce pas l'effet provoqué par les citations musicales balzaciennes ? Le lecteur devient, au fil des pages, cet amateur dont la mémoire est travaillée, construite et façonnée par le répertoire balzacien, comme si l'auteur renforçait et consolidait notre mémoire artificielle par l'exercice[1093] – l'exercice consistant à lire et relire l'œuvre balzacienne.

II. Un théâtre de la mémoire

1. Une œuvre chorale

Balzac répète certaines inscriptions musicales, les plaçant dans différents romans, dans différents contextes, mais renvoyant souvent à un lieu commun, à un espace musical partagé par les dilettantes de l'époque : lors de ce jeu d'inscriptions musicales, une partie du plaisir pouvait se trouver dans la reconnaissance. Le narrateur balzacien évoque souvent quelque chose de célèbre dans le monde de la musique, dans une sorte de connivence avec son lectorat, qu'il pensait certainement partager son répertoire. Même si écouter les airs et les paroles évoqués dans *La Comédie humaine* peut rendre l'expérience de lecture différente, aidant le lecteur à se projeter à partir de son oreille ce qui se dit et ce qui se passe dans la scène décrite dans l'œuvre littéraire, on peut se demander s'il y a un vrai besoin de connaître l'air de *Mosè in Egitto* ou les paroles de la chanson *Les Coucous sont gras* pour avoir une expérience pour ainsi dire complète de lecture, comme si lire Balzac impliquait une reconnaissance automatique de cet univers lyrique qu'il « bricole »[1094] dans son œuvre.

Dans une lettre adressée à Mme Hanska, le 5 avril 1843, très musicale d'ailleurs, l'auteur parle de spectacles auxquels il a assisté : « Entendre *Guillaume Tell* à notre Opéra, ou *Robert le Diable*, c'est, voyez-vous, aussi grand que la pensée ! que la fantaisie ! »[1095] Les propres souvenirs de l'auteur sont en jeu : il évoque une image, une

[1092] Jean-Jacques Rousseau, « Air », *Dictionnaire de musique*, Paris, Vve. Duchesne, 1768 ; réédition, Paris, Gallimard, 1995, p. 640.
[1093] C'est un maître de rhétorique à Rome, dont le nom ne nous est pas parvenu, tel que démontre Frances A. Yates, qui fait cette division entre deux types de mémoires : à l'opposé de la mémoire artificielle, il y a la mémoire naturelle, celle « qui est gravée dans notre esprit, née en même temps que la pensée. » *op. cit.*, p. 22.
[1094] Gérard Genette emploie le terme bricolage – sans connotation péjorative – lorsqu'il décrit l'hypertextualité. (*Palimpsestes*, Éditions du Seuil, 1982, p. 556).
[1095] *LH*, t. II, p. 663.

fantaisie pour montrer que la musique est étroitement liée à la mémoire et qu'elle éveille des sensations chez l'auditeur. La dynamique de la mémoire musicale chez Balzac apparaît également du côté de certains personnages, touchés par un souvenir musical (une soirée à l'Opéra, par exemple), ou lorsque la musique éveille des souvenirs chez eux (l'effet qu'a la romance *Fleuve du Tage* chez Montriveau, à titre d'exemple).

Les citations musicales sont les déclencheurs d'une symphonie de souvenirs, qui touchent plus ou moins certains personnages, qui ont vécu ou sont en train de vivre une histoire dont la bande sonore est une inscription musicale choisie par l'auteur. Une mélodie ou des paroles peuvent éveiller chez ces personnages les images d'une époque vécue, des moments partagés ou le souvenir de l'ivresse provoquée par la musique. Les instants qui précèdent la mort de Louise de Chaulieu sont imbibés de cette ivresse opératique qui se manifeste dans ses souvenirs : « Hier au soir Louise a eu pendant quelques moments le délire ; mais ce fut un délire vraiment élégant, qui prouve que les gens d'esprit ne deviennent pas fous comme les bourgeois ou comme les sots. Elle a chanté d'une voix éteinte quelques airs italiens des *Puritani*, de la *Sonnambula* et de *Mosè*. »[1096] La représentation de cet effet que la musique produit sur le personnage de Louise est si forte qu'elle touche aussi les lecteurs : même ceux qui ne connaissent pas ces références opératiques ressentent ce que ressent Louise, ils sont capables, grâce à cette description, de partager son émotion et son délire.

Avant cet instant lugubre pourtant Louise de Chaulieu nous fait vivre avec elle ses expériences opératiques. Comme elle sait que Renée ne fréquente pas les salles de spectacle et ne connaît pas, par conséquent, les opéras dont elle parle dans ses lettres, elle essaie de décrire ces instants : « On donnait *Roméo et Juliette*, et comme tu ne sais pas ce qu'est le duo des deux amants, tu ne peux comprendre le bonheur de deux néophytes d'amour écoutant cette divine expression de la tendresse. »[1097] Renée est donc exclue des sensations que la musique peut provoquer. Cependant, la façon dont Louise introduit l'allusion au duo de deux amants nous amène à l'écouter, nous proposant ainsi de nous projeter dans la même situation et de ressentir avec elle ce bonheur, tout comme le fait son amie. Lorsqu'elle se rend aux Italiens pour assister à une représentation d'*Otello*, Louise donne davantage de détails sur le spectacle pour que son amie puisse participer à ce moment unique avec elle et pour qu'elle puisse comprendre (et accéder à) ses souvenirs musicaux :

[1096] *Mémoires de deux jeunes mariées*, *CH,* t. I, p. 403.
[1097] *Ibid.*, p. 267.

> Voilà quinze jours, ma chère, que je vis de la vie du monde : un soir aux Italiens, l'autre au grand Opéra, de là toujours au bal. Ah ! le monde est une féerie. La musique des Italiens me ravit, et pendant que mon âme nage dans un plaisir divin, je suis lorgnée, admirée ; mais, par un seul de mes regards, je fais baisser les yeux au plus hardi jeune homme. J'ai vu là des jeunes gens charmants ; eh bien, pas un ne me plaît ; aucun ne m'a causé l'émotion que j'éprouve en entendant Garcia dans son magnifique duo avec Pellegrini dans *Otello*. Mon Dieu ! combien ce Rossini doit être jaloux pour avoir si bien exprimé la jalousie ? Quel cri que : *Il mio cor si divide*. Je te parle grec, tu n'as pas entendu Garcia, mais tu sais combien je suis jalouse ! [1098]

L'émotion qu'elle éprouve jaillit de ces pages pour que nous la partagions, et ceci même si l'on ignore cet opéra, cet air et l'existence de Garcia et Pellegrini. Même celui qui ne connaît pas cette référence musicale (aussi bien aujourd'hui qu'à l'époque de l'auteur) ressent les sensations de Louise, grâce à la façon dont Balzac insère la citation musicale, les adjectifs qui l'accompagnent et toute l'émotion qu'il transmet avec elle lorsqu'il thématise la méconnaissance musicale. L'auteur semble apprécier particulièrement la puissance de cet air, car il émeut considérablement Sabine aussi, lorsqu'elle se rend aux Italiens avec l'espoir d'oublier son chagrin d'amour, causé par Calyste, son mari absent :

> Elle voulut mentir à tout Paris. Elle aimait, elle aimait comme aiment les courtisanes et les anges, avec orgueil, avec humilité. Mais on donnait *Otello !* Quand Rubini chanta : *Il mio cor si divide*, elle se sauva. La musique est souvent plus puissante que le poète et que l'acteur, les deux plus formidables natures réunies.[1099]

À ce moment du récit, Sabine se sent illégitime en tant qu'épouse, car elle voit Calyste épris d'une autre femme. Bien qu'elle ait évoqué un autre interprète, nous nous rappelons que c'est la jalousie, comme le souligne Louise, qui règne tout le long de l'opéra, et c'est ce que ressent Sabine à ce moment précis. Grâce à la puissance de la musique (comme le souligne le narrateur d'ailleurs), nous partageons son désespoir, son amour et sa jalousie : la musique convoque ici une image frappante, qui crée un espace d'immersion dans lequel plongent les lecteurs, ce qui pourrait même compenser le manque de connaissance de la référence (le cas échéant), comme s'il offrait quelque chose qui est capable de remplacer l'effet de reconnaissance.

Le théâtre sonore balzacien, où se croisent lumières, images et sons, justement pour cette raison, convoque aussi chez le lecteur tous ses sens – ou du moins son imagination qui l'aiderait à se projeter et à sentir cette expérience musicale à travers une

[1098] *Ibid.*, p. 228-229.
[1099] *Béatrix*, *CH,* t. II, p. 883-884.

description intersensorielle[1100]. Dans *La Comédie humaine*, la trame verbale des inscriptions musicales a un effet sur la trame affective du lecteur, qui peut changer selon le contexte où l'inscription est insérée : l'air *Di tanti palpiti*, de l'opéra *Tancredi*, si souvent évoqué dans l'œuvre balzacienne, convoque des sensations différentes chez le lecteur selon la partie du récit où on le trouve. Lorsque Raphaël siffle cet air en sortant de la maison de jeu, c'est son désespoir que l'on partage ; lorsque Nathan cite un vers de cet air, il vient en guise de conseil à une actrice novice ; le narrateur de Sarrasine partage l'admiration d'autres convives qui écoutent Marianina chanter cette cavatine ; cet air sert à illustrer « l'amour dans toute sa grandeur »[1101] de Calyste pour Béatrix et l'amour presque maternel de Camille pour Calyste.

Certaines inscriptions musicales proposent une comparaison entre une musique et une sensation, qui devient difficile à se faire sentir si on ne connaît pas la musique dont il est question. Observons un extrait d'*Un drame au bord de la mer* :

> Malgré la chaleur du jour et l'espèce de fatigue que nous causait la marche dans les sables, nos âmes étaient encore livrées à la mollesse indicible d'une harmonieuse extase ; elles étaient pleines de ce plaisir pur qu'on ne saurait peindre qu'en le comparant à celui qu'on ressent en écoutant quelque délicieuse musique, l'*Andiamo mio ben* de Mozart. Deux sentiments purs qui se confondent, ne sont-ils pas comme deux belles voix qui chantent ? Pour pouvoir bien apprécier l'émotion qui vint nous saisir, il faut donc partager l'état à demi voluptueux dans lequel nous avaient plongés les événements de cette matinée.[1102]

Le narrateur ne saurait pas peindre ce plaisir pur, c'est pour cette raison qu'il a recours à la citation musicale de l'air *La ci darem la mano*, dans l'opéra *Don Juan*, de Mozart, déjà apparue dans *La Duchesse de Langeais*[1103]. Ce qui est curieux dans cette évocation c'est qu'elle n'a pas la prétention d'être précise : c'est un plaisir comparable à celui d'écouter quelque délicieuse musique, l'évocation de cet air de l'opéra de Mozart ne sert que comme un exemple de musique délicieuse. Cette expérience multisensorielle/ intersensorielle dépend d'un seul sens, avec celui qui nous permet de lire : la vue (ou bien évidemment l'ouïe, si l'on songe aux livres audios ou à une lecture publique) ; mais à travers un seul sens on a accès aux descriptions de l'auteur qui nous incitent à faire appel à tous les autres sens, à toutes nos sensations. Une ekphrasis musicale peut solliciter tous

[1100] Dans *La Muse du département*, Bianchon parle des cinq sens littéraires : « l'invention, le style, la pensée, le savoir, le sentiment ». *La Muse du département*, *CH*, t. IV, p. 714 ; les cinq sens littéraires apparaissent, de la sorte, aussi dans ses *Nouvelles et contes*, éd. cit., t. II, p. 334-335.
[1101] *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 746.
[1102] *Un drame au bord de la mer, CH*, t. X, p. 1168.
[1103] *La Duchesse de Langeais*, *CH*, t. V, p. 972.

les cinq sens du lecteur, qui, tout comme le chant du rossignol dans *Les Paysans*, finit par entendre « par tous les organes ensemble »[1104] la musique balzacienne.

La musique verbale, en tant que tentative de reproduction ou de représentation littéraire d'une expérience musicale chez Balzac peut être très variée, et peut aller jusqu'à l'éveil des cinq sens du lecteur, qui essaie d'imaginer ce qu'il pourrait sentir, voir, entendre, et goûter en écoutant la musique décrite par l'auteur. Lorsque le narrateur décrit les instants qui précèdent la mort de César Birotteau, où il écoute (et vit, et sent…) la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, l'ekphrasis musicale va convoquer toute une participation sensorielle chez le lecteur :

> Dans l'œuvre des huit symphonies de Beethoven, il est une fantaisie, grande comme un poème, qui domine le finale de la symphonie en *ut* mineur. Quand, après les lentes préparations du sublime magicien si bien compris par Habeneck, un geste du chef d'orchestre enthousiaste lève la riche toile de cette décoration, en appelant de son archet l'éblouissant motif vers lequel toutes les puissances musicales ont convergé, les poètes dont le cœur palpite alors comprendront que le bal de Birotteau produisait dans sa vie l'effet que produit sur leurs âmes ce fécond motif, auquel la symphonie en ut doit peut-être sa suprématie sur ses brillantes sœurs.[1105]

Dans le théâtre sonore qu'est *La Comédie humaine*, la musique verbale peut ne pas être aussi immatérielle que l'on ne croit : ici se croisent images, sons, lumières, odeurs, sensations, qui convoquent, par conséquent, chez le lecteur, tous les sens pour que l'expérience soit immersive : la vue et l'ouïe certes, qui lui permettront d'expérimenter la musique dans la littérature dans sa complétude, mais aussi à travers le toucher, le goût et l'odorat. Cette expérience ne peut pas être totale (non pas dans le sens d'achevé, mais plutôt d'entière), que si le lecteur projette ces descriptions dans chacun de ses sens, dans cette expérience de lecture à la limite du tactile. Grâce à cette description, on peut même visualiser certaines sensations que la musique doit provoquer en nous : lorsque l'on imagine le chef d'orchestre lever la toile, nous sommes invités à nous asseoir sur un fauteuil devant la scène et attendre le début du spectacle. Avant même d'écouter quelques accords, l'auteur nous incite à observer la décoration pour après plonger, petit à petit, dans cette expérience immersive :

> Une fée radieuse s'élance en levant sa baguette. On entend le bruissement des rideaux de soie pourpre que des anges relèvent. Des portes d'or sculptées comme celles du baptistère florentin tournent sur leurs gonds de diamant. L'œil s'abîme en des vues splendides, il embrasse une enfilade de palais merveilleux d'où glissent des êtres d'une nature supérieure. L'encens des prospérités fume, l'autel du bonheur flambe, un air parfumé circule ! Des êtres

[1104] *Les Paysans*, *CH*, t. IX, p. 330.
[1105] *César Birotteau*, *CH*, t. VI, p. 179.

> au sourire divin, vêtus de tuniques blanches bordées de bleu, passent légèrement sous vos yeux en vous montrant des figures surhumaines de beauté, des formes d'une délicatesse infinie. Les amours voltigent en répandant les flammes de leurs torches ! Vous vous sentez aimé, vous êtes heureux d'un bonheur que vous aspirez sans le comprendre en vous baignant dans les flots de cette harmonie qui ruisselle et verse à chacun l'ambroisie qu'il s'est choisie. Vous êtes atteint au cœur dans vos secrètes espérances qui se réalisent pour un moment. Après vous avoir promené dans les cieux, l'enchanteur, par la profonde et mystérieuse transition des basses, vous replonge dans le marais des réalités froides, pour vous en sortir quand il vous a donné soif de ses divines mélodies, et que votre âme crie : Encore ! L'histoire psychique du point le plus brillant de ce beau finale est celle des émotions prodiguées par cette fête à Constance et à César. Collinet avait composé de son galoubet le finale de leur symphonie commerciale. [1106]

Il y a certes un côté mystique, voire chimérique dans cette ekphrasis musicale qui apparaît entre les lignes, grâce à l'évocation d'une fantaisie, d'une fée radieuse. On peut visualiser cette fée devant la baguette du chef d'orchestre, voir son geste en levant la toile, on visualise une décoration, on suit le mouvement de son archet, on voit des rideaux de soie pourpre, des portes d'or sculptées et des palais merveilleux, qui nous éblouissent : ce sens est saturé. Mais les images continuent à être évoquées : on voit des sourires, des êtres vêtus de tuniques blanches, des figures très belles et délicates ; on entend un cœur palpiter, un fécond motif, le bruissement des rideaux de soie ; on sent l'odeur de l'encens et l'air parfumé qui circule ; on touche à la soie des rideaux, on se baigne dans des flots de cette harmonie et on sent l'ambroisie qu'elle verse toucher notre peau, on ressent le froid des réalités et on a même soif. En somme, le lecteur balzacien doit avoir une perception synesthésique de cette inscription musicale, comme si toute cette illumination et cette euphorie était presque de l'ordre d'une hallucination : notre auteur-médium a ouvert les portes qui donnent accès à un au-delà.

Et c'est justement à partir de cette citation musicale que l'on a accès à cet au-delà, car elle tue. Contrairement à Louise, qui convoque quelques airs d'opéra pour accompagner ses derniers instants de vie, la musique tue César Birotteau. Lorsqu'il entend la cinquième symphonie de Beethoven pour la première fois, il était à l'apogée de sa carrière et de son prestige : il l'écoute pendant le bal à l'occasion de la remise de sa légion d'honneur. Quelque temps plus tard, Birotteau réécoute la cinquième symphonie lorsqu'il est à l'apogée de sa décadence, et les mouvements du morceau ne font que l'achever :

[1106] *Ibid.*, p. 179-180.

> La joie était si vive dans tous les cœurs, que chacun attribua l'émotion de César et ses trébuchements à quelque ivresse bien naturelle, mais souvent mortelle. En se retrouvant chez lui, en revoyant son salon, ses convives, parmi lesquels étaient des femmes habillées pour le bal, tout à coup le mouvement héroïque du finale de la grande symphonie de Beethoven éclata dans sa tête et dans son cœur. Cette musique idéale rayonna, pétilla sur tous les modes, fit sonner ses clairons dans les méninges de cette cervelle fatiguée, pour laquelle ce devait être le grand finale.
> Accablé par cette harmonie intérieure, il alla prendre le bras de sa femme et lui dit à l'oreille d'une voix étouffée par un flot de sang contenu : « Je ne suis pas bien ! » […]
> […] Un vaisseau s'était déjà rompu dans sa poitrine, et, par surcroît, l'anévrisme étranglait sa dernière respiration.[1107]

Tout comme lors de sa première écoute, Birotteau ressent la musique, elle reflète ses sensations, tout en pénétrant son corps et envahissant ses sens et, fatalement, son cœur ! C'est le souvenir de toutes les sensations éveillées par cette symphonie, et le souvenir d'une belle époque prospère qui finissent par le détruire, d'une mort certes très poétique.

On dit souvent que, chez Balzac, l'acte d'écrire consiste à décrire : en voilà une preuve. Ce passage n'évoque pas un média visuel (une gravure ou une estampe), mais à travers la description musicale l'auteur évoque des tableaux, et des sensations qui sont à la limite du tactile. Beethoven est le « sublime magicien », et nous avons l'impression que l'auteur essaie d'exprimer à travers ses inscriptions musicales le sublime même – mais à travers les cinq sens, ce qui pourrait aller à l'encontre du sublime kantien[1108]. Ce qui est intéressant dans ce passage de *César Birotteau*, c'est qu'il renvoie à la littérature encore une fois avec son ekphrasis musicale, lorsqu'il compare les huit symphonies de Beethoven avec une « fantaisie, grande comme un poème » et les « poètes dont le cœur palpite ». Le mouvement ne va pas que dans un sens : il revient à son point de départ, à ce médium qui ne sert donc pas seulement de support, comme s'il y avait un mouvement centrifuge et centripète, car on revient aussi à la littérature. Dans ce chœur de sensations, l'auteur invite le lecteur à se projeter et à ressentir ce que les personnages ressentent et tout cela grâce à la citation musicale et aux descriptions de tout ce qui l'entoure. À partir d'elle, l'auteur propose la création d'une mémoire artificielle – fondée sur des lieux et des images –, propre au lecteur de *La Comédie humaine*.

[1107] *Ibid.*, p. 311-312.
[1108] « Est sublime ce qui, par cela seul qu'on peut le penser, démontre une faculté de l'âme, qui dépasse toute mesure des sens ». (*Critique de la faculté de juger*, Section I, livre II, §25, p. 90).

2. Mémoire compensatoire

On peut certes nous faire entendre quelque morceau, mais c'est nous qui choisissons de l'écouter vraiment : métaphore qui peut servir à ce que fait Balzac dans son œuvre, lorsqu'il parsème d'inscriptions musicales *La Comédie humaine*. Au fur et à mesure que le lecteur balzacien avance dans sa lecture, il découvre (ou pas) ces éléments musicaux qui ont plus ou moins le pouvoir de l'emmener vers un autre monde, le monde musical, à partir de cette ouverture de scène vers un extérieur lyrique qui sert de comparaison, de commentaire, voire de prolepse narrative.

Quand Balzac fait une allusion musicale dans son œuvre, il renvoie très souvent ses lecteurs à un air, sans demander qu'ils le complètent comme si, maintes fois, l'auteur comptait sur la mémoire de ses lecteurs. Lorsqu'il évoque, à titre d'exemple, « […] le plus grand chef-d'œuvre musical qui existe pour les exécutants, le fameux *Pria che spunti l'aurora*, que Rubini lui-même n'entame jamais sans trembler […] »[1109], il sait que cet air de l'opéra *Il Matrimonio segreto* et le nom de ce ténor étaient très célèbres pour que l'on en explique davantage. De même, pour décrire le départ de Raphaël d'une maison de jeu, il évoque un autre air : « […] le joueur restitua la fiche par un mouvement machinal, et descendit les escaliers en sifflant *Di tanti palpiti* […] »[1110] – encore une fois, un air trop connu pour que l'on dise de quel opéra il vient et pour que l'on prenne la peine de donner sa traduction en français.

Pour certaines de ces inscriptions musicales qui figurent dans *La Comédie humaine*, nous avions soulevé le problème d'une éventuelle incompréhension ou du moins d'une compréhension appauvrie d'une scène ou d'un portrait, si la référence, l'allusion ou la citation n'étaient pas reconnues. La question qui se pose désormais est quel effet une telle absence, partielle ou complète, de la mémoire musicale provoque sur la lecture d'aujourd'hui ?

Quelques inscriptions musicales sont encore plus vagues (un air fredonné, sans plus de précision), car l'auteur a inscrit une référence qui reste très ouverte, invitant ainsi le lecteur à la compléter : « Il y avait tant d'âme dans l'accent qui nuança ces paroles presque inintelligibles, que les deux vieillards pleurèrent comme on pleure en entendant

[1109] *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 826.
[1110] *La Peau de chagrin*, *CH*, t. X, p. 64.

un air attendrissant chanté dans une langue étrangère. »[1111] Le narrateur fait allusion à un air dans une langue étrangère, pour que l'on imagine les modulations de la voix de Raphaël qui agonise. Cette langue étrangère peut suggérer l'italien, grâce à la profusion d'opéras créés en cette langue, certes, mais aussi à l'évocation d'autres opéras italiens dans cette œuvre, tels que *Tancredi*, *Semiramide* et *Il Matrimonio segreto*. Lorsque ces opéras sont évoqués dans *La Peau de chagrin*, leur titre (*Semiramide*) ou l'air (*Di tanti palpiti*, *Pria che spunti*) ont été écrits en italien – et l'on sait que l'auteur varie, surtout avec les titres, en les écrivant parfois en français également : *Semiramide* est écrit parfois *Sémiramis*, *Tancredi* devient occasionnellement *Tancrède* ailleurs dans *La Comédie humaine*. Ce qui est intéressant dans ce passage, c'est que n'importe quel air dans une langue étrangère, même si on ne comprend pas ce que ces mots veulent dire (même si c'est inintelligible comme les paroles de Raphaël), mais qui sont quand même capables de nous arracher des larmes, peut compléter cette allusion. Le lecteur choisira dans ses souvenirs cet air qui a le même effet sur lui, qui lui soit peut-être incompréhensible mais capable de le toucher ; ou pourquoi ne pas imaginer que son travail de mémoire soit plus immédiat ? On présuppose que le lecteur garde à l'esprit les autres airs italiens qui ont été évoqués quelques pages avant cet extrait, dans cette même œuvre ; ou encore, à peine quelques lignes plus loin, on voit Raphaël se promener au foyer de l'opéra, en attendant le second acte de *Semiramide* : si on n'a pas pensé à un air en langue étrangère qui nous fasse pleurer, l'auteur offre une deuxième chance pour que l'on complète cette allusion.

L'évocation de ces airs porte à croire que nous sommes face à des éléments fragmentaires, d'autant plus pour un lecteur du XXIe siècle qui ne reconnaît pas nécessairement l'air, ni son origine. Néanmoins, cet aspect fragmentaire se trouvait là dès le départ : le renvoi musical est rarement complet dans *La Comédie humaine*, c'est-à-dire on trouve peu de paroles transcrites en entier (à l'exception de la *Ballade du capitaine*, dans *Les Chouans*, et *Nous v'nons vous souhaiter bonheur en mariage*, dans *Pierrette* – deux chansons peut-être trop régionales et par conséquent peu répandues dans toute la France –, et *Chant d'une jeune fille*, dans *Modeste Mignon*, qui n'existe pas en dehors de *La Comédie humaine*) ; le plus souvent on trouve le titre d'un air (et son premier vers) qui était très connu. Ce caractère partiel apparaît aussi et surtout lorsqu'un personnage ne chante qu'un vers qui vient fort à propos dans le contexte, comme nous avons tenté de le montrer dans la deuxième partie de ce travail. Ainsi, ce n'est pas simplement l'effet de

[1111] *Ibid.*, p. 220.

reconnaissance (j'identifie que cet air appartient à tel opéra) qui permet de faire partie d'un groupe de dilettantes partageant les mêmes références qui pourrait influer sur la lecture, mais le parallélisme que l'on est capable de faire entre la scène romanesque et la scène musicale, ou entre le personnage romanesque et le personnage musical (un interprète, un compositeur ou un chansonnier).

Cela relève peut-être de l'utopie, paradoxalement, d'essayer de mesurer et de découvrir l'extension de la mémoire des lecteurs balzaciens. Même un lecteur de l'époque pouvait ne pas connaître certains interprètes, spectacles ou chansons, car certaines inscriptions musicales étaient déjà datées et pas aussi inclusives que l'on aurait pu imaginer, comme c'est le cas de ce renvoi que l'auteur fait dans *Une ténébreuse affaire* :

> Une seule sensation, mais qui peut-être est immense chez certaines organisations privilégiées, peut donner une idée des émotions de Laurence ; on la comprendra par le souvenir de l'accord parfait de deux belles voix comme celles de la Sontag et de la Malibran dans quelque harmonieux duo, par l'unisson complet de deux instruments que manient des exécutants de génie, et dont les sons mélodieux entrent dans l'âme comme les soupirs d'un seul être passionné.[1112]

Cette inscription musicale est probablement déjà trop exclusive, car une partie des lecteurs de l'époque n'avait jamais écouté les deux cantatrices partager la scène. Par ailleurs, Maria Malibran est morte le 23 septembre 1836, et l'œuvre où Balzac insère l'allusion à leur duo n'est publiée que du 14 janvier au 20 février 1841, dans le journal *Le Commerce*. Le travail de mémoire que demande l'auteur est donc voué à l'échec, et ce dès la parution d'*Une ténébreuse affaire*.

Il est vrai que Balzac décrit et peint ses portraits tout en se servant de l'intermédialité pour enrichir son œuvre, ou faire l'économie de quelques lignes d'une description. Sans savoir ce qui l'attend de l'autre côté des pages, l'auteur ne compte pas sur la mémoire du lecteur, mais sur son imagination : c'est pour cette raison que l'œuvre avec ses inscriptions musicales ne vieillissent pas, tant qu'imaginer et projeter sont dans l'ordre du jour d'un lecteur quelconque – contemporain de l'auteur, actuel, futur. « Nourrit et son *joli filet de voix* »[1113] peuvent être imaginés, projetés et rapprochés du joli filet de voix d'un chanteur de choix, nous aurons compris la subtilité. De même, lorsqu'Henri de Marsay évoque une cantatrice et sa gestuelle pour mieux illustrer ce qu'il est en train de raconter à son public, l'histoire d'une femme qui choisit par calcul son mariage avec un duc, même si elle aime quelqu'un d'autre, il évoque un geste précis d'une

[1112] *Une ténébreuse affaire*, *CH*, t. VIII, p. 606.
[1113] *Les Paysans*, *CH*, t. IX, p. 272.

cantatrice : « Est-ce un rêve ? dit-elle en faisant sur ses cheveux au-dessus du front, quinze ans avant la Malibran, le si célèbre geste de la Malibran. »[1114] Ceux qui voyaient la Malibran jouer dans plusieurs opéras tels que *Le Barbier de Séville*, *Sémiramis*, *Roméo et Juliette*, *Otello*, *La Cenerentola*, *Le Mariage de Figaro*, tous évoqués par Balzac dans son œuvre, connaissaient certainement la gestuelle de la cantatrice sur scène ; quant à nous, lecteurs du XXIe siècle, ce ne sera pas notre mémoire qui sera sollicitée, mais plutôt notre imagination, qui sera modelée par l'auteur, grâce à ses descriptions : on peut créer l'image d'un geste, quelque inexacte ou imprécise qu'elle soit, « sur ses cheveux au-dessus du front ». C'est là, encore une fois, qui se manifeste l'intermédialité balzacienne, qui fait fonctionner notre mémoire par l'image : à défaut de reconnaissance, la création (l'imagination) vient mettre en place l'image et le son que Balzac fait revivre à travers son écriture.

Il ne s'agit pas de trouver des vestiges du monde musical de l'époque pour essayer de le reconstruire : s'il n'est question que de reconnaissance et parallélisme, un lecteur quelconque peut s'en passer et poursuivre sa lecture ignorant les inscriptions musicales, ou faire quelques recherches avant de continuer. Par ailleurs, quand on oublie le son, il y a l'image qui est convoquée : certaines inscriptions musicales évoquent une estampe, un objet, un costume, un geste, une coiffure ; tout ce qui est très concret et visuel aide aussi à créer la mémoire musicale balzacienne. Si la répétition de certaines inscriptions musicales peut aider le lecteur à se souvenir de certains interprètes ou airs auxquels l'auteur fait souvent référence lorsqu'il fréquente l'œuvre balzacienne, nous pourrions nous demander si l'aspect visuel n'aiderait pas à remplir un éventuel manque de référence musicale, comme si le théâtre du silence pouvait être compensé par la convocation d'une citation picturale. À l'époque où Balzac publie ses œuvres, tous ne fréquentent pas forcément toutes les salles de spectacle où l'on trouve les inscriptions lyriques de *La Comédie humaine*, mais ces personnes connaissaient peut-être les estampes (qui circulaient plus facilement) où l'on reprend le vers d'un air d'opéra ou d'un mélodrame, opéra-comique ou vaudeville : l'aspect visuel a ce pouvoir évocateur, auquel l'auteur semble faire appel maintes fois dans son œuvre – parfois en faisant référence directe à une estampe, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent de ce travail, mais très souvent aussi en décrivant certains aspects de manière à peindre des images évocatrices. Et la citation musicale chez Balzac est imprégnée de l'évocation d'une image et pas

[1114] *Autre étude de femme*, *CH*, t. III, p. 685.

seulement d'un son, comme on pourrait s'y attendre lorsque l'on envisage d'étudier la citation musicale dans *La Comédie humaine*. À titre d'exemple, lorsque l'auteur décrit le carnaval de Paris à partir de 1830, il évoque le galop du dernier acte de l'opéra *Gustave III ou le Bal masqué*, pour que l'on puisse mieux peindre le désordre qui règne dans les rues de Paris :

> Cette folie avait alors, rue Saint-Honoré, son Pandémonium, et dans Musard son Napoléon, un petit homme fait exprès pour commander une musique aussi puissante que la foule en désordre, et pour conduire le galop, cette ronde du sabbat, une des gloires d'Auber, car le galop n'a eu sa forme et sa poésie que depuis le grand galop de *Gustave*. Cet immense finale ne pourrait-il pas servir de symbole à une époque où, depuis cinquante ans, tout défile avec la rapidité d'un rêve ?[1115]

Même si les lecteurs n'ont pas pu assister à une représentation de cet opéra, ils imaginent facilement, à partir de cette comparaison, cette foule carnavalesque, d'autant plus que le carnaval est ouvert à tous, connu de tous, fréquenté par tout le monde – par conséquent, cette image que l'auteur convoque fait partie d'une mémoire collective, qui n'exclut personne. Or, même les lecteurs actuels peuvent saisir cette scène en lisant *La Fausse Maîtresse*, car le manque de cette référence musicale, le silence en somme, est compensé par l'évocation d'une image, plus facile à imaginer que le son lorsqu'une référence nous manque.

Certaines inscriptions peignent immédiatement un tableau : c'est le cas du moment où le major observe le radeau qui flotte sur la Bérésina, dans *Adieu*, quelques instants avant de s'écouler : le major « frissonna quand il vit l'embarcation noire de monde et les hommes pressés dessus comme des spectateurs au parterre d'un théâtre. »[1116] Certes, il ne s'agit pas d'une référence, ni d'une allusion, ni d'une citation liée à un spectacle existant ou à un musicien – de quelque chose de plus précis donc –, mais d'une évocation de souvenir, partagé entre tous ceux qui ont déjà été à la place d'un spectateur au parterre et qui ont déjà vu cette image (peut-être une référence au tableau de Théodore Géricault ?), qui a le pouvoir de nous transporter d'un univers lyrique de l'ordre du divertissement, où les catastrophes sont jouées par des acteurs, sans avoir vraiment lieu, à une vraie tragédie. Cette image frappante est soit représentée par notre mémoire de quelque chose que l'on a vécu, soit forgée par notre imagination, qui crée l'image d'une expérience non vécue ; c'est pour cette raison que nous, lecteurs du XXIe siècle, pouvons aussi participer à cette expérience intermédiale.

[1115] *La Fausse Maîtresse*, *CH*, t. II, p. 233.
[1116] *Adieu*, *CH*, t. X, p. 1000.

C'est ce que l'on voit aussi dans *Splendeurs et misères des courtisanes* : lorsque l'auteur évoque le costume de la cantatrice Amigo, dans l'opéra *I Puritani*, de Bellini, en guise de comparaison avec les habits d'Esther, nous avons l'impression qu'il sollicite la mémoire de ses lecteurs contemporains :

> Esther avait fait une demi-toilette délicieuse. Une redingote de reps noir, garnie en passementerie de soie rose, s'ouvrait sur une jupe de satin gris, le costume que se fit plus tard la belle Amigo dans *I Puritani*.[1117]

Cependant, sa description évoque toute une image bien détaillée. L'auteur donne tous les éléments pour que l'on puisse faire un croquis colorié : la description de chaque élément de ce costume remplace une possible estampe représentant Amigo habillée de la sorte, rendant ainsi la référence capable d'impliquer un plus grand nombre de lecteurs, notamment les lecteurs actuels. Le système des inscriptions musicales *intra-muros* ouvre grand les portes du palais sonore balzacien, pour que personne ne reste en périphérie.

De même, lorsque Balzac insère des références très vagues, semblant ainsi exclure complètement ceux qui ne se sont pas rendus au théâtre ou à l'opéra pour assister à un certain spectacle, comme il le fait dans *Les Chouans*, il offre assez d'éléments à notre imagination :

> Beaucoup de personnes de goût et de petites maîtresses regretteront sans doute que l'auteur ne leur ait pas fait des Chouans et des soldats républicains costumés et parlant comme les sauvages de la tragédie d'*Alzire* ou de l'opéra-comique d'*Azémia* sont vêtus et s'expriment, relativement aux vrais sauvages ; mais il avait des problèmes plus sérieux à résoudre que celui de chercher à passer une robe à la Vérité.[1118]

L'auteur propose que nous imaginions les vêtements des sauvages et leur façon de s'exprimer dans une œuvre de Voltaire (*Alzire*, 1736) et de l'opéra-comique de Dalayrac (*Azémia ou les Sauvages*, 1787) : soit nous nous souvenons de la description des vêtements des sauvages faite par Voltaire, soit nous avons un souvenir visuel de ce que nous avons vu sur scène lors d'une représentation de cet opéra-comique. Néanmoins, une fois de plus, grâce aux éléments que l'auteur nous offre, il devient possible d'imaginer les vêtements de ces soldats républicains et leur façon de parler, même si ces références nous manquent – ce qui peut être vrai pour nous, lecteurs actuels, mais aussi pour les lecteurs contemporains de l'auteur, qui pouvaient ne pas les connaître non plus. La façon dont Balzac inscrit les citations musicales, même si elles ne renvoient pas à un extérieur connu des lecteurs, elles se font écho, les une les autres, formant ainsi une structure

[1117] *Splendeurs et misères des courtisanes*, *CH*, t. VI, p. 615.
[1118] *Les Chouans*, *CH*, t. VIII, p. 899.

sonore. En outre, ces évocations sont très paradoxales ici, car elles fonctionnent comme un repoussoir : Balzac les convoque pour les rejeter, comme s'il refusait l'histoire pittoresque, cette image incarnée par les costumes est ainsi laissée de côté. Lorsque l'auteur joue sur l'intermédialité, il ne s'agit pas simplement d'un costume – d'un ornement, d'une parure –, mais il fait preuve de fidélité à l'image, qui est, dans le théâtre de la rhétorique, au service de la vérité, l'image aidant à placer les choses à la bonne place.

Or, une image est fortement liée à la mémoire : Louis Lambert, qui a une mémoire « prodigieuse »[1119], associe des images à ses souvenirs et tire de ses souvenirs des images :

> Il se souvenait avec une même fidélité des pensées acquises par la lecture et de celles que la réflexion ou la conversation lui avaient suggérées. Enfin il possédait toutes les mémoires : celles des lieux, des noms, des mots, des choses et des figures. Non seulement il se rappelait les objets à volonté ; mais encore il les revoyait en lui-même situés, éclairés, colorés comme ils l'étaient au moment où il les avait aperçus. […] Par un privilège inouï, sa mémoire pouvait donc lui retracer les progrès et la vie entière de son esprit, depuis l'idée la plus anciennement acquise jusqu'à la dernière éclose, depuis la plus confuse jusqu'à la plus lucide. Son cerveau […] tirait de ce riche dépôt une foule d'images admirables de réalité, de fraîcheur, desquelles il se nourrissait pendant la durée de ses limpides contemplations.[1120]

Dans le sens rhétorique de l'art de la mémoire tel que l'a étudiée Frances A. Yates[1121], l'image vient avec toute sa force et puissance, car dans le système mnémonique des orateurs romains le lieu est toujours associé à une image, facilitant ainsi le travail de la mémoire : nous partons d'un lieu connu et plaçons un argument dont nous voulons nous souvenir dans chaque pièce, chaque compartiment de cet endroit. Dans le cas de Louis Lambert, cette mémoire semble fonctionner plutôt avec une forte concentration, entraînant tous les détails qui accompagnent ce que sa mémoire veut évoquer. De même, dans le palais sonore balzacien, il y a une distribution musicale qui se présente : l'emplacement des inscriptions musicales à tous les étages nous aide à construire une mémoire propre à l'univers de *La Comédie humaine*. Nous découvrons les inscriptions musicales à travers la lecture ; l'ordre des images dans chaque lieu est aussi découvert et mémorisé grâce au sens de la vue. À ceux qui peuvent écouter ces références, ceux qui sont des habitués du répertoire balzacien en somme, l'expérience devient plus complète et complexe.

[1119] *Louis Lambert*, *CH*, t. XI, p. 593.
[1120] *Id*.
[1121] *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.

Le système du palais sonore balzacien est basé sur la répétition : celui qui n'avait jamais entendu parler de l'air *Pria che spunti l'aurora*, ou encore de *Cara, non dubitar*, devient un habitué grâce aux nombreuses fois où cet air est évoqué, dans des contextes assez différents, où ces vers sont chantés ou cités par un personnage différent à chaque fois. De même, l'air *Il mio cor si divide*, de l'opéra *Otello*, de Rossini, revient à plusieurs reprises dans *La Comédie humaine*, assez souvent pour que l'on se souvienne qu'écouter cet air doit être très émouvant, étant donné la manière dont il a touché aux plus profondes émotions de Louise de Chaulieu et de Sabine de Grandlieu, tout comme la romance de Desdémone présente dans cet opéra, qui a marqué une scène émouvante de Julie d'Aiglemont au piano ; même si on ne connaît pas l'air *Di tanti palpiti*, un topos se crée et nous fait découvrir que cet air implique telle ou telle émotion, comme si, petit à petit, cela nous rappelait quelque chose. Comme les œuvres étaient publiées en feuilletons, un format déjà fragmentaire en soi, la répétition de certains éléments, notamment les inscriptions lyriques, permettait de faire le lien entre quelques œuvres. Balzac, il est vrai, emploie souvent la métaphore du monument pour parler de son œuvre, reprenant « cette tradition qui fait du livre un édifice à parcourir »[1122], comme le rappelle Bernard Gendrel, qui souligne que ce sont les personnages reparaissants et des effets dramatiques et théâtraux de *La Comédie humaine* qui sont censés marquer le lecteur et les aider à se souvenir de l'intrigue de quelques œuvres. Néanmoins, nous pourrions songer à un système de répétition des inscriptions musicales qui aiderait à créer la structure du palais sonore balzacien et former aussi la mémoire collective balzacienne.

Ces effets spéciaux sont aussi provoqués par les inscriptions musicales, évoquant une image et un son. D'autant plus que ce « maquillage » du texte balzacien aide à construire la mémoire du lecteur, si nous suivons les étapes de l'art de la mémoire dans le sens rhétorique, comme si l'auteur ajoutait de la couleur rouge (qui était censée marquer et aider pour cela la mémoire) et des accessoires à des passages du texte où il y a une inscription lyrique, afin de créer des images frappantes et pour que l'on puisse, par conséquent, développer nos techniques mnémotechniques et nous souvenir plus facilement de ces instants intermédiaux.

En tant que lecteurs de Balzac, nous sommes habitués à une foison de détails du décor, parfois d'apparence anodine, mais qui aident à ancrer la diégèse dans une réalité concrète. La « vérité » de la représentation romanesque n'est pas forcément liée à des

[1122] Bernard Gendrel, *Les Voies de la mémoire*, Paris, Hermann, 2015, p. 69.

faits réels, mais la façon dont Balzac la fait, cette représentation reflète la société de l'époque dans ses romans – et ses goûts, ses préférences en ce qui concerne les spectacles musicaux et les grands noms des interprètes, compositeurs et chansonniers. C'est comme si l'auteur attrapait des bribes de réel observé ou vécu pour les transposer dans son œuvre, pour mettre ainsi son propre monde en texte, en organisant ces composants dans une disposition ordonnée et reconnaissable de ceux qui fréquentent son œuvre, ce qui aide à la mémoire visuelle des lecteurs (dans le sens rhétorique du terme). L'utilisation des citations musicales chez Balzac est étroitement liée à ce souci de représenter fidèlement la société et la culture de son époque. Dans ses romans, l'auteur fait la plupart du temps référence à des spectacles musicaux réels et à des événements musicaux contemporains pour ancrer ses récits dans un contexte temporel et culturel spécifique, même si, parfois, l'auteur ajoute des titres de spectacles, des chansons, des compositeurs et des interprètes fictifs, créés par lui-même pour intégrer le monde fictif de son ouvrage. Et il ne s'agit pas simplement d'ajouter un effet de réel à ses œuvres : en inscrivant la musique de son temps dans *La Comédie humaine*, il crée une couche qui n'existe pas, composée de la représentation de spectacles de son époque, de références anciennes et de grands noms de la musique en France et à l'étranger et, inspiré de tout ceci, quelques interprètes, musiciens et spectacles fictifs.

L'immersion que l'on connaît grâce à Balzac nous permet d'entrevoir par cette brèche que certaines références, allusions ou citations pouvaient ne pas être connues de ses contemporains également, parce que parfois elles sont trop exclusives : elles excluent les habitants de la campagne, ou d'une ville assez éloignée de Paris, et ceux qui sont empêchés financièrement de fréquenter ces lieux mondains aussi souvent que l'on aurait voulu. Ainsi, l'ignorance vaut aussi pour un lecteur contemporain de Balzac, pour qui certaines évocations et convocations ne sont pas identifiables. Il faut pourtant croire que le souci de description de l'auteur veut que nous soyons tous, quelle que soit notre époque, inclus, que nous soyons capables, sinon d'identifier, d'imaginer cette réalité qu'il nous présente, comme si l'imagination compensait les trous de mémoire. Les références ne se laissent pas phagocyter par le temps car Balzac les nourrit ; chez lui, la mémoire n'est pas en inertie, elle est mobilisée.

Aussi imaginons-nous que les éléments musicaux que Balzac a introduits dans son œuvre peuvent alimenter la mémoire des lecteurs lorsqu'ils sont évoqués à plusieurs reprises dans différentes œuvres. Ces références, allusions et citations musicales qui ont été insérées dans différents contextes, prononcées ou chantées soit par le narrateur, soit

par un personnage, aident à construire une sorte de structure de son palais musical. Ceci fonctionnerait donc même pour les éléments musicaux créés par l'auteur, pour les interprètes fictifs, tels que Tullia et Josépha, par exemple, qui connaissent plusieurs apparitions dans *La Comédie humaine*. Nous pouvons ne pas avoir vu la Malibran et ignorer l'effet que sa représentation faisait sur les spectateurs, certes, mais nous avons l'avantage d'avoir une vision globale de l'œuvre de Balzac, ce que les lecteurs contemporains ne pouvaient pas avoir. Une fois son œuvre achevée, éditée, rééditée et corrigée, l'ensemble de son œuvre – tout en observant la structure de son palais sonore – , nous offre une sorte de mémoire compensatoire, qui nous permet de suivre le chemin de certains personnages fictifs, les corrections et changements opérés par l'auteur, la répétition même de quelques airs ou citations musicales.

La plupart du temps dans ce travail, il a été question d'analyser les inscriptions musicales qui existent en dehors du monde fermé de *La Comédie humaine*, car il s'agissait de spectacles ou de morceaux bien réels que l'auteur décide d'inscrire dans son œuvre. Ainsi, même un opéra qui n'a connu qu'une représentation, comme c'est le cas d'*Il Fazzoletto*, de Garcia, mentionné dans *Massimilla Doni*, figure ailleurs dans le monde réel et non pas seulement dans l'œuvre balzacienne – même si la presse en parlait moins et si d'autres auteurs de l'époque n'ont pas inscrit cet opéra dans l'histoire. Mais comment analyser cette question de la mémoire musicale par rapport à la réception lorsque nous rencontrons certaines inscriptions musicales qui n'existent que dans *La Comédie humaine* ?

Chant d'une jeune fille a été, comme nous le savons, sur demande de Balzac, une chanson créée par un vrai musicien, en vue de son insertion dans *Modeste Mignon*. Modeste est une musicienne douée, qui avait même « […] conjuré quelquefois ses ennuis en étudiant sans maître »[1123], composant à son insu :

> De ces leçons, de ces efforts, il en était résulté ce phénomène, assez ordinaire chez les natures poussées par la vocation, que, sans le savoir, Modeste composait, comme on peut composer sans connaître l'harmonie, des cantilènes purement mélodiques.[1124]

Cette romance créée par Auber est donc attribuée à cette jeune fille douée, un personnage fictif qui en compose la mélodie, sur un poème attribué à un autre personnage fictif, à celui que Modeste pense être son amant : le poète Canalis – ce qui prouve que cette chanson n'est qu'une création romanesque. L'auteur ajoute, nous le savons, la

[1123] *Modeste Mignon*, *CH*, t. I, p. 500.
[1124] *Id*.

partition de cette romance – la seule que nous trouvons dans toute son œuvre, « […] puisque les progrès de la Typographie le permettent. »[1125] Cependant, même si la typographie lui permet de copier la partition dans ce roman, ainsi que les paroles de cette chanson, ce n'est toujours pas possible d'exprimer « l'expression délicieuse »[1126] que donnait Modeste en la chantant : les lecteurs ne peuvent qu'imaginer les notes accompagnées des paroles, ou pour ceux qui le savent, ils peuvent même la jouer au piano. La voix et l'expression qu'y met Modeste pourtant restent de l'ordre de l'imagination, peut-être comme toutes les inscriptions musicales en fin de compte, aussi ignorants en musique que nous pouvons l'être aujourd'hui – mais aussi pour quelques lecteurs contemporains de Balzac, comme si nous pouvions tous partager l'ignorance musicale sans prendre en compte l'écart temporel qui nous sépare.

Ce serait peut-être le même problème pour les vers « Soleil, soleil, divin soleil, / Toi qui fais mûrir les citrouilles », chantés par Vautrin, dans *Le Père Goriot*, s'il ne s'agit pas d'une référence oubliée ou perdue dans le temps. L'origine de ces vers reste inconnue, et tant qu'elle n'est pas découverte, nous cherchons le lien que ces vers peuvent avoir avec le contexte en question, comme nous l'avons montré dans le sous-chapitre « Au répertoire balzacien »[1127]. Il est vrai que, la plupart du temps, le morceau coupé spécialement pour la scène romanesque en question vient fort à propos, en guise de parallélisme ou façon de critiquer un personnage ou une action, pour faire ressortir ce qui se trouvait caché – les diégèses et romanesque et musicale se trouvent liées grâce à la citation musicale qu'insère l'auteur. Néanmoins, cette citation musicale ou n'importe quelle autre citation faite par ce personnage dans *Le Père Goriot* expriment le mépris pour le sérieux et sa nonchalance, tout simplement parce qu'il s'est mis à chanter pour rentrer en scène ou au milieu d'une conversation, malgré son interlocuteur. Aussi même si le morceau musical en question n'existe pas dans le monde réel de l'auteur, qui, au contraire, a forgé ces vers lui-même ou demandé à quelqu'un de le faire, l'effet d'une irruption musicale reste le même : encore une fois, il s'agit d'une expérience partagée entre le lecteur contemporain de l'auteur et le lecteur actuel, qui partagent ou non l'ignorance.

L'auteur prépare son lecteur à recevoir certaines inscriptions musicales, même s'il ne connaît pas la référence, comme si Balzac était le cicérone qui prend le lecteur par la main, lui montre et lui explique ce qu'il juge nécessaire. À titre d'exemple, dans *La*

[1125] *Ibid*., p. 561.
[1126] *Id.*
[1127] Voir le chapitre « Au répertoire balzacien », p. 119.

Cousine Bette, lorsqu'Hortense se met à faire la parodie d'un vers de l'opéra *Guillaume Tell*, de Rossini, nous lisons : « […] *Wenceslas ! idole de mon âme !* au lieu de : *Ô Mathilde…* »[1128]. Quand le narrateur dit « au lieu de », il nous fait comprendre que c'est une citation que l'on trouve ailleurs, même si on ne connaît pas l'opéra de Rossini, ni le vers chanté par Hortense : c'est presque comme un moyen mnémotechnique dans le sens rhétorique de l'art de la mémoire, où l'on remplace une information par une autre mais toujours dans le même espace. Le narrateur cite, avec une légère modification qui respecte le nombre de syllabes – mais sans donner le nom qui remplacerait celui du personnage fictif pour que la citation soit correcte –, le vers chanté par le suisse Arnold (dont le rôle a été joué par Duprez à partir de 1837 jusqu'aux années 1840), dans *Guillaume Tell* : « Ah ! Mathilde, idole de mon âme »[1129], dans l'acte I, scène V. Et cette citation musicale peut être connue de nous aussi, lecteurs actuels, car *Guillaume Tell* a eu neuf représentations à l'Opéra Bastille, à Paris, pendant la saison 2002/2003. L'effet de reconnaissance est le même car on continue de jouer ces opéras, ce qui rend le lecteur du XXIe siècle aussi capable que celui du XIXe.

Le lecteur qui ne découvre pas l'intermédialité – qui n'identifie pas une citation *in absentia*, ou qui ne connaît pas l'intrigue ni les personnages d'un opéra et qui ne peut pas, pour cette raison, comprendre une comparaison, ni la description d'un portrait, a certes une expérience différente de celui qui a une vaste connaissance musicale. Nous ne pourrions cependant pas parler d'une perte, comme si ce lecteur se trouvait privé de quelque chose : découvrant ou pas une couche intermédiale de l'œuvre ne le fait pas échouer en tant que lecteur. Dans le cas où le lecteur ignore un élément musical présent dans l'œuvre, y aurait-il un refus de la visualisation musicale ? Pour tout ce qui est de l'ordre des références, allusions et citations musicales visibles, dites *in praesentia*, le lecteur actuel ne peut pas refuser de les voir, même si elles ne font pas partie de son répertoire ; quant à une citation *in absentia* cependant, l'anagnorisis musicale n'a pas lieu pour un lecteur du XXIe siècle, il est peut-être aveugle (et sourd) à certains aspects de l'œuvre. Faire la distinction entre le lecteur actuel et le lecteur contemporain de l'auteur nous semble pourtant infructueux pour étudier la poétique de l'œuvre balzacienne, la

[1128] *La Cousine Bette*, *CH*, t. VII, p. 89.
[1129] Victor-Étienne de Jouy, Hippolyte Bis, musique de Gioachino Rossini, *Guillaume Tell*, Anvers, H. Ratinckx, 1845, p. 10.

notion de lecteur idéal, celui qui, d'une manière ou d'une autre, a les mêmes « codes » que l'auteur, et qui traverse le temps, s'avère plus pertinente pour ce travail.

Ce lecteur idéal balzacien est celui qui va concrétiser le processus de la lecture à partir d'un commun partagé, de la mémoire collective sur laquelle joue Balzac, et cela même s'il s'agit d'un lecteur du XXIe siècle peu cultivé en matière musicale, même s'il a de moins en moins la compétence de trouver ou de comprendre certaines inscriptions musicales car elles renvoient à un monde musical auquel nous ne pouvons plus accéder (sauf par le recours à des recherches et à des notes), puisque Balzac guide ses lecteurs et crée ainsi un univers auquel tous les lecteurs balzaciens peuvent accéder. Les *happy few* ici sont tous les lecteurs qui fréquentent *La Comédie humaine*, qui ont lu tout l'ouvrage. Grâce à ce système de son palais sonore, l'auteur crée un public le plus large possible. La mémoire compensatoire qu'il met en place nous permet de voir qu'il ne s'agit pas d'un théâtre muet parce que l'on a créé un réservoir d'images au XIXe siècle qui nous permet de puiser dans ce conservatoire de musique contemporaine et le réactiver aujourd'hui.

Si, dans la rhétorique antique, l'art de la mémoire est liée à la *memoria*[1130], selon l'*Ad Herrenium*, où l'orateur doit chercher des lieux et les associer à des objets pour se souvenir de certaines informations, tout en respectant un ordre, chez Balzac les inscriptions musicales ont le système inverse : au lieu de partir d'un endroit connu pour créer des images, la citation qui est reprise plusieurs fois crée l'endroit des parentés, participant ainsi de l'*inventio* balzacienne. Il y a une scène qui est attachée à cet endroit, qui est attachée à cette citation et qui évoque un souvenir, une émotion : c'est la citation en elle-même qui crée la structure du palais sonore balzacien[1131], tel un temple de la musique.

[1130] Tel que Frances A. Yates le démontre, dans *L'Art de la mémoire*, la rhétorique est divisée en cinq parties : l'*inventio*, la *dispoitio*, l'*elocutio*, la *memoria* et la *pronuntiatio*. (*op. cit.,* p. 22).
[1131] Bernard Gendrel souligne que « l'organisation éditoriale de l'œuvre [*La Comédie humaine*] essaye elle-même de produire extérieurement cette impression d'architecture et ce que nous décrit Balzac de manière directe ou indirecte (via Davin) c'est sa tentative de constituer un art de la mémoire extériorisé, à l'image de certains arts de la mémoire médiévaux. » *Les Voies de la mémoire*. *Chateaubriand, Balzac, Huysmans*, Paris, Hermann, coll. « Savoir Lettres », 2015, p. 64.

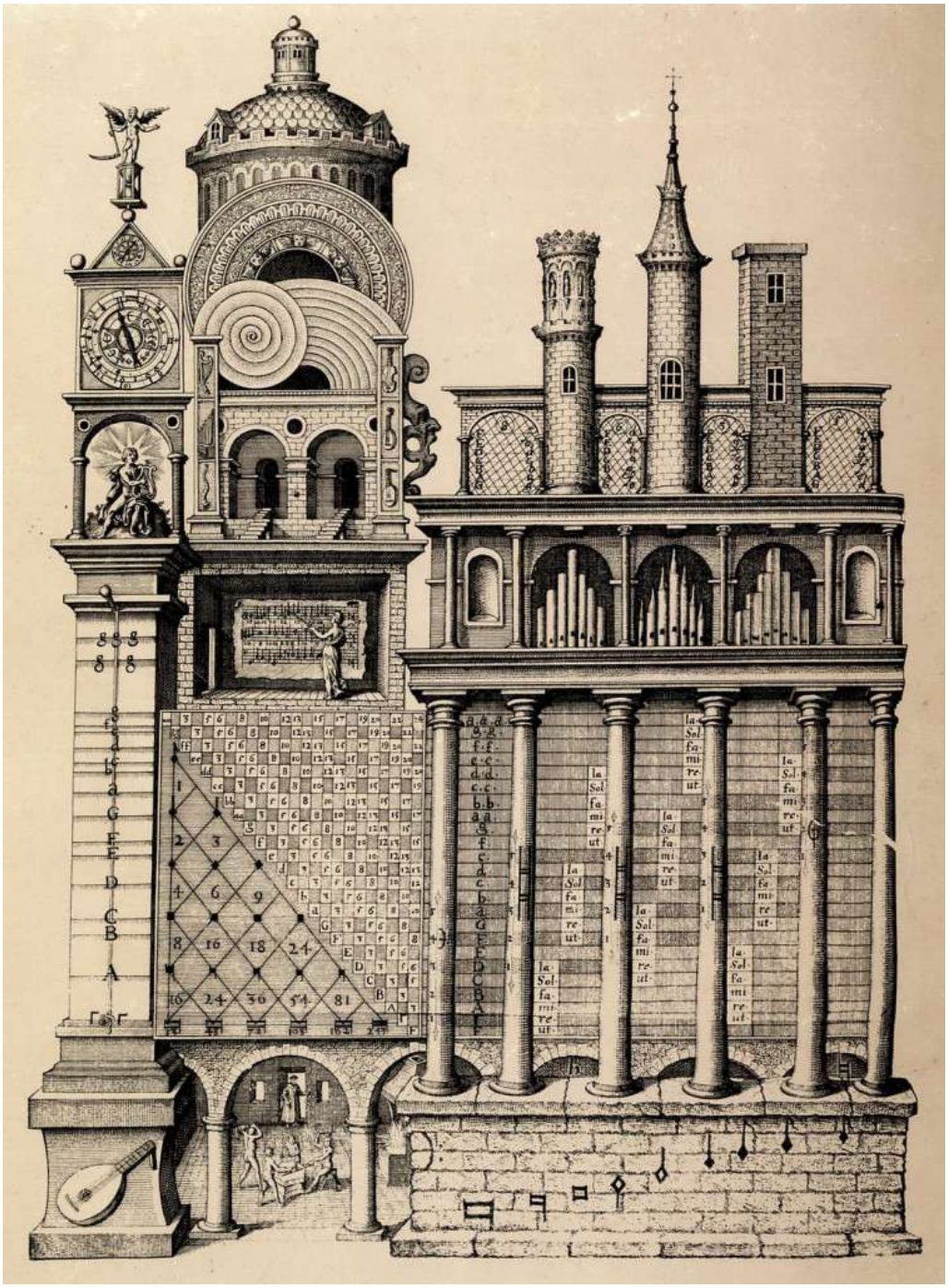


Fig. 23. Robert Fludd, « The Temple of Music », Utriusque Cosmi, Maioris scilet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia, Robert Fludd, 1617.

CONCLUSION-*CODA*

Lorsque l'on réfléchit sur la mémoire dans l'œuvre balzacienne, on la voit souvent liée à la question de son travail d'historien des mœurs, et de son envie de dresser un portrait détaillé de la société française postrévolutionnaire – et, notamment, de la monarchie de Juillet, puisque la presque totalité de la production littéraire de Balzac s'est réalisée au cours de cette période et joue des coïncidences entre temps de l'écriture et temps de la diégèse. Nombre de travaux ont déjà été consacrés à la « mémoire », dans ses différentes acceptions, chez Balzac, et selon différentes orientations : la relation entre mémoire et histoire[1132], l'articulation et la tension entre mémoire involontaire et conscience dans ses œuvres[1133], le jeu sur la mémoire du lecteur et la création d'une mémoire interne à l'œuvre, à travers les personnages reparaissants[1134]. Reste peut-être pourtant à explorer une mémoire artistique, et notamment musicale, balzacienne à travers la citation, qui articulerait ces différentes orientations, même si les souvenirs balzaciens de tableaux, de paroles d'une chanson, de titres de spectacle ne sont parfois pas exacts et qu'il y a à l'occasion brouillage de pistes quant au compositeur ou au titre d'un morceau de musique.

En se proclamant secrétaire de la société du XIXe siècle, celui qui la décrit et l'analyse dans toutes ses couches, coins et recoins, exprime et étudie aussi le goût artistique et, notamment, musical, de son époque et lui donne une seconde vie : par le jeu des références, allusions, citations, certains spectacles, vaudevilles, mélodrames, chansons comiques, susceptibles de disparaître assez rapidement, comme certains noms de compositeurs ou d'interprètes, sont inscrits pour la postérité dans son œuvre, la constituant ainsi en véritable « palais de la Renommée ». Aussi rejoignons-nous Aude Déruelle lorsqu'elle affirme : « Mais si Balzac adopte cette posture de l'historien, c'est pour faire œuvre de mémoire. »[1135] Œuvre de mémoire, œuvre de la mémoire aussi, dont la citation musicale serait le nœud.

[1132] Voir Aude Déruelle, « Le roman balzacien entre histoire et mémoire », *L'Année balzacienne 2007*, Paris, PUF, 2007, p. 33-48.
[1133] Voir Scott Sprenger, « Mémoire involontaire et temporalité de la conscience chez Balzac », *L'Année balzacienne 2007*, Paris, PUF, 2007, p. 227-247.
[1134] Voir Mireille Labouret, « À propos des personnages reparaissants. Constitution du personnage et "sens de la mémoire" », *L'Année balzacienne 2005*, Paris, PUF, 2005, p. 125-142.
[1135] « Le roman balzacien entre histoire et mémoire », *L'Année balzacienne 2007*, Paris, PUF, 2007, p. 36.

Dans toute *La Comédie humaine*, la question de la mémoire et du souvenir est évoquée plusieurs fois, mais, tout particulièrement, en matière artistique et musicale. Si, dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, il est affirmé : « Il existe en nous plusieurs mémoires ; le corps, l'esprit ont chacun la leur »[1136], dans *La Femme de trente ans*, il est précisé : « Le cœur a sa mémoire à lui. Telle femme, incapable de se rappeler les événements les plus graves, se souviendra pendant toute sa vie des choses qui importent à ses sentiments »[1137]. Or nous ne pouvons ignorer que c'est dans ce roman que se déroule, on l'a vu, la très belle scène où Julie joue du piano et réussit, à travers la musique, à éveiller chez son mari toute une série de sensations et de souvenirs… Quant à ce dernier, l'auteur compare le souvenir à « […] ces objets qui plongés au fond des eaux reviennent à la surface. »[1138] Et, comme l'a bien exposé Scott Sprenger :

> Ce que Balzac appelle « souvenir » ou « mémoire physique » se manifeste souvent comme une sorte de cristallisation sous forme d'image ou de « pensée-image » servant en retour de support matériel à un sentiment archaïque qui, lui, reste à l'écart de la conscience. En même temps, le souvenir ou le sentiment déplacé peut ressurgir de manière imprévue pour infléchir ou même bouleverser les opérations de la conscience.[1139]

Cette pensée-image fait bien partie aussi de l'expérience que l'on vit en tant que lecteurs et auditeurs des inscriptions-citations musicales de *La Comédie humaine*, dès lors que la citation musicale chez Balzac est intermédiale et sollicite aussi une mémoire sensorielle qui touche à la vue, à l'ouïe, au toucher, à l'odorat, voire, au goût.

Mais que l'on ne se méprenne pas : les citations musicales balzaciennes, pour le lecteur du XIXe siècle comme pour le lecteur actuel, sont moins un témoin du répertoire et du goût d'une époque que son simulacre. En effet, les inscriptions musicales chez Balzac permettent une échappée vers un extérieur, tout en nous renfermant dans son monde, et les références aux mêmes images et aux mêmes citations musicales sont censées renouveler une sorte d'accord tacite entre l'auteur et son public de lecteurs-spectateurs : l'auteur prend ses lecteurs par la main, les guide, et les aide ainsi à construire une mémoire collective qui, à défaut de n'être pas partagée au préalable, dès lors se crée. Ainsi, Balzac ne sollicite pas la mémoire de ses lecteurs, ni ne compte sur elle, il les aide à la constituer, par cette citation musicale intermédiale qui, plus que la mémoire, appelle l'imagination, ou fait de l'imagination une faculté de la mémoire, et, malgré les

[1136] *Splendeurs et misères des courtisanes*, *CH*, t. VI, p. 467.
[1137] *La Femme de trente ans*, *CH*, t. II, p. 1093.
[1138] *La Bourse*, *CH*, t. I, p. 419.
[1139] Scott Sprenger, « Mémoire involontaire et temporalité de la conscience chez Balzac », *L'Année balzacienne 2007*, Paris, PUF, 2007, p. 228.

différences évidentes entre lecteurs et époques, les sensations décrites provoquées par une citation musicale ont déjà été celles que nous avons réellement ressenties un jour. Ainsi, selon un jeu d'étrangeté et de reconnaissance, l'auteur nous surprend dans l'acte de lecture, sinon en nous faisant retrouver volontairement ou involontairement nos propres souvenirs musicaux, du moins, en les recréant. Et si l'on veut utiliser le terme de Jacques Rancière[1140], avec le sens politique qu'il lui a attribué, Balzac partage avec ses lecteurs le sensible à travers son théâtre de la mémoire où l'on trouve articulées parole et vision, mais il le rend accessible à tous, car même lorsqu'on ne connaît pas telle pièce, tel morceau musical, il crée son image dans notre mémoire, ne laissant ainsi jamais la place à un théâtre muet.

Ce pourrait être le mot de la fin ou la *coda* de cette exploration de la citation musicale dans *La Comédie humaine* dont nous avons tenté de montrer l'importance et la spécificité pour la poétique et l'esthétique de la réception de l'œuvre balzacienne, et, dès lors, la perte encourue à ne pas connaître ou reconnaître l'air de *Mosè in Egitto* ou les paroles de *Les Coucous sont gras*, et, pourtant, à son issue, une question reparaissante : qu'en est-il de la lisibilité herméneutique et de l' « audibilité » de l'œuvre de Balzac aujourd'hui ? Il nous semble que le lecteur des XXe et XXIe siècles n'accède pas à certaines couches ou strates de l'œuvre balzacienne, sans que, pour autant, il y ait incompréhension. Aussi, peut-être aurions-nous intérêt à considérer les citations musicales non comme des corps étrangers, car, nous l'avons vu, elles sont fort bien intégrées et orchestrées dans les œuvres de *La Comédie humaine*, mais comme une langue étrangère. Dans ce dernier cas, il y a toujours une sensation d'étrangeté, mais sans désagrément, au contraire : c'est comme une musique qui résonne dans nos oreilles, dans une belle langue que nous ne comprenons pas (à l'instar d'un opéra de Wagner, pour un non germanophone, ou d'un opéra de Verdi, pour un non italophone) mais que, nonobstant, nous « entendons », à l'image des deux vieillards, le fidèle serviteur et l'ancien professeur, à l'écoute de Raphaël mourant comme mourait sur ses lèvres le *Di tanti palpiti* :

> Il y avait tant d'âme dans l'accent qui nuança ces paroles presque inintelligibles, que les deux vieillards pleurèrent comme on pleure en entendant un air attendrissant chanté dans une langue étrangère.[1141]

[1140] Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique éditions, 2000.
[1141] *La Peau de chagrin*, *CH*, t. X, p. 220.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Corpus primaire

I. Œuvres de Balzac

1. *La Comédie humaine*

La Comédie humaine, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 vol.

E-balzac, édition électronique génétique de *La Comédie humaine*, sous la direction d'Andrea Del Lungo [en ligne : http://www.ebalzac.com/].

- **Autres éditions**

Nouvelles et contes, éd. d'Isabelle Tournier, Paris, Gallimard, « Quarto », 2005, 2 vol.

2. Autres œuvres

Œuvres diverses, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, avec ka collaboration de Roland Chollet, René Guise, Nicole Mozet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, t. I ; t. II, 1996.

Correspondance, sous la direction de Roger Pierrot et Hervé Yon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006-2017, 3 vol.

Lettres à madame Hanska, édition établie par Roger Pierrot, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1990, 2 vol.

Premiers Romans, édition établie par André Lorant, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1999, 2 vol.

BALZAC Honoré de, « Le Luther des chapeaux », *Le Siècle*, 17 août 1845.

ANONYME [BALZAC Honoré (de)], « Des Artistes », *La Silhouette*, 25 février, 11 mars et 22 avril 1830.

II. Œuvres dramatiques et lyriques

Base de données pour la musique romantique : Bru Zane Mediabase. [En ligne : https://www.bruzanemediabase.com].

1. Opéras et pièces de théâtre

ANTIER (Benjamin), SAINT-AMAND [Jean-Armand Lacoste], PAULYANTHE [Alexandre Chaponnier], *L'Auberge des Adrets*, Paris, Pollet, 1823.

ANTIER (Benjamin), SAINT-AMAND [Jean-Armand Lacoste], PAULYANTHE [Alexandre Chaponnier], LEMAÎTRE (Frédérick), *Robert Macaire, drame burlesque en quatre actes* [1835] *précédé de « L'Auberge des Adrets »*, Paris, Tresse & Stock, 1889.

AUDINOT (Nicolas-Médard), QUÉTANT (François-Antoine), *Le Tonnelier*, Paris, Duchesne, 1765.

BASSOMPIERRE (Charles-Augustin), *dit* SEWRIN, DUMERSAN (Théophile Marion), *Les Anglaises pour rire ou la Table et le logement*, Paris, Masson, 1815.

BEAUMARCHAIS (Pierre-Augustin Caron de), *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile* [1775], Paris, Librairie Générale Française, 1999.

BERTATI (Giovanni), CIMAROSA (Domenico) [musique], *Il Matrimonio segreto* [1792], [*Le Mariage secret*], Milano, Giacomo Pirola, 1817.

BERIO DI SALSA (Francesco Maria), ROSSINI (Gioachino), *Otello ossia il Moro di Venezia* [*Otello ou le Maure de Venise*], Napoli, Tipografia Flautina,1816.

BRAZIER (Nicolas), DUMERSAN (Théophile Marion), ALLARDE (Marie-François-Denis-Thérèse Le Roy d'Allarde, *dit* Francis) *La Fille mal gardée ou la Coupe des foins*, Paris, Mme Huet, 1822.

BRAZIER (Nicolas), ALLARDE (Marie-François-Denis-Thérèse Le Roy d'Allarde, *dit* Francis), DUMERSAN (Théophile Marion), *Les Moissonneurs de la Beauce ou le Soldat Laboureur*, Paris, Huet, 1821.

BOIELDIEU (François-Adrien), LONGCHAMPS (Charles de), *Ma tante Aurore ou le Roman impromptu*, Paris, Barba, 1803.

BOUILLY (Jean-Nicolas), MÉHUL (Étienne Nicolas) [musique], *Héléna*, Paris, Barba, 1803.

CARAVITA (Giuseppe), PORTUGAL (Marcos) [musique], *La Morte di Semiramide*, [*La Mort de Sémiramis*], Paris, Hocquet, 1815.

CASTIL-BLAZE (François-Henri-Joseph Blaze, *dit*), SAUVAGE (Thomas) [livret], WEBER (Carl Maria Von) [musique], *Robin des bois ou les Trois Balles*, Paris, J. -N. Barba, 1824.

CASTIL-BLAZE (François-Henri-Joseph Blaze, *dit*), ROSSINI (Gioachino), *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*, d'après Beaumarchais et le drame italien, paroles ajustées sur la musique de Rossini, Paris, Castil-Blaze, 1828.

DA PONTE (Lorenzo), MOZART (Wolfgang Amadeus) [musique], *Le Nozze di Figaro*, *opera buffa in quattro atti di Wolfgang Amadeus Mozart su libretto di Lorenzo Da Ponte*

[*Les Noces de Figaro, opéra-bouffe en quatre actes de Wolfgang Amadeus Mozart sur un livret de Lorenzo Da Ponte*], Paris, Hocquet, 1816.

DA PONTE (Lorenzo), MOZART (Wolfgang Amadeus) [musique], *Don Giovanni* [*Don Juan*], Paris, Lange Lévy et Comp., 1845.

DERCY (Alphonse-François), LESUEUR (Jean-François) [musique], *La Caverne*, *drame lyrique en trois actes*, Gand, Dufour, 1798.

DUBOIS (Jean-Baptiste), *Le Grenadier de Louis XV ou le Lendemain de Fontenoy*, Paris, Barba, 1814.

DUCANGE (Victor), DINAUX (Prosper), *Trente ans ou la Vie d'un joueur, mélodrame en trois journées*, Paris, Jules Didot L'Aîné, 1827.

DUCIS (Jean-François), *Othello ou le More de Venise*, Paris, Maradan, 1793.

DUPETIT-MERÉ (Frédéric), QUAISAIN (Adrien) et RENAT fils [musique], *Le Fils banni*, *mélodrame en 3 actes*, Paris, Barba, 1815.

ÉTIENNE (Charles-Guillaume), ISOUARD (Nicolas) [musique], *La France dramatique au XIXe siècle. Choix de pièces modernes*. *Opéra-comique : Cendrillon*. Paris, C. Tresse, 1845.

FAVART (Charles-Simon), MONSIGNY (Pierre-Alexandre) [musique], *La Belle Arsène*, Fontainebleau, Imprimerie P. Robert-Christophe Ballard, 1773.

HOFFMAN (François-Benoît), MÉHUL (Étienne-Nicolas) [musique], *Ariodant*, *drame en trois actes et en prose, mêlé de musique,* Paris, Huet, Charon, 1802.

JOUY (Étienne de), BIS (Hippolyte), ROSSINI (Gioachino) [musique], *Guillaume Tell*, Paris, E. Troupenas, 1829.

KAMINSKI Piotr, *Mille et un opéras*, Paris, Fayard, coll. « Les Indispensables de la musique », 2003.

MONNIER (Henry), « Le Roman chez la portière », dans *Scènes populaires dessinées à la plume*, Paris, Levavasseur, 1830.

[NODIER (Charles)] (sous pseudonyme : RAIMOND), TAYLOR (Isidore-Justin-Sévérin), PICCINI Alexandre [musique], *Bertram ou le Pirate*, *mélodrame en 3 actes, par M. Raimond*, Paris, Quoy, 1822.

ROSSI (Gaetano), ROSSINI (Gioachino), *Semiramide, melodramma tragico in due atti* [*Sémiramide, mélodrame tragique en deux actes*], Napoli, Tipografia Flautina, 1823.

SAINT-JUST (baron de), BOIELDIEU (François-Adrien) [musique], *Le Calife de Bagdad*, Paris, Érard, 1800.

SEDAINE (Michel-Jean), MONSIGNY (Pierre-Alexandre) [musique], *Le Déserteur, comédie en trois actes mêlée d'ariettes,* Paris, Pellet & fils, 1771.

SCRIBE (Eugène), AUBER (Daniel-François-Esprit) [musique], *Gustave III ou le Bal masqué*, Paris, Jonas, 1833.

SCRIBE (Eugène), BOIELDIEU (François-Adrien) [musique], *La Dame blanche*, Paris, Didot l'aîné, 1825.

SCRIBE (Eugène), DELAVIGNE (Germain), MEYERBEER (Giacomo) [musique], *Robert-le-Diable*, Paris, Bezou, 1831.

SCRIBE (Eugène), DELAVIGNE (Germain), *La Somnambule*, Paris, J. -N. Barba, 1820.

SCRIBE (Eugène), DELESTRE-POIRSON (Charles-Gaspard), *Le Nouveau Pourceaugnac*, 3e éd., Paris, Ladvocat, 1817.

SCRIBE (Eugène), MÉLESVILLE [Anne-Honoré-Joseph Duveyrier], *Le Dîner sur l'herbe*, Paris, Pollet, 1824.

SCRIBE (Eugène), SAINTINE (Boniface, *dit* Xavier), *L'Ours et le pacha*, Paris, Imprimerie d'Anthelme Boucher, 1820.

SCRIBE (Eugène), DELAVIGNE (Germain), AUBER (Daniel-François-Esprit) [musique], *La Muette de Portici*, Paris, Didot L'Aîné, 1828.

SEDAINE (Michel-Jean), *Théâtre*, édition de Louis Moland, Paris, Garnier Frères, 1878.

SHAKESPEARE (William), *Othello, the Moor of Venice*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1843.

2. Chansons et chansonnettes comiques

BÉRANGER (Pierre-Jean de), *Œuvres complètes*, illustrations de Grandville, Bruxelles, RIGA, 1844.

— , *Chansons complètes, augmentées de tous les suppléments et des chansons nouvelles et dernières et ornées de 19 vignettes,* La Haye, Vervloet, 1834.

Chansons populaires de France, éd. du Petit Journal, Paris, Librairie du Petit Journal, 1865.

COIRAULT Patrice, *Chansons françaises de tradition orale. 1900 textes et mélodies collectés par Patrice Coirault*, Ouvrage révisé et complété par Marlène Belly et Georges Delarue, Paris, BNF, 2013.

COIRAULT Patrice, *Mélodies en vogue au XVIIIe siècle. Le Répertoire des timbres de Patrice Coirault*, ouvrage révisé, organisé et complété par Georges Delarue et Marlène Belly, Paris, BNF, 2013.

DUMERSAN (Théophile Marion), SÉGUR (Noël), *Chansons nationales et populaires de France*, Paris, Garnier Frères, 1866, t. I, vol. 2.

— , *Chansons nationales et populaires*, Paris, E. Dentu, 1885.

FESTEAU (Louis), JACQUEMART (A.), *Album du Ménestrel. Recueil de romances et chansonnettes nouvelles des meilleurs auteurs*, Paris, L. Vieillot, 1849.

GÉDHÉ, « À Béranger », *La Chanson*, 2e année, n° 11, 1er janvier 1879.

KAMINSKI Piotr, *Mille et un opéras*, Paris, Fayard, coll. « Les Indispensables de la musique », 2003.

MUSSET (Alfred de), « L'Andalouse », dans *Premières poésies d'Alfred de Musset (1829-1835)*, Paris, Charpentier, 1858, p. 87-88.

ROUGEMONT (Michel-Nicolas Balisson de), « Je me moque du reste », dans *Chansons et poésies*, Paris, Théophile Grandin, 1822, p. 30-32.

WECKERLIN (Jean-Baptiste), *Chansons et rondes enfantines, des provinces de la France*, Paris, Garnier Frères, 1889.

III. Autres œuvres

1. Œuvres littéraires

BAUDELAIRE (Charles), *La Fanfarlo* [1847], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2022.

BRUNTON (John), *Anthologie de quatrains anciens et modernes*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1877.

CORNEILLE (Pierre), *Le Cid*, *tragédie en cinq actes*, Londres, Macmillan and co., 1881 [1636].

DERIÈGE (Félix), *Physiologie du lion, illustrations de Gavarni et H. Daumier*, Paris, J. Delahaye, 1842.

DEVILLE (Albéric), *Arnoldiana, ou Sophie Arnould et ses contemporaines*, Paris, Gerard, 1813.

FLAUBERT (Gustave), *L'Éducation sentimentale, histoire d'un jeune homme*, dans *Œuvres de Gustave Flaubert*, édition publiée sous la direction d'Albert Thibaudet et René Dumesnil, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.

FLAUBERT (Gustave), *Madame Bovary*, *mœurs de province*, dans *Œuvres de Gustave Flaubert*, édition publiée sous la direction d'Albert Thibaudet et René Dumesnil, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.

GAUTIER (Théophile), *Poésies complètes*, éd. établie par René Jasinski, Paris, Firmin-Didot et Cie, coll. « Classiques français », 1938, 3 vol.

GOETHE (Johann Wolfgang von), *Faust*, éd. illustrée par Eugène Delacroix, Paris, s.n., 1827.

JOUHAUD (Pierre), *Paris dans le dix-neuvième siècle ou Réflexions d'un observateur*, Paris, J. G. Dentu, 1809.

KOCK (Paul de), *André le Savoyard*, Paris, Paris, J.-N. Barba, 1826.

LAPERRIÈRE (Augustin), *Les Guêpes canadiennes*, Ottawa, A. Bureau, 1881.

LEGOUVÉ (Ernest), *Béatrix ou la Madone de l'Art*, Paris, Louis Hachette, 1860.

LEMOINE (Édouard), *Physiologie de l'homme à bonnes fortunes*, Paris, Aubert et Cie, 1841.

NODIER (Charles), *Histoire du Roi de Bohème et de ses sept châteaux*, Paris, Delangle Frères, 1830.

NOUVILLE (Adelphe), « Physiologie du parterre », *Argus et vert-vert réunis*, 6e année, Lyon, 1er janvier 1854.

ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Julie ou la Nouvelle Héloïse* [1761], Paris, Ernest Flammarion, 1940, 2 vol.

SAINT-ELME (Ida), *La Contemporaine en Égypte*, t. II, Paris, Ladvocat, 1831.

SAND (George), *Pauline* [1839], Paris, E.J.L., 2023.

SIRAUDIN (Paul), VILLEMOT (Auguste), *Le Favori de la favorite*, Paris, Achille Bourdilliat, 1860.

STENDHAL, *Le Rouge et le noir, Chronique du XIXe siècle*, dans *Romans et nouvelles de Stendhal*, édition publiée sous la direction d'Henri Martineau, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.

STENDHAL, *Souvenirs d'égotisme, vie de Henry Brulard*, dans *Œuvres intimes de Stendhal*, édition établie par Victor Del Litto, t. II, publiés par Casimir Stryienski, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.

STENDHAL, *Vie de Rossini*, édition établie par Henri Martineau, Paris, Le Divan, 1929, 2 vol.

STENDHAL (sous le pseudonyme de Louis-Alexandre César Bombet), *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Joseph Haydn, suivies d'une vie de Mozart et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie*, Paris, P. Didot L'Aîné, 1814.

STENDHAL, *Notes d'un dilettante*, dans *Mélanges d'art*, Paris, Le Divan, 1932, p. 223-398.

VALÉRY Paul, *Monsieur Teste* [1896], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1946.

Histoire d'Ali Baba, et de quarante Voleurs exterminés par une Esclave, Extraits de Mille et Une Nuits, Paris, Vve Desbleds, 1820.

2. Comptes rendus parus dans les journaux

ANONYME, « *Otello* – Mlle Sontag », *Journal des débats politiques et littéraires*, 11 janvier 1828.

[H*****], « Théâtre de l'opéra. *Guillaume Tell* – début de Duprez », *Journal des débats politiques et littéraires*, 19 avril 1837.

GAUTIER (Théophile), « Cirque-Olympique. Danseuses espagnoles. Représentation à l'Odéon », *La Presse*, 24 juillet 1837.

— , « Opéra : reprise de *La Sylphide* », *La Presse*, 24 septembre 1838.

— « Cirque-Olympique. Danseuses espagnoles. Représentation à l'Odéon », *La Presse*, 24 juillet 1837.

IV. Recueils illustrés, estampes

ALIX (Pierre-Michel), d'après peinture de Jean-Baptiste Mallet, *Le Beau Dunois*, *Partant pour la Syrie*, Paris, Ostervald l'aîné, *ca.* 1820.

BELLANGÉ (Joseph-Louis-Hippolyte) dessinateur, ENGELMANN Godefroy, lithographe, *Les Moissonneurs de la Beauce ou le Soldat laboureur*, lithographie en noir, Paris, s.n., 1821.

CARJAT (Étienne), *Frédérick Lemaître dans « Trente ans ou la Vie d'un joueur »*, cliché, Paris, Carjat & Cie, *ca.* 1860.

COEURÉ (Sébastien), « Potier et Brunet dans le duo des *Anglaises pour rire* (rôles de M. Menu et de M. Coclet déguisés en Anglaises), dans *Collection de Vinck. Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1871*, Paris, Bibliothèque nationale, 1959, t. VI.

DAUMIER (Honoré) [estampe attribuée à], « Nous sommes tous d'honnêtes gens, embrassons-nous, et que ça finisse », lithographie, *La Caricature politique, morale, littéraire et scénique*, Paris, Aubert, 13 novembre 1834.

— , *Les Cent et un Robert-Macaire*, v. 2, Paris, Chez Aubert et Cie, 1840.

FLUDD (Robert), « The Temple of Music », *Utriusque Cosmi, Maioris scilet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia,* Robert Fludd, Public Domain Image Archive, 1617.

GAVARNI (Guillaume-Sulpice Chevallier, *dit*), *Masques et visages*, Paris, Paulin et Lechevalier, 1857.

HAID (Johann Elias), *Scènes du Déserteur*, Augsbourg, J. J. Haid et fils, *ca.* 1770.

LACAUCHIE (Alexandre), *Jean-Baptiste-Marie Chollet dans « Le Postillon de Longjumeau » d'Adam*, lithographie, Paris, Marchant, 1836.

LANGLUMÉ (Pierre), *Les Moissonneurs de la Beauce ou le Soldat laboureur*, lithographie en noir, Paris, Martinet, 1821.

Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle, Paris, Curmer, 1840-1842, 8 vol., plus *Le Prisme*.

MALEUVRE (Louis), *Costume de Mlle Fanny Elssler (rôle de Florinde) dans « Le Diable boiteux »*, gravure, Paris, Martinet, 1836.

— , *Costume de Jean-Baptiste-Marie Chollet, rôle de Chapelou dans « Le Postillon de Longjumeau »*, gravure, Paris, Martinet, 1836.

— , *Costume de Valère, rôle de Richard dans « Robin des Bois »*, *opéra*, gravure, Paris, Martinet, 1824.

— , *Costume de Mlle Taglioni, rôle de Zulma dans « La Révolte au sérail »*, Paris, Martinet, 1833.

MONNIER (Henry), « Henry Monnier dans *La Famille improvisée* », Paris, Aubert, 1831. [En ligne : https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/theatre-du-vaudeville-henry-monnier-dans-la-famille-improvisee#infos-principales, consulté le 5 octobre 2024].

— , « Un chanteur de romances », lithographie, Paris, Gihaut frères, 1827.

— , « Un chanteur de romances », lithographie, Paris, Jacques-François Cluis, 1830.

TRIMOLET (Anthelme), TORLET (Alfred), « Mort et convoi de l'invincible Malbrough », dans *Chants et chansons populaires de la France*, vol. 1, Paris, Garnier Frères, 1843.

VIGNERON (Pierre-Roch), « Le Soldat laboureur », Paris, Daudet, 1818.

— , « Le Joueur ruiné », lithographie, Engelmann Graf Coindet & Co, *ca.* 1830.

Musée pour rire, *dessins par tous les caricaturistes de Paris, texte par Maurice Alhoy, Louis Huart et Ch. Philipon*, Paris, Aubert, 1839, 3 vol.

Corpus secondaire

I. Dictionnaires, encyclopédies

1. Dictionnaires de langue

Dictionnaire de l'Académie française [6e édition, 1835], Paris, Garnier, 2007.

LARCHEY (Lorédan), *Dictionnaire historique d'argot*, 9e éd., Paris, E. Dentu, 1881.

LARCHEY (Lorédan), *Les Excentricités du langage français*, Paris, Aux Bureaux de la *Revue anecdotique*, 1861.

LITTRÉ (Émile), *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Gallimard/Hachette, 1961. [En ligne : https://www.littre.org].

TLFi : Trésor de la langue Française informatisé, ATILF - CNRS & Université de Lorraine. [En ligne : http://www.atilf.fr/tlfi].

2. Dictionnaires encyclopédiques et thématiques

LAROUSSE (Pierre), *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, 1869-1878, 17 vol.

MORIER (Henri), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961.

II. Ouvrages et articles sur l'œuvre de Balzac

1. Dictionnaires, répertoires

BORDAS (Éric), GLAUDES Pierre, MOZET Nicole (dir.), *Dictionnaire Balzac*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires et synthèses », 2022, 2 vol.

KIRIU (Kazuo), « Vocabulaire de Balzac, table des concordances ». [En ligne depuis 1989 : https://v2asp.paris.fr/concordance.htm].

2. Biographies

GENGEMBRE (Gérard), *Balzac, le forçat des lettres*, Paris, Perrin, 2013.

— , *Le Napoléon des lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 1992.

MAUROIS (André), *Prométhée ou la vie de Balzac*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1999 [1re éd., Paris, Hachette, 1965].

PIERROT (Roger), *Honoré de Balzac*, Paris, Fayard, 1994.

PREISS (Nathalie), *Honoré de Balzac : 1799-1850*, Paris, PUF, 2009.

3. Ouvrages et articles sur l'ensemble de l'œuvre de Balzac

ANOUILH (Albert), « Balzac, la mode, la presse et les femmes », *Littératures*, n° 18, 1971, p. 15-26.

BARA (Olivier), « L'Envers de *La Comédie humaine* : mythes balzaciens du Boulevard », Presses Universitaires de la Méditerranée, 2001, p. 21-43.

BARONI (Silvia), *Illustrer « La Comédie humaine ». Entre texte et image*, thèse de doctorat : études littéraires et culturelles, Université de Bologne en cotutelle avec l'Université Paris-Est, 2019.

BERTHIER (Philippe), *La Vie quotidienne dans « La Comédie humaine » de Balzac*, Hachette, 1998.

BORDAS (Éric), « Scénographie du dialogue balzacien », *Modern Language Notes*, Baltimore, 1996, vol. 111, n° 4, p. 722-733.

— , *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

— , « L'Écriture de la maxime dans le récit balzacien », *Poétique*, n° 109, 1997, p. 39-53.

BORDERIE (Régine), « Allégorie et portrait dans *La Comédie humaine* », *L'Année balzacienne 2004*, Paris, PUF, 2004, p. 59-74.

— , *Balzac, peintre de corps. « La Comédie humaine » ou le sens du détail*, Paris, SEDES, 2002.

— , « La Fantaisie ou es illusions de la liberté, *L'Année balzacienne 2012*, Paris, PUF, 2012, p. 95-108.

CARL (Joachim), *Untersuchungen zur immanenten Poetik Balzacs*, Heidelberg, Carl Winter, (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte), 1979.

CITRON (Pierre), « Du nouveau sur le titre de *La Comédie humaine* », Revue d'Histoire littéraire de la France, 59e Année, n° 1, janv. - mars 1959, p. 91-93.

COLLET (Sandra), *La Recherche d'une phonographie. Le traitement de la voix dans « La Comédie humaine » de Balzac*. Thèse de doctorat, Université de Valenciennes, 2009. [En ligne : https://ged.univ-valenciennes.fr/nuxeo/site/esupversions/1e38a8b8-4ee3-434b-8a4c-90f27bfbf339, consulté le 6 juin 2023].

DAGNEAUD (Robert), *Les Éléments populaires dans le lexique de « La Comédie humaine » d'Honoré de Balzac*, Thèse de doctorat, Quimper, Imprimerie Menez, 1954.

DÄLLENBACH (Lucien), « D'une métaphore totalisante. La Mosaïque balzacienne », *Lettere Italiane*, Année XXXIII, n° 4, oct.-déc. 1981, p. 493-508.

— , « Du fragment au cosmos », *Poétique*, n° 40, novembre 1979, p. 420-431.

— , « Le tout en morceaux », *Poétique* n° 42, avril 1980, p. 156-169.

DÉRUELLE (Aude), *Balzac et la digression. Une nouvelle prose*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian-Pirot Éditeur, 2004.

— , « Le roman balzacien entre histoire et mémoire », *L'Année balzacienne 2007*, Paris, PUF, 2007, p. 33-48.

— , « Un emploi de la métalepse narrative chez Balzac », *Poétique*, n° 117, 1999, p. 17-25.

DIAZ (José-Luis), « Balzac face aux révolutions de la littérature », *L'Année balzacienne 2008*, Paris, PUF, 2008, p. 25-42.

DIAZ (José-Luis), TOURNIER (Isabelle), *Penser avec Balzac*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian-Pirot Éditeur, 2003.

DONNARD (Jean-Hervé), *Balzac. Les réalités économiques et sociales dans « La Comédie humaine »*, Paris, Armand Colin, 1961.

DUVERNE (Céline), *Poètes, poésie et poéticité dans l'œuvre d'Honoré de Balzac*, thèse de doctorat : lettres et arts, Université de Lyon, 2021. [En ligne : https://theses.hal.science/tel-03470368, consultée le 17 juin 2024].

EIGELDINGER (Marc), *La Philosophie de l'art chez Balzac*, Genève, Slatkine, 1998.

FORTASSIER (Rose), *Les Mondains de « La Comédie humaine »*, Paris, Klincksieck, 1974.

FRAPPIER-MAZUR (Lucienne), « Espace et regard dans *La Comédie humaine* », *L'Année balzacienne 1967*, Paris, Garnier Frères, 1967, p. 325-338.

— , « Lecture d'un texte illisible. *Autre étude de femme* et le modèle de la conversation », *MLN*, mai 1983, nº 98, p. 712-727.

FRØHLICH (Juliette), *Au parloir du roman de Balzac et de Flaubert*, Oslo ; Paris, Solum Forlag, 1991.

GENDREL (Bernard), *Les Voies de la mémoire. Chateaubriand, Balzac, Huysmans*, Paris, Hermann, coll. « Savoir Lettres », 2015.

HERSCHBERG-PIERROT (Anne) dir., *Balzac et le style*, Paris, SEDES, 1998.

KASHIWAGI (Takao), *Balzac, romancier du regard*, Paris, Nizet, 2002.

KANES (Martin), *Balzac's Comedy of Words*, New Jersey, Princeton University Press, 1975.

LABOURET (Mireille), « À propos des personnages reparaissants. Constitution du personnage et "sens de la mémoire" », *L'Année balzacienne 2005*, Paris, PUF, 2005, p. 125-142.

— , *La Duchesse et l'idole. Poétique du corps aristocratique*, Paris, Champion, 2001.

LAUBRIET (Pierre), *L'Intelligence de l'art chez Balzac : d'une esthétique balzacienne*, Paris, Didier, 1961.

LAUGÉE (Thierry), « Les Couleurs de l'âme : Balzac et les peintres d'intérieur », *L'Année balzacienne 2011*, Paris, PUF, 2011, p. 45-61.

LYON-CAEN (Judith), *La Lecture et la vie. Les Usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006.

MATSUMURA (Takeshi), *Le Sentiment va vite en voiture. Recueil de* nunu *balzaciens*, Paris, Académie Française & Académie des inscriptions et belles-lettres, 2022.

MICHEL (Arlette), « Balzac et la rhétorique. Modernité et tradition », *L'Année balzacienne 1988*, Paris, PUF, 1988, p. 245-269.

MOZET (Nicole), *Balzac au pluriel*, Paris, PUF, 1990.

NYKROG (Per), *La Pensée de Balzac. Essai sur quelques concepts-clefs*, Copenhague, Munskaard ; Paris, Klincksieck, 1966.

PREISS (Nathalie), « Balzac, architecte d'intérieurs », *L'Année balzacienne 2017*, Paris, PUF, 2017, p. 7-18.

— , « Balzac Illustre(é) », *Littera : Revue de langue et littérature françaises*, Tokyo, Société japonaise de langue et littérature française, 2018, n° 3, p. 37-65.

— , « Les grands cimetières sous la page : Balzac ou la "pierre qui vire" », *Travaux de littérature*, publiés par l'ADIREL avec le concours du Centre national du livre, tome XXV, Genève, Droz, 2012, p. 319-335.

— , « Restauration panoramique. Balzac : la carte et le réfectoire », *L'Année balzacienne 2018*, Paris, PUF, 2018, p. 101-142.

— , « Un visage pâle de *La Comédie humaine* : Jacques le blagueur », dans Fabienne Bercegol et Didier Philippot (dir.), *La Pensée du paradoxe. Approches du romantisme : hommage à Michel Crouzet*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2006, p. 271-278.

PREISS (Nathalie) et GAUTIER (Jean-Jacques), *Balzac, architecte d'intérieurs*, Paris, Somogy, 2016.

SPRENGER (Scott), « Mémoire involontaire et temporalité de la conscience chez Balzac », *L'Année balzacienne 2007*, Paris, PUF, 2007, p. 227-247.

TADIÉ (Jean-Yves), « Balzac ou la mémoire qui tue », *L'Année balzacienne 1999*, Paris, PUF, 1999, p. 169-175.

VAILLANT (Alain), « Conversation sous influence. Balzac, Baudelaire, Flaubert, Mallarmé », *Romantisme*, nº 98, 1997, p. 97-110.

— , « Balzac. La Poétique de l'outrance », *L'Année balzacienne 1995*, Paris, PUF, 1995, p. 117-131.

VAN ROSSUM-GUYON (Françoise), « Métadiscours et commentaire esthétique chez Balzac. Quelques problèmes », *Dégres*, n° 24-25, hiver 1980-1981, p. 1-11.

VAN ROSSUM-GUYON (Françoise), *Balzac : la littérature réfléchie. Discours et autoreprésentations*, Montréal, Paragraphes (publications du Département d'études françaises de l'Université de Montréal), 2002.

VÉRON (Laélia), « Le Trait d'esprit dans *La Comédie humaine :* étude stylistique », thèse de doctorat, École Normale Supérieure de Lyon, 2017.

WURMSER (André), *La Comédie inhumaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1964.

4. Ouvrages et articles consacrés à une œuvre en particulier

BOUTIN (Aimée), « Sound Memory. Paris Street Cries in Balzac's *Père Goriot* », *French Forum*, vol. 30, nº 2, 2005, p. 67-78.

BRUNEL (Pierre), « Le Trio des aveugles », *L'Année balzacienne 2011*, Paris, PUF, 2011, p. 233-248.

CITRON (Pierre), « Une source possible de *Pierrette* », *L'Année balzacienne 1966*, Paris, PUF, 1966, p. 373-378.

ENCKELL (Pierre), « Sur la piste de la mère Gaudichon », *Revue des Deux Mondes*, avril 1999, p. 167-171.

LABOURET (Mireille), « “Fabriquer le temps à rebours” : problèmes romanesques et mécanismes reparaissants dans *La Torpille* », *L’Année balzacienne 2002*, Paris, PUF, 2002, p.181-203.

— , « Romanesque et romantique dans *Mémoire de deux jeunes mariées* et *Modeste Mignon* », *L’Année balzacienne 2000*, Paris, PUF, 2000, p. 43-63.

— , « *Illusions perdues*, images retrouvées du *Paradis perdu* ? », *L’Année balzacienne 2004*, Paris, PUF, 2004, p. 229-246.

MEININGER (Anne-Marie), « *Illusions perdues* et faits retrouvés », *L’Année balzacienne 1979*, Paris, PUF, 1979, p. 47-78.

PLANTÉ (Christine), « *Modeste Mignon* : les lettres, la voix, le roman », *L’Année balzacienne 1991*, Paris, PUF, 1991, p. 279-292.

PRASSOLOFF (Annie), « Cris, chuchotements, cloches et tric-trac. Du son balzacien, » dans *Balzac*, *« La Femme de trente ans » et « Le Lys dans la vallée »,* Paris, SEDES, 1993, p. 77-85.

RICHER (Jean-François), « Balzac sonoriste. Les sons du « *Colonel Chabert* » », *L’Année balzacienne 2013*, Paris, PUF, 2013, p. 327-351.

— , « Bruits et rumeurs dans *La Vieille Fille* d’Honoré de Balzac », *Dix-Neuf*, Maney Publishing, vol. XVII, n° 3, 2013, p. 265-275.

SERRES (Michel), *L’Hermaphrodite. Sarrasine sculpteur.* Paris, Flammarion, 1987.

5. Ouvrages et articles sur Balzac et le théâtre, la musique, la chanson

BACKÈS (Jean-Louis), « La musique dans *La Comédie humaine* », *Bicentenaire de la naissance d’Honoré de Balzac*, Tours, 1999, p. 75-86.

BARA (Olivier), « Voir Vautrin : la vérité du type balzacien, entre roman et théâtre », dans Mireille Hissum, Hélène Védrine (dir.) *La Relecture de l’œuvre par ses écrivains mêmes*, t. III, *Se relire par l’image*, Paris, Kimé, 2012, p. 243-259.

— , « Balzac en vaudeville : manipulations et appropriations du roman par la scène parisienne (1830-1840) », dans Philippe Bourdin, Gérard Loubinoux (dir.), *La Scène bâtarde entre Lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Service Universités Culture, 2004, p. 91-109.

BARBIER (Patrick), *À l’Opéra au temps de Balzac et Rossini*, Paris, Hachette Littératures, 1987 ; 2003.

BARRICELLI (Jean-Pierre), « Autour de *Gambara*. I. Balzac et Meyerbeer », *L’Année balzacienne 1967*, Paris, Garnier Frères, 1967, p. 157-163.

— , « Balzac and Beethoven », *Modern Language Quarterly*, déc. 1964/4, n° 25, Seattle, Duke University Press, p. 412-424.

— , *Balzac and Music. Its Place and Its Meaning in His Life and Work*, New York/ Londres, Garland Printing, 1990.

BAUDRY (Marie), « Balzac au piano. Le Partage du sensible », *L'Année balzacienne 2011*, Paris, PUF, 2011, p. 427-445.

BELLAIGUE (Camille), « Balzac et la musique », *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, septième période, vol. 23, n° 3 (1er oct. 1924), p. 682-697.

BERTHIER (Patrick), « Le Spectateur balzacien », *L'Année balzacienne 2000*, Paris, PUF, 2000, p. 279-299.

— , « Balzac et le théâtre romantique », *L'Année balzacienne 2001*, Paris, PUF, 2001, p. 7-30.

BERTINI (Mariolina Bongiovanni), « Du théâtre au roman : l'*Olympia* de Balzac et le mélodrame », *L'Année balzacienne 2012*, Paris, PUF, 2012, p. 277-293.

BODIN (Thierry), « Du côté de chez Sand. De *La Duchesse de Langeais* à *La Muse du département* : musique, couvent et destinée », *L'Année balzacienne 1972*, Paris, Garnier Frères, 1972, p. 239-256.

— , « Le langage de l'infini », dans *L'Artiste selon Balzac* : *entre la toise du savant et le vertige du fou*, Paris, Maison de Balzac, Paris-Musées, 1999, p. 171-203.

BORDAS (Éric), « Chansons derrière *La Comédie humaine*, le sociogramme populaire de la Monarchie de Juillet », *Le Courrier balzacien. Balzac entre films et chansons*, Paris, Société des Amis d'Honoré de Balzac, n° 70, 2025, p. 26-47.

BRZOSKA (Matthias), « *Mahomet* et *Robert-le-Diable*. L'Esthétique musicale dans *Gambara* », *L'Année balzacienne 1983*, Paris, PUF, 1983, p. 51-78.

CASTANET (Pierre-Albert), *Honoré de Balzac et la musique*, Paris, Michel de Maule, 2000.

CASTEX (Pierre-Georges), « Balzac et Charles Nodier », *L'Année balzacienne 1962*, Garnier, 1962, p. 197-212.

CITRON (Pierre), « *Gambara*, Struntz et Beethoven », *L'Année balzacienne 1967*, Paris, Garnier, 1967, p. 165-170.

CLAUDON (Francis), « Balzac et Beethoven », *L'Année balzacienne 1971*, Paris, Garnier Frères, 1971, p. 101-107.

— , « Balzac à l'opéra », *L'Année balzacienne 2000*, Paris, PUF, 2000, p. 375-384.

COEUROY (André), « Balzac mélomane », *Écrits de Paris*, Paris, 1971, p. 110-118.

COLLET (Sandra), « *La Comédie humaine*, tombeau des voix évanouies ? La Musique au prisme de la sculpture dans *Gambara*, *Massimilla Doni*, *Sarrasine* », *L'Année balzacienne 2011*, Paris, PUF, 2011, p. 97-123.

DÉDÉYAN (Charles), « Balzac et Béranger », *L'Année balzacienne 1995*, Paris, PUF, 1995, p. 363-391.

DICKINSON (Linzy Erika), *Theatre in Balzac's « La Comédie humaine »,* Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 2000.

EDMOND (Paul), « Wagner et Balzac », *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, Paris, vol. LXXIX, 1919, p. 334.

FORTASSIER (Rose), « Balzac et l'opéra », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 17, 1965, p. 25-36.

— , « Le Cadavre et la chanson. Ou une version lyonnaise de la veillée funèbre de Coralie », *L'Année balzacienne 1966*, Paris, PUF, 1966, p. 388-391.

— , « Chansons dans *La Comédie humaine* ou le répertoire de Vautrin », *Lettres et réalités. Mélanges H. Coulet*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1988, p. 97-116.

GAUDEFROY-DEMOMBYNES (Jean), « Balzac et la musique », *Écrits de Paris*, 1983, p. 77-84.

GUISE (René), « Un grand homme du roman à la scène », *L'Année balzacienne 1966*, Paris, Garnier Frères, 1966, p. 171-216.

— , « Un grand homme du roman à la scène, ou les illusions reparaissantes de Balzac », *L'Année balzacienne 1969*, Paris, Garnier Frères, 1969, p. 247-280.

HAMILTON (John T.), « Die Rezeption des romantischen Musikparadigmas bei Honoré de Balzac », *Handbuch Literatur und Musik*, Berlin, de Gruyter, 2017, p. 402-418.

HAKATA (Kaoru), « Balzac et Auber : Collaborations autour des "romances" », *L'Année balzacienne 2022*, Paris, PUF, 2022. p. 161-174.

JAMAIN (Claude), « Balzac et la musique », dans *Idée de la voix. Études sur le lyrisme occidental*, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 177-194.

KOLB (Katherine), « Balzac et Birotteau devant Beethoven », *L'Année balzacienne 2009*, Paris, PUF, 2009, p. 247-282.

KNAPP (Bettina L.), « Balzac's *Gambara.* Music is a Science and an Art », *Nineteenth-Century French Studies*, Fall-Winter 1986-1987, n° 15 (1-2), p. 62-69.

LANDI (Michela), « Le Fantastique en scène. Surnaturalisme, ironie et musique chez Balzac », dans Patrick Marot (dir.), *Frontières et limites de la littérature fantastique*, Paris, Garnier, 2020, p. 357-373.

LASCOUX (Liliane), « Balzac et Rossini. Histoire d'une amitié », *L'Année balzacienne 2005*, Paris, PUF, 2005, p. 363-382.

LEY (Klaus), *Die Oper im Roman: Erzählkunst und Musik bei Stendhal, Balzac und Flaubert*, Heidelberg, C. Winter, 1995.

LEDDA (Sylvain), *Hoffmann, Janin, Balzac, Berlioz, Sand. 6 Moments Musicaux*, Paris, Folio, 2016.

LEFEBVRE (Anne-Marie), « Satire sociale et création littéraire chez Balzac et chez Scribe : la mise en scène du personnage du médecin », *L'Année balzacienne 2000*, Paris, PUF, 2000, p. 347-374.

LICHTLÉ (Michel), « Sur l'auteur du "Songe de Rousseau" », *L'Année balzacienne 2012*, Paris, PUF, 2012, p. 331-336.

MARTINEAU (Jacques), « La Physiologie musicale balzacienne », *L'Année balzacienne 1997*, Paris, PUF, 1997, p. 71-90.

— , *L'Opéra et l'amour dans « La Comédie humaine » d'Honoré de Balzac*, Thèse de doctorat : lettres et arts, Université de Paris IV-Sorbonne, 1993.

— , « Opéra et loisir dans *La Comédie humaine* », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, nº 2, 1994, p. 200-212.

MICHOT (Pierre), « Le Spectacle est dans la salle (Balzac et l'opéra) », dans Philippe Berthier, Kurt Ringger (dir.), *Littérature et Opéra*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987.

NEWARK (Cormac), *Opera in the Novel from Balzac to Proust*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

OSHITA (Yoshie), « L'imaginaire mélodramatique dans l'œuvre de Balzac », *L'Année balzacienne 2000*, Paris, PUF, 2000, p. 315-329.

— , « Quand l'acteur inspire le romancier », *L'Année balzacienne 2022*, Paris, PUF, 2022, p. 145-159.

PISTONE (Danièle), « Piano et pianistes balzaciens. De l'art des sons à l'art des mots », *L'Année balzacienne 1994*, Paris, PUF, 1994, p. 55-68.

PRIOULT (Albert), « L'Amour sous le masque, au bal de l'opéra », *L'Année balzacienne 1966*, Paris, Garnier frères, 1966, p. 287-296.

SABATIER (François), *La Musique dans la prose française*. *Des Lumières à Marcel Proust*, Paris, Fayard, 2004.

SAWADA (Hajime), « Balzac au croisement des arts : peinture, opéra et danse », *L'Année balzacienne 2011*, Paris, PUF, 2011, p. 125-144.

SCHNEIDER (Marcel), « Balzac et la musique », *Plaisir de France*, Paris, Publications de Francevalmes, 1967.

WORTHINGTON (Hugh S.), « The Beethoven Symphony in Balzac's *César Birotteau* », *Modern Language Notes*, nov. 1924, vol. 39, n° 7, The Johns Hopkins University Press, p. 414-419.

YON (Jean-Claude), « Balzac et Scribe. Scènes de la vie théâtrale », *L'Année balzacienne 1999*, Paris, PUF, 1999, p. 439-449.

III. Histoire de la musique et de la chanson

BARA (Olivier), « Le Spectacle d'opéra-comique entre Révolution et Empire. Les didascalies imprimées face à l'inventaire des décorations du Théâtre Favart. », Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2013, p. 57-75.

— , « Dérive, déliaison, délire : du scénario vaudevillesque au calembour "à l'Odry" », dans Alain Vaillant, Roselyne de Villeneuve (dir.), *Le Rire moderne*, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2013, p. 377-392.

— , et YON (Jean-Claude) (dir.), *Eugène Scribe. Un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIXe siècle,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire – Arts de la scène », 2016.

BARTHES (Roland), « Le Corps de la musique », dans *L'Obvie et l'Obtus*, *Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 183-230.

BASCHET (Robert), « Stendhal et la musique », *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, 1966, p. 75-82.

— , « L'Analyse textuelle en question », dans Gilles Bonnet (dir.), *La Chanson populittéraire*, Paris, Kimé, 2013.

— , *Filles du peuple ? Pour une stylistique de la chanson au XIXe siècle*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Signes », 2021.

BERLIOZ (Hector), *Les Soirées de l'orchestre*, Paris, Michel Lévy Frères, 1870.

BLASIS (Carlo), *Studi sulle arti imitatrici*, Milan, Tipografia e libreria di Giuseppe Chiusi, 1844.

BOUZARD (Thierry), « Le chant militaire français : un patrimoine vivant », *Revue historique des armées*, n° 242, 2006, p. 98-113.

CHARLE (Christophe), « La circulation des opéras en Europe au XIXe siècle », *Relations internationales*, vol. 155, n° 3, 2013, pp. 11-31.

— , « La constitution d'un canon de l'opéra en Europe au XIXe siècle. Tentative d'approche quantitative », *Biens symboliques*, v. 8, 2021. [En ligne : https://doi.org/10.4000/bssg.648, consulté le 13 août 2023].

CLAUDON (Francis), *Stendhal et la musique*, Grenoble, UGA Éditions, 2019.

COLAS GALLET (Damien), « La question de la romance chez Rossini. Gioachino Rossini 1868-2018 », *La musica e il mondo*, juin 2017, Pesaro, Italie, p.113-144.

DILLAZ (Serge), « Diffusion et propagation chansonnières au XIXe siècle », *Romantisme,* n° 80, *L'Édition populaire*, 1993, p. 57-66. [En ligne : www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1993_num_23_80_6209, consulté le 12 avril 2023].

DUCREY (Guy), *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1996.

ESCAL (Françoise), *La Musique et le Romantisme*, Paris, L'Harmattan, 2005.

ESQUIER (Suzel), « Stendhal et les cantatrices », dans Éric Francalanza (dir.), *Muses et Nymphes au XIXe siècle*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 47-56. [En ligne : http://books.openedition.org/pub/19546, consulté le 5 mai 2023].

FRIGAU (Céline), « *Recitar parlando* dans *Il Califfo di Bagdad* de Manuel García : "Et pour la première fois, sur le théâtre italien, on a entendu parler" », dans Aude Locatelli (dir.), *Musique et littérature : Rencontres Sainte Cécile*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2011, p. 163-182. [En ligne : http://books.openedition.org/pup/20482, consulté le 18 juillet 2024].

— , *Chanteurs en scène, l'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris, Honoré Champion, 2014.

— , « "Le peuple dilettante". Mythe et représentations du public du Théâtre-Italien dans le premier XIXe siècle », dans Caroline Giron-Panel Solveig Serre, Jean-Claude Yon (dir.), *Les Publics des scènes musicales en France*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Musicologie », 2020, p. 71-85.

GIROUD (Vincent), « Le répertoire du docteur Véron (1831-1835) », dans Michel Noiray, Solveig Serre (dir.), *Le Répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009) : Analyse et interprétation*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2010, p. 151-161. [En ligne : http://books.openedition.org/enc/463, consulté 2 février 2024].

GONET (Gabriel), *Le Tableau de la littérature frivole en France ou Musée des chansons et des poésies légères*, Paris, C. Marpon & E. Flammarion, 1882.

GUICHARD (Léon), *La Musique et les lettres au temps du Romantisme*, Paris, PUF, 1955.

HIRSCHI (Stéphane), « Chanson », dans *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Michel Jarrety (dir.), Paris, PUF, 2001.

KAMINSKI (Piotr), *Mille et un opéras*, Paris, Fayard, coll. « Les Indispensables de la musique », 2003.

KINTZLER (Catherine), « L'Oreille, premier instrument de musique ? », *Methodos*, nº 11, 2011.

LETERRIER (Sophie-Anne), « Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du "peuple" au "public" », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 1999, n°19, *Aspects de la production culturelle au XIXe siècle*, p. 89-103.

— , « Le Timbre de la complainte de Fualdès : "l'air de toutes les complaintes" », *Criminocorpus*, n° 17, 2021. [En ligne : http://journals.openedition.org/criminocorpus/8861, consulté le 22 janvier 2024].

LEVEL (Brigitte), *À travers deux siècles. Le Caveau, société bachique et chantante, 1726-1939*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1988.

MARIX-SPIRE (Marie-Thérèse), *Les Romantiques et la musique. Le cas George Sand*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1954.

MONGRÉDIEN (Jean), *La Musique en France, des Lumières au Romantisme 1789-1830*, Paris, Flammarion, 1986.

— , *Le Théâtre italien 1801-1831*, 8 vol., Paris, Symétrie, 2008.

— , « Le Théâtre-Italien de Paris sous le Consulat et l'Empire », *Napoleonica. La Revue*, 2010/1, n° 7, p. 79-87. [En ligne : https://www.cairn.info/revue-napoleonica-la-revue-2010-1-page-79.htm, consulté le 8 septembre 2023].

NANQUETTE (Claude), *Les Grands Interprètes romantiques*, Paris, Fayard, 1982.

« Notes sur Garat le chanteur par un homme d'esprit qui l'a beaucoup connu », manuscrit, *ca* 1823, dans le catalogue *Beaux-arts. 800 autographes*, n° 6721, *Traces écrites*, 2025.

ROSPIGLIOSI (Carlo), *Notizie dei maestri e artisti pistoiesi*, Pistoia, Tipografia Niccolai, 1878.

ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Dictionnaire de musique* [1768], Paris, Gallimard, 1995.

RUDENT (Catherine), « La Chanson à rime », dans Gilles Bonnet (dir.), *La Chanson populittéraire. Texte, musique et performance*, Paris, Kimé, 2013, p. 115-134.

SANTURENNE (Thierry), *L'Opéra des romanciers. L'art lyrique dans la nouvelle et le roman français (1850-1914)*, Paris, L'Harmattan, 2007.

SZENDY (Peter), *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.

TALMA (François-Joseph), *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, Paris, Auguste Fontaine, 1856.

TOUCHARD (Jean), *La Gloire de Béranger*, thèse de doctorat, Paris, A. Colin, 1968.

VAN BEMMEL (Eugène), « La Chanson », dans *Traité général de littérature française*, Bruxelles, A. -N. Lebègue et Cie, 1880, p. 52-75.

VÉRON (Louis), *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Librairie nouvelle, 1856, t. III.

YON (Jean-Claude), *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Paris, Nizet, 2000.

IV. Histoire littéraire et histoire des idées

BARA (Olivier), « Le rire subversif de Frédérick-Lemaître/Robert Macaire, ou la force comique d'un théâtre d'acteur », *Insignis*, n° 1, 2011.

BÉNICHOU (Paul), *Le Temps des prophètes, doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1977.

DIAZ (José-Luis), « L'autonomisation de la littérature (1760-1860) », *Littérature*, 2001, n° 124, p. 7-22.

GOODMAN (Nelson), *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1978.

MOLLIER (Jean-Yves), RÉGNIER (Philippe), VAILLANT (Alain) (dir.), *La Production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIXe siècle*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.

NANCY (Jean-Luc), *Corpus*, Paris, Métaillé, 1992.

PREISS (Nathalie), *Pour de rire ! La blague au XIXe siècle*, Paris, PUF, 2002.

— , « Un autre monde ou « puff, paf ! » : une révolution à l'œil ? », *Romantisme*, nº 155, 2012, p. 51-69.

— , « Arrêt sur étage. L'immeuble au prisme du panoramique », *Le Magasin du XIXe siècle*, n° 14, « Les étages de la vie », Champ Vallon, nov. 2024, p. 35-48.

SERRES (Michel), *Les Cinq sens. Philosophie des corps mêlés*, Paris, Grasset, 1985.

VAILLANT (Alain), « Histoire culturelle et communication littéraire », *Romantisme*, 2009/1, n° 143, Paris, Armand Colin, p. 101-107.

V. Poétique, rhétorique, esthétique de la réception

1. Poétique

AUERBACH (Éric), *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, « Tel », 1968.

BARTHES (Roland), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953.
— , « L'Effet de réel », *Littérature et réalité* [1968], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1983.

BORDERIE (Régine), *« Bizarre », « bizarrerie ». De Constant à Proust*, Grenoble, Ellug, 2011.

DÄLLENBACH (Lucien), RICARDOU (Jean) (dir.), *Problèmes actuels de la lecture*, Colloque de Cerisy, Paris, Clancier-Guénaud, 1982.

DANGELZER (Joan Yvonne), *La Description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola*, Genève, Slaktine Reprints, 1981.

GENETTE (Gérard), *Fiction et Diction* [1979], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique » », 1991.

HAMON (Philippe), *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Université, 1996.

JAKOBSON (Roman), *Questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
— , *Huit questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

JOUVE (Vincent), *L'Effet-personnage dans le roman* [1992], Paris, PUF, 1998.

LEDDA (Sylvain), « Poétique des genres », dans *Alfred de Musset, ou le ravissement du proverbe « On ne badine pas avec l'amour », « Il ne faut jurer de rien », « Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée »*, Paris, PUF, 2012. p. 46-59.

RANCIÈRE (Jacques), *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique éditions, 2000.

2. Poétique de la citation

COMPAGNON (Antoine), *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

MEYER (Herman), *Das Zitat in der Erzählkunst*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967.

MONTANDON (Alain), *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1992.

ROSIER (Laurence), *Le Discours rapporté*. *Histoire, théories, pratiques*, Paris, Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1999.

ROUSSET (Jean), *Passages, échanges et transpositions*, Paris, José Corti, 1990.

3. Rhétorique et esthétique de la réception

ISER (Wolfgang), *Der Akt des Lesens*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1994.

MICHEL (Arlette), « Romantisme, littérature et rhétorique », dans Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, Paris, PUF, 1999, p. 1039-1070.

MU (Groupe), *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points »,1982.

YATES, (Frances A.), *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.

VI. Intermédialité et intersémioticité

BUTOR (Michel), « La musique, art réaliste : les paroles et la musique », *Esprit*, n° 280, janvier 1960, p. 138-156.

CASTANET (Pierre-Albert), MATHON (Geneviève), STRANSKY (Lenka) (dir.), *Les Mots et les sons. Les Mots et les sons tressés par les images*, Paris, Delatour France, coll. « Art Création Recherche Outils Savoirs Synthésie », 2020.

DAHLHAUS (Carl), ZIMMERMANN (Michael), *Musik zur Sprache gebracht*. *Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, Munique, Bärenreiter-Verlag, 1984.

DEBRAY (Régis), *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991.

DIDIER (Béatrice), *Enserrer la musique dans le filet des mots*, Paris, Hermann, 2018.
— , « George Sand et l'imaginaire de la musique », dans *George Sand : Pratiques et imaginaires de l'écriture*, Brigitte Diaz, Isabelle Hoog-Naginski (dir.), Caen, PUC, 2006, p. 215-223.

GENETTE (Gérard), *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GIGNOUX (Anne-Claire), « La Citation intersémiotique. La musique dans la littérature », *Musurgia*, vol. 13, n° 2, Éditions ESKA, 2006, p. 5-16.

HIRSCHI (Stéphane), PILLET (Élisabeth) et VAILLANT (Alain) (dir.), *L'Art de la parole vive. Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2006.

LANE-MERCIER (Gillian), *La Parole romanesque*, Ottawa-Paris, Klincksieck, 1989.

MARTIN-PAYRE (Camille), « "An echo of someone else's music" : reconstructions polyphoniques de l'intertexte musical dans *The Picture of Dorian Gray* et ses reprises », *Polysèmes*, n° 21, 2019. [En ligne : http://journals.openedition.org/polysemes/4961, consulté le 13 janvier 2023].

MCLUHAN (Marshall), *Understanding Media: the extensions of man*, New York, Signet Books, 1964.

MÉCHOULAN (Éric), « Intermédialité : ressemblances de famille », *Intermédialités*, n° 16, 2010, p. 233-259.

MÜLLER (Jürgen E.), « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *MédiaMorphoses*, n° 16, 2006. p. 99-110.

NANCY (Jean-Luc), *Le Partage des voix*, Paris, Éditions Galilée, 1982.
— , *À l'écoute*, Paris, Éditions Galilée, 2002.

RYKNER (Arnaud), « De l'Intermédialité au dispositif (et retour) : Balzac à la scène et à l'écran », Philippe Ortel (dir.), *Fabula / Les colloques, Création, intermédialité, dispositif*, 2017.

SABATIER (François), *Miroirs de la musique. La Musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts 1800-1950*, Paris, Fayard, 1995.

SCHER (Steven Paul), *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967-2004)*, éd. établie par Walter Bernhart et Werner Wolf, Amsterdam, Rodopi, 2004.

THÉRENTY (Marie-Ève), « Un comique "trans" : Robert Macaire. Transmédialité et transgénéricité d'une figure nationale », *Insignis*, n°1, mai 2010.

TILBY (Michel), « Poetry, image, and post-Napoleonic politics: Baudelaire's "Le Squelette laboureur" », *Studi francesi*, 168 (LVI | III), 2012, p. 422-436. [En ligne : http://journals.openedition.org/studifrancesi/3599, consulté le 13 octobre 2023].

ANNEXES

1. Tableau des inscriptions musicales

Apparaissent en grisé les citations *in absentia*.

Lorsque nous ne sommes pas sûrs de la référence à telle œuvre musicale, nous indiquons entre crochets « référence supposée ».

ŒVRES MUSCIALES CITÉES (CLASSÉES PAR GENRE) **OPÉRA**	ŒUVRES DE *LA COMÉDIE HUMAINE*	EXTRAIT (CITATION) ET SON AUTEUR
« Grâce pour toi-même, et grâce pour moi ! » ***Robert-le-Diable***, Meyerbeer	*Petites misères de la vie conjugale*, t. XII, p. 170	Narrateur : « Les femmes possèdent une mimique de pudeur, une science de voltige, des secrets de colombes effarouchées, un registre particulier pour chanter, comme Isabelle au quatrième acte de *Robert-le-Diable : Grâce pour toi ! grâce pour moi !* qui laissent les entraîneurs de chevaux à mille piques au-dessous d'elles. »
	Béatrix, t. II, p. 708	Narrateur : « 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*. »
	Gambara, t. X, p. 509	Gambara : « Quelle adorable mélodie dans la cavatine de : *Grâce pour toi* ! Les femmes en ont bien saisi le sens, elles se voyaient toutes étreintes et saisies sur la scène. »
	Honorine, t. II, p. 587	Comte Octave : « Vous ne pouvez vous donner un seul coup sans frapper sur moi. Grâce pour moi ! ma chère Honorine. »
Robert-le-Diable, Meyerbeer	*Gambara*, t. X, p. 509	Gambara : « La salle entière s'est émue aux accents de ce chœur :

		Malheureux ou coupables, Hâtez-vous d'accourir ! »
	Illusions perdues, t. V, p. 564	Narrateur : « […] l'histoire du Juif-Errant, Robert le Diable, la Belle Maguelonne, le récit de quelques miracles. »
	Illusions perdues, t. V, p. 706	Narrateur (attribuée à Lucien) : « Les juifs ont accaparé l'or, ils écrivent *Robert le Diable*, ils jouent *Phèdre*, ils chantent *Guillaume Tell*, ils commandent des tableaux, ils élèvent des palais, […] »
	Gambara, t. X, p. 499	Narrateur : « le jour de la première représentation de l'opéra de *Robert-le-Diable*, à la répétition duquel il avait assisté, et qui lui parut propre à dessiller les yeux de son malade. »
	Gambara, t. X, p. 500	Andrea : « Jamais l'absurdité des libretti de Vesari, de Schikaneder, n'égala celle du poème de *Robert-le-Diable* […] »
	Béatrix, t. II, p. 922	Maxime : « Sois tranquille ! dans dix minutes il te chantera l'air d'Isabelle au quatrième acte de *Robert le Diable :* "Je suis à tes genoux !…" »
« *Dunque il mio bene tu mia sarai* » ***Roméo et Juliette***, Zingarelli	*Mémoires de deux jeunes mariées*, t. I, p. 267	Louise : « On donnait *Roméo et Juliette*, et comme tu ne sais pas ce qu'est le duo des deux amants, tu ne peux comprendre le bonheur de deux néophytes d'amour écoutant cette divine expression de la tendresse. »
	Béatrix, t. II, p. 746	Narrateur (inscription attribuée à Camille et Gennaro) : « Camille et Gennaro chantèrent le *Dunque il mio bene tu mia sarai*, le dernier duo de *Roméo et Juliette* de Zingarelli, l'une des pages les plus pathétiques de la musique moderne. »
Le ballet ou le grand galop de *Gustave* ***Gustave III ou le Bal masqué***, Auber et Scribe	*La Fausse Maîtresse*, t. II, p. 233	Narrateur : « […] et pour conduire le galop, cette ronde du sabbat, une des gloires d'Auber, car le galop n'a eu sa

		forme et sa poésie que depuis le grand galop de *Gustave*. »
	La Maison Nucingen, t. VI, p. 330	Narrateur : « Semblable à l'un des grotesques du ballet de Gustave, il est marquis par derrière et vilain par devant. »
« *Pria che spunti* » ***Il Matrimonio segreto***, Cimarosa	*Massimilla Doni*, t. X, p. 603	Massimilla Doni : « Mozart possède en propre son fameux finale de *Don Juan*, Marcello son psaume *Coeli enarrant gloriam Dei*, Cimarosa son *Pria che spunti*, Beethoven sa Symphonie en ut mineur, Pergolèse son *Stabat*, Rossini gardera son *Mi manca la voce*. »
	La Peau de chagrin, t. X, p. 182	Narrateur (inscription attribuée à Fœdora) : « La comtesse rentra dans sa chambre en fredonnant une phrase du *Pria che spunti*. »
	Béatrix, t. II, p. 826	Narrateur (inscription attribuée à Conti) : « Le musicien, sollicité par son jeune rival de chanter un morceau, chanta le plus grand chef-d'œuvre musical qui existe pour les exécutants, le fameux *Pria che spunti l'aurora*, que Rubini lui-même n'entame jamais sans trembler et qui fut souvent le triomphe de Conti. »
« *Cara non dubitare* » ***Il Matrimonio segreto***, Cimarosa	*Le Bal de Sceaux*, t. I, p. 130	Narrateur (inscription attribuée à Émilie) : « Elle s'échappa des bras de son père, et, fière d'être sa maîtresse, elle s'en alla en chantant l'air de *Cara non dubitare* du *Matrimonio segreto*. »
	Le Père Goriot, t. III, p. 102	Comtesse de Restaud : « « C'est dommage, vous vous êtes privé d'un grand moyen de succès. – *Ca-a-ro, ca-a-ro, ca-a-a-a-ro, non du-bita-re »*, chanta la comtesse.
« *Se fiato in corpo avete* » ***Il Matrimonio segreto***, Cimarosa	*Illusions perdues*, t. V, p. 164	Narrateur (inscription attribuée à Du Châtelet) : « Au milieu des cinq ou six personnes qui partageaient son goût pour les arts et les lettres, celui-ci parce

		qu'il raclait un violon, celui-là parce qu'il tachait plus ou moins le papier blanc de quelque sépia, l'un en sa qualité de président de la Société d'agriculture, l'autre en vertu d'une voix de basse qui lui permettait de chanter en manière d'halali le *Se fiato in corpo avete* ; »
« *O patria!* » (cavatine *del Rizzo*) ***Tancrède***, Rossini	*Illusions perdues*, t. V, p. 375	Nathan : « Si tu veux avoir du succès, lui dit Nathan, au lieu de crier comme une furie : *Il est sauvé !* entre tout uniment, arrive jusqu'à la rampe et dis d'une voix de poitrine : *Il est sauvé*, comme la Pasta dit : *O ! patria* dans *Tancrède*. »
	Illusions perdues, t. V, p. 678	Narrateur (inscription attribuée à Lucien) : « Il eut l'attitude, les gestes de la Pasta dans *Tancredi* quand elle va dire : *O patria !...* Il chanta sur sa physionomie la fameuse cavatine *del Rizzo*. »
	Sarrasine, t. VI, p. 1050	Narrateur (inscription attribuée à Marianina) : « Échappé de sa chambre, comme un fou de sa loge, le petit vieillard s'était sans doute adroitement coulé derrière une haie de gens attentifs à la voix de Marianina, qui finissait la cavatine de *Tancrède*. »
« *Di tanti palpiti* » *(*cavatine *del Rizzo*) ***Tancrède***, Rossini	*La Peau de chagrin*, t. X, p. 64	Narrateur (inscription attribuée à Raphaël) : « […] le joueur restitua la fiche par un mouvement machinal, et descendit les escaliers en sifflant *Di tanti palpiti* d'un souffle si faible, qu'il en entendit à peine lui-même les notes délicieuses. »
	Théorie de la démarche, t. XII, p. 271	Narrateur : « La cavatine du *Tanti palpiti* EST à la vie de la Pasta, COMME I est à X. »
	Béatrix, t. II, p. 746	Narrateur (inscription attribuée à Camille et Gennaro) : « Camille et Gennaro chantèrent

		le *Dunque il mio bene tu mia sarai*, le dernier duo de *Roméo et Juliette* de Zingarelli, l'une des pages les plus pathétiques de la musique moderne. »
Don Giovanni, Mozart	*Massimilla Doni*, t. X, p. 603	Massimilla Doni : « Mozart possède en propre son fameux finale de *Don Juan*, Marcello son psaume *Coeli enarrant gloriam Dei*, Cimarosa son *Pria che spunti*, Beethoven sa Symphonie en ut mineur, Pergolèse son *Stabat*, Rossini gardera son *Mi manca la voce*. »
	Massimilla Doni, t. X, p. 598	Masimilla Doni : « Le fameux finale de Don Juan ne présente après tout qu'un libertin aux prises avec ses victimes qui invoquent la vengeance céleste ; tandis qu'ici la terre et ses puissances essaient de combattre contre Dieu. »
	Gambara, t. X, p. 473	Andrea : « — Peu de chose ? reprit le comte, mais tout le monde sait que l'auteur immortel de *Don Juan* et du *Requiem* s'appelle Mozart, et j'ai le malheur d'ignorer celui du fécond inventeur des contredanses qui ont tant de vogue dans les salons. »
	Gambara, t. X, p. 488	Gambara : « Les beautés de la femme unique lui donnent le sentiment de cette pluralité d'amour qui nous frappe tant dans *Don Juan*. »
	Gambara, t. X, p. 502	Andrea : « Quant à l'effet des porte-voix dont vous parlez, il est depuis longtemps connu en Allemagne, et ce que Meyerbeer nous donne pour du neuf a été toujours employé par Mozart, qui faisait chanter de cette sorte le chœur des diables de *Don Juan*. »
	Gambara, t. X, p. 503	Gambara : « […] si vous imaginez enfin l'âme de la mère planant sur la tête de son fils pour l'arracher aux horribles

		séductions paternelles, vous n'aurez encore qu'une faible idée de cet immense poème auquel il manque peu de chose pour rivaliser avec le *Don Juan* de Mozart. *Don Juan* est au-dessus par sa perfection ; je l'accorde ; *Robert-le-Diable* représente des idées, *Don Juan* excite des sensations. Don Juan est encore la seule œuvre musicale où l'harmonie et la mélodie soient en proportions exactes ; »
	Gambara, t. X, p. 509	Gambara : « Ce reproche est d'ailleurs commun à tous les compositeurs qui depuis Mozart ont fait des finales. Le finale de *Don Juan* est une de ces formes classiques trouvées pour toujours. »
	Le Cabinet des antiques, t. IV, p. 1034	Narrateur : « Sa vie, depuis deux mois, ressemblait à l'immortel finale du *Don Juan* de Mozart ! Cette musique doit faire frissonner certains jeunes gens parvenus à la situation où se débattait Victurnien. »
	La Maison Nucingen, t. VI, p. 353	Narrateur : « Vers deux heures du matin, le valet-de-chambre vint dire à une petite bergère des Alpes, de quarante ans, coquette comme la Zerline de l'opéra de Don Juan, et auprès de laquelle se tenait Isaure […] »
	La Duchesse de Langeais, t. V, p. 972	Narrateur : « *Andiamo, mio ben* peut arracher des larmes de joie ou faire rire de pitié, selon la cantatrice. »
	Un drame au bord de la mer, t. X, p. 1168	Narrateur : « Malgré la chaleur du jour et l'espèce de fatigue que nous causait la marche dans les sables, nos âmes étaient encore livrées à la mollesse indicible d'une harmonieuse extase ; elles étaient pleines de ce plaisir pur qu'on ne saurait peindre qu'en le comparant à celui qu'on ressent en écoutant

		quelque délicieuse musique, L'*Andiamo mio ben* de Mozart. »
Le Barbier de Séville, Rossini	*Illusions perdues*, t. V, p. 209	Narrateur (inscription attribuée à M. de Bartas) : « Du Châtelet fut alors requis d'accompagner M. de Bartas qui massacra le grand air de Figaro. »
	Le Père Goriot, t. III, p. 163	Rastignac : « « L'on donnait hier aux Italiens *le Barbier de Séville* de Rossini. Je n'avais jamais entendu de si délicieuse musique, dit-il. »
	Splendeurs et misères de courtisanes, t. VI, p. 690	Les convives : « Personne ne pouvant se tenir debout, les femmes étant endormies sur les divans, on ne put réaliser la plaisanterie arrêtée à l'avance entre eux de conduire Esther et Nucingen à la chambre à coucher, rangés sur deux lignes, ayant tous des candélabres à la main, et chantant le *Buona Sera* du *Barbier de Séville*. »
	La Maison Nucingen, t. VI, p. 372	Bixiou : « Les loups-cerviers exécutaient, financièrement parlant, l'air de la calomnie du *Barbier de Séville*. »
	Massimilla Doni, t. X, p. 554	Une femme de chambre : « En ce moment, une femme de chambre entra folâtrement en chantonnant un air du *Barbier de Séville*. »
	Massimilla Doni, t. X, p. 570	Narrateur : « Au lieu de *Mosè* par où devait débuter la Tinti en compagnie de Genovese, l'on donnait *Il Barbiere* où le ténor chantait sans la célèbre *prima donna*. »
	Massimilla Doni, t. X, p. 615	Narrateur : « Du haut du balcon, la Tinti chantait en remerciement le *buona sera* d'Almaviva, pendant que l'intendant du duc distribuait aux pauvres artistes les libéralités de son maître, […] »
	Le Bal de Sceaux, t. I, p. 126	Narrateur (inscription attribuée à Émilie) : « Il prit délicatement une prise de tabac, et toussa deux ou trois fois comme s'il se

		disposait à demander l'appel nominal : il entendait le pas léger de sa fille, qui entra en fredonnant un air d'*il Barbiere.* »
	Petites misères de la vie conjugale, t. XII, p. 155	Narrateur : « Enfin l'*aria della calumnia* s'exécute absolument comme si Bartholo le chantait. »
	La Vieille Fille, t. IV, p. 875	Narrateur : « C'était le *piano* du cancan dont le *rinforzando* allait éclater quand on en serait à arboré son chapeau vert à bouquets d'oreilles d'ours, et dont la figure pétillait. »
	Les Employés, t. VII, p. 1084	Bixiou : « Dutocq est dans les principes du grand air inventé par le sublime Rossini pour Basilio, et qui prouve que ce grand compositeur est un homme politique ! »
Semiramide, Rossini	*La Peau de chagrin*, t. X, p. 221	Narrateur : « En attendant le second acte de la *Semiramide*, il se promenait au foyer, errait à travers les galeries, insouciant de sa loge dans laquelle il n'était pas encore entré. »
	Massimilla Doni, t. X, p. 557	Narrateur : « Sur un geste du vieux duc, qui paraissait vouloir résister à cet ordre intimé dans une attitude digne du rôle de Sémiramis, qui avait acquis à la Tinti son immense réputation, la *prima donna* s'élança sur le vieux singe et le mit à la porte. »
	Massimilla Doni, t. X, p. 615	Narrateur : « Vers deux heures du matin, qui eût passé devant le palais Memmi l'aurait vu vomissant la lumière sur les eaux du grand canal par toutes ses croisées, aurait entendu la délicieuse ouverture de *La Semiramide*, exécutée au bas de ses degrés par l'orchestre de la Fenice, qui donnait une sérénade à la Tinti. »
	Massimilla Doni, t. X, p. 619	Narrateur : « Genovese, le soir, à la Fenice, quoique sa camarade Tinti ne l'eût pas laissé se lever avant deux heures

		après-midi, ce qui, dit-on, nuit à la voix d'un ténor, chanta divinement son rôle dans la *Semiramide* […] »
La Morte di Semiramide, Marcos Portugal	*La Femme de trente ans*, t. II, p. 1084	Narrateur (inscription attribuée à Julie) : « Elle chanta l'air de Sémiramide, *Son regina, son guerriera*. »
« Il cuor mi si divide », ***Otello***, Rossini	*Mémoires de deux jeunes mariées*, t. I, p. 229	Louise : « Quel cri que : *Il mio cor si divide*. Je te parle grec, tu n'as pas entendu Garcia, mais tu sais combien je suis jalouse ! »
	Béatrix, t. II, p. 883	Narrateur « Quand Rubini chanta : *Il mio cor si divide*, elle se sauva. »
La romance du saule, ***Otello***, Rossini	*La Femme de trente ans*, t. II, p. 1081	Narrateur « Lorsque Julie se leva pour aller au piano chanter la romance de Desdémone, les hommes accoururent de tous les salons pour entendre cette célèbre voix, […] »
Œdipe à Colone, Sacchini	*La Cousine Bette*, t. VII, p. 376	Josépha : « Il faut que le Vice soit sous les armes devant la Vertu ! Pauvre femme ! que me veut-elle ?... Ça me trouble, moi ! de voir *Du malheur auguste victime !...* »
« Femme sensible, entends-tu le ramage ? » ***Ariodant***, Méhul	*La Vieille Fille*, t. IV, p. 888	Du Bousquier : « Mais en ce moment elle fut exclusivement drolatique, car du Bousquier, qui marchait seul en avant des groupes, fredonnait, sans se douter de l'à-propos, l'air fameux de : *Femme sensible, entends-tu le ramage ?* etc. »
Les Danaïdes, Salieri	*Illusions perdues*, t. V, p. 267	Baron du Châtelet : « Demain, vendredi, il y a opéra, dit-il en voyant la voiture entrant dans la rue Neuve-du-Luxembourg, Mme d'Espard dispose de la loge des Premiers Gentilshommes de la Chambre, et vous y mènera sans doute. Pour vous voir dans votre gloire, j'irai dans la loge de Mme de Sérizy. On donne *Les Danaïdes*. »

	Illusions perdues, t. V, p. 283	Narrateur : « Quoique perdu dans ses réflexions, ses yeux, attentifs au troisième acte, ne quittaient pas la scène. Tout en regardant les pompes de ce spectacle unique, il se livrait à son rêve sur Mme d'Espard. »
	Illusions perdues, t. V, p. 284	Narrateur : « Après s'être convaincu, en voyant les hommes qui vaguaient dans le foyer, que sa mise était assez ridicule, Lucien vint se replacer au coin de sa loge et demeura, pendant le reste de la représentation, absorbé tout à tour par le pompeux spectacle du ballet du cinquième acte, si célèbre par son *Enfer*, par l'aspect de la salle dans laquelle son regard alla de loge en loge, et par ses propres réflexions qui furent profondes en présence de la société parisienne. »
La Gazza ladra, Rossini	*Traité des excitants modernes*, t. XII, p. 312	Narrateur : « Ce que j'entendais de l'ouverture de *La Gazza* équivalait aux sons fantastiques qui, des cieux, tombent dans l'oreille d'une femme en extase. »
Il Fazzoletto, Garcia	*Massimilla Doni*, t. X, p. 558	Narrateur : « Pour imaginer la Tinti, il faudrait avoir vu l'une des meilleures cantatrices françaises à son début dans *Il Fazzoletto*, opéra de Garcia que les Italiens jouaient alors au théâtre de la rue Louvois ; »
La Muette de Portici, Auber	*L'Illustre Gaudissart*, t. IV, p. 594	Gaudissart : « Et l'Illustre Gaudissart s'en alla, sautillant, chanteronnant le *Roi des mers, prends plus bas !* à l'auberge du *Soleil d'or*, où il causa naturellement avec l'hôte en attendant le dîner. »
	La Peau de chagrin, t. X, p. 55	Narrateur : « Si *Polyeucte* n'existait pas, plus d'un poète moderne est capable de refaire Corneille, et vous verriez éclore cette tragédie sur trois théâtres à la fois, sans compter les vaudevilles où Polyeucte

		chanterait sa profession de foi chrétienne sur quelque motif de *La Muette*. »
I Puritani e i Cavalieri, Bellini	*Mémoires de deux jeunes mariées*, t. I, p. 403	Narrateur (inscription attribuée à Louise) : « Elle a chanté d'une voix éteinte quelques airs italiens des *Puritani*, de la *Sonnambula* et de *Mosé*. »
	Splendeurs et misères des courtisanes, t. VI, p. 615	Narrateur (inscription attribuée à Esther) : « Une redingote de reps noir, garnie en passementerie de soie rose, s'ouvrait sur une jupe de satin gris, le costume que se fit plus tard la belle Amigo dans *I Puritani*. »
	L'Envers de l'histoire contemporaine, t. VIII, p. 370	Godefroid (inscription attribuée au père de Vanda) : « Ah ! monsieur, quels êtres accomplis que mon vieux père… que mon excellent fils… mais aussi pour entendre Lablache, Rubini, Tamburini, la Grisi et *I Puritani*… Mais… »
La Cenerentola, Rossini	*Sur Catherine de Médicis*, t. XI, p. 207	Narrateur : « Dernièrement, un de nos poètes les plus distingués était obligé de rétablir la véritable orthographe de ce mot pour l'instruction de ses confrères les feuilletonistes en rendant compte de *La Cenerentola*, où la pantoufle symbolique est remplacée par un anneau qui signifie peu de chose. »
Le Devin du village, Rousseau	*Les Petits Bourgeois*, t. VIII, p. 40	Narrateur : « Ce Colleville était fils unique d'un musicien de talent, jadis premier violon de l'Opéra sous Francœur et Rebel. Il racontait, en son vivant, au moins six fois par mois, les anecdotes sur les répétitions du *Devin de village*, il imitait J.-J. Rousseau, et le dépeignait à merveille. »

ŒVRES MUSCIALES CITÉES (CLASSÉES PAR GENRE) **OPÉRA-COMIQUE, MÉLODRAME, VAUDEVILLE**	ŒUVRES DE *LA COMÉDIE HUMAINE*	EXTRAIT (CITATION) ET SON AUTEUR
La Fée Urgèle, Favart et Duni	*Le Cousin Pons*, t. VII, p. 537	Narrateur : « Fritz et Wilhem, étant des hommes assez ordinaires, n'écoutèrent point toutes les leçons de la Misère, ils se défendirent de ses atteintes, ils lui trouvèrent le sein dur, les bras décharnés, et ils n'en dégagèrent point cette bonne fée Urgèle qui cède aux caresses des gens de génie. Néanmoins ils apprirent toute la valeur de la fortune, et se promirent de lui couper les ailes, si jamais elle revenait à leur porte. »
Joconde ou les Coureurs d'aventures, Nicolò et Étienne	*Le Père Goriot*, t. III, p. 82	Vautrin : « En ce moment la sonnette se fit entendre, et Vautrin entra dans le salon en chantant de sa grosse voix : *J'ai longtemps parcouru le monde,* *Et l'on m'a vu de toute part…* »
	Le Père Goriot, t. III, p. 83	Vautrin : « Ah ! je suis gentil, n'est-ce pas ? *Courtiser la brune et la blonde,* *Aimer, soupirer…* »
	Le Père Goriot, t III, p. 84	Vautrin : « Le couvert était mis. Sylvie faisait bouillir le lait. Mme Vauquer allumait le poêle, aidée par Vautrin, qui fredonnait toujours : *J'ai longtemps parcouru le monde,* *Et l'on m'a vu de toute part…* »
	Le Père Goriot, t. III, p. 85	Vautrin : « - *J'ai longtemps parcouru le monde* », chanta Vautrin d'une voix ironique. »
	Splendeurs et misères des courtisanes, t. VI, p. 919	Jacques Collin : « - Ainsi, c'est une position que vous m'offrez ?.... dit Jacques Collin. Une jolie position ! Je passe de la brune à la blonde… »

	L'Illustre Gaudissart, t. IV, p. 590	Margaritis : « - Je le crois, monsieur. *Le Globe*, dont vous avez entendu parler… - Je l'ai souvent parcouru, dit Margaritis. »
La Dame blanche, Scribe et Boïeldieu	*La Rabouilleuse*, t. IV, p. 348	Joseph : « Diantre ! dit Joseph inquiet, avec onze cents francs d'appointements, tu fais, comme Ponchard dans *La Dame blanche*, des économies à pouvoir acheter des terres. »
	Gambara, t. X, p. 513	Gambara : « Le morceau de : *Gloire à la Providence* ! ressemble un peu trop à un morceau de Haendel, le chœur des chevaliers allant au combat est parent de l'air écossais dans *La Dame blanche* ; »
	Le Cabinet des antiques, t. IV, p. 1016	Narrateur : « Des jeunes gens naïfs, il y en avait quelques-uns à cette époque dans la Garde royale, se demandaient si, même dans les dernières intimités, on tutoyait cette espèce de Dame blanche, vapeur sidérale tombée de la Voie lactée. »
	Adieu, t. X, p. 979	Philippe : « Ne semble-t-il pas que ce soit la maison du diable ? il aura peut-être hérité des moines. Allons, courons après la dame blanche et noire ! En avant ! »
Le Tonnelier, Audinot	*Eugénie Grandet*, t. III, p. 1149	Félix Grandet : « - Toujours gai, moi, *Gai, gai, gai, le tonnelier,* *Raccommodez votre cuvier !* ajouta-t-il en entrant chez sa femme tout habillé. »
Azémia ou les Sauvages, Dalayrac	*Les Chouans*, t. VIII, p. 899	Narrateur : « Beaucoup de personnes de goût et de petites maîtresses regretteront sans doute que l'auteur ne leur ait pas fait des Chouans et des soldats républicains costumés et parlant comme les sauvages de la tragédie d'*Alzire* ou de l'opéra-comique d'*Azémia* sont vêtus et s'expriment,

		relativement aux vrais sauvages ; »
Le Charlatanisme, Scribe et Mazères	*Illusions perdues*, t. V, p. 113	Narrateur (préface de la première édition 1839) : « Une seule fois M. Scribe essaya cette tâche dans sa petite pièce du *Charlatanisme*, qui fut moins un tableau qu'un portrait. Le plaisir que causa cette spirituelle ébauche fit concevoir à l'auteur le mérite d'une peinture plus ample. »
Bertram ou le Pirate, Raimond, Alexandre et Renausy	*Illusions perdues*, t. V, p. 374	Narrateur : « On achevait un gros bon mélodrame intitulé *Bertram*, pièce imitée d'une tragédie de Maturin qu'estimaient infiniment Nodier, lord Byron et Walter Scott, mais qui n'obtint aucun succès à Paris. »
Trente ans ou la Vie d'un joueur, Ducange et Dinaux	*La Rabouilleuse*, t. IV, p. 472	Narrateur : « Sur un col de velours qui laissait voir son carton, se dressait une tête presque semblable à celle que se fait Frédérick Lemaître au dernier acte de *La Vie d'un joueur*, et où l'épuisement d'un homme encore vigoureux se trahit par un teint cuivré, verdi de place en place. »
	Les Marana, t. X, p. 1082	Narrateur : « C'est la chambre haute des scélérats de bon ton. Diard ne fut donc pas un joueur vulgaire que le drame représente ignoble et finissant par mendier. Ce joueur n'existe plus dans le monde à une certaine hauteur topographique. »
Richard cœur de lion, Grétry	*Le Père Goriot*, t. III, p. 199	Vautrin : « En ce moment, il fut interrompu par la voix de Vautrin, qui se fit entendre sur le pas de sa porte, où il chantait : *Ô Richard, ô mon roi !* *L'univers t'abandonne…* »
Rose et Colas, Monsigny	*Une double famille*, t. II, p. 54	Narrateur : « Nonobstant la sainteté des lieux, il fredonna, tout en prenant de l'eau bénite,

		un air de l'opéra de *Rose et Colas*, et guida son fils le long des galeries latérales de la nef, en s'arrêtant à chaque pilier pour examiner dans l'église les rangées de têtes qui s'y trouvaient alignées comme le sont des soldats à la parade. »
La Somnambule, Scribe et Delavigne	*Le Père Goriot*, t. III, p. 203	Vautrin : « En plaçant la tête de l'étudiant sur la chaise, pour qu'il pût dormir commodément, il le baisa chaleureusement au front, en chantant : *Dormez, mes chères amours !* *Pour vous je veillerai toujours*. »
Le Calife de Bagdad, Saint-Just et Boieldieu	*Le Père Goriot*, t. III, p. 18	Narrateur : « […] pour ce grand lama de tout ministère, connu de l'employé par une signature illisible et sous le nom de SON EXCELLENCE MONSEIGNEUR LE MINISTRE, cinq mots qui équivalent à l'*Il Bondo Cani* du *Calife de Bagdad*, et qui, aux yeux de ce peuple aplati, représente un pouvoir sacré, sans appel. »
	Autre étude de femme, t. III, p. 713	Bianchon : « "Ah ! il fait bien froid. Monsieur, je suis M. Regnault." Je m'inclinai, en me disant à moi-même : "*Il bondo cani !* Cherche." »
	Physiologie du mariage, t. XI, p. 1163	Narrateur : « Si un mari se plaint, hasarde un reproche, une observation ; s'il essaie de s'opposer à la puissance de cet *Il buondo cani* du mariage, il est perdu. »
Le Tableau parlant, Anseaume et Grétry	*Petites misères de la vie conjugale*, t. XII, p. 103	Narrateur : « D'ailleurs un auteur qui prend la parole au milieu de son livre fait l'effet du bonhomme dans *Le Tableau parlant*, quand il met son visage à la place de la peinture. »
La Famille d'Anglade, Dupetit-Méré	*Un début dans la vie*, t. I, p. 865	Narrateur : « Cette jeune actrice venait de se faire une réputation dans un rôle de marquise d'un mélodrame de la Porte-Saint-Martin, intitulé *La Famille*

		d'Anglade, un succès du temps. »
Les Ruines de Babylone, Pixerécourt	*Un début dans la vie*, t. I, p. 857	Narrateur : « Aussi eut-il, vers 1820, le bonheur de voir danser à Florentine son premier pas dans le ballet d'un mélodrame à spectacle, intitulé *Les Ruines de Babylone.* »
	Un début dans la vie, t. I, p. 869	Cardot : « Vraiment, ma petite Florine, disait le respectable vieillard, ce n'est ni sage ni gentil, tu as dansé hier dans *Les Ruines*, et tu as passé la nuit à une orgie ? »
Les Deux jaloux, Sophie Gail et Jean-Baptiste-Charles Vial	*Le Père Goriot*, t. III, p. 195	Vautrin : « Vautrin entra joyeusement, et lut dans l'âme des deux jeunes gens qu'il avait mariés par les combinaisons de son infernal génie, mais dont il troubla soudain la joie en chantant de sa grosse voix railleuse : *Ma Fanchette est charmante* *Dans sa simplicité…* »
	Le Père Goriot, t. III, p. 219	Vautrin : « Il chanta : *Ma Fanchette est charmante* *Dans sa simplicité.* »
Le Comédien d'Étampes, Moreau et Sewrin	*Melmoth réconcilié*, t. X, p. 365	Narrateur : « Le Gymnase avait à cette époque un acteur qui lui assurait la vogue. Perlet allait jouer *Le Comédien d'Étampes*, vaudeville où il remplissait quatre rôles différents. »
Le Déserteur, Sedaine et Monsigny	*La Vieille Fille*, t. IV, p. 850	Narrateur : « Sur la cheminée se trouvaient deux vases en bleu de Sèvres, de vieilles girandoles attachées au trumeau et une pendule dont le sujet, pris dans la dernière scène du *Déserteur*, […] »
La Cendrillon des écoles, Chazet [référence supposée] ou ***La Chatte merveilleuse ou la Petite Cendrillon***, Désaugier et Gentil [référence supposée]	*La Maison du chat-qui-pelote*, t. I, p. 60	Narrateur : « La famille alla voir *Cendrillon* aux Variétés, tandis que les deux derniers commis reçurent chacun un écu de six francs et la permission d'aller où bon leur semblerait, pourvu qu'ils fussent rentrés à minuit. »
L'Héritière, Scribe et Delavigne	*Modeste Mignon*, t. I, p. 618	Narrateur: « L'éternelle comédie de *L'Héritière,* qui devait se

		jouer au Chalet, pourrait certes, dans les dispositions où se trouvait Modeste, et d'après sa plaisanterie, se nommer *le programme d'une jeune fille*, car elle était bien décidée, […] »
Robert Macaire, Benjamin Antier et Frédérick Lemaître	*Petites misères de la vie conjugale*, t. XII, p. 47	Narrateur : « Tous deux s'entendent contre vous comme Robert Macaire et Bertrand contre un actionnaire. »
	La Fausse Maîtresse, t. II, p. 234	Narrateur : « […] vit défiler dans le galop Thaddée en Robert Macaire conduisant l'écuyère en costume de sauvagesse, la tête harnachée de plumes comme un cheval du sacre, et bondissant par-dessus les groupes, en vrai feu follet. »
	La Maison Nucingen, t. VI, p. 358	Finot : « - Il me semble entendre parler ce vieux Robert Macaire de Nucingen ! dit Finot. »
	Le Député d'Arcis, t. VIII, p. 797	Antonin Goulard : « Mon maître m'appelle petit Robert Macaire. Depuis que nous savons nous faire des rentes, nous sommes Figaro, plus l'argent. »
L'Auberge des Adrets, Antier, Saint-Amant et Paulyanthe	*Splendeurs et misères des courtisanes*, t. VI, p. 919	Corentin : « Je suis le plus fort pour le moment, pourquoi ne ferions-nous pas comme dans *L'Auberge des Adrets ?* »
	Splendeurs et misères des courtisanes, t. VI, p. 920	Vautrin : « Je serai toujours et en tout temps à votre service, et au lieu de dire, comme Robert Macaire : "Embrassons-nous !..." moi, je vous embrasse. »
	La Rabouilleuse, t. IV, p. 328	Narrateur : « Une seconde fois, il fit attention à ses dépenses ; mais il eut beau compter, comme Robert Macaire, seize et cinq font vingt-trois, il ne s'y retrouva point. »
La Fille mal gardée ou la Coupe des foins, Dumersan, Brazier et d'Allarde	*Modeste Mignon*, t. I, p. 500	Narrateur : « La comédie de *La Fille mal gardée* se jouait-elle, là comme partout et comme toujours, sans que ces honnêtes Bartholo, […] »

La Vallée du torrent ou l'Orphelin et le meurtrier, Dupetit-Méré	*La Femme de trente ans*, t. II, p. 1151	Gustave : « - *La Vallée du torrent*, répondit Gustave en grognant. »
Le Fils banni, Dupetit-Méré, musique d'Adrien Quaisain et Renat fils	*La Rabouilleuse*, t. IV, p. 340	Philippe : « - De me chasser, n'est-ce pas ? reprit-il. Ah ! vous jouez ici le mélodrame du *Fils banni* ? Tiens ! tiens ! voilà comment vous prenez les choses ? »
L'Ours et le pacha, Scribe et Xavier	*L'Illustre Gaudissart*, t. IV, p. 567	Narrateur : « […] les entrepreneurs d'esprit public arrachent au cerveau paternel à peine écloses, et déshabillent et traînent aux yeux de leur sultan hébété, leur *Shahabaham*, ce terrible public qui, s'il ne s'amuse pas, leur tranche la tête en leur retranchant leur picotin d'or. »
	Splendeurs et misères des courtisanes, t. VI, p. 603	Narrateur : « … devenue proverbe à la gloire de Scribe : *Prenez mon ours.* »
	Pierre Grassou, t. VI, p. 1094	Fougères : « […] les Grecs ne proposent pas de bonnes affaires aux Troyens sans y gagner quelque chose. Autrefois ils disaient : "Prenez mon cheval !" Aujourd'hui nous disons : "Prenez mon ours…" Que voulez-vous, Ulysse-Lageingeole-Élias Magus ? »
Le Soldat laboureur, Brazier, Dumersan et Francis	*La Rabouilleuse*, t. IV, p. 312	Finot : « - Ah ! vous avez donné dans le Texas, dans le Champ d'Asile. Vous étiez cependant encore bien jeune pour vous faire *Soldat Laboureur*. »
La Femme innocente, malheureuse et persécutée ou l'Époux crédule et barbare, Balisson de Rougemont	*Le Père Goriot*, t. III, p. 84	Vautrin : « - *Ô femmes innocentes, malheureuses et persécutées*, s'écria Vautrin en interrompant, voilà donc où vous en êtes ! »
Les Anglaises pour rire, Sewrin et Dumersan	*Albert Savarus*, t. I, p. 916	Narrateur : « À la paix de 1815, on plaisanta durant une année les tailles longues des Anglaises, tout Paris alla voir Pothier et Brunet dans *Les Anglaises pour rire ;* »

La Famille improvisée, Brazier, Duvert et Dupeuty	*Un homme d'affaires*, t. VII, p. 787	Narrateur : « on devrait appeler l'Espèce-Coquerel, tant il en a bien rendu la petite voix, les petites manières, la petite queue, le petit œil de poudre, la petite démarche, les petits airs de tête, le petit ton sec dans son rôle de Coquerel de *La Famille improvisée*. »
Dieu, l'honneur et les dames, d'Hargeville et Cuvelier	*Un début dans la vie*, t. I, p. 803	Mistigris : « - Dieu ! l'Honneur et les Dames ! j'ai vu ce mélodrame-là, dit Mistigris. »
Calas, Ducange et Varez	*Illusions perdues*, t. V, p. 469	Braulard : « - Je lui ai prêté dix mille francs, le succès de *Calas* va me les rendre ; aussi l'ai-je chauffé ! Ducange est un homme d'esprit, il a des moyens… »
Le Mont Sauvage, Pixerécourt	*Le Père Goriot*, t. III, p. 203	Vautrin : « - Adieu, maman, dit Vautrin. Je vais au boulevard admirer M. Marty dans *Le Mont sauvage*, une grande pièce tirée du *Solitaire*. Si vous voulez, je vous y mène ainsi que ces dames. »
Cardillac ou le Quartier de l'Arsenal, Antony et Léopold	*Le Lys dans la vallée*, t. IX, p. 944	Narrateur : « […]; j'ai cru à Pickersghill, j'ai cru à Saint-Michel, et j'ai cru à P… jusqu'au jour où venant corriger une épreuve à l'imprimerie, j'ai découvert que M. Pichot était le Cardillac de cette bande de critiques, qui en voulait à ma pauvre bijouterie littéraire. »
La Dixième Muse, Vernes et Bayard	*La Muse du département*, t. IV, p. 662	« Aussi vit-on alors beaucoup de Dixièmes Muses en France, jeunes filles ou jeunes femmes détournées d'une vie paisible par un semblant de gloire ! »
Le Postillon de Longjumeau, Adolphe Adam	*Z. Marcas*, t. VIII, p. 838	Charles Rabourdin « Ah ! drôles, vous vous êtes vêtus en postillons de Longjumeau ! vous avez voulu vous mettre en débardeurs, souper le matin et déjeuner le soir chez Véry, quelquefois au *Rocher de Cancale* ! »

	La Cousine Bette, t. VII, p. 416	Carabine : « Très beau ! plus beau que le postillon de Longjumeau », répondit la lorette. »
	Un homme d'affaires, t. VII, p. 788	Narrateur : « En effet, cet ancien militaire se tenait droit comme un clocher, sa tête se recommandait à l'attention par une chevelure poudrée et pommadée, presque semblable à celle des *postillons* au bal masqué. »
Ma tante Aurore ou le Roman impromptu, Charles de Longchamps et Boieldieu	*Une ténébreuse affaire*, t. VIII, p. 488	Narrateur : « On tire des coups de pistolet, on crie, et voilà la victime délivrée, absolument comme dans *Ma tante Aurore* ; »
Valentine, Scribe et Melesville	*La Muse du département*, t. IV, p. 688	Narrateur : « Dans les histoires dont se composait son fonds de narration, car tous les gens d'esprit ont une certaine quantité d'anecdotes comme Mme de La Baudraye avait sa collection de phrases, l'illustre docteur choisit celle connue sous le nom de La Grande Bretèche et devenue si célèbre qu'on en a fait au Gymnase-Dramatique un vaudeville intitulé *Valentine* (voir *Autre étude de femme*). »
Robin des bois, ou les Trois Balles, Castil-Blaze et Sauvage [Référence supposée]	*La Muse du département*, t. IV, p. 679	Lousteau : « Le dessin est rouge et noir, à la Robin des Bois. Si je me marie, je souhaite qu'après douze ans de ménage les corbeilles que brodera ma femme soient pour moi. »
Tékéli, ou le Siège de Montgatz, Pixerécourt et Guilbert [Référence supposée]	*Illusions perdues*, t. V, p. 498	Narrateur : « Ils avaient déjà publié beaucoup de romans, tels que *La Tour du Nord, Le Marchand de Bénarès, La Fontaine du Sépulcre, Tekeli*, les romans de Galt, auteur anglais qui n'a pas réussi en France. »
Les Strelitz [Référence supposée]	*Illusions perdues*, t. V, p. 498	Narrateur : « À Paris surtout, le succès tue le succès. Aussi sous le titre de *Les Strelitz, ou La Russie il y a cent ans*, Fendant et Cavalier inséraient-ils bravement en grosses lettres, *dans le genre de Walter Scott*. »

Olimpia ou la caverne de Strozzi, de Gibert [Référence supposée]	*La Muse du département*, t. IV, p. 704	Lousteau : « Malgré cette incorrection, Rinaldo me semble un homme d'exécution, et son apostrophe à Dieu sent l'Italie. Il y avait dans ce roman un soupçon de couleur locale. Peste ! des brigands, une caverne, un Lamberti qui sait calculer… Je vois tout un vaudeville dans cette page. »

ŒVRES MUSCIALES CITÉES (CLASSÉES PAR GENRE) **ROMANCES, CHANSONS**	ŒUVRES DE *LA COMÉDIE HUMAINE*	EXTRAIT (CITATION) ET SON AUTEUR
Partant pour la Syrie, paroles d'Alexandre de Laborde, musique attribuée à Hortense de Beauharnais	*Le Père Goriot*, t. III, p. 224	L'employé au Muséum : « L'employé au Muséum se mit à chanter comiquement ce début d'une romance connue : *Partant pour la Syrie, Le jeune et beau Dunois…* »
	La Maison Nucingen, t. VI, p. 357	Narrateur : « Six ans après, sous l'Empire, il y a eu pendant quelque temps une fureur pour les choses chevaleresques, c'était *Partant pour la Syrie*, un tas de bêtises. »
	Le Cousin Pons, t. VII, p. 545	Narrateur : « Pons était un vrai Français de l'Empire, en qui la galanterie du dernier siècle s'unissait au dévouement pour la femme, tant célébré dans les romances de *Partant pour la Syrie,* etc. »
	Adieu, t. X, p. 1007	Narrateur (inscription attribuée à Philippe) : « Le colonel descendait chaque matin dans le parc ; et si, après avoir longtemps cherché la comtesse, il ne pouvait deviner sur quel arbre elle se balançait mollement, ni le coin dans lequel elle s'était tapie pour y jouer avec un oiseau, ni sur quel toit elle s'était perchée, il sifflait l'air si célèbre de : *Partant pour la Syrie*, auquel se rattachait le souvenir d'une scène de leurs amours. »
Les Moutons, Béranger	*Splendeurs et misères des courtisanes*, t. VI, p. 686	Esther : « On ne fait pas l'amour avec le Budget, et ma foi… - va, j'y ai bien réfléchi, tu as raison… - tonds les moutons, c'est dans l'Évangile selon Béranger… »
	Le Cousin Pons, t. VII, p. 757	Gaudissart : « - Pauvre mouton ! se dit Gaudissard en saluant l'Allemand qui se retirait. On vit de côtelettes

		après tout. Et comme dit le sublime Béranger : *Pauvres moutons, toujours on vous tondra.* Et il chanta cette opinion politique pour chasser son émotion. »
Octavie, Béranger	*Illusions perdues*, t. V, p. 536	Lousteau : « L'illustre maîtresse, si cruellement attaquée par Béranger sous le nom d'Octavie, avait conçu les craintes les plus sérieuses. La correspondance languissait. Plus Octavie déployait d'esprit, plus son amant se montrait froid et terne. Octavie avait fini par découvrir la cause de sa défaveur, son pouvoir était menacé par les prémices et les épices d'une nouvelle correspondance du royal écrivain avec la femme du garde des Sceaux. »
Frétillon, Béranger	*Splendeurs et misères des courtisanes*, t. VIII	Narrateur (*épr. 2 var. post.*) *:* « La Torpille est donc montée en grade, dit Blondet ; elle va être perdue pour nous, tant pis elle pouvait devenir plus illustre que la frétillon de Béranger, il y avait en elle l'étoffe d'une belle courtisane, le moyen âge revient à la mode, nous aurions orné notre époque d'une aspasie, car il n'y a pas eu de grand siècle sans une de ces grandes figures de femme. »
« Soleil, soleil, divin soleil, *Toi qui fais mûrir les citrouilles* »	*Le Père Goriot*, t. III, p. 204	Vautrin : « Et il partit en chantant : *Soleil, soleil, divin soleil,* *Toi qui fais mûrir les citrouilles…* »
Chanson du Polichinelle	*Illusions perdues*, t. V, p. 594	Narrateur : « Maintenant épluchez ce compte, où, selon la manière de supputer du Polichinelle de la chanson napolitaine si bien jouée par Lablache, quinze et cinq font vingt-deux ? »

La Complainte de Fualdès, (attribuée à Catalan)	*Le Curé de village*, t. IX, p. 697	Narrateur : « Non seulement il est assassin, mais il est encore sans délicatesse ! s'écria sérieusement des Vanneaulx sans connaître la fameuse complainte Fualdès, en apprenant l'insuccès de l'abbé Pascal et voyant tout perdu par le rejet probable du pourvoi en cassation. »
Veillons au salut de l'empire, Adrien-Simon Boy	*La Rabouilleuse*, t. IV, p. 308	Philippe : « Quand il avait gagné, ce qui arrivait presque toujours, il consommait un bol de punch et regagnait sa mansarde ; mais il parlait alors d'assommer les Ultras, les Gardes-du-corps, et chantait dans les escaliers : *Veillons au salut de l'Empire*. »
	Les Chouans, t. VIII, p. 980	Marquis de Montauran : « L'élève de l'École Polytechnique se douta bien qu'elle devait faire des difficultés, il sortit en fredonnant *Veillons au salut de l'empire*, et se dirigea vers la chambre de Mlle de Verneuil, dominé par un piquant désir de vaincre ses scrupules et de l'amener avec lui. »
Ballade du capitaine	*Les Chouans*, t. VIII, p. 1177	Pille-Mich et Marche-à-terre : « *À la première ville,* *Son amant l'habille* *Tout en satin blanc ;* *À la seconde ville,* *Son amant l'habille* *En or, en argent. »*
Les Raretés, Antoine Houdar de La Motte	*Une double famille*, t. II, p. 57	Comte Granville (père) : « Par un léger mouvement de tête, Mlle Bontems promit à son ami de ne jamais abuser de cette liberté de conscience. Quant au vieux comte, il siffla tout bas l'air de : *Va-t'en voir s'ils viennent !* »

« *Avez-vous vu dans Barcelone* » *L'Andalouse*, Hippolyte Monpou (paroles d'Alfred de Musset)	*La Maison Nucingen*, t. VI, p. 353	Bixiou : « L'aînée, grande et brune, Isaure petite et mince ; celle-ci les traits fins et délicats ; l'autre des formes vigoureuses et prononcées ; Isaure était la femme qui règne par son défaut de force, et qu'un lycéen se croit obligé de protéger ; Malvina était la femme d' "*Avez-vous vu dans Barcelone ?*" »
	La Maison Nucingen, t. VI, p. 389	Bixiou : « Malvina, la femme d'*Avez-vous vu dans Barcelone ?* entendit au milieu de ce bal du Tillet lui conseillant sèchement d'être Mme Desroches. »
	Albert Savarus, t. I, p. 917	Narrateur : « La lionne est due à la fameuse chanson d'Alfred de Musset : A*vez-vous vu dans Barcelone… C'est ma maîtresse et ma lionne :* il y a eu fusion, ou si vous voulez, confusion entre les deux termes et les deux idées dominantes. »
Combien j'ai douce souvenance, Chateaubriand	*Pierrette*, t. IV, p. 31	Narrateur : « Cette musique nationale, aussi délicieuse que celle adaptée par Chateaubriand à *Ma sœur, te souvient-il encore*, chantée au milieu d'une petite ville de la Brie champenoise, devait être pour une Bretonne le sujet d'impérieux souvenirs, tant elle peint fidèlement les mœurs, la bonhomie, les sites de ce vieux et noble pays. »
Vive le Roi, vive la France, Bouillé et Persuis	*Illusions perdues*, t. V, p. 667	Narrateur : « Quand on se mit à table, l'orchestre militaire commença par des variations sur l'air de *Vive le Roi, vive la France* ! qui n'a pu devenir populaire. Il était cinq heures du soir. À huit heures un dessert de soixante-cinq plats, remarquable par un Olympe en sucreries surmonté de la France en chocolat, donna le signal des toasts. »

Toi qui connais les hussards de la garde, musique de Piccini	*Les Paysans*, t. IX, p. 235	« Et le Lovelace de la vallée s'en alla, tout en sifflant l'air de cette chanson soldatesque : *Toi qui connais les hussards de la garde* *Connais-tu pas l'trombone du régiment ?* »
La Chanson de Marlborough (Mort et convoi de l'invincible Malbrough)	*Sur Catherine de Médicis*, XI, p. 350	Narrateur : « Mais depuis Bossuet, une dissertation en apparence futile, faite à propos d'une célèbre chanson, a conduit un compilateur du dix-huitième siècle à prouver que la chanson sur la mort du duc de Guise, chantée dans toute la France par les huguenots, était l'ouvrage de Théodore de Bèze, et il fut alors prouvé que la fameuse complainte sur Marlborough est un plagiat de celle de Théodore de Bèze. »
	Sur Catherine de Médicis, t. XI, p. 168	Narrateur : « Entre la chanson sur Marlborough et l'histoire d'Angleterre, la moitié du monde hésite, comme on hésite entre l'histoire et la croyance populaire à propos de Charles IX. »
	La Cousine Bette, t. VII, p. 370	Hortense : « - Lisbeth ne revient pas ! Je vais chanter la chanson de Marlborough ! dit Hortense. Comme il me tarde d'avoir des nouvelles de Wenceslas… »
	Le Médecin de campagne, t. IX, p. 490	Jacques : « - Dame, monsieur Benassis, il faisait bien chaud là, et c'est si bon d'avoir chaud ! J'ai toujours froid. En me sentant bien, sans y penser, je me suis mis à dire pour m'amuser : *Malbroug s'en va-t-en guerre,* et je me suis écouté moi-même, parce que ma voix ressemblait presque à celle du flûtiau de votre berger. »
« *Nous v'nons vous souhaiter bonheur en mariage* », Bruguière	*Pierrette*, t. IV, p. 32	Narrateur : « En Bretagne, les jeunes gens des villages viennent dire ce chant aux mariés le jour de leurs noces. *Nous v'nons vous souhaiter bonheur en mariage,*

		À m'sieur votre époux *Aussi ben comm'à vous.* »
Invocation à l'amour, attribuée à Henri IV	*L'Enfant maudit*, t. X, p. 938	Étienne : « *Viens aurore,* *Je t'implore,* *Je suis gai quand je te voi ;* *La bergère* *Qui m'est chère* *Est vermeille comme toi ;* »
Charmante Gabrielle, Eustache Du Caurroy	*L'Enfant maudit*, t. X, p. 938	Narrateur : « Cet air, attribué au feu roi Henri IV, n'était pas l'air de *Gabrielle*, mais un air de beaucoup supérieur comme facture, comme mélodie, comme expression de tendresse, et que les admirateurs du vieux temps reconnaîtront aux paroles également composées par le grand Roi ; »
Tout en me promenant	*La Cousine Bette*, t. VII, p. 143	Narrateur : « Mme Marneffe, âgée de vingt-trois ans, bourgeoise pure et timorée, fleur cachée dans la rue du Doyenné, devait ignorer les dépravations et la démoralisation courtisanesques qui maintenant causaient d'affreux dégoûts au baron, car il n'avait pas encore connu les charmes de la vertu qui combat, et la craintive Valérie les lui faisait savourer, comme dit la chanson, *tout le long de la rivière*. »
C'est la faute à Voltaire, c'est la faute à Rousseau	*Un début dans la vie*, t. I, p. 768	Narrateur (inscription attribuée à Oscar) : « Il se mit à fredonner le refrain d'une chanson mise alors à la mode par les Libéraux, et qui disait : *C'est la faute à Voltaire, c'est la faute à Rousseau*. Cette attitude le fit sans doute prendre pour un petit clerc d'avoué.'
Que Déodatus est heureux, Roger de Bussy-Rabutin	*L'Interdiction*, t. III, p. 484	« J'aurais voulu pouvoir ignorer la part que mon aïeul prit à cette intrigue ; mais le gouverneur était son oncle maternel, et j'ai lu malheureusement une lettre par laquelle il le priait de s'adresser à Déodatus, mot

		convenu entre les courtisans pour parler du Roi. Il règne dans cette lettre, à propos de la victime, un ton de plaisanterie qui m'a fait horreur. »
« Elle aime à rire, elle aime à boire »	*Un début dans la vie*, t. I, p. 856	Frédéric : « Elle aime à rire, elle aime à boire, elle aime à chanter comme nous ! dit-il à voix basse en citant la fameuse chanson de Béranger. »
Le Songe de Rousseau, Cramer	*César Birotteau*, t. VI, p. 236	Narrateur (inscription attribuée à Césarine) : « Césarine l'amena dans le salon et lui joua pour le récréer le *Songe de Rousseau*, très-joli morceau d'Hérold, et Constance travaillait auprès de lui. »
	Ursule Mirouët, t. III, p. 891	Narrateur (inscription attribuée à Ursule) : « *Le Songe de Rousseau*, morceau choisi par Ursule, une des compositions de la jeunesse d'Hérold, ne manque pas d'ailleurs d'une certaine profondeur qui peut se développer à l'exécution ; »
La Dernière pensée de Weber, Reissiger	*Ursule Mirouët*, t. III, p. 841	Narrateur (inscription attribuée à Ursule) : « Pendant que la filleule jouait à son parrain des variations sur la *Dernière Pensée* de Weber, il se tramait dans la salle à manger de la maison Minoret-Levrault un honnête complot […] »
Caprice, Hérold	*La Femme abandonnée*, t. II, p. 502	Narrateur (inscription attribuée à Mlle de la Rodière) : « Soudain le comte s'élança hors du salon où il paraissait écouter un Caprice d'Hérold écorché sur le piano par sa femme, et courut chez la marquise avec la rapidité d'un homme qui vole à un rendez-vous. »
	Ursule Mirouët, t. III, p. 891	Narrateur (inscription attribuée à Ursule) : « […] elle y jeta les sentiments qui l'agitaient et justifia bien le titre de *Caprice* que porte ce fragment. »

ŒVRES MUSCIALES CITÉES (CLASSÉES PAR GENRE) **BALLET**	ŒUVRES DE *LA COMÉDIE HUMAINE*	EXTRAIT (CITATION) ET SON AUTEUR
L'Europe galante, André Campra et Antoine Houdar de La Motte	*La Maison Nucingen*, t. VI, p. 350	Bixiou : « - A-t-il composé des ballets, demanda Finot. - Oui, quelque chose comme *Les Quatre Éléments*, *L'Europe galante*. »
La Révolte au Sérail, Eugène Scribe, Théodore Labarre (musique) et Filippo Taglioni (ballet)	*La Fausse Maîtresse*, t. II, p. 220	Clémentine : « - Non, répondit-elle, la danse ne me plaît pas ; et l'on donne ce soir un ballet détestable, la *Révolte au sérail*. »
Les Éléments, Lalande et Destouches (musique), Pierre-Charles Roy [Référence supposée]	*La Maison Nucingen*, t. VI, p. 350	Bixiou : « - A-t-il composé des ballets, demanda Finot. - Oui, quelque chose comme *Les Quatre Éléments*, *L'Europe galante*. »
Ariane [Référence supposée]	*Le Cousin Pons*, t. VII, p. 654	Héloïse : « - Dis donc, toi, Chinois, dit-elle au directeur en l'attirant dans un coin, tu veux me faire jouer le premier rôle du ballet d'*Ariane*. Tu te maries, et tu sais comme je puis te rendre malheureux !... »
Le Laboureur chinois, Deschamps, Morel de Chédeville et Després, Mozart, Haydn, Meyer et Berton (musique)	*Les Employés*, t. VII, p. 937	Narrateur : « Quand elle eut la fantaisie de voir ce que c'était, avec la permission de monsieur Gaudron, bien entendu, monsieur Baudoyer la mena, par magnificence et afin de lui montrer le plus beau de tous les spectacles, à l'Opéra, où se donnait alors le Laboureur chinois. »
Les Mohicans, Adolphe Adam	*Le Cousin Pons*, t. VII, p. 655	Gaudissard : « Garangeot est-il capable de me trousser la musique de notre ballet des *Mohicans* en douze jours ? S'il me tire d'affaire, il aura la succession de Pons ! »
Les Étrennes de l'amour, Cailhava et Boyer	*Le Cousin Pons*, t. VII, p. 575	Narrateur : « Devenu comédien, il joue l'attachement à ses toiles, à ses marqueteries, il offre de montrer des bordereaux de vente. C'est un Protée, il est dans la même heure Jocrisse, Janot, queue rouge, ou Mondor, ou Harpagon, ou Nicodème. »

Index des œuvres musicales citées (chansons, airs, œuvres lyriques, vaudevilles)

Air de la calomnie (*Le Barbier de Séville*)……..69, 213, 226, 227

L'Andalouse……...201, 218, 248, 249, 297, 316

Andiamo mio ben *(Don Giovanni)*……..……76, 358

Ariodant……..…116, 207, 208

L'Auberge des Adrets……39, 40, 172, 333, 334, 335, 336

Azémia……...116, 127, 261, 367

Le Barbier de Séville… 38, 69, 70, 75, 95, 118, 119, 128, 129, 136, 148, 181, 226, 227, 297, 365

Il Bondo Cani…… 16, 17, 244, 245

La Boulangère a des écus……..….... 256, 257

Buona sera, mio signore (*Le Barbier de Séville*)…...……..…. 128, 203, 204

Cara, non dubitare (*Il Matrimonio segreto*)……...……148, 265, 288

La Cenerentola……82, 116, 368

Chanson napolitaine (Polichinelle)……..25

Chant d'une jeune fille……..….21, 23, 118, 127, 305, 309, 310, 315, 343, 363, 371

Complainte de Fualdès……..…124, 209

La Dame blanche……..…….16, 33, 34, 96, 130, 133

Les Danaïdes…….116, 121, 190

Dans les gardes françaises…….222, 313, 314

Di tanti palpiti (*Tancredi*)……10, 83, 92, 106, 129, 130, 226, 266, 345, 354, 358, 362, 363, 369, 378

Don Giovanni……..75, 76, 116, 128, 249, 250, 289, 290, 311, 358

Dormez, mes chères amours (La Somnambule)…….155, 175, 301

Du malheur auguste victime (*Œdipe à Colone*)……220, 348

Dunque il mio bene tu mia sarai (*Roméo et Juliette*)……..…83, 226, 345

Elle aime à rire, elle aime à boire……....20, 140, 346

Épître à mon habit……..200, 328

La Fée Urgèle……..31, 116, 260

Femme sensible, entends-tu le ramage ?.....207, 208

Fleuve du Tage…….……153, 206, 274, 275, 276, 290, 291, 356

Frétillon…….……19, 20, 120, 141, 216, 217, 242

La Gazza ladra……22, 116, 131, 179

Grâce pour toi-même (*Robert-le-Diable*)..……50, 52, 135, 215, 216, 221, 222, 255, 265

Gustave III ou le Bal masqué…….115, 248, 255, 366

Invocation à l'amour…….…...17, 131

Lucia di Lammermoor……..……...……78, 82, 95, 187, 188

Ma Fanchette est charmante (*Les Deux Jaloux*)…...…… 154, 172, 173, 174, 299, 300

Marlborough s'en va-t'en guerre…….……. 125, 138, 149, 150, 236, 237, 238

Il Matrimonio segreto……24, 25, 61, 77, 83, 95, 105, 116, 118, 232, 288, 362, 363

Il mio cor si divide (Otello)…….……81, 134, 267, 268, 296, 357, 369

Mon habit…….……..200

Le Mont sauvage……158, 189, 302, 305

Mosè in Egitto……..15, 67, 75, 90, 119, 128, 129, 153, 179, 206, 230, 303, 342, 346, 355, 378

Les Moutons……..…20, 21, 27, 72, 142, 198, 263, 264, 306

La Muette de Portici……22, 88, 90, 115, 142, 170, 169

Non più andrai (*Le Nozze di Figaro*)……...……76, 169, 214, 215, 304

Octavie…….……..19, 72, 123, 141, 142

Ô Mathilde (*Guillaume Tell*)……70, 112, 202, 213, 225, 265, 266, 353

L'or est une chimère (*Robert-le-Diable*)…….…27

Ô Richard, ô mon roi (*Richard cœur-de-lion*)…….……..207, 208

Otello……25, 75, 80, 81, 83, 92, 95, 105, 108, 116, 134, 135, 239, 267, 268, 271, 272, 273, 287, 296, 356, 357, 365, 369

L'Ours et le pacha…….……..……45, 46, 47, 242, 247, 348

Partant pour la Syrie……..……120, 130, 192, 269, 270, 308, 344

Pria che spunti in ciel l'aurora (*Il Matrimonio segreto*)……..24, 75, 77, 85, 105, 128, 129, 130, 135, 232, 233, 346, 349, 362, 363, 369

I Puritani…….……..…78, 80, 87, 88, 95, 116, 187, 258, 367

Richard cœur de Lion……116, 119, 154, 174, 175, 182, 328

Robert-le-Diable……15, 23, 27, 49, 50, 52, 74, 75, 87, 88, 89, 100, 111, 128, 133, 135, 189, 215, 221, 230, 255, 352

Romance de Desdémone (*Otello*)……83, 108, 109, 270, 271, 272, 287, 350, 369

Rose et Colas……...24, 116, 204, 205, 328

Restez (*Guillaume Tell*)……70, 112, 265, 266

Sémiramis……75, 110, 112, 116, 129, 145, 149, 194, 195, 273, 274, 287, 363, 365

Soleil, soleil, divin soleil, toi qui fais mûrir les citrouilles…….27, 154, 155, 372

Le Songe de Rousseau……...…….…….65, 293, 294, 345

Son regina, son guerriera…….……..145, 273, 274, 287

Tancredi…….52, 75, 83, 84, 91, 105, 106, 109, 111, 116, 129, 178, 226, 271, 238, 345, 358, 363

Le Tonnelier……...……....116, 224

Toujours Gessler (*Guillaume Tell)*…….225

Tout en m'y promenant……..137, 211

La Vallée du torrent ou l'Orphelin et le meurtrier……..64, 241

Va-t'en voir s'ils viennent, Jean ……..……...……..206

Veillons au salut de l'Empire…….127, 195, 196, 219

Vive le Roi, vive la France……....124, 200

Table des illustrations sonores (QR codes)

Air de la calomnie (*Le Barbier de Séville*)……212

Amis, la matinée est belle (*La Muette de Portici*)…….170

L'Andalouse……...218, 249

La Boulangère a des écus……..256

Buona sera, mio signore (*Le Barbier de Séville*)……...203

Cara, non dubitare (*Il Matrimonio segreto*)……...264

Complainte de Fualdès……..209

Il cuor mi si divide (*Otello*)……...267

Dans les gardes françaises……222

Di tanti palpiti (*Tancredi*)……..226, 266

Du malheur auguste victime (*Œdipe à Colone*)……220

Dunque il mio bene tu mia sarai (*Roméo et Juliette*)……226

Femme sensible, entends-tu le ramage ?.....207

Fleuve du Tage…….……..206, 275

Grâce pour toi-même (*Robert-le-Diable*)……..215, 221

Ma Fanchette est charmante (*Les Deux Jaloux*)……173

Marlborough s'en va-t'en guerre……...237

Mon habit……...199

Non più andrai (*Le Nozze di Figaro*)…….214

Ô Mathilde (*Guillaume Tell*)…….213

Ô Richard, ô mon roi (*Richard cœur-de-lion*)……...174

Partant pour la Syrie……..……192, 269

Pria che spunti in ciel l'aurora (*Il Matrimonio segreto*)……232

Romance de Desdémone (*Otello*)……..266

Restez (*Guillaume Tell*)……266

Son regina, son guerriera……...273

Tout en m'y promenant……..211

Veillons au salut de l'Empire…….……195, 219

Vive le Roi, vive la France……200

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements…….3

Résumé…….…….5

Abstract……6

Introduction……..7

Avertissement…….....11

Première partie. *La Comédie humaine* : une comédie musicale

Chapitre I. Académie des inscriptions musicales……..……..14

I. Références, allusions et citations musicales dans les recherches balzaciennes…....14

II. Référence, allusion, citation : convergences et divergences…….21

III. Un jeu de cache-cache : les citations *in absentia*……..29

Chapitre II. Référence, révérence, concurrence ?.....57

I. Canonisation ?.....57

1. Musiciens de tous les pays……...……57

2. Un duo : Rossini et Béranger……...66

3. « Jamais sans mon œuvre »…….73

II. Intermezzo……78

1. « Entre les deux, mon cœur balance »…….78

2. Panthéonisation ou tympanisation ?.....84

3. On se travestit……102

4. Jeu de rôles……107

Chapitre III. Musique à tous les étages……..115

I. Au répertoire balzacien……115

1. « Arrêt sur étage »……..115

2. Rencontres musicales……133

II. Ascenseur musical, ascenseur social ?.....143

1. *Crescendo*……..144

2. *Decrescendo*……...151

3. Transfuge……..152

Deuxième partie. Poétique de la citation musicale

Chapitre I. Notes et contrenotes…….163

I. Distribution musicale……...163

1. Des types mal notés ? Le chanteur des romances……..163

2. Le chanteronnier……167

II. Effets spéciaux……177

1. Citation, toile de fond ?.....177

2. Effets de dissonance et consonance……...191

Jeu de citation : un jeu de bilboquet ?.....228

Chapitre II. Économie poétique…….231

I. Économie dramatique et narrative……...…231

1. Dramatisation…….……231

II. Économie d'énergie…….241

1. Condensation et expansion……241

2. Économie poétique, économie psychique : scènes de la vie intérieure...262

Troisième partie. Théâtre sonore de la mémoire

Chapitre I. Histoires de médium et de médias……..282

I. À corps et à cris……...282

1. Corps et graphies……...282

2. Les médiums de *La Comédie humaine*……..286

II. La citation musicale : une citation intermédiale……..295

1. Citation transgenre…….295

2. Une *Comédie* intermédiale……302

3. Une trinité : citation musicale, citation picturale, citation caricaturale...307

Chapitre II. La citation musicale : les voix du silence……..340

I. Un palais sonore…….340

1. Le « Conservatoire » balzacien : une mémoire vive ?.....341

2. Mémoire *intra-muros*……...349

II. Un théâtre de la mémoire……...355

1. Une œuvre chorale……...355

2. Mémoire compensatoire……..362

Conclusion-*Coda*…..……376

Bibliographie……379

Annexes……401

Index œuvres musicales citées (chansons, airs, œuvres lyriques, vaudevilles)…...430

Table des illustrations sonores (QR codes)……433

Table des matières……435

La Citation musicale dans *La Comédie humaine* de Balzac

Si beaucoup a été écrit, et bien écrit, sur les rapports de l'œuvre balzacienne avec la musique, la présente thèse, consacrée à « La citation musicale dans *La Comédie humaine* de Balzac », propose de prendre une voie nouvelle, qui relève non pas tant de l'histoire littéraire et de l'histoire de la musique ou du spectacle que de la poétique et de l'esthétique de la réception, avec, pour enjeu, le souci de définir la spécificité de la citation musicale par rapport à la citation littéraire ou picturale. Après une mise au point théorique sur les frontières, bien souvent poreuses, entre référence, allusion, citation (*in praesentia* et *in absentia*), il s'agit tout d'abord, dans une perspective socio-poétique, de mettre en lumière « l'académie des inscriptions musicales » que Balzac construit, avec ses genres privilégiés (opéra et chanson), et de s'interroger sur la possibilité d'une coïncidence entre hiérarchie sociale et hiérarchie musicale. Dans un deuxième temps, l'on s'attache, selon une approche résolument poéticienne, à l'analyse de la fonction narrative (qui cite ? comment ?) et dramatique de la citation et, surtout, à l'économie poétique qu'elle met en place, par condensation (économie d'un portrait, d'une scène) ou expansion, et déploiement d'un véritable théâtre de la vie intérieure, qui conduit au troisième temps de la réflexion. Parce qu'il s'intéresse particulièrement à l'interprète-médium, Balzac, en médiologue avant la lettre, fait de la citation musicale une citation intermédiale et construit ainsi un véritable théâtre de la mémoire (tel que le concevait la rhétorique ancienne), un théâtre « audio-visuel », pour les lecteurs de son époque comme pour les lecteurs actuels, qui peuvent enfin entendre « les voix du silence », et comprendre l'orchestration romanesque de *La Comédie humaine.* Bref, la citation musicale dans *La Comédie humaine* ou la nouvelle *Offrande musicale* d'un « prince de la pensée ».

Mots-clés en français : Balzac, *La Comédie humaine*, la citation, musique, socio-poétique, poétique, rhétorique, médiologie, intermédialité, esthétique de la réception, art de la mémoire, théâtre de la mémoire.

Musical quotation in Balzac's *The Human Comedy*

Though much has been written, and well written, about the relationship between Balzac's work and music, this dissertation, devoted to "Musical Quotations in Balzac's *La Comédie humaine*", proposes to take a new approach, one that focuses not so much on literary history and the history of music or theater, but rather on the poetics and reader-response criticism, with the aim of defining the specificity of musical quotations in relation to literary or pictorial quotations. After a theoretical clarification of the often permeable boundaries between reference, allusion, and quotation (*in praesentia* and *in absentia*), it is important, first, to draw attention to the "academy of musical inscriptions" that Balzac constructs, with his preferred genres (opera and song), and to question the possibility of a coincidence between social hierarchy and musical hierarchy. Secondly, we focus, using a resolutely poetic approach, on analyzing the narrative (who quotes? how?) and dramatic function of quotation and, above all, the poetic economy it establishes, through condensation (economy of a portrait, a scene) or expansion, and the display of a veritable theater of inner life, which leads to the third stage of reflection. Because he is particularly interested in the interpreter-medium, Balzac, an avant-garde in mediology, turns musical quotations into intermedia quotations, thus constructing a veritable theater of memory (as conceived in ancient rhetoric), an "audio-visual" theater for readers of his time as well as for today's readers, who can finally hear "the voices of silence" and understand the novelistic orchestration of *La Comédie humaine*. In short, the musical quotation in *La Comédie humaine* or the new *Musical Offering* from a "prince of thought."

Mots-clés en anglais : Balzac, *La Comédie humaine*, quotation, music, socio-poetics, poetics, rhetoric, mediology, intermediality, reader-response criticism, art of memory, theater of memory.

Discipline : LANGUES ET LITTERATURES FRANCAISES

Université de Reims Champagne-Ardenne
CRIMEL – EA 3311

57 rue Pierre Taittinger - 51100 REIMS