

**Zeitschrift:** Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.  
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 45 (2006)

**Rubrik:** Musiques, images, textes

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 03.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Vrais ou faux amis ? De la « manie des comparaisons »

« *Il est difficile de trouver un homme qui ait de la poésie et de la prose, de la musique et de la peinture, de la sculpture et de l'architecture.* »

Dans ses *Épîtres*, publiées à Milan en 1812, Giuseppe Carpani recourt à diverses reprises à des comparaisons pictorales pour mettre en valeur les qualités de son compositeur favori. C'est ainsi qu'il invoque successivement Palladio, l'Arconte, Claude Lorrain, Berglem, le Bourguignon, Van Huisum, Titien, G.B. Castiglione, de la Courbe, et Raphaël.

II. Musiques, images, textes

de qualifier Haydn de « Timoteo ». À la fin de son *Épître*, il dresse une liste qui ne compte pas moins de trente-deux noms, parmi lesquels on relève notamment les jumelages de Pergolèse et Raphaël, Pacini et Titien, Sacchini et Corrège, Durante et Léonard, Hasse et Rubens, Haendel et Michel-Ange ou Gluck et Caravage. Et d'ajouter : « je pourrais poursuivre cette galerie ; mais il me semble que cela suffit pour une plaisanterie [...] ».

Ce petit jeu, également qualifié par l'auteur de « bagatelle » (*gioco*) et de « passe-temps », allait être réédité trois ans plus tard dans l'un des plus célèbres plagiat de l'histoire littéraire. En effet, sous le pseudonyme de Louis-Alexandre-César Bombet, Stendhal faisait paraître lui aussi un *Épître sur Haydn* et reprenait à son compte une partie de la liste de Carpani, se contentant d'en supprimer la moitié et de modifier trois noms : « Copernic », Mayr et Mozart sont ici respectivement jumelés avec Raphaël, Carlo Maratta et Le Doménichin, au lieu de Veronèse, Poussin et Gauilo Romano).

1. « *Potrei produrre avanti questa galleria ; ma parmi che basta per un' scherzo [...]* », in Giuseppe Carpani, *Le Epistole, ovvero Lettere in versi e in prosa del celebre Maestro Giuseppe Carpani* (Milan : Boccinelli, 1812), rééd. Palcos, 1823 ; R. Bologna : Fieschi, 1949), pp. 54, 196, 129, 181, 183, 212 et 219-221.

2. Louis-Alexandre-César Bombet, *Lettre écrite de l'école de Haydn sur le génie, caractère et l'œuvre d'un des maîtres de Mozart et de Beethoven par Monsieur de l'École de la musique et de l'art de se faire* (1814), in *Stendhal, L'homme et le romancier*, éd. S. Esquier (Paris : Stock, 1973), pp. 143-162. C'est cette dernière édition, qui comprend aussi la *Lettre de Naples* (1824), que nous citerons, sous le titre abrégé de *Vie*. Sur le plagiat, voir le Préface d'Henri Martineau à l'édition des *Œuvres* (Paris : Le Livre, 1928). Pour les diverses éditions successives, voir *Stendhal à Rome* (Rome : Museo Nazionale di Ed. dell'Elefante, 1981), pp. 63-65.



## Vrais ou faux amis ? De la « manie des comparaisons »

Dans ses *Haydine*, publiées à Milan en 1812, Giuseppe Carpani recourt à diverses reprises à des comparaisons picturales pour mettre en valeur les qualités de son compositeur favori. C'est ainsi qu'il invoque successivement Palladio, l'Arioste, Claude Lorrain, Berghem, le Bourguignon, Van Huysum, Titien, G.B. Castiglione dit le Grechetto et Rembrandt, avant de qualifier Haydn de « Tintoret de Rohrau » et de proposer dans la foulée une liste qui ne compte pas moins de trente-deux *paragoni*, parmi lesquels on relève notamment les jumelages de Pergolèse et Raphaël, Piccini et Titien, Sacchini et Corrège, Durante et Léonard, Hasse et Rubens, Haendel et Michel-Ange ou Gluck et Caravage. Et d'ajouter : « Je pourrais poursuivre cette galerie ; mais il me semble que cela suffit pour une plaisanterie [...] »<sup>1</sup>

Ce petit jeu, également qualifié par l'auteur de « bagatelle » (*gingillo*) et de « passe-temps », allait être réédité trois ans plus tard dans l'un des plus célèbres plagiats de l'histoire littéraire. En effet, sous le pseudonyme de Louis-Alexandre-César Bombet, Stendhal faisait paraître lui aussi des *Lettres sur Haydn* et reprenait à son compte une partie de la liste de Carpani, se contentant d'en supprimer la moitié et de modifier trois paires : Cimarosa, Mayr et Mozart sont ici respectivement jumelés avec Raphaël, Carlo Maratta et Le Dominiquin, au lieu de Véronèse, Poussin et Giulio Romano<sup>2</sup>.

1 « Potrei produrre avanti questa galleria ; ma parmi che basti per uno scherzo [...] », in Giuseppe Carpani, *Le Haydine, ovvero Lettere su la vita e le opere del celebre Maestro Giuseppe Haydn* (Milan : Buccinelli, 1812 ; rééd. Padoue, 1823 ; R Bologne : Forni, 1969), pp. 54, 106, 129, 181, 183, 212 et 219-221.

2 Louis-Alexandre-César Bombet, *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur J. Haydn, suivies d'une vie de Mozart et de considérations sur Métastase et l'état de la musique en France et en Italie* (1814), in Stendhal, *L'âme et la musique*, éd. S. Esquier (Paris : Stock, 1999), pp. 141-142. C'est cette dernière édition, qui comprend aussi la *Vie de Rossini* (1824), que nous citerons, sous le titre abrégé de *Vies*. Sur le plagiat, voir la Préface d'Henri Martineau à l'édition des *Vies* (Paris : Le Divan, 1928). Pour les diverses éditions successives, voir *Stendhal a Roma* (Rome : Museo Napoleonico/Ed. dell'Elefante, 1983), pp. 63-65.

« La manie des comparaisons s'empare de moi », déclarait alors Stendhal. Le moins qu'on puisse dire, c'est que celle-ci fut contagieuse. Car depuis lors, la pratique des rapprochements n'a cessé de séduire les auteurs les plus divers, qui ont voulu apparenter Couperin<sup>3</sup> ou Mozart<sup>4</sup> à Watteau, Scarlatti à Tiepolo<sup>5</sup>, Pergolèse au Corrège<sup>6</sup>, Haydn à Fragonard<sup>7</sup>, Beethoven à Segantini<sup>8</sup>, Richard Strauss à Böcklin<sup>9</sup>, Mahler à Klimt<sup>10</sup>, Stravinsky à Picasso<sup>11</sup>, Webern à Segantini<sup>12</sup> ou Mondrian<sup>13</sup>, Alban Berg à Munch<sup>14</sup>, Earle Brown à Vordemberge-Gildewart<sup>15</sup>, et ainsi de suite.

L'on ne saurait assurément faire porter à Stendhal toute la responsabilité de cette mode : les parallèles « interdisciplinaires » ont des précédents jusque dans l'Antiquité. Denys d'Halicarnasse, par exemple, assimilait le talent oratoire d'Isocrate à l'art de Phidias et de Polyclète, et celui de Lydias à Calamis et Callimaque<sup>16</sup>. En 1567 déjà, Cosimo Bartoli associait

- 3 Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (Paris : Gallimard, 1971), p. 218 ; Gérard Le Coat, « Modern Enchantment and Traditional Didacticism in Watteau's *Enseigne de Ger-saint* and Couperin's *Folies françaises* », *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1978, pp. 169-172.
- 4 Theodor de Wyzewa, *Nos maîtres* (Paris : Perrin, 1895), p. 23.
- 5 Etienne Darbellay, « L'espace des perspectives chez Giambattista Tiepolo et Domenico Scarlatti », *Echos de France et d'Italie, Liber amicorum Yves Gérard*, éd. M.-C. Mussat et al. (Paris : Buchet-Chastel, 1997), pp. 329-347.
- 6 Jürgen Heidrich, « « Zwischen Pergolese und Correggio, welche Familien Aehnlichkeit ! » – Zur Verbindung von Musik und Malerei im kunsttheoretischen Schrifttum des 18. Jahrhunderts », *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, éd. A. Middeldorf Kosegarten (Göttingen : Wallstein Verlag, 1997), pp. 420-449.
- 7 Gérard Denizeau, *Le visuel et le sonore. Peinture et musique au XX<sup>e</sup> siècle. Pour une approche épistémologique* (Paris : Champion, 1998), p. 40.
- 8 Lettre d'Anton Webern, 6 novembre 1904, citée in *Giovanni Segantini 1858-1899*, éd. D. Tobler, G. Magnaguagno (Zurich : Kunsthau, 1990), p. 40.
- 9 Claude Debussy, *Monsieur Croche*, p. 214.
- 10 François Sabatier, *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les Beaux-Arts, 1800-1950* (Paris : Fayard, 1995), p. 456 sq.
- 11 Christian Geelhaar, « Stravinsky und Picasso – zwei ebenbürtige Genies », *Stravinsky. Sein Nachlass. Sein Bild* (Bâle : Kunstmuseum ; Bâle : Paul Sacher Stiftung, 1984), pp. 285-304.
- 12 Günter Metken, « L'élévation en musique : Anton Webern et Segantini », *Revue de l'art*, 96 (1992), pp. 82-84.
- 13 Herman Parret, « A propos d'une inversion : l'espace musical et le temps pictural », *Analyse musicale*, 3 (1986), pp. 25-31 ; ici p. 25 ; Jean-Louis Leleu, « Webern et Mondrian : notes sur la conjonction », *InHarmoniques*, 5 (1989), pp. 118-132. Cette association, suggérée par Webern lui-même dans une lettre à Willy Reich, est critiquée par Guy Scarpetta, « Entretien avec Marc Jimenez », *ibid.*, p. 8.
- 14 *Violent Passions : Edvard Munch and Alban Berg* (Chicago : Art Institute, 1994).
- 15 Ole H. Moe, « Ecouter par les yeux. Quelques réflexions autour d'une exposition », *InHarmoniques*, 3 (1988), pp. 178-210 ; ici p. 179.
- 16 Denys d'Halicarnasse, *Isocrate*, 4, 6.

Josquin des Prés à Michel-Ange<sup>17</sup> ; en 1776, Gluck était qualifié par Philipp Christoph Kayser de « Shakespeare de la musique »<sup>18</sup>, et Carpani lui-même se réclame de l'exemple de Mattei, qui comparait les maîtres de son temps aux grands poètes de l'Antiquité<sup>19</sup>. Quant à Montesquieu, c'est près d'une vingtaine de comparaisons qu'il proposait entre écrivains et peintres ou musiciens<sup>20</sup>. Il n'en reste pas moins que le phénomène connaît un essor spectaculaire à partir de l'époque romantique, et jusqu'à nos jours.

L'examen de cet abondant corpus met en évidence la grande diversité des situations et des motivations. Si la plupart de ces comparaisons sont posthumes, il en est d'autres que revendiquent les intéressés eux-mêmes. Ainsi, Anton Raphael Mengs sifflait continuellement une sonate de Corelli lorsqu'il travaillait à son *Annonciation* pour la chapelle du palais d'Aranjuez, déclarant vouloir la peindre « dans le style » du musicien<sup>21</sup>. Parfois, au contraire, le rapprochement ne correspond pas aux affinités réelles : Delacroix, par exemple, goûtait peu la musique de Berlioz<sup>22</sup>.

D'autre part, les anachronismes, comme lorsque Bach est qualifié de gothique<sup>23</sup>, sont fréquents, voire systématiques chez Carpani. Mais les rapprochements de contemporains ne sont pas toujours plus convaincants : du seul fait que Haydn et Fragonard sont nés la même année, en 1732, peut-on déduire une affinité ?<sup>24</sup> La parenté entre Beethoven et Goya<sup>25</sup>, construite sur la base d'une vague ressemblance physiologique ou de leur surdité commune, n'est pas moins problématique. Celle de Böcklin et de Wagner semblerait plus crédible, et paraît confirmée par la citation de *L'Île des morts* dans certaines scénographies de Bayreuth<sup>26</sup>. Cependant, l'on sait que le peintre n'appréciait guère la musique de son

17 Claudio Annibaldi, « La musica e le arti figurative nel pensiero artistico moderno », in *Musica e arti figurative. Quaderni della rassegna musicale*, 4 (1968), pp. 25-60 ; ici p. 26.

18 Cité par Martin Staehelin, « Mozart und Raphael. Zum Mozart-Bild des 19. Jahrhunderts », *Revue musicale suisse*, 117 (1977), pp. 322-330, qui mentionne encore d'autres précédents.

19 Giuseppe Carpani, *Haydine*, p. 220.

20 Charles-Louis de Montesquieu, *Essai sur le goût*, éd. Ch.-J. Beyer (Genève : Droz, 1967), pp. 154-155 et 91.

21 Selon le témoignage de Giuseppe Nicola de Azara, cité par Steffi Roettgen, *A.R. Mengs 1728-1779. Das malerische und zeichnerische Werk* (Munich : Hirmer, 1999), p. 35.

22 Comme l'attestent diverses remarques dans son *Journal*, 3 vols (Paris : Plon, 1932), vol. i, pp. 290, 342 et 455 ; vol. ii, p. 423 ; vol. iii, p. 290.

23 Voir à ce sujet notre « Bach vu par les peintres », *Dissonance*, 63 (2000), pp. 18-25.

24 Comme le voudrait Gérard Denizeau, *Le visuel et le sonore*, p. 40.

25 Hans Hollander, « Beethoven und Goya. Parallelen und Gegensätze », *Das Orchester*, 28 (1980), pp. 803-805.

26 *Hommage à l'Île des morts de Böcklin* [Catalogue de l'exposition au Musée Bossuet, Meaux] (Paris : Somogy, 2001), p. 76.

illustre contemporain, et Giorgio de Chirico a dénoncé le malentendu d'un Böcklin wagnérien<sup>27</sup>. En revanche, qui eût pu deviner, au vu de sa seule peinture, que Cézanne, ainsi d'ailleurs que tous les Impressionnistes, était un fervent admirateur du compositeur, au point de lui consacrer une toile, intitulée *L'ouverture de Tannhäuser* (Saint-Pétersbourg, Ermitage) ?

Dans le meilleur des cas, le parallèle est confirmé par une relation personnelle. L'amitié qui liait Delacroix et Chopin est bien connue<sup>28</sup>. La collaboration de Stravinsky et Picasso, à l'occasion de la création de *Pulcinella* par les Ballets russes en 1920, en fournit une autre illustration. En l'occurrence, l'estime réciproque que se portèrent les deux artistes est à l'origine des portraits qu'ils firent l'un de l'autre<sup>29</sup>. La similitude de leurs trajectoires a aussi été invoquée, ainsi que celles de Webern et Mondrian ou de Kandinsky et Schoenberg, cette dernière étant documentée par leur correspondance<sup>30</sup>. Mais la justification la plus convaincante – et la plus rarement produite – est la présence d'une analogie structurale résultant d'un examen précis des œuvres. L'analyse comparée de l'architecture de Filippo Brunelleschi et de la musique de Guillaume Dufay, réunis à l'occasion de l'inauguration de la coupole de Santa Maria dei Fiori à Florence en 1436, est à cet égard exemplaire<sup>31</sup>.

Toutefois, quelle que soit la qualité des arguments destinés à justifier ces correspondances, on ne saurait faire l'économie d'une réflexion sur leurs limites. Comparaison n'est pas raison. Ainsi convient-il d'abord de se prémunir contre le risque métaphorique. Le jumelage des deux Claude, Monet et Debussy, inauguré par Camille Mauclair et qui a fait couler beaucoup d'encre, en fournit l'illustration<sup>32</sup>. Si la question de l'« impres-

27 Giorgio de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia, 1911-1943* (Turin : Einaudi, 1985), p. 171.

28 Juliusz Starzynski, « Delacroix et Chopin », *Académie polonaise des sciences*, 34 (1962), pp. 3-21.

29 Ceux de Stravinsky par Picasso sont bien connus. Le croquis du peintre par le compositeur, qui l'est moins, est reproduit dans Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky* (Londres : Faber, 1959), p. 65.

30 *Schönberg-Kandinsky. Correspondances, textes*, éd. Ph. Albèra (Genève : Contrechamps, 1995).

31 Anne-Marie Mathy, « La consécration de la cathédrale de Florence par le pape Eugène IV », *Musica e arti figurative. Quaderni della rassegna musicale*, 4 (1968), pp. 87-108 ; Charles W. Warren, « Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet », *The Musical Quarterly*, 19/1 (1973), pp. 92-105, et Hans Ryschawy, Rolf W. Stoll, « Die Bedeutung der Zahl in Dufays Kompositionsart : *Nuper rosarum flores* », *Musik-Konzepte*, 60 (1988), pp. 3-73.

32 « La musique de M. Debussy est un impressionnisme sonore et la peinture de M. Monet une fugue de couleurs » : Camille Mauclair, « L'identité et la fusion des arts », *Idées vivantes* (Paris : Librairie de l'art ancien & moderne, 1904), pp. 260-261.

sionnisme » de Debussy reste controversée<sup>33</sup>, on ne saurait se satisfaire de notions aussi vagues que celle d'« essence vibratoire » avancée par G. Boudinet pour qualifier la relation entre les deux artistes<sup>34</sup>. Quant à Carpani, il va jusqu'à confier à un simple jeu de mots la justification de son Haydn comme « Tintoret de la musique », arguant de « cette robustesse buonarottesque que possédait Robusti, unie au feu, à la bizarrerie, à la nouveauté et à l'abondance »<sup>35</sup>.

La précarité de ces rapprochements se manifeste également dans leur instabilité. Nous avons vu que Carpani lui-même n'hésite pas à les multiplier à propos du seul Haydn. De même, Mozart est tour à tour comparé au Dominiquin, au Corrège et à Raphaël par Stendhal<sup>36</sup>, alors que Th. de Wyzewa invoque à son sujet Fragonard ou Watteau<sup>37</sup>. Et Beethoven, généralement associé à Michel-Ange, se trouve aussi en compagnie de Rembrandt, Rubens, Goya, Runge, Rodin ou Le Sidaner par exemple. Il serait aisé d'allonger la liste de ces fluctuations.

Aussi les critiques n'ont-elles pas manqué devant la prolifération de ces correspondances, souvent boiteuses et subjectives. Car celles qui se fondent sur une confrontation argumentée sont rares. Ce qui ne manque pas, d'ailleurs, de soulever l'épineuse question de la possibilité, voire de la pertinence d'un tel passage de l'audible au visible : déjà problématique au niveau de l'analyse formelle des œuvres individuelles ou de leurs composantes, la recherche d'équivalences l'est *a fortiori* lorsqu'il s'agit de mettre en relation l'ensemble de la production d'un peintre avec celle d'un compositeur. Faut-il en conclure, avec Pierre Boulez, que « toutes les comparaisons qui ont été tentées sont confuses, tirées par les cheveux ou réduites à d'inconsistantes équations »<sup>38</sup> ? Il nous paraît plus fructueux d'en interroger les motivations et de tenter d'en comprendre la genèse et le mode de fonctionnement.

Voir entre autres Arnold Werner-Jensen, « Malerischer und musikalischer Impressionismus. Gegenüberstellung von Monet und Debussy », *Musik und Bildung*, 9 (1977), pp. 402-407.

33 Stefan Jarocinski, *Debussy, impressionnisme et symbolisme*, trad. du polonais par Th. Douchy (Paris : Seuil, 1970) ; *Debussy e il simbolismo*, éd. François Lesure et al. (Rome : Villa Medici/Palombi, 1984) ; et surtout Roy Howat, *Debussy in Proportion* (Cambridge : Cambridge University Press, 1989).

34 Gilles Boudinet, *Des arts et des idées au XX<sup>e</sup> siècle. Musique, peinture, philosophie et sciences humaines : fragments croisés* (Paris : L'Harmattan, 1998), p. 27.

35 « Quella robustezza Buonarottesca che possedeva il Robusti, unita al fuoco, alla bizzarria, alla novità e copia » : Giuseppe Carpani, *Haydine*, p. 219.

36 Stendhal, *Voyages en Italie* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973), pp. 885, 607-608.

37 Theodor de Wyzewa, *Nos maîtres*, p. 23.

38 Pierre Boulez, *Le pays fertile. Paul Klee* (Paris : Gallimard, 1989), p. 44.

En effet, l'examen des mécanismes associatifs met en évidence la diversité de leurs usages. Le premier pourrait être simplement mnémotechnique ou taxinomique. La triade romantique Berlioz-Delacroix-Hugo, proposée par Th. Gautier, laisse aussi entrevoir une fonction didactique. Dans une célèbre lettre ouverte à Berlioz, Liszt écrivait : « Raphaël et Michel-Ange me faisaient mieux comprendre Mozart et Beethoven. Jean de Pise, Fra Beato, Francia m'expliquaient Allegri, Marcello, Palestrina ; Titien et Rossini m'apparaissaient comme deux astres de rayons semblables. Le Colysée et le Campo Santo ne sont pas si étrangers qu'on pense à la *Symphonie héroïque* et au *Requiem* ... »<sup>39</sup> Cette motivation pédagogique est partagée par Schumann : « Le musicien cultivé trouvera le même profit à étudier une Madonne de Raphaël que le peintre à écouter une symphonie de Mozart »<sup>40</sup>.

Le plus souvent cependant, le rapprochement exprime d'abord un jugement de valeur. Celui-ci peut d'ailleurs être négatif : Carpani faisait de Beethoven le « Kant de la musique »<sup>41</sup>. Mais le panégyrique domine. Bach comparé à Homère, Virgile ou Newton<sup>42</sup>, c'est la mise en valeur de son importance historique, de son inspiration poétique ou de sa rigueur théorique, voire scientifique. Le nationalisme est parfois sous-jacent, lorsque l'auteur de *L'art de la fugue* est qualifié d'« Albert Dürer de la musique allemande »<sup>43</sup>.

Mais le parallèle peut aussi illustrer une esthétique. Tel est le cas du néoclassicisme de Carpani<sup>44</sup>, chez qui l'instrumentalisation du débat dessin/couleur sert à dévaluer l'harmonie au profit de la musique italienne,

39 Franz Liszt, lettre datée du 2 octobre 1839, in *Artiste et société*, éd. R. Stricker (Paris : Flammarion, 1995), p. 187. Voir aussi Jean-Jacques Eigeldinger, « « Anch'io son pittore » : ou Liszt compositeur de *Sposalizio e Penseroso* », *De l'archet au pinceau*, éd. Ph. Junod et S. Wuhrmann (Lausanne : Payot, 1996), pp. 49-74.

40 « Der gebildete Musiker wird an einer Raphaelschen Madonna mit gleichem Nutzen studieren können wie der Maler an einer Mozartschen Symphonie » : Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 2 vols (Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1891), vol. i, p. 34.

41 Giuseppe Carpani, *Haydine*, p. 252.

42 Gilles Cantagrel, *Bach en son temps* (Paris : Hachette, 1982), pp. 314 et 326.

43 Johann Ferdinand Rochlitz in *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 21 novembre 1798, cité par G. Cantagrel, *ibid.*, p. 330. La citation originale est : « Mozart kannte diesen Albrecht Dürer der deutschen Musik mehr von Hören als aus seinen selten gewordenen Werken » (p. 117).

44 Giorgio Pestelli, « Giuseppe Carpani e il neoclassicismo musicale della vecchia Italia », in *Musica e arti figurative. Quaderni della rassegna musicale*, 4 (1968), pp. 105-121 ; Galliano Ciliberti, « « Le passioni degli dei » : musica e pittura tra Gluck e David », *Musica e immagine tra iconografia e mondo dell'opera, Studi in onore di Massimo Bogianckino* (Florence : Olschki, 1993), pp. 177-195.

considérée comme essentiellement mélodique. « La cantilène ou la mélodie est l'âme de la musique », déclare-t-il en écho à Jean-Jacques Rousseau. « La cantilène est à la musique ce que le dessin est à la peinture ». D'où cette conclusion, que n'auraient pas désavouée les théoriciens de l'imitation idéale : « Là où manque la mélodie, la pensée est absente [...] »<sup>45</sup> Par ailleurs, le dogme de la *mimesis* permet à l'auteur de prôner le « genre descriptif » en musique, et c'est bien dans ce contexte qu'il faut replacer la comparaison entre Claude Lorrain et Haydn, qualifié de paysagiste à propos de la scène du lever du soleil dans la *Création*<sup>46</sup>. Quant à la question de l'expression, elle est l'occasion pour Carpani de sacrifier à l'idéal éclectique bolonais : « Si Haydn avait peint les passions et les émotions aussi bien que les images et les choses, il serait tout à la fois le Raphaël, le Titien et le Michel-Ange de la peinture musicale »<sup>47</sup>.

Issu de la querelle du *paragone*, le thème des *arti sorelle* s'était développé au XVIII<sup>e</sup> siècle pour aboutir, chez les Romantiques, à un nouvel espace social, correspondant à la généralisation du mot « art ». C'est ce qu'illustre de façon emblématique le frontispice de la revue *L'Artiste*, dessiné par Célestin Nanteuil, qui réunit le peintre, le sculpteur, l'écrivain et le musicien dans le même atelier. Mais le comparatisme avait aussi suscité une réflexion sur la spécificité de chaque langage, relancée par le *Laocoon* de Lessing. Si c'est sans doute dans ce cadre qu'il faut situer les remarques de Stendhal sur « les bornes de l'art musical »<sup>48</sup> et ses possibilités imitatives et expressives<sup>49</sup>, ses comparaisons entre peintres et musiciens s'inscrivent plutôt dans le vaste courant du musicalisme qui, du romantisme au symbolisme, et en réaction contre les distinctions de Lessing, érige la musique en art pilote, bientôt en modèle d'abstraction. Tel est, par exemple, le sens de l'allusion que C. Mauclair fera, à propos de Henri Le Sidaner, à la musique de Beethoven, qui « n'est pas imitative »<sup>50</sup>. Stendhal

45 « La cantilena, ossia la melodia, è l'anima della musica [...] La cantilena è alla musica ciò che alla pittura è il disegno. [...] Dove non v'è cantilena non v'è pensiero [...] » : Giuseppe Carpani, *Haydine*, pp. 33, 38 et 39.

46 *Ibid.*, pp. 129 et 181-182.

47 « Se l'Haydn nel dipingere le passioni e gli affetti fosse stato quell'uomo che era nel dipingere le immagini e le cose, egli sarebbe insieme il Raffaele, il Tiziano e il Michelangelo della pittura musicale » : *ibid.*, pp. 218-219.

48 Stendhal, *Vies*, pp. 73-74.

49 Helmut C. Jacobs, « Musik, Bild, Text – Stendhals literarische Visualisierung von Musik », *Stendhal, Image et texte*, éd. S. Dümchen et M. Nerlich (Tübingen : Narr, 1994), pp. 145-157, et Chris Rauseo, « Das musikalische Malen. Stendhals klangliche Bildvermittlung », *ibid.*, pp. 158-164.

50 Camille Mauclair, « La peinture musicienne et la fusion des arts », *La Revue Bleue*, n°10, 6 septembre 1902, pp. 297-303 ; ici p. 301.

avait d'ailleurs déjà affirmé que « le sujet ne fait rien au mérite du peintre ; c'est un peu comme les paroles d'un *libretto* pour la musique »<sup>51</sup>. On rejoint ici un autre débat, celui qui oppose au chant la musique instrumentale ou « absolue »<sup>52</sup>, destinée à servir de modèle à la « peinture pure ».

Lorsque Carpani compare successivement, et selon les circonstances, Haydn avec divers peintres, il semble procéder de la même manière que Théophile Gautier dont les descriptions, dans ses récits de voyages ou ses romans, sont truffées de références aux arts visuels. Les noms de Callot, Rembrandt, Piranèse, Goya, John Martin et bien d'autres assument ici le rôle de qualificatifs, chargés de rendre compte d'une atmosphère, d'une couleur. Or, cette sorte de palette suggestive répond au principe de la synesthésie. Est-ce à dire que sa subjectivité relève de la seule psychologie ?

On peut admettre que la comparaison, envisagée sous cet angle, présente une certaine analogie avec le processus de communication, l'un des termes jouant le rôle du signifiant (Tintoret chez Carpani), l'autre celui du signifié (Haydn). C'est pourquoi une perspective structuraliste peut en éclairer le mécanisme par la restitution du contexte implicite. Dans un article consacré à l'expression et à la communication, Ernst Gombrich rappelait que ni l'une ni l'autre ne sauraient fonctionner dans le vide, et que toute transmission d'information se fonde sur un réseau d'associations formant système<sup>53</sup>. Et d'en conclure que « la recherche des équivalences synesthésiques cessera d'être embarrassante, arbitraire et subjective lorsque nous concentrerons notre attention non pas sur la similarité des divers éléments, mais sur les rapports structurels envisagés dans un cadre systématique de tonalités »<sup>54</sup>. Umberto Eco<sup>55</sup> et Georges Roque<sup>56</sup>, aux prises avec un problème du même ordre, celui du symbolisme des couleurs, se réfèrent à la thèse de Hjelmslev sur la double articulation des plans de l'expression et du contenu, pour conclure à leur tour que c'est la position de chaque terme dans l'ensemble de la structure qui détermine

51 Stendhal, *Voyages*, p. 634.

52 Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik* (Kassel : Bärenreiter, 1978) ; trad. fr. *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique* (Genève : Contrechamps, 1997).

53 Ernst H. Gombrich, « Expression and Communication », *Meditations on a Hobby Horse* (Londres : Phaidon, 1963), pp. 56-69 ; voir aussi du même *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation* (Londres : Phaidon, 1962), *L'art et l'illusion*, trad. de l'anglais par G. Durand (Paris : Gallimard, 1971), p. 453 sq.

54 Ernst H. Gombrich. *L'art et l'illusion*, p. 457.

55 Umberto Eco, « How Culture Conditions the Colours We See », *On Signs*, éd. M. Blonsky (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1985), pp. 157-175.

56 Georges Roque, « La symbolique des couleurs est-elle arbitraire ? », *La vie nous en fait voir de toutes les couleurs* (Lausanne : L'Age d'homme, 1998), pp. 145-159.

son sens. En l'occurrence pour Carpani, celle de Haydn dans le champ musical et celle de Tintoret dans celui de la peinture.

L'exemple des couples Raphaël – Mozart et Michel-Ange – Beethoven, analysé par Martin Staehelin<sup>57</sup>, est révélateur à cet égard. En effet, la « logique de situation » dépend ici d'une double relation, celle qui oppose Raphaël à Michel-Ange d'une part, Mozart à Beethoven de l'autre. Inauguré en 1798 par F.X. Niemetschek, relancé en 1800 par Johann Friedrich Rochlitz<sup>58</sup>, le *topos* Mozart-Raphaël trouvera des partisans tant en Allemagne (chez Goethe, Schumann, Grillparzer, Otto Jahn ou Hermann Grimm) qu'en France (Ingres, Lamartine, Bizet). On assiste alors à la transformation progressive d'un Mozart dramatique, celui du *Requiem*, en une figure angélique, solaire et lumineuse contrastant avec le sombre Beethoven. Or, cette polarité se verra confirmée par la réhabilitation romantique de Michel-Ange et la mise en évidence de sa *terribilità*, de son caractère ombrageux en opposition à l'image apollinienne de Raphaël. C'est ainsi que Delacroix pourra associer Michel-Ange et Beethoven dans une commune esthétique de l'irrégularité, de la douleur et de la mélancolie<sup>59</sup>.

Plus que les ressemblances relatives à la vie ou à l'œuvre des protagonistes, c'est donc bien leur position analogue dans le champ qui constitue le ressort de la comparaison. Ainsi, lorsque Heinrich Heine fait de Chopin le « Raphaël du piano » dans le cadre d'un éloge de Liszt, il assimile implicitement ce dernier à Michel-Ange<sup>60</sup>. De même, le retour à Bach qui se dessine dans l'iconographie musicale à partir du Cubisme témoigne d'une réaction contre le Symbolisme inspiré par Wagner.

La « manie des comparaisons » de Stendhal s'étant aussi donné libre cours dans ses *Voyages en Italie*, on peut y suivre l'évolution de l'image de Mozart. Carpani le comparait à Giulio Romano, et Stendhal lui-même en 1814 au Dominiquin, tandis que c'est Pergolèse et Cimarosa qu'il qualifiait alors de « Raphaël de la musique ». L'apparemment Mozart-Raphaël

57 Martin Staehelin, « Mozart und Raphael » ; voir aussi Walter Salmen, « Raphael und die Musik », *Der Aquädukt 1763-1988. Ein Almanach aus dem Verlag C. H. Beck im 225. Jahr seines Bestehens* (Munich : Beck, 1988), pp. 364-371, et *Freiburger Universitätsblätter*, XXXVI, H. 136, pp. 43-56.

58 Johann Friedrich Rochlitz, « Raphael und Mozart, eine Parallele », *Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 37, 11 juin 1800, pp. 641-651.

59 Eugène Delacroix, « Questions sur le beau » (1854), *Ecrits sur l'art* (Paris : Séguier, 1988), pp. 24-25.

60 Heinrich Heine, *Lutezia I*, 20 avril 1841, *Historisch-kritische Gesamtausgabe*, éd. M. Windfuhr, 16 vols (Hambourg : Hoffmann und Campe, 1973-1997), vol. xiii, p. 125. Pour une autre comparaison entre Liszt « démon » et Chopin « ange », voir Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves* (Neuchâtel : La Baconnière, 1988 ; 3<sup>e</sup> éd.) p. 372.

n'apparaît chez lui qu'en 1824<sup>61</sup>, dans la *Vie de Rossini* : « Raphaël avait justement plusieurs des qualités tendres et des perfections modestes qui caractérisent Mozart »<sup>62</sup>. Trois ans plus tard, la comparaison gardera d'ailleurs quelque chose de la première réception du compositeur : « Raphaël et Mozart ont cette ressemblance : chaque figure de Raphaël, chaque air de Mozart, est à la fois dramatique et agréable »<sup>63</sup>. En 1814, Stendhal voyait encore dans le *Don Juan* « de la terreur à la Shakespeare »<sup>64</sup>, et entre 1816 et 1818, il caractérisait Mozart par ses « passions »<sup>65</sup>, sa profondeur<sup>66</sup>, et le comparait à Corneille<sup>67</sup> ou au Corrège<sup>68</sup>, cette dernière association lui permettant aussi de souligner le caractère « mélancolique » du musicien<sup>69</sup>, déjà suggéré dans les *Vies*, en écho à Carpani<sup>70</sup>. En 1827 au contraire, Mozart sera loué pour sa simplicité<sup>71</sup>, et en 1828 pour « le plaisir tendre et sublime » que procure sa musique<sup>72</sup>. C'est qu'entre-temps le pôle opposé s'est précisé : dans sa *Vie de Rossini*, Stendhal attribue à Beethoven une « fougue à la Michel-Ange »<sup>73</sup>.

Tirant les conséquences de ses parallèles, Stendhal écrivait :

J'ai souvent pensé que l'effet des symphonies de Haydn et de Mozart s'augmenterait beaucoup si on les jouait dans l'orchestre d'un théâtre et si, pendant leur durée, des décorations excellentes et analogues à la pensée principale des différents morceaux se succédaient sur le théâtre. Une belle décoration, représentant une mer calme et un ciel

61 A l'exception de la *Vie de Mozart* (pp. 178 et 184), mais dont le texte, traduit de l'allemand par Schlichtegroll, n'est pas de Stendhal, et qui se borne à comparer Mozart et Raphaël sur le plan de leur célébrité et universalité.

62 Stendhal, *Vies*, p. 377.

63 Stendhal, *Voyages*, pp. 607-608. Dans la *Vie de Rossini*, Stendhal écrit aussi : « C'est à cause de ces deux qualités réunies, le terrible et la volupté tendre, que Mozart est si singulier parmi les artistes ; Michel-Ange n'est que terrible, le Corrège n'est que tendre » (p. 676).

64 Stendhal, *Vies*, p. 200.

65 Stendhal, *Voyages*, p. 170.

66 *Ibid.*, pp. 232 et 527.

67 *Ibid.*, p. 296.

68 *Ibid.*, p. 390.

69 *Ibid.*, p. 885 : sur la mélancolie du musicien, voir aussi *Vies*, pp. 198 et 200.

70 Stendhal, *Vies*, p. 142, et Giuseppe Carpani, *Haydine*, p. 204.

71 Stendhal, *Voyages*, p. 635.

72 *Ibid.*, p. 885.

73 Stendhal, *Vies*, p. 388. A noter qu'à la même époque E.T.A. Hoffmann comparait Beethoven à Shakespeare dans ses *Kreislariane* (1814-15) ; voir trad. fr. par A. Béguin (Paris : Fourcade, 1931), p. 39 ; quant à Hippolyte Taine, il associait Dante, Shakespeare, Beethoven et Michel-Ange dans son *Voyage en Italie* publié pour la première fois en 1865 (2 vols ; Paris : Hachette, 1914 ; 4<sup>e</sup> éd.), vol. i, p. 217.

immense et pur, augmenterait, ce me semble, l'effet de tel *andante* de Haydn qui peint une heureuse tranquillité<sup>74</sup>.

Dans la même optique, Liszt « illustra », à Rome en 1865, sa *Dante-Symphonie* à l'aide de vingt-sept tableaux de Bonaventura Genelli<sup>75</sup>. Inversement, Novalis avait affirmé qu'« on ne devrait jamais voir des œuvres plastiques sans musique »<sup>76</sup>, et Tieck et Wackenroder avaient de même posé le principe de l'interaction des sens de la vue et de l'ouïe<sup>77</sup>, que devait reformuler Ricciotto Canudo : « Nous savons aujourd'hui que tous les rythmes, muets ou sonores, plastiques ou musicaux, s'ils frappent contemporanément notre sensibilité [...] se renforcent de leur vertu réciproque, tel tableau, regardé en entendant une musique isochrone et isochrome, nous communique une émotion dix fois plus intense que celle qu'il aurait pu nous communiquer séparément »<sup>78</sup>. Au cœur de l'utopie du *Gesamtkunstwerk*, ce principe n'a pas trouvé son application qu'au cinéma, à l'opéra ou sur la scène du Bauhaus, il a inspiré aussi diverses expériences muséographiques. Deux exemples : les expositions Strindberg au Musée Correr à Venise (1980) et Monet au Centre culturel du Marais à Paris (1983), où furent diffusées des musiques de Schoenberg (*Verklärte Nacht*) et Debussy (*Jeux*). Si l'idée est intéressante, en ce qu'elle peut intensifier la vision, elle a l'inconvénient d'imposer au regard une perspective orientée, et donc nécessairement limitée.

Faut-il pour autant renoncer à tout rapprochement entre peintres et musiciens ? Et sinon, quel parti peut-on en tirer ? La subjectivité des parallèles résidant, comme nous l'avons vu, dans leur relativité au contexte, la reconstitution des réseaux d'associations implicites permettra peut-être d'en atténuer les effets pervers. Car il serait regrettable de se priver des acquis de la *Geistesgeschichte* et du comparatisme que Riegl eut le grand mérite d'introduire dans la conclusion de son étude sur l'antiquité tardive<sup>79</sup>. Et sans vouloir ressusciter le mythe déterministe du *Zeitgeist*, on ne peut

74 *Ibid.*, p. 74.

75 Dezsö Legány, « Liszt in Rom – nach der Presse », *Studia Musicologica*, 19 (1977), p. 39. L'*Osservatore Romano* du 2 décembre 1865 commentait : « Così la galleria dantesca sarà inaugurata col concorso delle tre arti sorelle, la Poesia, la Pittura e la Musica ».

76 « Man sollte plastische Kunstwerke nie ohne Musik sehn – musikalische Kunstwerke hingegen nur in schön dekorirten Sälen hören » : Novalis, *Das philosophische Werk*, in *Schriften*, 6 vols (Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960-1999), vol. ii, p. 37.

77 Ludwig Tieck, Wilhelm-Heinrich Wackenroder, « Die Farben », *Phantasien über die Kunst* (Berlin-Stuttgart : Spemann, s.d. [1886]), pp. 42-46. Voir aussi Julius Becker, « Ideen über Malerei und Musik », *Neue Zeitschrift für Musik*, 21 octobre 1840, p. 129.

78 Ricciotto Canudo, *Le Livre de l'Évolution – L'Homme* (Paris : Sansot, 1907), pp. 303-304.

79 Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie* (Vienne : Staatsdruckerei, 1901).

que réaffirmer qu'une perspective interdisciplinaire est indispensable pour comprendre le développement des arts<sup>80</sup>. Reste à savoir dans quelle mesure se justifie l'espoir que place François Sabatier dans ce « principe comparatif qui pourrait compter plus tard comme auxiliaire de l'histoire, à défaut de constituer dès à présent une véritable science »<sup>81</sup>. Manifestement, la question reste ouverte.

80 Christophe Butler, *Early Modernism, Literature, Music and Painting in Europe* (Oxford : Clarendon Press, 1994), p. xv.

81 François Sabatier, *Miroirs de la musique* (Paris : Fayard, 1998), p. 9.

## Imitation et expression : la musique dans les *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de Jean-Baptiste Du Bos (1719)

Les *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742) comptent parmi les plus importants traités d'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce dont en témoigne notamment leur exceptionnelle popularité. En deux volumes, la première édition fut publiée sans nom d'auteur en 1719 chez Jean Mariette à Paris, et elle fut suivie en 1733 puis en 1740 par deux nouvelles éditions, augmentées d'un troisième volume. Au total, cet ouvrage fit l'objet d'au moins dix-sept éditions au XVIII<sup>e</sup> siècle, sans compter les traductions plus ou moins partielles, dont celle de Lessing (*Des Abts Du Bos Ausschweifungen von den theatralischen Vorstellungen der Alten*, 1746). De manière significative, la musique, qui est pourtant l'un des principaux objets de réflexion du traité, ne figure pas dans son titre : elle est cependant discutée dans la section XLV du premier volume, intitulée « De la Musique proprement dite », et c'est sur cette partie que reposera principalement le présent essai<sup>1</sup>. Pour le dire en quelques mots, cette absence ne signifie en aucun cas que la musique ait été reléguée au second plan ; cependant la « musique » qu'évoque le traité de Du Bos met déjà remarquablement en lumière des questions relatives à son art et à ses facultés d'imitation qui vont tarauder tout le Siècle des Lumières. Cet aspect constitue le point de départ de cet essai qui tentera de contextualiser la position musicale de Du Bos au sein de l'évolution des

1 Les autres sections du premier volume concernant la musique sont : 46 « Quelques réflexions sur la Musique des Italiens. Que les Italiens n'ont cultivé cet art. Qu'après les François et les Flamands » et 47 « Quels vers sont les plus propres à être mis en musique. » Dans le volume iii des *Réflexions*, qui fut ajouté dès la seconde édition augmentée de 1733, Du Bos aborde les questions de déclamation, qui l'amènent nécessairement à traiter de la musique antique, ce qui toutefois n'entre pas dans la problématique de cet essai.

Toutes les références et citations de cet ouvrage sont tirées de Jean-Baptiste Du Bos, *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris : énsb-a, 1993). Il s'agit du texte de la troisième édition de 1740, conforme à la première.

jugements sur la musique en France au cours de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les opinions de Du Bos sur la musique sont le fruit d'une réflexion particulière qui commença à se former au seuil du XVIII<sup>e</sup> siècle, parallèlement à la théorie « savante » telle qu'illustrée par les écrits de Jean-Philippe Rameau. Il semble donc justifié de se demander quel rôle Jean-Baptiste Du Bos a joué dans la formation de la conscience musicale moderne. La nouveauté de sa réflexion esthétique sur la musique ne fait guère de doute. Le rapport de Du Bos à la musique comportait également un aspect pratique, annonçant le changement qui allait se faire à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècles en ce qui concerne la fonction sociale de l'art, et en particulier de la musique : le cercle de ses récepteurs s'ouvrant à des milieux bourgeois, son statut élitiste allait être progressivement battu en brèche. Du Bos analyse également les subtilités psychologiques de l'impact esthétique et parle du penchant naturel de l'homme, de sa sensibilité et de son besoin instinctif pour l'expression des sentiments :

Véritablement l'agitation où les passions nous tiennent, même durant la solitude, est si vive, que tout autre état est un état de langueur auprès de cette agitation. Ainsi nous courons par instinct après les objets qui peuvent exciter nos passions, quoique ces objets fassent sur nous des impressions qui nous coûtent souvent des nuits inquiètes et des journées douloureuses : mais les hommes en général souffrent encore plus à vivre sans passions, que les passions ne les font souffrir<sup>2</sup>.

Les *Reflexions critiques* de Du Bos reflètent l'opinion d'un *homme de lettres* de son temps, s'intéressant en premier lieu à la fonction de la musique en tant qu'amusement noble, et non aux problèmes particuliers du contrepoint, de l'harmonie ou à des questions relatives à la technique et au jeu instrumental. Du Bos nous offre des réflexions caractéristiques de son époque, trahissant l'attitude d'un amateur de musique qui l'écoute plus qu'il ne la pratique, tout en englobant son propos dans une discussion fortement empreinte des écrits des Anciens, lesquels constituent en quelque sorte la matière première sur laquelle se fonde l'ensemble de ses *Reflexions*.

Dès le début de son ouvrage, Du Bos pose le problème du plaisir que procure l'art, avant de démontrer la difficulté qui surgit lorsqu'il est question d'expliquer la cause de ce plaisir. Il constate qu'

2 J.-B. Du Bos, *Reflexions*, Section 1 « De la nécessité d'être occupé pour fuir l'ennui et de l'attrait que les mouvements des passions ont pour les hommes », p. 4.

on éprouve tous les jours que les vers et les tableaux causent un plaisir sensible ; mais il n'en est pas moins difficile d'expliquer en quoi consiste ce plaisir qui ressemble souvent à l'affliction, et dont les symptômes sont quelquefois les mêmes que ceux de la plus vive douleur<sup>3</sup>.

Pour ce qui est de ce « plaisir sensible », Du Bos en fait l'objet principal de sa réflexion :

J'ose entreprendre [...] d'expliquer l'origine du plaisir que nous font les vers et les tableaux. [...] Faire reconnoître au lecteur dans mon livre ce qui se passe en lui-même, en un mot les mouvemens les plus intimes de son cœur<sup>4</sup>.

L'attitude de Du Bos à l'égard du plaisir esthétique participe de la théorie du goût formée à la fin du XVII<sup>e</sup> et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle que l'on trouve notamment sous la plume d'Antoine Gombaud de Méré (1607-1684), Charles de Saint-Evremond (1615-1703) et Dominique Bouhours (1628-1702). Comme le constate ce dernier, « le goût est un sentiment naturel qui tient à l'âme, et qui est indépendant de toutes les sciences qu'on peut acquérir [...] Le bon goût est le premier mouvement, ou pour ainsi dire une espèce d'instinct de droite raison qui l'entraîne avec rapidité, et qui la conduit plus sûrement que tous les raisonnements qu'elle pourroit faire »<sup>5</sup>. Accentuant le caractère spontané, presque instinctif du goût, cette théorie s'oppose à la réflexion rationnelle ; elle résume l'essence du plaisir esthétique dans l'expression de ce *je ne sais quoi*, qui considère le sentiment du beau comme étant à la fois inconcevable pour la raison, et insaisissable dans son éphémère<sup>6</sup>.

A travers ses *Reflexions*, Du Bos s'est lancé dans une tâche ardue et pionnière, celle d'expliquer le sentiment esthétique de la musique ; question

3 *Ibid.*, p. 1.

4 *Idem.*

5 Dominique Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (Paris, 1687 ; R Ildesheim : Olms, 1974, 2<sup>e</sup> éd. de 1688), p. 381.

6 C'est Boileau qui emploie cette formule : « Un ouvrage a beau estre approuvé d'un petit nombre de Connoisseurs, s'il n'est plein d'un certain agrément et d'un certain sel propre à piquer le goust general des Hommes, il ne passera jamais pour un bon ouvrage, et il faudra à la fin que les Connoisseurs eux mesmes avoient qu'ils se sont trompés en luy donnant leur approbation. Que si on me demande ce que c'est que cet agrément et ce sel, Je répondray que c'est *un jeu ne scay quoy* qu'on peut beaucoup mieux sentir que dire » (N. Boileau-Despréaux, Préface à *Œuvres diverses* (1701), in *Œuvres complètes*, éd. A. Adam, F. Escals (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966), p. 1 ; c'est nous qui soulignons. Voir également l'étude sur l'évolution du goût esthétique de Stanisław Pazura, *Rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego* (Varsovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1981), pp. 72-73.

qui jusqu'alors n'avait jamais fait l'objet d'une telle réflexion<sup>7</sup>. Chez Du Bos, il ne s'agit plus de discuter du seul « goût » musical (que l'on soit italophile ou francophile, comme dans la querelle entre Ragueuet et Le Cerf de la Viéville), mais de justifier cette notion de « goût » par des fondements historiques, validés par les textes des Anciens. Les *Reflexions* de Du Bos ont permis de contribuer à la revalorisation de la musique en tant qu'art à part entière, possédant ses propres moyens d'expression. Ce faisant, les *Reflexions* constituent un ouvrage décisif, de par son influence qui rayonnera tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle et dans l'Europe entière, en ayant permis à la musique de sortir du rang accessoire où la hiérarchie des arts l'avait jusqu'alors maintenue, tout en réévaluant de façon décisive son sensualisme, longtemps considéré comme la cause principale de son infériorité artistique. Si le rôle joué par les *Reflexions* de Du Bos dans ce processus de revalorisation de la musique a déjà fait l'objet de nombreuses études<sup>8</sup>, il s'agira ici de mettre un accent particulier sur l'aspect double et même dialectique qui caractérise ses jugements sur la musique. D'une part, Du Bos se réfère à la fois aux idées anciennes tout en exprimant des opinions contemporaines, ce qui est une démarche propre à la grande Querelle des Anciens et des Modernes ; d'autre part, il ne développe pas encore pleinement l'idée moderne des Lumières du concept d'expression de la musique, qui prendra progressivement la place du concept de *mimesis* musicale. Le dualisme dont témoignent les *Reflexions critiques* reconnaît d'une part la capacité de la musique à mettre en relation l'expression des sentiments et l'affect musical ; d'autre part, il s'agit de continuer à prôner ce vieux principe d'imitation qui dénie à l'expression son autonomie, puisque justifiant des références extra-musicales. Nous avons ici affaire au phénomène majeur de la transformation de la tradition esthétique classique, enracinée dans la théorie de la *mimesis* aristotélicienne (développée en

7 C'est notamment sur ce point que se démarque Du Bos d'écrits précédents, contemporains ou même postérieurs, et qui se concentrent plus spécifiquement sur ce qui relève d'une « poétique » de l'opéra français, déjà en jeu dans les écrits de Ragueuet et de Le Cerf de la Viéville. Voir François Ragueuet, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* (Paris, 1702 ; R Genève : Minkoff, 1976) ; Jean Laurent Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (Paris, 1704), et la réponse de Ragueuet au précédent, *Défense du Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* (Paris, 1705 ; R Genève : Minkoff, 1972), ou encore dans les plus tardifs Gabriel Bonnot de Mably, *Lettres à Madame la Marquise de P... sur l'Opéra* (Paris, 1741 ; R New York : AMS Press, 1978) ; Toussaint Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur l'opéra* (La Haye, 1741 ; R Genève : Minkoff, 1972).

8 Voir en particulier John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language : Departure from Mimesis in Eighteenth-Century France* (New Haven : Yale University Press, 1986) ; Downing A. Thomas, *Music and the Origins of Language : Theories from the French Enlightenment* (Cambridge : Cambridge University Press, 1995).

France par Boileau) et qui mènera à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle à une nouvelle manière de concevoir la musique comme « discours du cœur » et en même temps comme art qui possède ses propres moyens d'expression sans avoir besoin de se référer à une quelconque imitation. Les opinions musicales de Du Bos le situent au milieu de cette voie qui, justement grâce à Rousseau, aboutira en France à reconnaître pleinement l'expressivité de la musique, expression des sentiments de son créateur qui n'est plus contraint par la convention mimétique du classicisme. La section que Du Bos consacre à la musique (section 45 « De la Musique proprement dite », 1<sup>er</sup> vol.) repose sur la présentation de deux principes esthétiques : l'imitation de la nature et l'imitation des sentiments, ainsi que l'action émotionnelle de la musique sur l'auditeur. Du Bos laisse percer le dualisme de son attitude dès la première phrase :

Il nous reste à parler de Musique, comme du troisième des moyens que les hommes ont inventé pour donner une nouvelle force à la Poésie, et pour la mettre en état de faire sur nous une plus grande impression. Ainsi que le Peintre imite les traits et les couleurs de la nature, de même le Musicien imite les tons, les accens, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons, à l'aide desquels la nature même exprime ses sentiments et ses passions<sup>9</sup>.

En reconnaissant l'égalité de la musique par rapport à la poésie et à la peinture du point de vue de la doctrine de l'imitation dans l'art, Du Bos participe ainsi à la grande tradition de la *mimesis* exprimée dans *L'Art poétique* de Boileau (1674). Se référant à la fonction imitative de la musique, il précise que l'objet de son imitation sont les sons de la nature qui expriment les passions et les sentiments. Du Bos ne s'intéresse donc pas à ce qui seraient des effets sonores purement imitatifs qui se limiteraient à l'onomatopée, mais à des sons possédant une connotation expressive. De plus Du Bos est conscient que l'imitation sonore naturelle de l'émotion exerce une influence profonde sur les auditeurs, et qu'il s'agit de reconnaître la force spéciale des sons capables d'émouvoir profondément les auditeurs : des sons qui, en quelque sorte, se mettent en « sympathie » avec l'âme de celui qui les écoute. C'est précisément là que se niche l'aspect le plus original de la pensée musicale de Du Bos, qui définit ces sons comme étant les « signes des passions ». Ainsi établit-il une distinction importante entre les sons musicaux et les mots articulés, appelant les premiers « signes des passions institués par la nature », tandis que les seconds sont les « signes arbitraires des passions » :

9 J.-B. du Bos, *Reflexions*, Section 45 « De la musique proprement dite », p. 150.

Tous ces sons [...] ont une force merveilleuse pour nous émouvoir, parce qu'ils sont des signes des passions, institués par la nature dont ils ont reçu leur énergie ; au lieu que les mots articulés ne sont que des signes arbitraires des passions. Les mots articulés ne tirent leur signification et leur valeur que de l'institution des hommes, qui n'ont pu leur donner cours que dans un certain pays<sup>10</sup>.

Du Bos décrit l'activité créatrice de l'homme comme émanant de deux sources : la nature qui fait naître les sentiments spontanés, et la culture qui crée la richesse des signes conventionnels. Pourtant il garde la conviction que la musique *imite* les sons naturels<sup>11</sup>.

Selon Du Bos, la musique est perçue à deux niveaux. Le premier a un caractère sensuel, le second est lié à la capacité d'expression de la musique, qui permet d'émouvoir l'auditeur. Les deux niveaux de perception de la musique apparaissent avec évidence dans la conclusion :

Les signes naturels des passions que la musique rassemble, et qu'elle emploie avec art pour augmenter l'énergie des paroles qu'elle met en chant, doivent donc les rendre plus capables de nous toucher, parce que ces signes naturels ont une force merveilleuse pour nous émouvoir. Ils la tiennent de la nature même. [...] C'est ainsi que le plaisir de l'oreille devient le plaisir du cœur<sup>12</sup>.

Ainsi Du Bos se distancie-t-il de l'opinion couramment répandue qui plaçait la perception de la musique au niveau sensuel, réservant le niveau intellectuel de la perception esthétique aux impressions créées par la parole (poétique). Chez Du Bos les deux perceptions de la musique, l'une purement de sensation, l'autre axée sur sa capacité d'expression, liées étroitement entre elles, s'orientent vers un « plaisir du cœur ». Ainsi, face à l'alternative de l'époque qui oppose le goût fondé sur le sentiment du *je ne sais quoi* au goût « raisonné », se laissant définir dans les catégories rationnelles, Du Bos trouve pour la musique un *tertium datur* esthétique réunissant ses valeurs sensuelles à ses valeurs émotionnelles.

Pour le théoricien français, le caractère expressif de la musique est aussi le point principal de sa conception de l'opéra : ainsi affirme-t-il que le drame en musique est né parce que la parole déclamée dans un contexte dramatique reçoit une nouvelle énergie lorsqu'elle est chantée et que la force de son expression augmente. Le critère de vraisemblance propre à l'opéra reste fondé sur l'imitation, ou, plus précisément, sur la conformité « des tons, des accens, des soupirs et des sons qui sont propres

10 *Idem*.

11 Se référant à une phrase de Cicéron (« *In cantu tria praecipue notanda sunt, harmonia, sermo et ritmus* » (Cicéron, *De Ordine*, lib. 3), Du Bos confère une signification spéciale au rythme qui permet de rendre l'imitation musicale vraisemblable.

12 J.-B. Du Bos, *Reflexions*, Section 45 « De la musique proprement dite », p. 151.

naturellement aux sentiments contenus dans les paroles »<sup>13</sup>. La dialectique entre imitation et expression propre à Du Bos apparaît même dans sa vision du développement historique de l'opéra esquissée dans les *Reflexions critiques*.

Comment dès lors, au sein de sa réflexion sur l'opéra, faire place à la musique instrumentale ? A l'instar de ses contemporains, prédécesseurs et continuateurs, Du Bos la définit sous le terme de « symphonies ». Lesquelles ont pour but, affirme-t-il, de « faire des imitations de tous les bruits qui sont les plus capables de faire impression sur nous, lorsque nous les entendons dans la nature. La Musique ne se sert que des instruments pour imiter ces bruits, dans lesquels il n'y a rien d'articulé, et nous appelons communément ces imitations des symphonies »<sup>14</sup>. En homme de son temps, Du Bos revient ici sur le terrain d'une conception traditionnelle de la *mimesis*.

Toutefois Du Bos entrevoit pour ces symphonies une fonction autre que purement imitative, et qui peut être définie comme une forme de participation à l'action dramatique afin de mieux la préparer. Ce qui surgit ici, c'est l'idée d'une musique instrumentale possédant son caractère spécifique, régie par ses propres règles d'expression. Bien qu'il ait pressenti cette spécificité, Du Bos ne l'intègre pas encore au sein d'une nouvelle conception qui se serait libérée de la doctrine de l'imitation. Et, tout en indiquant l'autonomie expressive de ces symphonies de l'opéra afin de mieux fonder son argumentation, Du Bos fait appel au *Traité du sublime*, attribué au néoplatonicien Longin : « il n'est donc pas surprenant que les symphonies nous touchent beaucoup, quoique leurs sons, comme le dit Longin : < ne soient que de simples imitations d'un bruit inarticulé, et, s'il faut parler ainsi, des sons qui n'ont que la moitié de leur être, et une-demi vie > »<sup>15</sup>. Au sein de cette argumentation, validée par l'autorité d'un auteur antique, se perçoit un autre aspect de la pensée duelle de Du Bos, qui d'une part a déjà pleine conscience de la valeur expressive de la musique instrumentale, mais qui d'autre part continue à être fortement attachée à la théorie de la *mimesis*.

Du Bos valorise la musique instrumentale en la définissant comme « chant inarticulé des instruments » par analogie au « langage inarticulé de l'homme »<sup>16</sup>. Comme dans le cas du chant, il montre que l'action expressive de la musique instrumentale a pour effet de « remuer le cœur des

13 *Idem*.

14 *Idem*.

15 *Ibid.*, p. 152 (Du Bos se réfère au Pseudo-Longin, *Traité sur le sublime*, §32).

16 *Ibid.*, pp. 150 et 152.

hommes »<sup>17</sup>. Ce « chant inarticulé des instruments » peut susciter des émotions que la parole ne saurait éveiller, comme lors de situations « où l'on ne saurait [...] inspirer ces sentiments en se servant du pouvoir de la parole »<sup>18</sup>. Du Bos exemplifie ses propos en se référant à des fragments instrumentaux de deux opéras de Lully, le « plus grand Poète en musique dont nous ayons des ouvrages »<sup>19</sup> : *Thésée* (1675) et *Armide* (1686)<sup>20</sup>. Du Bos soulève de nombreuses questions :

Nous mêmes ne sentons-nous pas que ces airs font sur nous l'impression que le Musicien a eu l'intention de leur faire produire ? Ne sentons-nous pas que ces symphonies nous agitent, nous calment, nous attendrissent ; enfin qu'elles agissent sur nous, a peu près comme les vers de Corneille et ceux de Racine y peuvent agir ?<sup>21</sup>

Dans sa description du caractère expressif de certaines symphonies, comme par exemple celle de l'acte V de *Roland* (1685), appelée « Logistille », qui calme le héros troublé par des événements qui précèdent, ou encore le premier « air dansant » du prologue d'*Amadis* stimulant le personnage qui vient de s'éveiller, Du Bos n'hésite pas à le comparer aux effets de la musique des pythagoriciens qui avait la vertu de calmer ou d'exciter l'âme. Le commentaire de Du Bos sur les effets subtils de ces symphonies, qu'il valide largement en faisant référence à la musique des Anciens, sert avant tout à souligner le rapport des parties instrumentales à l'action de l'opéra, donc à mettre en relief leurs fonctions narrative et illustrative<sup>22</sup>. Du Bos examine ces fonctions à la lumière de la théorie de

17 *Ibid.*, p. 152. Ce point (la musique instrumentale comme « chant inarticulé ») deviendra même un lieu commun qui se maintiendra jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle. On le voit encore chez Momigny qui dans le second volume sur la musique de l'*Encyclopédie Méthodique* (1818) analyse les quatuors de Haydn comme un quatuor vocal (sans paroles).

18 *Idem.*

19 *Ibid.*, p. 153.

20 L'exemple de ces deux opéras et de l'œuvre de Lully en général servirent de référence dans la polémique que Du Bos avait engagée avec Isaac Vossius, auteur du traité *De Poëmatum cantu et viribus Rithmi* [...], sur le problème fondamental dans la Querelle des Anciens et des Modernes de la prééminence de la musique antique ou de la musique moderne. « Si quelque Musique moderne, affirme Du Bos, manque du mérite dont parle ici Monsieur Vossius, ce n'est point celle de Lulli. Ce qu'il appelle ici *verborum intellectum*, ou l'expression, est parfaite dans ce Musicien » (*idem*). Tout en essayant de justifier l'opinion de Vossius, Du Bos soulignait que celui-ci avait terminé son traité en 1671, donc au moment où Lully composait sa première tragédie en musique, *Cadmus et Hermione* (1673).

21 *Idem.*

22 Dans ces pages Du Bos aboutit à la conclusion que l'effet apaisant des sons (plus effectif que le seul silence) est notamment causé par leur mouvement spécifique : « Ces bruits sont ceux, qui, comme celui de *Logistille*, continuent longtemps dans un mouve-

l'imitation indiquant la vraisemblance des effets sonores illustratifs comme « le mugissement de la terre, quand Pluton sort des Enfers ; le sifflement des airs, quand Apollon inspire la Pythie, le bruit que fait une ombre en sortant de son tombeau, et le frémissement du feuillage des chênes de Dodone »<sup>23</sup>. Il s'agit, poursuit-il, de l'application de la *convenientia finge* horacienne : plus l'effet sonore est vraisemblable, plus son expression en sera forte. Aussi dans cette partie de ses *Reflexions critiques*, Du Bos parvient à relier la fonction imitative des symphonies à leur fonction expressive. Qui plus est, l'imitation (soumise au critère de la vraisemblance) n'est pas le but en soi, mais bien plus la condition de l'expression de la musique. Que ces deux aspects aient été étroitement liés dans sa vision de la musique instrumentale dans l'opéra, le fragment suivant en témoigne :

On dit donc des symphonies de cette espece, ainsi que de celles qui peuvent imiter des bruits véritables, qu'elles expriment bien ou qu'elles n'expriment pas. [...] Ainsi, bien que ces symphonies soient en un certain sens inventées à plaisir, elles aident beaucoup néanmoins à rendre le spectacle touchant et l'action pathétique<sup>24</sup>.

Ayant reconnu la capacité expressive des symphonies d'opéra, Du Bos s'imagine pourtant qu'il serait même possible de les écouter à part comme musique détachée de son contexte dramatique. Certes, on ne saurait ici évoquer la « musique instrumentale », car dans sa même réflexion, Du Bos souligne que ce faisant, la valeur musicale de ces symphonies en serait forcément diminuée :

Ces morceaux de musique qui nous émeuvent si sensiblement, quand ils sont une partie de l'action théâtrale, plairoient même médiocrement, si l'on les faisoit entendre comme des *Sonates* ou des morceaux de symphonies détachés, à une personne qui ne les auroit jamais entendues à l'Opera, et qui en jugeroit par conséquent sans connoître leur plus grand mérite<sup>25</sup>.

C'est encore une fois le concept d'imitation qui explique pourquoi Du Bos ne sépare pas la musique *per se* des références à ce qui relève de l'extramusical,

ment presque toujours égal, et sans que les sons suivans soient beaucoup plus aigus ou plus graves, beaucoup plus lents ou plus vîtes que les sons qui les précèdent [...] Il semble que ces bruits qui ne s'accélèrent ou ne se retardent, quant à l'intonation et quant au mouvement, que suivant une proportion lente et uniforme, soient plus propres à faire reprendre aux esprits ce cours égal, dans lequel consiste la tranquillité, qu'un silence qui les laisseroit suivre le cours forcé et tumultueux, dans lequel ils auroient été mis » (J.-B. Du Bos, *Reflexions*, pp. 481-482).

23 *Ibid.*, p. 155.

24 *Idem.*

25 *Idem.*

que celui-ci soit fondé sur le vraisemblable ou non. C'est la *mimesis* qui indique la ligne générale de son discours encore fondé sur la tradition aristotélicienne, comme en témoigne la remarque finale de la section consacrée à la musique, et qui relève à nouveau de son dualisme esthétique :

Les premiers principes de la Musique, sont donc les mêmes que ceux de la Poésie et la Peinture. Ainsi que la Poésie et la Peinture, la Musique est une imitation. La Musique ne sauroit être bonne, si elle n'est pas conforme aux règles générales de ces deux arts sur le choix des sujets, sur la vraisemblance, et sur plusieurs autres points<sup>26</sup>.

Bien que Du Bos affirme qu'il y ait des auditeurs qui attachent une plus grande importance à la richesse de l'harmonie et à l'agrément du chant (tout comme il y a des amateurs de la couleur en peinture), il reconnaît pour la plus grande valeur de la musique sa conformité à la parole, et voit dans cette conformité la source de son expression véritable.

Le traité de Du Bos n'épuise certes pas la question de la transformation de la conscience esthétique qui commençait alors à s'opérer lentement dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle : on le sait, cette transformation fut un processus de longue durée, riche en revirements et en prises de position nettement polarisées comme en témoignent la Querelle des Bouffons et le débat musical jusqu'à la Révolution. L'ouvrage de Du Bos y occupe une place essentielle ne fut-ce que pour avoir été écrit à l'époque où la doctrine classique régnait encore en France, et parce qu'il marque également le point de départ d'un nouveau discours sur la musique.

26 *Idem.*

## De Boileau à Berlioz : Affinités sélectives selon un accordeur de pianos<sup>1</sup>

*Les qualités dominantes de ma musique sont l'expression passionnée,  
l'ardeur intérieure, l'entraînement rythmique et l'imprévu<sup>2</sup>.*

Donnée dans le *Postscriptum* de ses *Mémoires*, cette opinion de Berlioz peut à juste titre fournir la clef de son œuvre, ne serait-ce que pour accorder une importance toute particulière à la catégorie de l'« imprévu ». Dans un essai de 1986, Hermann Danuser a décrit ce concept berliozien en tant que « catégorie musicale formelle » [musikalische Formkategorie], l'employant non seulement pour ce compositeur français mais aussi pour les œuvres symphoniques de Carl Philipp Emanuel Bach et de Joseph Haydn<sup>3</sup>. Pour plausibles qu'elles soient, les conclusions de Danuser ne manquent toutefois pas de soulever quelque interrogation, puisque il emploie également pour Emanuel Bach, compositeur né en 1714, ce concept de l'« imprévu » développé par Berlioz. Les recherches de ces quinze dernières années ont certes démontré que l'affaire nous concernant ici était déjà connue au XVIII<sup>e</sup> siècle : en allemand, le concept de « schöne Unordnung » dérive de la traduction littérale du « beau désordre » que Boileau avait décrit en 1674 comme étant la qualité décisive de l'ode poétique :

L'ode, avec plus d'éclat, et non moins d'énergie,  
Elevant jusqu'au ciel son vol ambitieux,

- 1 Ce texte a été originalement publié en allemand, sous le titre « Berlioz, < l'imprévu > und die klassizistische Odentheorie », *Berlioz, Wagner und die Deutschen*, éd. S. Döhring, A. Jacobshagen et G. Braam (Cologne : Dohr, 2003), pp. 239-247.
- 2 Hector Berlioz, *Mémoires* [1870], éd. P. Citron, 2 vols (Paris : Garnier-Flammarion, 1969), vol. ii, p. 328.
- 3 Hermann Danuser, « Das imprévu in der Symphonik. Aspekte einer musikalischen Formkategorie in der Zeit von Carl Philipp Emanuel Bach bis Hector Berlioz », *Musiktheorie*, 1 (1986), pp. 61-81.

Entretien dans ses vers commerce avec les Dieux.

[...]

Son style impétueux souvent marche au hasard.

Chez elle un beau désordre est un effet de l'art<sup>4</sup>.

Le poème didactique *L'art poétique* de Boileau avait été conçu en suivant l'exemple de *L'art poétique*, ou *Épître aux Pisons* d'Horace ; au XVIII<sup>e</sup> siècle, le texte de Boileau avait valeur canonique non seulement en France mais également en Allemagne, et tout particulièrement grâce à Moses Mendelssohn, par ailleurs voisin intellectuel Carl Philipp Emanuel Bach à Berlin.

Seule l'Allemagne a transposé la description normative de l'ode littéraire sur le plan de la musique instrumentale. Les conséquences de cette attitude s'en ressentent encore chez Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (comme l'a remarqué Carl Dahlhaus dans les années 1980<sup>5</sup>), ainsi que dans la définition lapidaire donnée par Daniel Gottlieb Türk dans sa *Klavierschule* (1789) : « Ce que l'on entend en poésie sous le terme d'ode, est à peu près la même chose en musique que la véritable sonate »<sup>6</sup>.

Cependant le « beau désordre » n'est pas la même chose que l'« imprévu ». La musique instrumentale de Carl Philipp Emanuel Bach a beau être louée pour ses ruptures imprévisibles, elle reste encore très éloignée de l'expérience d'un Hector Berlioz, que Danuser a rapproché avec la technique du montage cinématographique<sup>7</sup>. Les effets sonores hautement virtuoses de Berlioz semblent appartenir à un autre univers que ceux de la musique instrumentale chambriste du compositeur hambourgeois : ici observance luthérienne, là consommation débridée de stupéfiants ; ici une intériorité caractéristique de l'*Empfindsamkeit*, là un romantisme frénétique. Pour un musicien du XVIII<sup>e</sup> siècle, il aurait été impensable dans un texte destiné au public de revendiquer son seul caprice personnel comme étant le critère le plus important pour autoriser les décisions compositionnelles, à l'exemple de ce que Berlioz avait fait dans la Préface de sa partition de *La Damnation de Faust*, au sujet de la dramaturgie inhabituelle

4 Nicolas Boileau-Despréaux, *L'Art poétique* [1674], *Satires, épîtres, art poétique*, éd. J.-P. Collinet (Paris : Gallimard, 1985), pp. 225-258 ; ici pp. 235-236 (II 58-60 et 71-72).

5 Carl Dahlhaus, « E[rnst] T[heodor] A[madeus] Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen », *Archiv für Musikwissenschaft*, 38 (1981), pp. 79-92 ; en particulier pp. 81-82 ; republié in Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik* (Laaber : Laaber Verlag, 1988, pp. 98-111) ; en particulier pp. 100-101).

6 « Was man in der Dichtkunst unter der Ode versteht, ungefähr eben das ist in der Musik die eigentliche, wahre Sonate » : Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lebrende und Lernende, mit kritischen Anmerkungen* (Leipzig, 1789 ; R Kassel : Bärenreiter, 1967), p. 390.

7 Hermann Danuser, « Symphonisches Subjekt und Form in Berlioz' 'Harold en Italie' », *Melos/Neue Zeitschrift für Musik*, 3 (1977), pp. 203-212 ; ici p. 208.

de la première partie : « Pourquoi l'auteur, dit-on, a-t-il fait aller son personnage en Hongrie ? Parce qu'il avait envie de faire entendre un morceau de musique instrumentale dont le thème est hongrois. Il l'avoue sincèrement. Il l'eût mené partout ailleurs, s'il eût trouvé la moindre raison musicale de le faire »<sup>8</sup>.

A l'égard de telles divergences, il semble à peine justifiable, non seulement chez Danuser, mais également ici, d'invoquer dans un même souffle Carl Philipp Emanuel Bach et Hector Berlioz. Et cela d'autant plus que rien ne nous permet d'établir que Berlioz eût pu être en contact avec la musique du compositeur nord allemand le plus significatif de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Un texte fort curieux, publié à Paris à la fin d'avril 1854, montre toutefois de manière significative que la technique berliozienne de l'« imprévu » peut être mise en rapport avec la théorie classique de l'ode du XVII<sup>e</sup> siècle tardif. Même si l'on ne saurait trouver un chemin reliant directement le Bach de Hambourg avec Berlioz à Paris, il y a toutefois bien quelque chose dans ce texte qui semble indiquer que tant la « *schöne Unordnung* » de Carl Philipp Emanuel Bach que la prédilection de Berlioz pour l'« imprévu » sont nées de la même réception de Boileau.

C'est donc en 1854 que fut publié à Paris une brochure intitulée *L'Art musical, poème en cinq chants, imité de l'art-poétique de Boileau*<sup>9</sup>. L'auteur de ce texte se présente en page de titre comme étant « accordeur de pianos », domicilié à la « rue Buffault, 5 », une rue perpendiculaire au nord de la rue de Lafayette dans ce qui était autrefois le 2<sup>e</sup> arrondissement de Paris (aujourd'hui le 9<sup>e</sup>).

Il y a dans le choix de cette profession et même dans le nom de son auteur, P.-A. Michel, quelque élément allant en faveur d'une identité fictive : aucun dictionnaire, aucune bibliographie ne mentionnent d'autres écrits de cet auteur ; aucun catalogue contemporain ne recense un accordeur de pianos sous ce nom<sup>10</sup>. Par ailleurs le propos esthétique et non

8 *Avant-propos de l'auteur*, in Hector Berlioz, *La Damnation de Faust. Légende dramatique en quatre parties* (Paris : Richault, 1854), pp. 1-2 ; ici p. 1.

9 Voir l'annonce au numéro 2349 dans l'hebdomadaire *Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie, et des cartes géographiques, gravures, lithographies, œuvres de musique* [43<sup>e</sup> année] (Paris : Pillet, 1854), fascicule n° 17 du samedi 29 avril 1854.

10 Ont également été consultés les bottins et autres livres d'adresses pour les années 1845 à 1860, lesquels ne mentionnent aucun accordeur de pianos pour la rue Buffault ; sous la rubrique relative à cette profession, on ne trouve pas non plus le nom de Michel ; il aurait pu également s'agir d'un accordeur non indépendant, employé par une plus grande firme. Il faut cependant mentionner que cette même rue Buffault abritait deux numéros plus loin (n° 9) le domicile du célèbre publiciste musical Castil-Blaze ; voir notamment *l'Annuaire général du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'admi-*

artisanal de cette curieuse publication a de quoi surprendre : « L'auteur de ce petit poème n'a pas eu l'intention de faire un traité de musique, ni une méthode d'instruments ; mais bien de relever quelques erreurs chez de bons artistes, et surtout de ridiculiser les folles prétentions des médiocrités »<sup>11</sup>.

Comme dans le cas de l'exemple-maître de Boileau, il s'agit également d'un poème didactique, dans lequel le mystérieux « accordeur de pianos » a de temps à autre inséré des vers de *L'Art poétique* de 1674. Il n'est pas surprenant que les alexandrins monotones de 1854 n'atteignent guère à l'élégance de Boileau, étant donné qu'en eux toute originalité poétique est absente. Toutefois le contenu du poème n'en est pas moins passionnant, comme le montre un premier coup d'œil sur les 224 pages imprimées et les quelques milliers de vers qu'elles contiennent : l'« accordeur de pianos » a divisé son œuvre en cinq chants, chacun fondé sur un thème distinct. C'est au compositeur d'opéras Auber qu'est dédié le *Chant premier* intitulé « La Composition » ; le *Chant deuxième*, « Le Piano », est dédié au facteur Erard ; le chanteur Duprez se voit dédier le *Chant troisième* « L'Art de chanter » ; Berlioz est le récipiendaire du *Chant quatrième*, « Du Caractère des Morceaux de Musique » ; enfin le *Chant cinquième*, « Le Concert », ne porte quant à lui aucune dédicace.

A elle seule, cette disposition du texte est remarquable ; en invoquant le terme « composition » au sujet de la musique, il s'agit manifestement de musique instrumentale, et non pas de ce qui était alors en France considéré comme le principal type de musique, soit la musique vocale dramatique. Et en introduisant le piano avant le chant, il y a sous-entendu implicite encore plus évident d'une primauté de la musique instrumentale – un mode de réflexion qui dans la France de 1854 n'était même pas adopté par tous ceux qui possédaient alors un piano, et qui pour la plupart jouaient en tout cas autant d'arrangements d'airs d'opéras que des œuvres originales.

Mais cette entorse à la réalité de la vie musicale est systématique : il n'est pas question de l'exécution d'opéras, mais au contraire du concert ; de même que le chant est mis en rapport avec le « nocturne ou la douce

*nistration* [...], vol. xvii (Paris : Didot, 1854), p. 1105. Il n'est pas non plus à exclure que cette adresse soit un indice plus ou moins conscient pointant vers Castil-Blaze, par ailleurs critique peu estimé de Berlioz. D'autre part Fétis se refuse à toute spéculation et répertoire « Michel (P.....-A.....) » sans autre indice que celui le présentant comme étant l'« auteur » de cet écrit.

11 P.-A. Michel, *L'Art musical, poème en cinq chants, imité de l'art-poétique de Boileau* (Paris : Alouard et Kæppelin, 1854), Avertissement, p. VII-X ; ici p. VIII.

romance »<sup>12</sup>, ou encore avec le milieu du salon<sup>13</sup>, avant même que de traiter de la présence bien plus soutenue du public parisien à l'opéra.

Mais avant tout – et cela reste une complète excentricité dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle –, Michel traite en tant que « morceaux de musique » des formes en premier lieu instrumentales, alors qu'aucun genre ou forme du théâtre musical, comme l'opéra, le récitatif, l'air, le duo, le final, pour ne citer que ceux-ci, n'a l'honneur d'une mention : dans son *Chant quatrième*, Michel caractérise la série suivante (la liste est ici complète) : « Symphonie », « Sonate », « Ouverture », « Caprice », « Variation », « Nocturne », « Marche », « Romance », « Ballade », « Lai », « Rondeau », « Hymnes », « Noëls », « Cantiques », « Madrigal », « Ariette », « Pastorale », « Cantate » et « Danse » (avec de nombreuses subdivisions, comme la « Danse macabre » qui conclut ce *Chant* – laquelle est une référence explicite au dédicataire Berlioz).

On ne trouvera là certes rien de très original, mais ces propos sont d'autant plus remarquables qu'ils viennent de la part d'un outsider, lequel, exactement comme Berlioz, n'hésite pas à élever le genre de la symphonie au plus haut rang :

Voulez-vous exercer, en grand, votre génie ?  
Le sujet le plus propre est une SYMPHONIE :  
*Élevant jusqu'au ciel son vol ambitieux*,<sup>14</sup>  
Elle y porte ses chants et louange les dieux ;  
[...]  
Béethoven, Mendelsohn, à ce genre fidèles,  
Et Berlioz, Bertini, sont les plus beaux modèles<sup>15</sup>.

Il va sans dire qu'une fois replacée dans le contexte réel de Paris comme dans celui des autres centres européens des années 1850, une telle affirmation s'éloigne de toute réalité.

En jetant un coup d'œil au style éclectique du poème, on est enclin à supposer que l'entêtement de cette position serait issu d'un académisme conservateur et d'une supplication nostalgique des temps imprégnés de « Béethoven » et « Mendelsohn » ; ce qui cependant nous fait passer à côté du problème, puisque en France la symphonie ne fut jamais considérée comme un genre primordial de l'art musical.

12 *Ibid.*, p. 117.

13 *Ibid.*, p. 119.

14 *Ibid.*, et p. 139, note \* : « Tous les vers qui appartiennent à Boileau sont en caractères *penchés*, dits *italiques* ».

15 *Ibid.*, pp. 140-141.

Pourtant il serait quelque peu déroutant de ranger de manière expéditive notre « accordeur de pianos » dans la catégorie des conservateurs purs et durs, coupés de la réalité de leur temps. Le fait qu'il énumère un nombre plus que considérable de genres instrumentaux et de danses « faciles » indique qu'il vit bien dans son époque. Même les danses modernes les plus nouvelles ont droit à une mention détaillée, comme le montre le début d'une section comptant pas moins de trente-deux vers :

Comme ici, chers lecteurs, je ne veux rien omettre,  
Pour satisfaire à tout voulez-vous me permettre  
De vous dire deux mots du dissolu Cancan<sup>16</sup>.

Et l'exemple immédiatement précédent mentionnait quant à lui la « Valse » et son plus grand représentant, « Strauss »<sup>17</sup>.

A ce stade, on constate que les fondements implicites du poème sont instructifs pour les appréciations esthétiques du genre de la symphonie, lesquelles restaient manifestement possibles au XIX<sup>e</sup> siècle et même encore au temps de la France de Napoléon III :

De tous les Mouvements elle se montre avide ;  
Le plus lent Andanté, le vif le plus rapide,  
Amenant tour-à-tour des contrastes heureux,  
Concourent à former ses membres vigoureux.  
Elle peint des ruisseaux les ondes amoureuses,  
Et de mers en courroux les vagues dangereuses ;  
Chez le rustre et le noble on la voit s'établir,  
Et s'attacher à tout sans jamais s'avilir<sup>18</sup>.

Au moment de la parution de ce poème didactique en avril 1854, Berlioz séjournait à Hanovre, Braunschweig et Dresde. De retour à Paris le 7 mai, il se serait certainement peu réjoui de se retrouver en compagnie de Mendelssohn Bartholdy et de Bertini. Cependant on trouve dans cet écrit une foule de descriptions, lesquelles semblent avoir quelque pertinence pour le style symphonique de Berlioz, mais non pour ceux de Mendelssohn ou Bertini, et encore moins pour celui de Beethoven :

Et, par des chants confus, par un rythme arbitraire,  
Elle peint le cahos, la fureur, la colère ;  
*Son style impétueux souvent marche au hasard ;*  
*Pour elle un beau désordre est un effet de l'art !*

16 *Ibid.*, p. 171.

17 *Idem.*

18 *Ibid.*, p. 141.

Enfin, la SYMPHONIE est l'Ode musicale,  
Et de tous les morceaux la pièce principale<sup>19</sup>.

Le point d'alignement de ce transfert de la théorie de l'ode vers le domaine de la symphonie est en toute logique le sublime, autre concept essentiel de la théorie esthétique classique :

Elle sait élever l'objet le plus infime :  
Pour elle rien n'est bas, tout est grand et sublime !<sup>20</sup>

Il est difficile d'établir le degré d'attention qu'a pu obtenir dans les années 1850 ce poème didactique aux accents d'épigone. Malheureusement la bibliographie nationale ne recense aucun chiffre de tirage, et je n'ai pu trouver de recension dans les journaux musicaux publiés à cette époque. Toutefois, même lorsque cette publication d'amateur n'aurait connu qu'une diffusion confidentielle, elle nous montre de manière indéniable qu'à l'époque du Second Empire la poétique de Boileau pouvait encore servir de *locus classicus* en tant que point de référence pour des réflexions esthétiques.

En outre, l'« accordeur de pianos » de 1854 n'était pas le premier auteur français à avoir traité de la musique dans un grand poème en alexandrins avec une référence appuyée à Boileau. C'est ainsi que la clairvoyance d'un bibliothécaire a mené à ce qu'un exemplaire de ce poème (ayant appartenu jusqu'en 1964 à la Bibliothèque du Conservatoire avant d'être transféré à la Bibliothèque Nationale) soit relié avec un autre poème, *La Musique*, publié en 1811<sup>21</sup>. Il est malheureusement impossible de savoir quand la décision de réunir ces deux textes en un volume a été prise ; cela dit, il est bon de rappeler que depuis 1839 la Bibliothèque du Conservatoire était dirigée par Hector Berlioz<sup>22</sup>.

D'une manière ou d'une autre, le contexte de cette publication de 1811 témoigne d'une tradition bien établie. D'après une indication correspondante du lexicographe Fétis, lequel a pris son renseignement auprès de l'éditeur du poème, l'auteur en serait un certain Bordenave, « ancien garde de corps, puis officier dans l'armée de Condé pendant les

19 *Ibid.*, p. 142.

20 *Ibid.*, p. 141.

21 [Bordenave], *La Musique, poème en quatre chants* (Paris, 1811). L'exemplaire de la Bibliothèque Nationale France, Département de Musique, porte la cote suivante : 8° B. 2228.

22 Julien Tiersot, « Berlioziana. Chapitre V : Berlioz, bibliothécaire du Conservatoire », *Le Ménestrel*, 77 (1911), pp. 226-227, 235-236, 244-245 et 252-253.

guerres de la Révolution »<sup>23</sup> ; quant au poème, il aurait été rédigé dès 1798<sup>24</sup>.

Non sans fierté, l'auteur fait remarquer dans sa préface détaillée que « La musique offre un sujet de poème presque neuf. Je ne connais que deux ouvrages en vers, écrits en notre langue sur ce bel art »<sup>25</sup>. Les deux textes en question sont d'une part un poème publié anonymement, de la plume du sectateur haendelien Jean de Serré (de Rieux),<sup>26</sup> d'abord en 1714 puis réédité en 1734 et 1737 (le même Serré publiera d'ailleurs en 1739 une traduction en vers du poème d'Alexander Pope *An essay on man*, sans doute le poème didactique le plus populaire du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>27</sup>) ; d'autre part, le second texte est le poème espagnol *La música* de Tomás de Yriarte, publié en 1779, qui fut traduit et publié pour la première fois en français en 1800.

Dans le poème de Bordenave, c'est avant tout Boileau qui est au centre de la scène, mentionné aux côtés de Grétry. Ainsi ces deux artistes sont mentionnés dans les trois vers conclusifs du cinquième et dernier chant :

Célébrer ce bel art, doux charme de ma vie,  
De Boileau, de Grétri méditer les leçons,  
Et redire à l'écho des vers et des chansons<sup>28</sup>.

Que Berlioz ait été familier des écrits de Boileau ne fait pas l'ombre d'un doute : dans une lettre de 1827, il cite – et vraisemblablement de mémoire – deux vers de *L'Art poétique* de Boileau<sup>29</sup> ; dans au moins quatre autres lettres trouve-t-on des allusions plus ou moins textuelles à ce même

23 François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 vols (Bruxelles : Meline et Cans, 1835), vol. ii, p. 534 (2<sup>e</sup> éd. Paris : Firmin-Didot, 1875, vol. ii, pp. 26-27).

24 [Bordenave], *La Musique*, p. [2] : « Le Poème a été composé en l'année 1798 ».

25 *Ibid.*, p. [3].

26 D\*\*\*\* [Jean de Serré de Rieux], *La Musique, poème divisé en quatre chants* (Lyon : Laurens, 1714) ; [Jean de Serré de Rieux], *Les Dons des enfans de Latone. La Musique et La Chasse du Cerf. Poèmes etc.* (Paris : Prault 1734), [Partie II], pp. 1-34 ; [Jean de Serré de Rieux], *La Musique, poème divisé en quatre chants* (La Haye : Henry, 1737). Les seules informations sur cet auteur, qui la plupart du temps se faisait appeler Jean de Serré de Rieux d'après son lieu de naissance, Rieux près de Toulouse, se trouvent dans François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (2<sup>e</sup> éd.), vol. ii, p. 21. On y apprend notamment que le poème de Serré avait encore été imprimé en 1804 sous le faux nom d'auteur de « Gresset ».

27 [Alexander Pope], *Essai sur l'homme, Traduction nouvelle en vers françois* (Londres : Smith, 1739) ; les premières traductions françaises de ce poème parurent en 1736 et 1737.

28 [Bordenave], *La Musique* (voir note 21), p. 71.

29 Voir la lettre à Léon Compaignon du 3 février 1827, in *Correspondance générale d'Hector Berlioz*, éd. P. Citron, 8 vols (Paris : Flammarion, 1972-2003), vol. i, p. 150.

poème<sup>30</sup> – de même que dans de nombreux feuilletons – bien qu’aucun de ceux-ci ne se trouvent dans l’écrit de Michel. Et que Berlioz ait pu notamment participer de manière plus ou moins directe aux débats sur l’esthétique du sublime peut être démontré par un coup d’œil au célèbre roman de Henry Fielding, *The history of Tom Jones, a foundling* (1749). Dans le deuxième chapitre de l’ouvrage, lequel avait été publié en français dans une nouvelle traduction de Léon de Wailly en 1841, on peut lire le jugement suivant : « Lecteur, avant que nous allions plus loin ensemble, je crois devoir te prévenir que j’ai l’intention de faire, dans le cours de cette histoire, autant de digressions que l’occasion s’en présentera, ce dont je suis meilleur juge que pas un de ces misérables critiques »<sup>31</sup>.

Le parallèle avec la propre légitimation faite par Berlioz au sujet de la « digression » du personnage de Faust dans le tableau hongrois n’est peut être pas assez évident pour que nous ne puissions pas forcément y voir un écho de Fielding chez Berlioz. Mais en sachant que le traducteur Léon de Wailly était non seulement entre 1834 et 1838 un proche collaborateur de Berlioz pour avoir été un des librettistes de *Benvenuto Cellini*, mais encore qu’il avait joué un rôle en 1844 dans un projet avorté de Berlioz, l’exécution de la musique de scène pour le *Hamlet* de Shakespeare, il est fort probable que Berlioz eût connu le roman de Fielding dans cette traduction, et qu’il ait pu s’inspirer de cette notion du « beau désordre » adaptée à la poétique du roman moderne, poétique elle-même redevable à l’auteur classique de la poétique du sublime : Fielding plaçait cet auteur, aujourd’hui connu comme le Pseudo-Longin (à qui l’on doit l’écrit grec *Peri hypsous* [du sublime], 1<sup>er</sup> siècle après J.-C.), au même rang que Horace et Aristote, et le comptait parmi les « classiques » que tout auteur instruit se devait d’avoir lu<sup>32</sup>.

30 Voir la lettre à Franz Liszt du 8 février 1828, *ibid.*, vol. ii (1975), p. 412 ; celle à Joseph-Esprit Duchesne du 27 décembre 1852, *ibid.*, vol. iv (1983), p. 244 ; celle à Camille Pal du 5 décembre 1856, *ibid.*, vol. v (1989), p. 391, ainsi que celle à Humbert Ferrand du 27 juin 1863, *ibid.*, vol. vi (1995), p. 465.

31 [Henry] Fielding, *Tom Jones, ou L’Enfant trouvé. Traduction nouvelle par M. Léon de Wailly ; précédée d’une notice sur Fielding par Sir Walter Scott*, 2 vol. (Paris : Charpentier, 1841), vol. i, p. 27. Dans le texte original anglais – Henry Fielding, *The history of Tom Jones, A foundling* [1749], éd. M. C. Battestin et F. Bowers, *The Wesleyan edition of the complete works of Henry Fielding* (Oxford : Clarendon, 1974), p. 37 – on lit : « Reader, I think proper, before we proceed any farther together, to acquaint thee, that I intend to digress through this whole History, as often as I see Occasion : Of which I am myself a better Judge than any pitiful Critic whatever ».

32 Henry Fielding, *The Covent-Garden journal and a plan of the universal register-office*, éd. B. A. Goldgar, *The Wesleyan edition of the complete works of Henry Fielding* (Oxford : Clarendon, 1988), p. 28 (n° 3, 11 janvier 1752).

Au-delà de l'hypothèse voulant que Fielding et le Pseudo-Longin aient pu jouer un rôle dans la pensée musicale de Berlioz, l'écrit de l'énigmatique « accordeur de pianos », resté inconnu jusqu'à présent de la recherche berliozienne, atteste que la connaissance approfondie qu'avait Berlioz de *L'Art poétique* de Boileau n'était pas isolée. La seule idée que même pour un indiscutable révolutionnaire comme Berlioz, une théorie littéraire émanant du terrain de la « Querelle des Anciens et des Modernes » ait pu jouer un rôle ne doit nous surprendre que de prime abord. Depuis sa jeunesse, Berlioz avait été orienté vers le classicisme et, en quelque sorte, il était un romantique « malgré lui ». Son enthousiasme sans compromis pour Gluck, de même que les liens affirmés de son œuvre maîtresse *Les Troyens* avec l'esthétique classique de la tragédie lyrique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et avec le style épique des auteurs canoniques de l'antiquité, nous montrent que les contradictions souvent relevées dans sa pensée ne peuvent guère être saisies, si nous nous accrochons à l'image d'un Berlioz exclusivement iconoclaste ou « musicien du futur ».

*Traduit de l'allemand par Jacqueline Waeber*

JEAN STAROBINSKI

## Ombra adorata

### Sous le regard de l'Empereur

Rentrant du Théâtre Italien, le 10 février 1825, Etienne-Jean Delécluze rouvre à minuit le journal qu'il tient assidûment depuis quelques mois. Il y écrit une longue note : « On donnait *Romeo e Giulietta*, que je n'avais pas vu représenter depuis 1811, au théâtre de la Cour, du temps de Napoléon. Les premières mesures de l'ouverture m'ont reporté à cette époque singulière et mémorable où l'empereur était dans toute sa puissance »<sup>1</sup>. Le souvenir est si vif que le spectacle d'autrefois est retracé séance tenante. Le récit du passé sera beaucoup plus circonstancié que l'impression de la soirée d'où revient Delécluze. Il revoit toute la scène où il était présent en sa double qualité d'ami du peintre Louis David et de successeur de Fiévée à la rédaction du *Journal des Débats*. « J'étais placé dans une loge fermée, d'où je voyais sans être exposé aux regards, et je me félicitais alors de mon obscurité qui même au milieu de cette cour me donnait le loisir de respirer, de penser librement ». De ce poste idéal, Delécluze avait très bien distingué les différents groupes de hauts personnages. Son attention, en l'occurrence, allait bien davantage à la salle et aux spectateurs qu'à la représentation elle-même :

Les galeries du théâtre impérial étaient remplies de femmes de la cour, de princesses étrangères et françaises. Des généraux, des chambellans, couverts des habits les plus riches, étaient debout derrière les dames. Au parterre étaient tous les officiers généraux. Les ambassadeurs étrangers, selon l'importance des nations qu'ils représentaient, étaient placés dans des loges plus ou moins apparentes, et les rois de Naples, de Hollande, de Westphalie, de Bavière, de Wurtemberg, etc., étaient là debout, au moment où l'en-

1 *Journal de Delécluze, 1824-1828*, introduction et notes par R. Baschet (Paris : Grasset, 1948), pp. 121-123. Voir Robert Baschet, *E.-J. Delécluze, témoin de son temps* (Paris : Boivin et Cie, 1942). Etienne-Jean Delécluze (1781-1863) fut au premier chef un grand journaliste. Ami de Stendhal et de Mérimée, il marqua ses distances à l'égard des poètes romantiques. A sa mort, Sainte-Beuve lui consacra une longue étude : voir *Nouveaux Lundis*, 13 vols (Paris : Calmann Lévy, 1863-1972), vol. iii, pp. 77-124.

trés des chambellans, l'apparition de l'Empereur dont le front était pâle, et les premiers accords sombres de l'opéra donnèrent le signal du commencement du spectacle.

Pour un observateur qui eût été désintéressé, on ne pouvait rien voir de plus imposant que la terreur respectueuse que la vue de Napoléon inspirait à tous ces spectateurs de rang, de caractère et, sans doute, d'opinions si différentes. Tous environnés d'un luxe et d'un éclat qui faisait ressortir si vivement l'incertitude grave de leurs physionomies, ils portaient un regard oblique sur leur maître, autant par crainte que pour répondre aussitôt au moindre geste de faveur qu'on aurait pu leur faire. Dans un entracte, Napoléon fit un geste gracieux à M. de Tolstoï, ambassadeur de Russie.

Tout le monde se répéta avec empressement : *l'Empereur a salué M. de Tolstoï*, comme si on eût été soulagé d'avoir une pensée quelconque que l'on pût exprimer franchement et sans danger.

Dans la suite de la note, sous l'œil du souvenir, la figure centrale de ce tableau se dessine avec précision :

Napoléon, vêtu en frac vert, épaulettes de général, le front découvert comme un homme fatigué de travail, était attentif au spectacle et ne cessait par instant de le regarder que pour lorgner dans la salle. Je n'ai jamais vu un homme qui eût l'air d'être le maître des gens qui l'entouraient comme Napoléon dans cette circonstance. Il y avait même jusque dans l'attention qu'il portait à la musique une apparence d'égoïsme qui attirait les regards des autres spectateurs, et qui l'isolait des sensations de tout le monde.

Cet infatigable regard d'un homme fatigué, qu'observait-il sur la scène ? Pour quel spectacle était-il venu ?

La Grassini remplissait le rôle de Giulietta, et Crescentini celui de Roméo. Je n'ai rien vu ni entendu quelque chose de comparable à ces deux chanteurs dans le dernier acte de cet opéra. La justesse d'expression, la beauté du chant et particulièrement celui de Crescentini fit un effet prodigieux sur tous les spectateurs. Comme l'étiquette défendait qu'on applaudît, lorsque Crescentini (Roméo) tomba comme mort, après avoir embrassé son amante, un mouvement de curiosité mêlé à l'émotion fit se lever tout le parterre qui poussa un gémissement étouffé ; mais tout rentra bientôt dans le repos et les yeux se portèrent avec inquiétude et curiosité sur le maître qui, sérieusement, fit un salut et partit.

Napoléon quitte le spectacle avant la fin du spectacle. Mais il a tenu à voir la scène la plus pathétique et à constater l'émotion de l'auditoire. Il l'attendait. Le puissant effet produit par son protégé était pour lui comme un prolongement de son propre pouvoir.

L'air qui exerce un tel attrait a été connu par ses premières paroles : *Ombra adorata*. Il devint célèbre dans l'Europe entière. Il a été composé par le sopraniste Girolamo Crescentini, pour être inséré dans l'opéra de Zingarelli (avec l'agrément de celui-ci). La scène se déroule dans la chapelle

funéraire des Capulets, lorsque Roméo découvre Juliette inanimée et la croit morte. En lui promettant de la rejoindre, il absorbe lui-même un poison mortel. Juliette s'éveille pour découvrir Roméo mourant entre ses bras. Le libretto de Giuseppe Maria Foppa, infidèle à Shakespeare, développe un duo entre les amants, à la fin duquel Roméo expire (*Abimè già vengo meno - Ah che m'opprime l'anima/Il barbaro tormento*). Surviennent alors deux familiers. Juliette, désespérée, tente de s'emparer d'un poignard, mais, contrairement encore au texte de Shakespeare, elle en est empêchée. C'est l'intensité de son chagrin qui la fait mourir, entourée par le chœur qui conclut l'opéra. Zingarelli et son librettiste ont voulu répondre aux exigences conventionnelles du genre : pour le goût du public et les exigences des acteurs, il faut équilibrer les soli, duos, ensembles et chœurs. L'opéra est donc loin d'être achevé après le jeu de scène si émouvant de Crescentini tombant à la fin de son grand air.

A Vienne, en novembre 1805, Napoléon avait assisté pour la première fois à une représentation de *Giulietta e Romeo* avec les mêmes artistes. Il en avait été si ému qu'il avait fait venir Crescentini à Paris, en le pensionnant très généreusement et en l'attachant au seul théâtre de la Cour. Le chanteur résida à Paris entre 1806 et 1812<sup>2</sup>. On s'est beaucoup souvenu d'une représentation (peut-être celle que relate Delécluze) où Crescentini « fut si émouvant que toute l'assistance fondit en larmes : le lendemain il était chevalier de la Couronne de fer ». Le titre était l'équivalent de la Légion d'honneur pour le Royaume d'Italie. Cette décision déplut aux salons parisiens, où l'on fit de mauvaises plaisanteries sur le castrat. Il en fut question, le 7 octobre 1816, dans une conversation à Sainte-Hélène, que Las Cases relate dans son *Mémorial*. C'était un essai, explique l'Empereur, pour voir s'il lui serait possible de donner la Légion d'honneur au grand comédien Talma sans provoquer de mécontentement. « Je crois que mon essai tourna fort mal »<sup>3</sup>. Alfred de Vigny, au

2 Crescentini acheva sa carrière en donnant un enseignement de chant au Conservatoire de Naples. Dans une étude sur « L'importation des solfèges italiens en France à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », Sylvie Mamy répertorie six ouvrages de Crescentini (ou sous son nom) parus en France. Voir *L'Opera tra Venezia e Parigi*, ed. M. T. Muraro (Florence : Olschki, 1988), pp. 67-89. On connaît également de Crescentini des recueils de *Canzonette*. Je renvoie à l'article de Valeria Gualerzi Pregliasco et Thomas Seedorf sur cet artiste paru dans le dictionnaire *Musik in Geschichte und Gegenwart*, éd. L. Finscher et al., 12 vols parus (Kassel : Bärenreiter, 2001-), Personenteil, vol. v, pp. 80-83. Rappelons que le très jeune Arthur Schopenhauer écouta Crescentini à Vienne en 1805 et glissa une note admirative dans son journal.

3 « Et quel pouvait être le titre d'un Crescentini ? » s'écriait un « beau parleur » dans un salon parisien. « Sur quoi la belle Mme Grassini se levant majestueusement de son siège, lui répliqua du geste et du ton le plus théâtral : < Et sa blessure donc, Monsieur,

septième chapitre de *La Canne de Jonc*, raconte une autre représentation aux Tuileries, devant un Empereur épaissi et fatigué et le même parterre de rois. Crescentini y chante dans *Les Horaces et les Curiaces* de Cimarosa « avec une voix de séraphin qui sortait d'un visage étique et ridé ».

Delécluze, dans son *Journal*, est très bref sur le spectacle auquel il vient d'assister. Il note platement que plusieurs passages de l'opéra lui ont donné « un véritable plaisir musical », et il comptabilise que la Pasta l'a « fait pleurer deux fois ». Il ajoute que « mille souvenirs, les uns pénibles, les autres tristes mais doux », ont agité son esprit. Certains de ces souvenirs concernent sa vie personnelle. A quoi s'ajoute l'impression macabre d'une lecture toute récente qui contribue à raviver l'image de Napoléon pendant la représentation :

Je pensais à l'ouverture du cadavre de ce Napoléon (Antommarchi) épuisé par une maladie longue : je voyais cet homme pâle, maigre, étendu sur un petit lit dans une cabane au milieu d'une île quasi déserte ; je le voyais ainsi, cet homme qui, à la représentation de Roméo, avait bien voulu laisser penser et dire aux premiers personnages de son vaste empire : *L'empereur a salué M. de Tolstoï !*

Vanité de la puissance et de la gloire ! Delécluze semble avoir laissé flotter sa pensée au gré de la musique, sans garder pour son journal beaucoup de remarques sur l'œuvre même qu'il vient d'écouter. Il est un vrai libéral, et les idées tristes qu'éveille en lui le livre d'Antommarchi<sup>4</sup> sont au diapason de la leçon qu'il tire de la phrase stéréotypée, approbative, non compromettante, qui a couru sur toutes les lèvres dans la brillante soirée de 1811 : *L'empereur a salué monsieur de Tolstoï ...* Ce murmure caractérise l'autocensure qu'impose la peur autour d'un maître absolu. Dans cette soirée sous l'œil de l'empereur, « malgré l'éclat des lumières, des habits et l'excellence de la représentation, tout le monde eut l'air oppressé comme si on eût été dans une vapeur de soufre ».

L'on peut s'attarder et rêver. En 1809, à l'entracte de l'opéra de Nicola Zingarelli (qui fut créé à la Scala de Milan pour le Carnaval de 1796), Napoléon fait un signe gracieux au grand-père de l'écrivain qui le montrera

pour quoi la comptez-vous ? » [...] L'Empereur, qui entendait cette anecdote pour la première fois, en a beaucoup ri ». Emmanuel de Las Cases, *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, éd. M. Dunan, 2 vols (Paris : Flammarion, 1951), vol. i, p. 742 et vol. ii, pp. 408-409. Voir Théo Fleischman, *Napoléon et la musique* (Bruxelles : Brepols, 1965) ; *L'Empire des Muses*, éd. J.-C. Bonnet (Paris : Somogy, 2004), ainsi que Laurence Tibi, *La lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris : Champion, 2003), chapitre II, pp. 51-90.

4 *Mémoires du docteur F. Antommarchi, ou Les Derniers moments de Napoléon*, 2 vols (Paris : Barrois l'Aîné, 1825), vol. ii, pp. 153-178.

en action dans *La guerre et la paix*. Faut-il rappeler la page où le prince André blessé, tombé à terre, aperçoit Napoléon au soir d'Austerlitz ? « La tête lui brûlait, il sentait qu'il se vidait de son sang, et il contemplait toujours le ciel lointain, profond, éternel. Il savait que Napoléon, son héros, était là ; mais Napoléon lui paraissait maintenant fort petit, fort insignifiant, en regard du drame qui se jouait entre son âme et ce ciel infini aux nuages flottants »<sup>5</sup>. Au soir d'une victoire de Napoléon, celui-ci est dépossédé de sa grandeur et de son *aura* par le regard d'un gisant qui a rencontré l'infini du ciel. A la fin de l'ouvrage, dans sa longue récapitulation, Tolstoï évoque l'Empereur comme une « bête blessée » dans le désarroi de la retraite, ayant perdu toute maîtrise, comme si tout son grand destin n'avait jamais dépendu que du hasard. Quelle différence dans les regards et les spectacles ! Tel que l'a vu Delécluze, l'Empereur, pour compléter sa domination de l'Europe, affichait encore le projet d'une « alliance russe » en manifestant un égard particulier pour l'ambassadeur de Russie. Delécluze, qui relève scrupuleusement ce détail, ne se doutait pas du sens accru qu'allait y trouver notre tardive lecture de son Journal. Pour nous, le nom de Tolstoï, quand nous le lisons à cette page, fait basculer Napoléon de sa position dominatrice dans la loge du théâtre impérial à sa petitesse dans le regard du blessé d'Austerlitz qui découvre simultanément l'immensité du ciel.

Dans la soirée du Théâtre Italien, en 1825, le rôle de Roméo est tenu par Giuditta Pasta. Delécluze s'en souviendra, deux ans plus tard, lorsqu'il assistera à la représentation de la pièce de Shakespeare par les comédiens anglais<sup>6</sup>. Roméo est alors joué par Richard Kemble. Delécluze lui trouve une manière exagérée de mimer les « douleurs qu'occasionne le poison » : il imite trop pathétiquement les « nuances de l'agonie ». « Je suis plus complètement ému en voyant cette même scène jouée par Mme Pasta ». Préférence est donnée à une femme incarnant avec plus de douceur (et dans un italien très éloigné des paroles de Shakespeare) le rôle de l'amant qui boit le poison. Madame Pasta, avec sa voix de mezzo-soprano chantait dans la tessiture du sopraniste Crescentini, créateur du rôle. Cela n'empêchera pas Delécluze, apprenant les succès londoniens de Mme Pasta dans le rôle d'Othello (dans l'opéra de Rossini), de se poser des questions sur la non concordance du sexe des chanteurs et de celui des personnages qu'ils incarnent : « Il y a trente ou cinquante ans que l'on

5 Léon Tolstoï, *La guerre et la paix*, tr. du russe par H. Mongault, 2 vols (Paris : Gallimard, 1947), vol. i, Livre I, chapitre XIX, p. 370.

6 Delécluze ne range pas la pièce de Shakespeare parmi ses meilleures œuvres. Il publie en 1828 un « petit livre » sur l'histoire de Roméo et Juliette. Il y rapproche la nouvelle de Luigi da Porto et l'œuvre de Shakespeare, en donnant des extraits traduits des deux textes. Le texte que jouent à Paris les comédiens anglais est lui-même un arrangement.

regardait comme une grande amélioration de l'art dramatique de ce qu'en Italie on avait pris le parti de faire jouer les rôles de femmes par des femmes, au lieu de jeunes gens comme cela se pratiquait alors. Aujourd'hui on se passionne pour un rôle d'*homme*, et quel homme encore ! rempli par une femme. Il y a une maladie qui afflige particulièrement les femmes enceintes : c'est le *pica* ; lorsqu'elles en sont affectées, tous les goûts naturels sont intervertis. [...] Je ne sais de quoi l'*Europe* accouchera, mais en vérité elle a le *pica*, cela est une chose certaine »<sup>7</sup>.

Pour confirmer le renom international du *Giulietta e Romeo* de Zingarelli, un autre témoignage est éloquent : le début triomphal de Maria Malibran, en 1824, au King's Theatre de Londres. Dans le rôle de Juliette, elle déploya un art des ornements et des fioritures qui éclipsa son partenaire, le sopraniste Velluti qui passait pour le maître suprême en la matière. Le bruit courut qu'il lui manifesta son dépit sur la scène. C'est à partir de ce moment que la Malibran apparut comme une « enchantresse » ou une « Circé »<sup>8</sup>.

Peu de jours après la soirée des Italiens, Delécluze, qui réunit régulièrement depuis 1819 une très libre « société du dimanche » dans son « grenier », donne la parole à l'un de ses habitués, Henri Beyle<sup>9</sup>. Celui-ci donne lecture de son pamphlet *Racine et Shakespeare*. Delécluze relate la séance sans ménager ses critiques. Au long de son journal et dans ses *Souvenirs de soixante années*, les propos abrupts de Stendhal sont notés avec une extrême précision. Delécluze, souvent décontenancé, trouve qu'il force le ton. Le libéralisme, au sens large, constitua néanmoins un point d'accord entre cet homme pondéré et Stendhal, inflexible et provocateur. Je conjecture que l'art de Madame Pasta n'a pas été un sujet de dispute entre l'hôte et ce visiteur parfois malcommode. Sauf que la chaleur dans l'admiration était toute du côté de Stendhal. Il n'est pas besoin de rappeler son assiduité aux représentations du Théâtre-Italien, le logement qu'il prit au plus près de celui de la cantatrice, les soirées dans son salon ... Il est donc temps de fixer sur lui notre attention.

7 *Journal de Delécluze 1824-1828*, p. 494.

8 Voir Arthur Pougin, *Marie Malibran. Vie d'une cantatrice* (Paris : Plon, 1911), pp. 53 et 171.

9 Delécluze apparaît dans les dernières pages des *Souvenirs d'égotisme* sous le nom peu avantageux de M. de l'Etang.

## « L'éloge sublime du suicide »

Stendhal a peut-être connu Crescentini à Paris dès 1806. On a même supposé qu'ils auraient pu se rencontrer à la loge Sainte-Caroline, où Crescentini était officier et où Stendhal avait été reçu en 1806<sup>10</sup>. Stendhal mentionne le chanteur à Bologne, en 1817, parmi les invités d'une soirée : « Au moment où la conversation allait tomber dans la politique, Crescentini est entré ». Il raconte deux ou trois anecdotes qui, déclare Stendhal, prendraient trente pages. Parmi celles-ci : « Quand il fait beau à minuit, au sortir de l'opéra [...], tout le monde chante à demi-voix en se retirant ». Selon les airs chantonnés, les bons observateurs ou les espions sont en mesure de deviner les pensées de ceux qui sortent du spectacle<sup>11</sup>. A Rome, Stendhal est invité par une aimable marquise à un concert : « Quels yeux j'ai vus à ce concert ! Dans ce genre, le reste de l'Europe est un tableau effacé. [...] Le bel air de Crescentini *ombra adorata, aspettami* remplit de larmes tous ces beaux yeux »<sup>12</sup>. Dans *Le Rouge et le Noir*, le nom de Zingarelli apparaîtra à l'improviste, venu de fort loin. Un personnage inattendu fait un beau jour une visite à Verrières et dissipe la morosité dans la demeure de M. de Rênal : c'est le chanteur Geronimo, qui prend un air de réalité en racontant comment il a échappé à la tutelle de Zingarelli, le trop sévère directeur du Conservatoire de Naples. Dans la seconde partie du roman (chap. VI et XXIII), on retrouvera fugitivement Geronimo à l'Opéra, puis en tournée, lors de l'aventure de la note secrète. C'est un clin d'œil aux *happy few*. Au début du chapitre XIII de *La Chartreuse de Parme*, le nom de Crescentini fait une surprenante apparition. Quand Fabrice, après avoir tué Giletti, séjourne à Bologne avec « la petite Marietta », il fait presque tous les soirs avec elle une promenade « à la chute du Reno ». « Au retour, il s'arrêtait chez l'aimable Crescentini, qui se croyait un peu le père de la Marietta ». Ce sentiment de paternité d'un castrat, même atténué par le restrictif « un peu », laisse perplexe. Mais le nom de Crescentini n'est peut-être évoqué au passage que pour annoncer l'entrée en scène, dans ce même chapitre, de la grande cantatrice Fausta.

10 Je me réfère à une note d'Henri Martineau en marge de Stendhal, *Le rouge et le noir*, 2 vols (Paris : Éditions de Cluny, 1942), vol. i, p. 261.

11 Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817*, éd. de 1826, in *Voyages*, éd. V. del Litto (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973), p. 467. Il faut prendre garde à l'authenticité des rencontres alléguées par Stendhal dans cet ouvrage. La rencontre avec Rossini à Terracina, en janvier 1817, est une fabulation.

12 Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817*, éd. de 1817, éd. H. Martineau (Paris : Le Divan, 1956), p. 32.

« Il fut étonné de l'angélique douceur de cette voix ; il ne se figurait rien de pareil ; il lui dut des sensations de bonheur suprême [...] » Entre Crescentini et la Fausta, il y a Giuditta Pasta, et l'air célèbre.

Stendhal, racontant la soirée romaine, ne caractérise *Ombra adorata* que par l'attendrissement éprouvé par les belles auditrices. De fait il est surtout sensible à la manière personnelle dont les artistes chantent un air. En même temps, il est attentif à l'effet produit parmi les auditeurs. Sa mélomanie s'attache toujours à des œuvres vocales, parmi lesquelles il marque fortement ses préférences. Mais il a toujours un regard pour la salle, une oreille pour les propos des spectateurs, qui varient d'une année à l'autre, d'un pays et d'un théâtre à l'autre. Observateur des réactions du public, il les discute librement, il les compare, au désavantage le plus fréquemment du public parisien. Le public est ainsi en tiers dans les jugements portés par Stendhal sur les compositeurs et les chanteurs. Le fait intime de l'écoute musicale, chez lui, entre en composition avec le fait social du spectacle ou de son souvenir<sup>13</sup>.

Il est temps maintenant de dérouler les paroles de l'air *Ombra adorata appetta*. Non seulement pour mieux connaître ce que chantaient Crescentini et Giuditta Pasta, mais parce que Stendhal, dans sa *Vie de Rossini*, y fait de fréquentes allusions, parfois en n'en citant que très peu de mots.

Le librettiste Giuseppe Maria Foppa connaissait bien son métier<sup>14</sup>. Son air de Roméo utilise, comme il se devait, des expressions parfaitement conventionnelles, dans le style qui avait atteint sa perfection chez Métastase et Calzabigi. La réussite, dans cette catégorie d'écrits, consistait à trouver un adroit agencement, propice au musicien, grâce à des mots et des groupes lexicaux acceptés de longue date. Dans les paroles italiennes de l'*Orfeo ed Euridice* de Gluck, dues à Ranieri de' Calzabigi, l'on trouvait déjà à l'Acte III, dans le chant d'Orphée, des expressions telles que « ombra bella », « ombra pietosa », « ombra cara » et surtout « ombra adorata ». Ces mots sont adressés à l'épouse morte qu'Orphée tente de ramener dans le monde des vivants. Avec des matériaux de même sorte, Foppa construit une plainte de Roméo, qui se transforme en une ardente promesse d'union heureuse dans la mort. J'en donne ici le texte d'après le libretto publié à Milan en 1796<sup>15</sup> :

13 Sur ce point, voir Massimo Colesanti, *Stendhal. Le regole del gioco* (Milan : Garzanti, 1983).

14 Il fut l'auteur de 82 livrets, dont quatre pour Rossini (*La scala di seta*, *Il signor Bruschino*, *L'inganno felice*, *Sigismundo*).

15 Je me réfère au livret original de 1796, édité chez Giovanni Batista Bianchi à Milan, conservé à la Bibliothèque du Conservatoire de Milan. Les indications de temps proviennent d'une version pour voix et piano (édition française sans lieu ni date,

Andante sostenuto, 3/8, fa majeur

*Idolo del mio cor  
Deh vedi il pianto mio,*

*I gemiti, il dolor  
Del tuo fedel.*

Recitativo : C, fa majeur

*Ma che vale il mio duol ? Mia bella speme,  
Io ti sento ; mi chiami  
A seguirti fra l'ombre ; ebbene m'aspetta  
T'è seguirò. Se a te compagno in vita  
Non mi volle la sorte,  
Teco m'unisca almen pietosa morte.*

Andante sostenuto : C, ré majeur

*Tranquillo io son : fra poco  
Teco sarò mia vita : accogli intanto  
Mia speme, anima mia,  
Questo ch'io per te verso ultimo pianto.*

[Rondo. Andante sostenuto : C, ré majeur]

*Ombra adorata aspetta !  
Teco sarò indiviso.  
Nel fortunato Eliso,  
Avrà contento il cor.  
Là, fra i fedeli amanti,  
Ci appresta amor diletto,  
godremo i dolci istanti  
de' piu innocenti affetti,  
E l'Eco a noi d'intorno  
risuonerà d'amor<sup>16</sup>.*

L'air s'achève par la reprise des trois premiers vers du rondo et par cinq répétitions du quatrième, « *avrà contento il cor* ». On comprend que Stendhal

Bibliothèque du Conservatoire de Genève). Je remercie très vivement Maria Majno et Jacques Tchamkerten pour la communication de ces documents.

16 « Idole de mon cœur, / Ah ! vois ma plainte, / Les gémissements, la douleur / de celui qui t'est fidèle. / Mais que vaut mon deuil ! / Mon bel espoir, / Je t'entends, tu m'appelles / A te suivre parmi les ombres. Eh bien, attends-moi, / Je te suivrai. Si le sort contraire ne veut pas que je sois ton compagnon dans la vie, / Que m'unisse à toi du moins la mort compatissante. / Je suis tranquille, je serai bientôt / Avec toi, ma vie. Accueille seulement, / Mon espoir, mon âme, / Accueille cette dernière plainte que je verse pour toi. / Ombre adorée, attends / Je ne serai pas séparé de toi, / Dans le bienheureux Elysée / Mon cœur trouvera ses contentements. / Là, parmi les amants fidèles, / L'amour nous réserve des plaisirs, / Nous jouirons des doux instants, / Des sentiments les plus innocents, / Et l'Echo alentour pour nous / Retentira d'amour ».

ait pu déclarer que les paroles « ne peuvent jamais être qu'un simple canevas » et que « la musique [...] se charge de les couvrir de ses brillantes couleurs ». Les paroles, ajoute-t-il, ne sont que les « étiquettes du sentiment », ce qui fait que « l'*accent* des paroles a beaucoup plus d'importance que les paroles elles-mêmes »<sup>17</sup>. Mais le rôle subordonné des paroles – *prima la musica* – n'empêche pas qu'elles n'entrent en composition avec la situation dramatique et la musique. Si conventionnelle que soit l'expression verbale, elle est un élément de sens. La musique assurément transcende les paroles auxquelles elle se lie. Mais ce dépassement ne prend tout son sens qu'à la condition que ne soit pas oubliée la première couche verbale de la mélodie. Les grands maîtres de l'art, à commencer par Crescentini lui-même, ont toujours insisté sur la place prioritaire qui lui revient. Le chanteur doit lire le poème avant de le chanter.

Le chant de Roméo est celui d'un Orphée qui loin de vouloir délivrer celle qu'il croit morte, espère s'unir avec elle dans la mort. Il n'y a plus de dieux à fléchir, mais il y a un éternel bonheur accordé dans les bosquets souterrains. Le discours marque une série de moments, entre une perte et une réunion annoncée. La résolution de mourir, que le héros prend tandis qu'il chante ces paroles, se transforme en jouissance imminente. Roméo exprime pour commencer la douleur de la séparation (*il mio duol*). Puis il écoute : il se sent appelé, attendu par Juliette. L'enchanteresse, c'est Juliette morte dans la pensée de Roméo. Enfin il promet de la rejoindre et il anticipe le bonheur ultime, les désirs comblés (*avrà contento il cor*). Il ne formera qu'un seul être (*indiviso*) avec l'aimée dans le bienheureux séjour des morts (*nel fortunato Eliso*). L'éternité y sera faite de « doux instants » (*dolci istanti*). Juliette, la bien-aimée, morte en apparence, est en même temps l'enchanteresse imaginaire qui invite au voyage sans retour (*mi chiami*). Roméo obéit à l'appel qu'il croit percevoir. Il célèbre d'avance le bonheur suprême dans la demeure souterraine. Or c'est la *voix* de l'amant qui crée cet appel enchanteur en déclarant sa complète soumission ; c'est dans et par cette voix à la fois implorante et consentante que se glorifie le pouvoir de séduction de cette mort apparente. Le chant du héros dit tout ensemble le pouvoir séducteur et le bonheur de lui obéir. La belle voix du castrat Crescentini fut sans doute la plus appropriée pour exprimer à la fois l'appel venu de la morte et la réponse de l'amant. Mais dans ce rôle, sur la scène, l'adorateur d'une ombre fictive

17 Stendhal, *Vie de Rossini*, 2 vols (Paris : Le Divan, 1929), vol. ii, pp. 168-169. Sitôt paru, le livre tombe sous les yeux d'Eugène Delacroix, qui y prête beaucoup d'attention, mais s'irrite du ton que prend souvent Stendhal. Le 27 octobre 1822, il avait noté la fin de la journée précédente : « Mme Pasta dans *Roméo*, que j'ai revu avec bien du plaisir ».

offre à adorer, dans le flux du son musical, une réalité sensible qui transporte son auditoire. Librettiste et compositeur font du personnage théâtral de Roméo un désespéré en partance, rêvant d'un lieu de bonheur au-delà de cette vie. Si la musique sert l'idée et si l'acteur sert la musique, la salle entière sera en extase et les larmes couleront. L'effet escompté repose sur l'interprète, et il convient de souligner que cet air qui valut des succès à tant d'interprètes a été composé par un interprète très expérimenté. Le ton majeur apparaît comme un degré supérieur de la tristesse, où la plainte est si intense qu'elle s'emplit de lumière et en devient voluptueuse. Elle s'absorbe suavement en sa propre beauté et s'y complaît. L'air chante le bonheur idyllique dont le couple jouira dans l'Elysée, au pays des morts. Ce bonheur, selon les paroles de l'air, sera entouré d'échos, et c'est là ce que la voix du chanteur sur la scène, au moment de la cadence, fait entendre aux auditeurs. Le parcours de la voix part d'un la médian de la clé de sol et va au la de l'octave supérieure, pour redescendre par degrés conjoints au si inférieur. La note supérieure est tenue pendant deux mesures entières sur la deuxième syllabe de *risuonera* (l'écho des doux instants d'amour dans le séjour des morts « résonnera » autour de nous). Cette cadence était probablement ornée. La partition dont je dispose n'en dit rien. Plus loin, la phrase deux fois répétée *avra contento il cor* (« le cœur aura son contentement ») aboutit sur le mot *cor* à une blanche qui sollicite l'ornement. On imagine aisément comment des vocalises en ces divers moments ont pu donner l'impression d'un souffle caressant autour de l'image anticipée du couple uni dans les bosquets d'un outre-monde. Nous avons, dans cette musique napolitaine dont le langage expressif n'a pas tardé à être surpassé au dix-neuvième siècle, l'un des beaux exemples de la séduction exercée par une « voix qui va mourir »<sup>18</sup>. Voix qui aspire à la mort pour réparer une perte, en consommant cette perte. Voix elle-même soumise à un irrésistible enchantement : la beauté de la morte vivante, Juliette si belle dans son sommeil. L'ironie tragique fait que Juliette sort du sommeil au moment où Roméo sait que le poison va faire son œuvre. (C'est l'un des moments de l'histoire où les adaptateurs ont rivalisé d'infidélité).

Je rouvre, dans la *Vie de Rossini*, les chapitres consacrés à la voix et à la « révolution opérée dans le chant par Rossini » (chapitres XXVII à XXXIV). Stendhal cite les sopranistes Crescentini (1762-1846) et G. B. Velluti (1780-1861) comme les exemples d'un art suprême de l'ornement et de la fioriture exécutés d'inspiration. Et il reproche à Rossini d'avoir

18 L'expression est de Michel Schneider, qui en fait le titre du beau chapitre conclusif de *Prima Donna, Opéra et inconscient* (Paris : Odile Jacob, 2001), pp. 283-300. Il y relève toute l'importance du sentiment de la perte dans la donnée d'un grand nombre d'opéras.

voulu mettre fin à ces libertés prises par les exécutants : il leur a imposé de chanter la note écrite sans y ajouter de vocalises et de « parure du chant » de leur cru. C'était là sa révolution. Pourtant toute une partie du public désapprouve cette soumission du chanteur au compositeur. Stendhal s'y joint : « La révolution rossinienne a tué l'originalité des chanteurs »<sup>19</sup>. L'argument de Stendhal repose sur le caractère individuel et momentané des fines variations expressives, dont le modèle lui est donné par ceux qui ont excellé dans l'air *Ombra adorata* :

Crescentini donnait à sa voix et à ses inflexions une teinte vague et générale de *contentement* dans l'air *ombra adorata, aspetta* ; il lui semblait *au moment où il chantait* que tel devait être le sentiment d'un amant passionné qui va rejoindre ce qu'il aime. Velluti, qui comprend la situation d'une manière différente, y met de la mélancolie et une réflexion triste sur le sort commun des deux amants [...]<sup>20</sup>

Le « contentement » exprimé par le chanteur et relevé par Stendhal correspondait évidemment au vers plusieurs fois répété à la fin de l'air : *Avrà contento il cor*. Crescentini pensait aux paroles ! Le texte de Stendhal poursuit :

Jamais un maestro quelque habile que vous veuillez le supposer, n'arrivera à noter exactement l'*infiniment petit* qui forme la perfection du chant dans cet air de Crescentini, infiniment petit qui change d'ailleurs suivant l'état de la voix du chanteur, et le degré d'enthousiasme et d'illusion dont il est animé. Un jour il est disposé à exécuter des ornements remplis de mollesse et de *morbidezza* ; un autre jour, ce sont des *gorgheggi* pleins de force et d'énergie qui lui viennent en entrant en scène. Pour atteindre à la perfection du chant, il faut qu'il cède aux inspirations du moment<sup>21</sup>.

Stendhal exige l'enthousiasme du chanteur, pour pouvoir y accorder le sien. L'exemple de Crescentini, si longuement cité, aide à reconnaître les grands chanteurs. Ces considérations sur la voix sont les préliminaires des pages où Stendhal dira l'immense admiration qu'il éprouve pour l'art de Giuditta Pasta. Le long chapitre XXXV de la *Vie de Rossini* est un fervent « portrait musical » de la cantatrice<sup>22</sup>. Stendhal admire chez elle la passion,

19 *Vie de Rossini*, vol. ii, p. 147.

20 *Ibid.*, p. 148.

21 *Ibid.*, pp. 148-149.

22 Il reparlera d'elle dans les mêmes termes dans la septième partie des *Souvenirs d'égotisme* : c'est la seule femme en qui « le tragique [...] était pur, parfait sans mélange [...] Mme Pasta [...] jouait *Tancrède, Othello, Roméo et Juliette* ... d'une façon qui, non seulement, n'a jamais été égalée, mais qui n'avait certainement jamais été prévue par les compositeurs de ces opéras », in *Souvenirs d'égotisme* (Paris : Le Divan, 1927), pp. 130 et 126. Stendhal dit aussi qu'avec ses plus proches amis, « la manière dont elle avait joué Roméo à la dernière représentation » fut « un éternel sujet de discussion » (*ibid.*, p. 131). Voir

la manière souveraine dont elle « unit la voix de tête à la voix de poitrine », la façon dont elle varie ses expressions selon la « situation de l'âme ». Elle est trop jeune pour avoir pu entendre Crescentini, mais Stendhal voit en lui (à côté de trois autres) le maître dont elle aurait pu être l'élève<sup>23</sup>. Or il est une œuvre où elle donne sa pleine mesure, et c'est l'opéra de Zingarelli, et l'acte où figure l'air fameux : « Parmi tous les opéras dans lesquels M<sup>me</sup> Pasta a eu des rôles depuis qu'elle est à Paris, je ne vois que les seconds et troisième actes de *Roméo* qui conviennent à peu près bien aux conditions de sa voix ». Stendhal considère les grands airs de *Roméo* comme l'« épreuve décisive pour le talent d'une cantatrice »<sup>24</sup>.

Il est très significatif que, dans la *Vie de Rossini*, le seul commentaire de l'air *Ombra adorata* par Stendhal soit proposé à travers une caractérisation du style de ses interprètes. Il est très révélateur aussi que la manière de chanter de M<sup>me</sup> Pasta soit considérée comme une « création » :

J'appelle *créations* de cette grande cantatrice certains moyens d'expression auxquels il est vraisemblable que le maestro qui écrivit les notes de ses rôles n'avait jamais songé.

Je citerai pour premier exemple l'accent posé sur ce vers,

*Avro contento il cor,*

dans l'air *ombra adorata aspetta* de *Roméo* et le mouvement rapide imprimé à la cantilène. C'est aussi une belle création que l'inflexion donnée aux vers précédents qui appartiennent à la même scène :

*Io ti sento, mi chiami*

*A seguirti fra l'ombre, etc.*

Tous les dilettanti de Louvois se rappellent la soirée où M<sup>me</sup> Pasta employa, pour la première fois, ces nouveaux artifices de chant, et le saisissement, bien plus flatteur que des applaudissements, qu'ils excitèrent dans le public.

Pour ce qui concerne le chant lui-même, Stendhal en délègue le commentaire à un Napolitain exilé, pour qui cette musique avive le souvenir d'un paysage perdu. L'intention de ce commentaire est de traduire l'effet des « deux voix » de la cantatrice, qui trouvent si bien à s'employer dans l'air de *Roméo*. Les deux mots qu'il va mentionner (*ultimo pianto*) sont ceux qui précèdent immédiatement le début de l'air en rondo (*ombra adorata*). Il vaut donc la peine de poursuivre la citation :

Philippe Berthier, « Stendhal et le voix de Giuditta », in *Figures du fantasme. Un parcours dix-neuviémiste* (Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1992) et « Milan à Paris : l'opéra imaginaire », dans *Espaces stendhaliens* (Paris : PUF, 1998), pp. 113-130.

23 Stendhal, *Vie de Rossini*, vol. ii, p. 192.

24 *Ibid.*, p. 173. Stendhal fait paraître sa *Vie de Rossini* (automne 1823) bien avant que Vaccai et Bellini (lui-même élève de Zingarelli) ne reprennent le sujet de *Roméo* et Juliette.

Ce même soir, au moment où madame Pasta employait avec le plus de bonheur l'artifice de l'opposition de ses deux voix, un aimable Napolitain, connu par son goût de la musique et ses succès me dit, avec un feu que je donnerais tout au monde pour reproduire ici : « Ces changements de sons dans cette voix sublime me rappellent une sensation de bonheur tendre que j'ai trouvée quelquefois durant les nuits si pures de notre malheureuse patrie, lorsque des étoiles scintillantes se détachent si bien sur un ciel d'un bleu foncé ; c'était lorsque la lune éclaire ce paysage enchanteur que l'on aperçoit de cette rive de Mergellina que je ne verrai plus. L'île de Capri se détachait dans le lointain au milieu des flots d'argent d'une mer mollement agitée par la brise rafraîchissante de minuit. Insensiblement une nuée légère vient voiler l'astre des nuits, et sa lumière semble, durant quelques instants, plus suave et plus tendre ; l'aspect de la nature en est plus touchant, l'âme est attentive. Bientôt l'astre se montre de nouveau plus pur et plus brillant que jamais, inondant nos rivages de sa lumière vive et pure ; et le paysage reparait aussi dans tout l'éclat de sa vive beauté. Eh bien ! la voix de madame Pasta, dans ces changements de registres, me donne la sensation de cette lumière plus touchante et plus tendre qui se voile un instant pour reparaitre bientôt mille fois plus brillante ».

« Au coucher du soleil, lorsqu'il disparaît derrière le Pausilippe, notre cœur semble se laisser aller naturellement à une douce mélancolie ; je ne sais quoi de sérieux s'empare de nous ; notre âme semble se mettre en harmonie avec le soir et sa tranquille tristesse. Ce sentiment, je viens de l'éprouver, mais avec un mouvement plus rapide, quand M<sup>me</sup> Pasta a dit :

*Ultimo pianto !*

C'est aussi le sentiment qui s'empare de moi, mais d'une manière plus durable, aux premières journées froides de septembre, suivies d'une brume légère sur les arbres qui annonce l'approche de l'hiver et la mort des beautés de la nature ».

Les variations de la lumière, entre pleine clarté et légère brume, sont une traduction visuelle des deux voix. Et le commentaire attribué à l'auditeur est en même temps une réminiscence d'un lieu de beauté – la baie de Naples – où se résume pour le personnage cité par Stendhal l'image de la patrie perdue. La musique de Crescentini, et la voix de M<sup>me</sup> Pasta ont été goûtées avec émotion. Mais le Napolitain derrière lequel s'abrite Stendhal, tout en sympathisant avec la plainte de Roméo qui souhaite mourir, ne fixe pas son intérêt sur le dénouement tragique de l'histoire légendaire. La pensée de cet auditeur ému s'est reportée sur des images du passé qui appartiennent à sa vie personnelle. La « douleur regrettante », que Stendhal associe étroitement au plaisir musical, est en l'occurrence la nostalgie d'un lieu que l'exilé s'attend à ne plus revoir, et elle s'apparente aussitôt à des images du soir et de l'automne. Une passion patriotique se confond avec un attendrissement devant un spectacle naturel. En généralisant, et en faisant appel à la même image, Stendhal y verra « la tâche des beaux-arts ». Ils sont « faits pour consoler. C'est quand l'âme a des regrets, c'est durant les premières tristesses des jours d'automne de la vie, c'est quand on voit la méfiance s'élever comme un fantôme funeste

derrière chaque haie de la campagne, qu'il est bon d'avoir recours à la musique »<sup>25</sup>. Mais ici, c'est à partir du plaisir éveillé par la voix de M<sup>me</sup> Pasta que s'élèvent ces sentiments et ces images si éloignés de ce que dit littéralement l'air de Roméo. Un détournement égocentrique s'est opéré. Et pourtant un motif appartient à la fois à l'air de Roméo et au commentaire stendhalien : celui de la perte d'un objet d'amour, et celui de l'attrait obsédant exercé par ce qui a été perdu. Dans le libretto de Foppa, Roméo répond à l'appel d'une morte : « *mi chiami a seguirti fra l'ombra*, tu m'appelles à te suivre parmi les ombres ». Mais ce que découvre cet auditeur-là dans les deux voix de madame Pasta, dans leurs « ornements », c'est le paysage de la patrie dont il est désormais séparé. C'est un autre deuil. L'on perçoit, entre la fiction dramatique et la rêverie intime, une série de relais métaphoriques. De l'« ombre adorée » qu'interpelle Roméo aux « sons voilés et en quelque sorte suffoqués » dont la cantatrice a le secret, puis à « la nuée légère qui vient voiler l'astre des nuits », un seul thème est repris et modulé. Venue de loin, la musique d'opéra mène loin. Grâce au poète et au compositeur, elle exprime, elle invente la passion d'un héros de théâtre ; grâce aux chanteurs elle provoque un moment de bonheur qui finit par ouvrir l'espace intérieur que l'auditeur colore et peuple de ses propres émotions et de ses souvenirs. Il jouit alors de son âme, selon une expression fréquemment reprise par Stendhal. A ce point, il lui arrive de se demander s'il aime la musique pour elle-même, ou pour le passé personnel dont elle est le signe et dont elle ouvre les perspectives. Dans la page que nous venons de lire, la douleur s'atténue en « douce mélancolie » selon les clichés accueillants de la fin du jour et de la fin de la belle saison. L'écoute de la musique ne fait qu'activer l'écoute de soi-même. Une dernière question se pose alors : le Napolitain exilé dont Stendhal rapporte le long propos (qui est peut-être le chevalier de Michevaux auquel les *Souvenirs d'égotisme* assignent le rôle de « l'ami préféré » de M<sup>me</sup> Pasta), ne devient-il pas un personnage de fiction, un héros que Stendhal imaginerait. La rêverie de l'écrivain-improvisateur, au bout de tant de métamorphoses et d'échos, après la « création » offerte par l'invention vocale de la cantatrice, ne s'engage-t-elle pas dans l'invention romanesque ? Les réminiscences personnelles, les bonheurs imaginaires que berce la musique ne demandent qu'à devenir autonomes. Stendhal pratique ce détournement de la musique en toute bonne conscience.

Un « charme », un pouvoir magique, une séduction se sont exercés du fond des horizons de mémoire et d'imagination que Stendhal ne cesse

25 *Vie de Rossini*, vol. ii, p. 152. Voir à ce sujet Michel Crouzet, *La poétique de Stendhal* (Paris : Flammarion, 1983), pp. 209-218.

d'évoquer, sans toujours les avouer. Leur plus haut pouvoir s'est manifesté dans la suite des moments sensibles nés du chant. Le ciel, l'Elysée d'*Ombra adorata*, se déploient à mesure qu'une vocalise inattendue en dessine les perspectives. Il y a un paradis pour l'auditeur dans un simple « agrément » parfaitement chanté, mais il y faut le génie et l'inspiration du chanteur. Qu'ils viennent à manquer, l'enchantement cesse et la chute est rude : « Un agrément, je ne dirai pas mal exécuté, mais exécuté mollement, sans *brio*, détruit le charme en un clin d'œil. Vous étiez au ciel, vous retombez dans une loge d'opéra, et quelquefois dans une classe de chant »<sup>26</sup>.

A la fin du livre sur Rossini, où sous l'improvisation courent quelques fils brillants, *ombra adorata* reparaît. La composition de Crescentini sert d'exemple pour la curieuse théorie socio-historique selon laquelle le chant d'amour, en Italie, serait né du chant d'église (chapitre XLV). La rigueur du gouvernement ecclésiastique a suscité la solitude. Les passions, dans la solitude, ont dû se reporter sur l'amour, et la musique est le grand moyen d'exprimer l'amour. D'où la singulière idée qui vient à Stendhal de proposer le « miserere du Vatican », œuvre fameuse d'Allegri<sup>27</sup>, comme l'antécédent d'un duetto du premier acte du *Matrimonio segreto*, et de « l'air sublime de Romeo : *ombra adorata, aspetta* »<sup>28</sup>. Le beau chant d'église a produit le beau chant d'opéra<sup>29</sup>. La pente est donnée par l'adjectif « angélique », devenu courant, que Stendhal emploie à propos des voix qu'il aime. Quels qu'aient été depuis longtemps les doubles emplois – sacrés et profanes – des mêmes mélodies, le système explicatif de Stendhal est des plus contestables. Mais il est à sa manière un discret symptôme du retour du vocabulaire religieux qui a commencé à se manifester à partir de 1750 dans les diverses philosophies de l'art musical, des plus banales aux plus élaborées.

26 Voir les excellentes pages que consacre à ce sujet Massimo Colesanti, dans *Stendhal. Le regole del gioco*, pp. 53-171.

27 Stendhal affirme que l'œuvre fut composée « vers l'an 1400 » ! Gregorio Allegri, en réalité, vécut de 1582 à 1652. Son *Miserere* pour deux chœurs à 9 voix fut célèbre. Le Vatican voulut s'en garder l'exclusivité. Le jeune Mozart le transcrivit de mémoire en 1770. Dans *Corinne*, c'est pour écouter le *Miserere* que l'héroïne et Lord Nelvil vont à la Chapelle Sixtine le Vendredi saint. Ils sont séparés par une grille : « Il lui semblait que c'était dans un tel moment d'exaltation qu'on aimerait à mourir » (*Corinne*, Livre X, IV).

28 Stendhal, *Vie de Rossini*, vol. ii, p. 288.

29 *Ibid.*, p. 113.

PATRIZIA LOMBARDO

## Baudelaire, l'imagination et la rapidité d'exécution

George Sand a raconté une improvisation de Chopin qu'il fit un jour chez elle : alors que son fils Maurice et Delacroix discutent du mystère des reflets en peinture, Delacroix « établit une comparaison entre les tons de la peinture et les tons de la musique »<sup>1</sup>. Chopin n'écoute plus et se met au piano : « Il improvise comme au hasard ». Il s'arrête et, dans un bref échange avec Delacroix, dit : « Ce n'est pas commencé. Rien ne me vient ... rien que des reflets, des ombres, des reliefs qui ne veulent pas se fixer. [...] Mais si je trouve le clair de lune ? » Maurice réplique qu'il aura trouvé le reflet d'un reflet, et George Sand reprend son récit :

L'idée plaît au divin artiste. Il reprend, sans avoir l'air de recommencer, tant son dessin est vague et comme incertain. Nos yeux se remplissent peu à peu des teintes douces qui correspondent aux suaves modulations saisies par le sens auditif. Et puis la note bleue résonne et nous voilà dans l'azur de la nuit transparente<sup>2</sup>.

Ces pages des *Impressions et Souvenirs* de George Sand relancent la comparaison chère aux Romantiques entre la peinture et la musique, et montrent la concentration de l'artiste passionné : Chopin ne quitte pas son piano, continue de jouer sans s'apercevoir du petit incendie qui se déclenche dans la cuisine. La prose colorée de George Sand s'épanche pendant plusieurs paragraphes sur sa musique sublime, sur les émotions humaines qu'elle exprime, sans que Chopin n'ait jamais la prétention puérile « de faire parler les êtres et les choses au moyen de l'harmonie imitative ».

Dans ce souvenir de 1841, le lecteur est renseigné sur des détails de la conversation entre Delacroix et Maurice, sur l'adoration de Delacroix pour Chopin, sur l'attitude de Chopin qui ne parvient pas à s'intéresser à la peinture. Mais le lecteur aime aussi rêver sur cette petite aventure de « la note bleue », en jalousant les heureux amis qui ont pu entendre Chopin, et imaginant, au-delà du compte rendu de George Sand, ce à quoi Delacroix a pu penser tandis qu'il écoutait, lui qui si souvent commente dans son journal la musique de Chopin. On oublie alors le récit et on a

1 George Sand, *Impressions et Souvenirs* (Paris : Michel Lévy, 1873), p. 81 (janvier 1841).

2 *Ibid.*, p. 86.

envie de se mettre, pour ainsi dire, dans la peau du peintre, comme Baudelaire l'a fait dans ses essais sur Delacroix et Constantin Guys. C'est par une variation baudelairienne que je vais continuer « La Note Bleue : Chopin et Delacroix », conférence que Jean-Jacques Eigeldinger et moi-même avons donnée en juin 2001 à l'Université de Genève.

\*

L'improvisation jouit d'un statut particulier en musique et au théâtre ; elle est un genre, mais on pourrait aussi y voir un principe de composition dans les arts en général. Elle est le symptôme le plus certain que l'imagination travaille et que l'accomplissement d'une œuvre suit une étincelle soudaine, dont l'existence, tout en étant aidée par des techniques précises, ne saurait être fixée en normes académiques. Improviser, cela revient à imaginer en obéissant vite à la dictée de l'imagination.

Baudelaire ne s'est jamais lassé de parler de l'imagination, qu'il considère la faculté humaine la plus importante : c'est elle qui préside à toutes les activités, du commerce à la politique ; sans elle l'art ne ferait que copier. L'imagination, affirme-t-il dans son *Salon de 1859*, est à la fois analyse et synthèse, permet de saisir des relations parmi les choses, et, en décomposant le monde, parvient à créer du nouveau.

Mystérieuse faculté que cette reine des facultés ! Elle touche à toutes les autres ; elle les excite, elle les envoie au combat. Elle leur ressemble quelquefois au point de se confondre avec elles, et cependant elle est toujours bien elle-même, et les hommes qu'elle n'agite pas sont facilement reconnaissables à je ne sais quelle malédiction qui dessèche leurs productions comme le figuier de l'Évangile<sup>3</sup>.

Cette faculté mystérieuse s'oppose au culte exclusif du métier, à l'imitation comme finalité en soi. Toujours dans le *Salon de 1859*, Baudelaire s'insurge contre l'ignorance, la paresse mentale et la prétention de nombreux peintres contemporains qui ressentent l'imagination comme un danger et une fatigue, et jugent la lecture et la contemplation du passé comme une perte de temps. Leur choix est alors d'être des classiques, non pas à la manière du paysagiste Jean-Victor Bertin (qui fut le maître de Corot), mais à la manière plate de Troyon. Et ils peignent, peignent sans réfléchir, jusqu'à imiter l'artiste à la mode. Mais imaginer signifie ne pas réduire l'art à la pratique du métier, tout en employant le métier et l'érudition comme des moyens :

3 Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, 2 vols (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975-1976), vol. ii, p. 620.

Discrédit de l'imagination, mépris du grand, amour (non, ce mot est trop beau), pratique exclusive du métier, telles sont, je crois, quant à l'artiste, les raisons principales de son abaissement. Plus on possède d'imagination, mieux il faut posséder le métier pour accompagner celle-ci dans ses aventures et surmonter les difficultés qu'elle recherche avidement. Et mieux on possède son métier, moins il faut s'en prévaloir et le montrer, pour laisser l'imagination briller de tout son éclat<sup>4</sup>.

Contre la dégradation de l'art, Baudelaire est enchanté par la définition de Mme Crowe dans *The Night Side of Nature, or Ghosts and Ghost Seers* (1848), et il se plaît à citer ses remarques mystiques sur le pouvoir créateur de l'imagination, qu'il ne faut pas limiter à la simple fantaisie, ainsi qu'on le fait dans l'usage commun du terme. Mme Crowe reprend le débat de Coleridge et de Poe. Ce dernier, que Baudelaire avait traduit et commenté en 1857, jugeait sans importance la distinction entre *fancy* et *imagination* et, sans s'épancher sur la création divine, était convaincu que la composition de l'œuvre exige le mélange du talent et de l'*industria*. Le travail et l'application sont les moyens pour arriver à cet « éclat » du nouveau, qui est composé d'éléments déjà existants, agencés différemment. Baudelaire ne peut que partager le souci rationaliste de Poe et refuse tout mythe de l'artiste spontané, naturel, inspiré par vertu divine. Il déclare au directeur de la *Revue française* auquel est adressé son *Salon de 1859* :

Malgré tous les magnifiques privilèges que j'attribue à l'imagination, je ne ferai pas à vos lecteurs l'injure de leur expliquer que mieux elle est secourue et plus elle est puissante, et, que ce qu'il y a de plus fort dans les batailles avec l'idéal, c'est une belle imagination disposant d'un immense magasin d'observations<sup>5</sup>.

L'art exige un savoir et un lien avec la logique : dans un essai traduit par Baudelaire, *The Poetic Principle*, Edgar Allan Poe affirmait que la poésie et la musique ont à la fois un aspect suggestif et un aspect mathématique. Il en va de même suivant Baudelaire pour la poésie et la peinture. L'imagination ne peut pas offrir une copie de la réalité ou de la Nature, mais elle pense, conjecture selon les lois du nombre : « l'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini »<sup>6</sup>. L'infini de Baudelaire, qui revient souvent dans ses poèmes, est un concept mystique et mathématique à la fois. En parlant de Delacroix dans le *Salon de 1846*, Baudelaire s'oppose à toute idée de génie déréglé : « Il n'y a pas de hasard dans l'art, non plus qu'en mécanique. Une chose heureusement trouvée est la simple consé-

4 *Ibid.*, p. 612.

5 *Ibid.*, p. 621.

6 *Idem.*

quence d'un bon raisonnement, dont on a quelquefois sauté les déductions intermédiaires »<sup>7</sup>.

Il convient alors d'établir une différence dans l'appréciation de l'imagination chez les écrivains romantiques. D'un côté, il y a ceux qui, croyant à sa valeur, lui attribuent la qualité d'un don divin. Samuel Taylor Coleridge, dont l'influence a été grande, parle dans un chapitre célèbre de sa *Biographia Literaria* de l'imagination comme « *esemplastic power* », c'est-à-dire le pouvoir de forger : un pouvoir transcendant grâce auquel l'artiste répète l'acte éternel de la création divine et accède aux symboles pour révéler les significations que Dieu a donné à la Nature. Influencé par la philosophie allemande et attaché à une vision platonicienne, Coleridge distingue l'imagination primaire et l'imagination secondaire en les opposant à la *fancy*. L'imagination primaire réitère l'infini « *I AM* » de Dieu, la secondaire est un écho de la première, conjuguée à la volonté humaine, tandis que la fantaisie n'a pas affaire à l'infini, mais élabore et choisit dans le monde fini. Le célèbre poème *The Rhyme of the Ancient Mariner* confirme la métaphysique religieuse du poète anglais par les mots de l'ermite qui sauve le marin :

He prayeth best, who loveth best  
All things both great and small ;  
For the dear God who loveth us,  
He made and loveth all.

Par ailleurs, d'autres Romantiques, comme Poe et Baudelaire, glorifient l'imagination, la qualifiant de divine par une métaphore, sans penser que l'artiste soit un prophète, en l'opposant à toute croyance en la Nature ; leur souci est complètement esthétique et ils voient un lien direct entre l'imagination et la raison. La loi du nombre régit la métrique ainsi que la composition d'une œuvre, « où tout a sa raison d'être » : dans un de ses moments les plus exaltés sur le génie de Delacroix, Baudelaire affirme qu'un tableau est « une machine dont tous les systèmes sont intelligibles pour un œil exercé »<sup>8</sup>. Poe, de son côté, sait que l'artiste, comme le joueur de dames, est passionné par les hiéroglyphes, les énigmes, les puzzles : tout ce qui met à l'épreuve son habilité logique.

\*

Dans le vocabulaire de la rhétorique, d'ailleurs utilisé en peinture, on peut dire qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, certaines discussions sur l'imagination, certes colorées par l'idéologie romantique de l'originalité, touchent à ce mo-

7 *Salon de 1846*, in *Œuvres complètes*, vol. ii, p.432.

8 *Idem*.

ment insaisissable qui est l'*inventio*, ce quelque chose qui fait que l'œuvre existe, même avant d'avoir une existence concrète. La démarcation entre l'*inventio* et la *dispositio* est très faible. Delacroix parlait de la « première pensée ». En 1854 il écrivait que le croquis, « qui est en quelque sorte l'œuf ou l'embryon de l'idée, est loin ordinairement d'être complet »<sup>9</sup>, même s'il contient le tout. En 1857, il définit cette pensée initiale comme quelque chose de complet : « Les premiers linéaments par lesquels un maître habile indique sa pensée contiennent le germe de tous ce que l'ouvrage présentera de saillant ». En se référant aux quelques traits jetés sur le papier par Raphaël ou Rembrandt ou Poussin, il affirme : « La vie déjà est partout, et rien dans le développement de ce thème, en apparence si vague, ne s'écartera de cette conception, à peine éclos au jour et complète déjà »<sup>10</sup>.

La pensée première est une idée du tableau qui vient tout entière à l'esprit de l'artiste, qui ressort dans les premiers traits et demeure tout le long de l'exécution du tableau, comme l'énergie qui le structure et le forge en se servant de tous les moyens matériels et de la technique. Baudelaire n'a pas de doute que les règles et la méthode soient utiles :

Car il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai<sup>11</sup>.

Il ne faut pas que les règles deviennent des dogmes : elles ne doivent pas être un but. Deux forces composent l'imagination : l'une est l'idée première, l'autre consiste dans le travail et la méthode. L'artiste qui n'a que des règles réduit celles-ci en normes ou en poncifs, et ne pourra qu'imiter sans penser. Mais l'artiste qui n'aurait que l'imagination n'existe pas, car on ne peut pas imaginer sans observer, sans réfléchir et sans produire un effet sur le spectateur. Un bon peintre n'est pas un grand peintre, mais un grand peintre est nécessairement aussi un bon peintre.

Delacroix représente pour la génération romantique le peintre plein d'imagination, et donc le véritable artiste. Il suffit de penser au contraste établi par Théophile Gautier dans son « Salon de 1834 » (*France industrielle*, avril 1834), entre le grand peintre et le bon peintre, représentés par Delacroix et Delaroche : « Quelle différence entre M. Eugène Delacroix et M.

9 Eugène Delacroix, *Dictionnaire des beaux-arts*, éd. A. Laurie (Paris : Hermann, 1996), p. 148.

10 *Ibid.*, p. 146.

11 *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, vol. ii, pp. 626-627.

Delaroche ! Le premier est un peintre, un artiste dans la plus grande étendue du mot, l'autre ne sera jamais, quoiqu'on fasse, qu'un ouvrier de talent, qu'un arrangeur assez adroit et rien de plus ».

Pour Baudelaire, Delacroix est l'exemple du grand artiste souvent mal compris par ses contemporains, justement à cause d'un malentendu sur l'imagination. Dans le *Salon de 1846*, il précise le lien entre l'imagination et la composition réfléchie et savante, en défendant le peintre des attaques les plus banales de la critique :

En général, et pour la plupart des gens, nommer Eugène Delacroix, c'est jeter dans leur esprit je ne sais quelles idées vagues de fougue mal dirigée, de turbulence, d'inspiration aventurière, de désordre même ; et pour ces messieurs qui font la majorité du public, le hasard, honnête et complaisant serviteur du génie, joue un grand rôle dans ses plus heureuses compositions<sup>12</sup>.

Le mot « art » peut même se confondre avec l'imagination, qui, elle, brille dans la poésie, comme dans la peinture et dans la musique. Le goût des comparaisons plus ou moins heureuses parmi les arts au XIX<sup>e</sup> siècle confirme la valeur de l'imagination : peu importe que le *medium* soit la plume ou le clavier ou le stylo, c'est « la reine des facultés » qui gouverne l'œuvre ; le va-et-vient parmi les arts témoigne d'un même principe qui dans chacun des arts dirige la création. Les différences des arts, leurs aspects spécifiques et techniques, ne sont que des accidents matériels, et il ne faudrait pas s'arrêter aux parallélismes afin d'esquisser un système d'équivalences et de rivalités parmi les arts. Ces comparaisons sont des métaphores, non des identités ; ce qui compte, c'est un noyau abstrait, pour ainsi dire le coup de fouet de l'imagination, qui par la suite s'organise selon les moyens des arts différents.

Impatient devant les stéréotypes, Baudelaire refuse la comparaison entre Hugo et Delacroix :

On avait le poète romantique, il fallait le peintre. Cette nécessité de trouver à tout prix des pendants et des analogues dans les différents arts amène souvent d'étranges bévues, et celle-ci prouve encore combien l'on s'entendait peu. À coup sûr la comparaison dut paraître pénible à Eugène Delacroix, peut-être à tous deux ; car si ma définition du romantisme (intimité, spiritualité, etc.) place Delacroix à la tête du romantisme, elle en exclut naturellement M. Victor Hugo. Le parallèle est resté dans le domaine banal des idées convenues, et ces deux préjugés encombrant encore beaucoup de têtes faibles. Il faut en finir une fois pour toutes avec ces niaiseries de rhétoricien<sup>13</sup>.

12 *Ibid.*, vol. ii, p. 430.

13 *Ibid.*, pp. 430-431.

Pour Baudelaire, Victor Hugo est un travailleur très adroit et correct, un « académicien » extrêmement habile, qui dit tout de manière calligraphique et ne laisse rien à deviner ; en revanche, Delacroix est un créateur qui, dans ses tableaux « naïvement conçus » et « exécutés avec l'insolence accoutumée du génie », ouvre « de profondes avenues à l'imagination la plus voyageuse<sup>14</sup> ». Car l'imagination représente non seulement l'invention de l'artiste, mais aussi l'effet que l'œuvre produit sur son lecteur ou spectateur. Les remarques de Baudelaire construisent une esthétique de la renonciation : l'art moderne, dont Delacroix est le représentant le plus accompli selon Baudelaire, fuit les détails, l'exécution calligraphique, le réalisme de l'exactitude, pour ainsi dire le contour précis des choses. Son art devient abstrait car il touche à l'essentiel et s'apparente au monde de la pensée et de l'impression mentale. L'artiste moderne sait sacrifier les *minutiae* pour la vision d'ensemble : contre tout naturalisme, Baudelaire imagine, pour la peinture, que la valeur d'un tableau puisse être mesurée par l'effet sur un spectateur qui serait placé à une distance trop grande pour en comprendre le sujet. Il y a une clarté de la vision qu'on pourrait comparer à la perspicacité du style, la *diligens negligentia* dont parle Cicéron dans *De oratore* : dans son désir de fidélité au sens, l'orateur néglige les formes les plus polies, reste indifférent aux embellissements et renonce aux ornements en rendant ainsi l'argument plus frappant.

Certes, on pourrait esquisser toute une histoire du renoncement au superflu dans les arts, du culte de la *brevitas* de la rhétorique ancienne à la bataille de l'architecture moderne contre l'ornement, stigmatisé par la devise d'Adolf Loos : *Ornament und Verbrechen*, ou par Mies van der Rohe : *Less is more*. Ce qui est certain, c'est qu'en dépit des époques ou des écoles, deux attitudes opposées se sont constamment confrontées : le goût de la précision du détail et celui de la clarté de l'ensemble. Baudelaire, dans son enthousiasme pour l'art moderne, pour un traitement moderne et pour des sujets modernes, a toujours opté pour le sacrifice du détail. Est beau le tableau qui bien que vu de loin, et dont on ne peut identifier les lignes et les contours, déclenche la rêverie du spectateur : le court-circuit de l'imagination passe de l'artiste à l'œuvre et au public. Le saut des étapes intermédiaires dont Baudelaire parle en rappelant qu'il n'y a pas de hasard dans les trouvailles de l'imagination, revient selon une autre formule dans l'essai sur Wagner. Baudelaire réclame le droit à un petit vide extrêmement précieux : « Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y a toujours une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur »<sup>15</sup>. Il y a donc

14 *Ibid.*, p. 431.

15 « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris », in *Œuvres complètes*, vol. ii, pp. 781-782.

des œuvres qui empêchent de rêver, d'autres qui en revanche font entrer le public dans le songe qui les a enfantées : ce qui est suscité dans l'âme du spectateur « est analogue aux moyens de l'artiste ». Dans *L'Œuvre et la Vie d'Engène Delacroix*, Baudelaire reprend l'idée de l'effet :

Delacroix est le plus suggestif de tous les peintres, celui dont les œuvres, choisies même parmi les secondaires et les inférieures, font le plus penser, et rappellent à la mémoire le plus de sentiments et de pensées poétiques déjà connus, mais qu'on croyait enfouis pour toujours dans la nuit du passé<sup>16</sup>.

Le souvenir fait partie de l'imagination : « Pour E. Delacroix, la nature est un vaste dictionnaire dont il roule et consulte les feuilles avec un œil sûr et profond ; et cette peinture, qui procède surtout du souvenir, parle surtout au souvenir<sup>17</sup> ». Le peintre élabore des images qui viennent de la vie ou de la nature, de sa connaissance des maîtres, et surtout de son âme. Baudelaire rappelle ce que Heine disait pour s'opposer au principe esthétique de l'imitation de la nature dans les arts plastiques : l'architecture, un des arts les plus primitifs, n'imité aucune forme extérieure ; aucun de ses types ne vient de la nature ; ils ne surgissent que de l'âme humaine. Baudelaire formule une théorie esthétique non naturelle, anti-organique, une théorie de l'artifice qui confirme sa proximité à la pensée de Poe, et suggère le rôle essentiel du souvenir dans la composition. La mémoire plonge dans le monde intérieur de l'artiste, nous y fait pénétrer. Aussi est-elle exercée pendant le moment délicat de l'exécution : il faut travailler vite pour ne pas perdre l'idée. Quoi d'autre serait l'improvisation en peinture sinon la rapidité d'exécution ? Improviser, c'est une pratique indispensable pour une œuvre imaginative, qui, loin de chercher l'accumulation des détails et le rendu calligraphique, « arrache les entrailles » d'un sujet.

Delacroix part donc de ce principe, qu'un tableau doit avant tout reproduire la pensée intime de l'artiste, qui domine le modèle, comme le créateur la création ; et de ce principe il en sort un second qui semble le contredire à première vue, – à savoir, qu'il faut être très soigneux des moyens matériels d'exécution. – Il professe une estime fanatique pour la propreté des outils et la préparation des éléments de l'œuvre. – En effet, la peinture étant un art d'un raisonnement profond et qui demande la concurrence immédiate d'une foule de qualités, il est important que la main rencontre, quand elle se met à la besogne, le moins d'obstacles possible, et accomplisse avec une rapidité servile les ordres divins du cerveau : autrement l'idéal s'envole<sup>18</sup>.

16 *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, vol. ii, p. 433.

17 *Idem*.

18 *Idem*.

L'improvisation dérive de la coïncidence de deux temporalités : le temps extrêmement lent de la conception, pendant lequel l'artiste assimile tous les matériaux qui lui seront utiles, et le temps rapide de l'exécution, où tout doit se plier au rythme qui vient de l'âme.

Les remarques de Baudelaire amènent aussi à réfléchir au rôle de la main dans la peinture. On aurait aimé que George Sand nous parle des mains de Chopin ; mais hélas, elle ne saurait pas abréger ses considérations et ses descriptions ; en revanche, Baudelaire fait vite miroiter l'image du peintre au travail, non pas en racontant platement un épisode, mais dans un tour de force où l'abstrait et le concret se condensent en spasmes rapides, où la rêverie, la réflexion, la maxime et les « ondulations de la conscience » sont solidaires. Dans le long passage cité, Baudelaire fait allusion à ce que Delacroix dit, en s'identifiant à des principes qui sont aussi les siens en matière artistique. Les affirmations générales filent vers un constat abstrait sur la peinture, qui, pour ainsi dire, ne se pose pas sur son abstraction : la clause qui rappelle que peindre est un art de raisonnement profond fait apparaître la main – réelle, concrète, unique par son article déterminé, appartenant à Delacroix plus clairement que si le nom du maître revenait dans la phrase, et en même temps une main qui est métaphore et métonymie, comme si elle était le travail de l'artiste dans la répétition journalière des gestes et des efforts pendant toute une vie devant les toiles. Et lorsque le lecteur est ébloué, comme dans un poème des *Fleurs du Mal*, par l'association du haut et du bas, par le passage de l'adjectif « profond » à l'adjectif « servile », au lieu de s'enfoncer dans le monde de la matière, de tous ces outils du peintre qui doivent être prêts pour la besogne, il est soulevé, élevé, emporté du « divin cerveau » jusqu'aux éléments les plus volatiles, jusqu'aux zones les plus impalpables de l'idéal. Le souffle de la phrase de Baudelaire a un rythme si soutenu qu'il mime par les mots et la syntaxe la rapidité de l'exécution, le mouvement ininterrompu de l'improvisation, cette force incandescente qui n'est rien d'autre que l'imagination.

En peinture, comment ne pas remarquer le lien de l'improvisation à la forme de l'esquisse, ou du croquis ou de l'ébauche ? L'ébauche est un idéal en soi, le produit même de la fulguration de l'idée et de l'obéissance de la main qui veut la suivre dès son apparition. Les hésitations de Delacroix sur la question du fini et du non fini montrent son attrait pour le caractère rapide de l'ébauche, qui pour ainsi dire garde en elle la chaleur de la première pensée. L'ébauche est pour le peintre ce que Chopin disait à Delacroix au moment où il se mettait au piano chez George Sand : « Ce n'est pas commencé. Rien ne me vient [...] rien que des reflets, des ombres,

des reliefs qui ne veulent pas se fixer. » Et néanmoins l'artiste ne s'arrête pas.

Baudelaire, toujours soucieux du rapprochement entre l'imagination et l'esprit de système, aime observer la manière dont les artistes travaillent dans leur atelier. Certains peintres accumulent des tableaux commencés, où des parties sont absolument finies, tandis que d'autres restent indiquées par un contour noir ou blanc. Mais Delacroix procède par séries de tableaux superposés et complets : plusieurs ébauches harmonieuses dans l'ensemble de la composition montrent que maintes créations se suivent l'une après l'autre, la dernière étant toujours plus proche de la perfection, c'est-à-dire de la pensée première, la plus profonde chez l'artiste – celle qui a enfanté l'œuvre.

La rencontre des deux temporalités, celle de la conception et celle de l'exécution, devient le motif le plus obsédant des écrits esthétiques de Baudelaire. Ainsi dans *L'Œuvre et la Vie d'Eugène Delacroix*, il parle du mélange de passion et de volonté chez l'artiste : Delacroix est à la fois fougueux et patient, « amoureux de la passion » et « froidement déterminé à chercher les moyens d'exprimer la passion de la manière la plus visible ». L'objectif de l'artiste est de traduire le plus fidèlement possible ses impressions, et pour cela il doit disposer de tous les moyens qui rendent cette traduction rapide. L'imagination est la faculté la plus importante, mais elle resterait « impuissante et stérile, si elle n'avait pas à son service une habileté rapide, qui pût suivre la grande faculté despotique dans ses caprices impatientes »<sup>19</sup>.

La *diligens negligentia* est encore une fois la manière qui offre plus de clarté, qui donne la possibilité d'entrer en contact avec l'imagination du spectateur. Le « feu » de l'imagination exige bien plus de méthode que l'on ne croirait. Stendhal et Delacroix sont pour Baudelaire tous deux des tempéraments ardents attirés par des systèmes de morale pratique : contrairement à une opinion répandue, la vélocité d'exécution demande une recherche continue qui permet d'atteindre ce qui est absolument nécessaire et qui évite le superflu. L'argument de Baudelaire contre le réalisme et contre le culte du détail se complète par sa réflexion rapide, aphoristique, sur l'exécution et le rôle du souvenir. Les partisans du détail sont esclaves du modèle, alors que les artistes imaginatifs ont tout dans la tête, c'est-à-dire dans leur mémoire, et dans leurs doigts, c'est-à-dire dans l'habileté de leur exécution. Ce serait une erreur de penser que le monde extérieur n'est pas important pour ces artistes, car il est comme la Nature pour Delacroix : un vaste dictionnaire dont on tourne et consulte les

19 *L'Œuvre et la Vie d'Eugène Delacroix*, in *Œuvres complètes*, vol. ii, p. 747.

feuilletés. L'univers est un grand magasin d'observations qui nourrissent la mémoire. Baudelaire exalte les qualités de Constantin Guys dans *Le Peintre de la vie moderne*, l'essai qui résume ses principes esthétiques, s'opposant avec vigueur à tous les mythes de la Nature : ici il développe le thème de la représentation de la vie urbaine, déjà annoncé la fin du *Salon de 1846*, ici il accentue la valeur du croquis comme la forme même du rythme de la vie contemporaine ainsi que de la vélocité d'exécution. On trouve dans ce texte l'esthétique du moi et de la foule, qui caractérise *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris* : cet essai fait correspondre le vertige de la vie moderne avec la rapidité de l'exécution. L'artiste et la ville se réfléchissent l'un dans l'autre.

Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire<sup>20</sup>.

Contre toute pratique du modèle à reproduire, la mémoire joue un rôle essentiel dans le travail de l'artiste, dont l'esprit est sollicité par les mille impressions de la vie métropolitaine. Les croquis de Constantin Guys ne sont pas un assemblage de notes minutieuses, mais une véritable traduction de la vie extérieure. Un des chapitres de ce petit traité sur le beau moderne porte le titre : « L'art mnémorique ». Baudelaire parle de la méthode de Constantin Guys qui, comme tous les bons dessinateurs, dessine « d'après l'image écrite » dans son cerveau, « et non d'après la nature<sup>21</sup> ».

Coleridge a discuté l'importance de la mémoire dans sa philosophie transcendantale, en attribuant à la *fancy* la capacité de choisir parmi les éléments du monde fini. Dans son langage kantien et mystique, il fait alterner de longues sentences philosophiques et des citations de Descartes ou de Hartley ou de Milton. Mais Baudelaire ne supporte pas le poids de la théorie, comme il ne supporte pas les détails réalistes, tout ce qui est uniforme et étouffe l'imagination du lecteur. Dans le dénouement rapide de ses phrases parfois brèves et parfois longues, parfois rêveuses et parfois polémiques, qui procèdent par saccades, aphorismes, pointes et mouvements inattendus, Baudelaire invente une petite histoire où il s'imagine ce que fait et ressent le peintre. Avec l'enthousiasme de l'enfant pour qui « l'univers est égal à son vaste appétit », Constantin Guys plonge dans la

20 *Le Peintre de la vie moderne*, in *Œuvres complètes*, vol. ii, p 694.

21 *Ibid.*, p. 698.

foule et dans une foule d'impressions, en admirant « l'éternelle beauté et l'étonnante harmonie de la vie dans les capitales ». Il a la même soif de vie que le convalescent du conte de Poe traduit par Baudelaire, « L'Homme des foules », ou que le mangeur d'opium dans *Les Paradis artificiels*, là où la voix de Baudelaire se fond avec celle de Thomas De Quincey dans le commentaire et la traduction libre de plusieurs de ses œuvres. Dans *Le Peintre de la vie moderne*, on ne saurait plus distinguer Baudelaire et Constantin Guys, et le poète parle de son engouement pour les paysages de la grande ville en imaginant les pensées du peintre :

Quand M. G., à son réveil, ouvre les yeux et qu'il voit le soleil tapageur donnant l'assaut aux carreaux des fenêtres, il se dit avec remords, avec regrets : « Quel ordre impérieux ! quelle fanfare de lumière ! Depuis plusieurs heures déjà, de la lumière partout ! de la lumière perdue par mon sommeil ! Que de choses éclairées j'aurais pu voir et que je n'ai pas vues ! » Et il part ! et il regarde couler le fleuve de la vitalité, si majestueux et si brillant<sup>22</sup>.

La petite fiction continue et, une fois arrivé le soir, le peintre s'enivre de la vie nocturne : « M. G. restera le dernier partout où peut resplendir la lumière, retentir la poésie, fourmiller la vie, vibrer la musique. » Et enfin, à l'heure où les autres rentrent et dorment, Constantin Guys travaille, penché sur sa table, et fait renaître sur le papier toutes les choses, « belles et plus que belles, singulières et doués d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur »<sup>23</sup>. Baudelaire explique comment la fantasmagorie de la vie moderne a été extraite du monde extérieur en imaginant un duel entre deux types de mémoire qui président à l'exécution du peintre : la volonté de ne rien oublier, de retenir la multiplicité des détails et la volonté de trouver une harmonie synthétique capable de rendre l'essentiel des impressions. Plus l'exécution est rapide, plus elle est égale à l'idée et sait trouver l'équilibre entre la précision de tous les éléments, qui demandent d'être traités à égalité, et la vision d'ensemble, qui exige de l'ampleur, de l'ordre et du sacrifice. L'erreur serait de se laisser emporter par la justice rendue à toute petitesse : on n'obtiendrait que les minuties d'un myope ou d'un bureaucrate. Mais M. G. sait éviter une telle erreur par ses techniques dans la composition des espaces et dans l'utilisation du crayon, du lavis et de l'encre. On peut dire ainsi que l'*inventio* et la *dispositio* sont à peine séparées, ou plus exactement ne sont pas séparées chronologiquement.

Le duel entre la mémoire résurrectionniste, qui veut tout évoquer, et la fureur du pinceau renvoie à la même nécessité de rapidité que Baude-

22 *Ibid.*, p. 692.

23 *Ibid.*, p. 694.

laire décrivait à propos de Delacroix. Ainsi l'ivresse du crayon dans les croquis de M. G. impose un tour de force à la main et au cerveau :

C'est la peur de n'aller pas assez vite, de laisser échapper le fantôme avant que la synthèse n'en soit extraite et saisie ; c'est cette terrible peur qui possède tous les grands artistes et qui leur fait désirer si ardemment de s'approprier tous les moyens d'expression, pour que jamais les ordres de l'esprit ne soient altérés par les hésitations de la main ; pour que finalement l'exécution, l'exécution idéale, devienne aussi inconsciente, aussi coulante que l'est la digestion pour le cerveau de l'homme bien portant qui a dîné<sup>24</sup>.

Comme dans le cas de Delacroix, Baudelaire envisage encore une fois le choc des temporalités : l'une lente et l'autre frénétique. L'une est égale à toute la passion obsédante de son propre art, à toute une vie absorbée par l'œil de l'artiste ; l'autre est égale à l'impromptu qui brûle les étapes entre la pensée et la main. Des impressions, des reflets qui montent à la surface du fond de la mémoire où ils sont enfouis, mais que la main de l'artiste ne lâche pas ; rien ne saurait les arrêter.

On comprend alors que la célèbre synesthésie, si chère aux romantiques, depuis Hoffmann jusqu'à Baudelaire et aux artistes de la fin du siècle – et dont George Sand donne un exemple avec sa description de la « note bleue » –, parle non seulement de la confusion des sens, mais des correspondances entre le monde extérieur et intérieur, entre le physique et le mental. La synesthésie est l'effet d'une œuvre sur l'esprit du spectateur – ou du lecteur –, mais aussi ce moment syncrétique qui est le jaillissement de l'œuvre, les commencements de son idée même, son ombre, ses reflets, ses reliefs, le va-et-vient de ce qui est incomplet et complet à la fois, les hésitations d'une naissance et la détermination irréversible à exister. Comme le suggère Delacroix dans ses réflexions sur le croquis, le développement du thème, en apparence si vague, ne s'écartera de la conception à peine éclose au jour et complète déjà, et la note bleue de Chopin résonne dans l'azur.

24 *Ibid.*, p. 699.



JACQUELINE WAEBER

## Du bon usage des titres : le cas Alkan<sup>1</sup>

Tant de son vivant qu'après sa mort, la réception de l'œuvre de Charles-Valentin Alkan (1813-1888) a contribué à forger sa silhouette de *rara avis* dans le paysage du romantisme musical. Lorsqu'elles ne l'ignorent pas franchement, les études musicologiques préfèrent ranger Alkan au sein de la cohorte des pianistes-compositeurs romantiques (Thalberg, Kalkbrenner, Pixis, Moscheles, Herz ...) Charles Rosen par exemple, a expliqué dans la préface de son ouvrage *The Romantic Generation* pourquoi son étude s'était strictement limitée aux compositeurs « dont les styles caractéristiques ont été définis à la fin des années 1820 et au début des années 1830 [...] Une figure mineure comme celle d'Alkan est omise pour les mêmes raisons ; il est devenu intéressant essentiellement à partir des années 1850 par son extension de la tradition lisztienne et par la manière dont il a transposé à la musique de piano les effets opératiques de Meyerbeer »<sup>2</sup>. Jugement révélateur de deux idées largement répandues sur Alkan, à commencer par la prétendue influence lisztienne, alors qu'Alkan fut aussi peu lisztien qu'un Chopin. Pianiste d'exception, Alkan mena jusqu'au début des années 1840 une carrière de virtuose « malgré lui ». Mais qu'on se garde d'y voir la marque d'une personnalité indéniablement introvertie, laquelle nourrira ensuite le mythe (excessif) de sa misanthropie : au contraire de la virtuosité du jeune Liszt, qui a pour finalité de se donner à voir en public, le pianisme d'Alkan, avec sa qualité implacable et motorique, confine à l'exercice spirituel et solitaire.

Quant à la deuxième assertion de Rosen (la transposition d'effets meyerbeeriens), elle est non seulement inexacte, puisque c'est précisément à partir des années 1840 qu'Alkan commença à épurer son style, notamment par une fréquentation toujours plus accrue du répertoire de musique dite « ancienne » et par la pratique de l'orgue et du piano-péda-

1 Ce texte est une version remaniée d'une communication donnée en 2001 dans le cadre du cycle « Synesthésies » du Groupe d'Etudes du XIX<sup>e</sup> siècle de l'Université de Genève, sur l'invitation de Patrizia Lombardo et Jean-Jacques Eigeldinger.

2 Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge, Mass. : Cambridge University Press, 1995), pp. ix-x.

lier ; mais surtout elle situe Alkan dans la catégorie de la « Trivialmusik » représentée par les Emile Prudent et autres Lefébure-Wely. Cette perception déformée explique que la vie et l'œuvre d'Alkan appartiennent encore aujourd'hui au culte des virtuoses pianistes, souvent compositeurs : Ferruccio Busoni, Kaikhosru S. Sorabji, Ronald Stevenson, John Ogdon, Raymond Lewenthal ... Tous pianistes ayant trouvé leur terrain d'élection dans un répertoire jugé excentrique, générant leur propre public de mélomanes – souvent tout aussi excentriques.

Si le piano d'Alkan continue à susciter quelque intérêt, celui-ci se situe toujours dans la périphérie du « grand » répertoire. D'ailleurs la bibliographie sur ce compositeur reste remarquablement clairsemée, et les rares études de fond disponibles se sont surtout livrées à une exégèse de son pianisme particulier, recensant ses principaux traits idiomatiques. Il n'en faut pas plus pour fournir des arguments à ceux qui ne voient dans son œuvre qu'une collection de clichés<sup>3</sup>.

Les commentateurs d'Alkan se sentent également moins à leur aise avec les petites formes qu'avec les œuvres à plus grande échelle, comme la *Grande Sonate* « Les Quatre Âges » op. 33 ou le Concerto et la Symphonie

3 C'est ainsi qu'Alkan continue à remplir épisodiquement les pages de magazines musicaux destinés au grand public. La monographie la plus connue reste celle publiée entre 1976 et 1987 par feu Ronald Smith, *Alkan. Volume One. The Enigma* (New York : Crescendo Publishing, 1976), et *Volume Two. The Music* (Londres : Kahn & Averill, 1987). Remarquable en son temps et toujours d'actualité pour ce qui est de la partie biographique, l'ouvrage est toutefois desservi par une approche excessivement descriptive de la musique. Ces deux volumes ont certes aidé à la popularisation du nom d'Alkan chez les mélomanes, mais celle-ci n'a pas eu valeur de réévaluation de son œuvre, à en juger par les études musicologiques actuelles. On peut se demander si la croisade passionnée de Smith en faveur d'Alkan n'a pas été à double tranchant, dans la mesure où elle n'a fait qu'établir encore plus la prétendue bizarrerie de l'homme et du musicien.

Publiée une année avant le second volume de Smith, l'étude de Britta Schilling, *Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles-Valentin Alkan (1813-1888)* (Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1986) se concentre sur son style « virtuose ». Tout comme l'ouvrage de Smith, Schilling fournit des descriptions détaillées des techniques pianistiques propres à Alkan (utilisation de trilles, doubles notes, octaves, etc). La conclusion de telles approches mène inévitablement à concevoir le piano d'Alkan comme une forme hypertrophiée de virtuosité lisztienne (en tout cas, une dégénérescence). Le volume le plus informatif sur la vie et l'œuvre d'Alkan (incluant la musique de chambre et l'œuvre pour orgue et pour piano-pédalier) reste le volume *Charles-Valentin Alkan*, éd. B. François-Sappey (Paris : Fayard, 1991). Les *Bulletins de la Société Alkan* (1985- ; Paris) sont quant à eux d'un intérêt considérable pour la documentation historique.

pour piano seul des *Études dans les tons mineurs* op. 39<sup>4</sup>. Le plus souvent réunies en recueils, les petites formes d'Alkan témoignent d'une concision elliptique dans le temps et dans leur substance musicale par un refus de tout développement au profit de la répétition et de la juxtaposition de séquences, ce qu'on a souvent perçu comme une forme de simplisme musical. Le cœur du problème trouve des racines plus profondes dans ce qui s'avère être la difficulté de justifier la petite forme par rapport à la grande forme, telle que définie par les critères musicaux d'obédience germanique depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>.

Publiées à Paris chez Richault en 1861, les quatre suites composant le recueil des *48 Motifs* ou *Esquisses* pour piano op. 63 sont le principal objet d'investigation du présent essai. L'œuvre offre un angle idéal permettant de cerner les traits les plus spécifiques du style d'Alkan, comme la pièce caractéristique et la petite forme, quoique pensée au sein d'un regroupement plus large, puisque ces *48 Motifs* ou *Esquisses* forment une collection somme toute considérable de pièces brèves, certaines tendant à l'aphorisme musical.

L'op. 63 est également emblématique en ce qu'il met à nu l'un des malentendus majeurs sur l'œuvre d'Alkan, largement responsable de sa marginalisation. Parce qu'on s'en est tenu à la seule surface de son œuvre, à son goût pour des titres si naïvement imagés, descriptifs ou narratifs, et à son utilisation d'un matériau musical si ouvertement conventionnel et connoté, on a assimilé son œuvre au répertoire de la musique de salon. D'ailleurs, le *double* titre général donné au recueil op. 63, *Motifs* (page de titre) ou *Esquisses* (titre n'apparaissant qu'à partir de la première page de chaque suite) appartient lui-même à l'univers de la musique de salon et ne peut qu'entretenir la confusion avec ce répertoire : nous aurons l'occasion d'y revenir.

4 Comme on peut le voir dans quelques études plus récentes (!) : Robert Darle Marler, « A study of < Douze Etudes dans les tons majeurs > op. 35 and < Douze Etudes dans les tons mineurs > op. 39 » (MA dissertation, University of Cincinnati, 1990) discute des difficultés techniques (pianistiques), des traits programmatiques et d'autres aspects formels de l'œuvre (sous un angle principalement schenkérien) ; José Raúl Lopez, « Alkan's < Symphonie > op. 39 : an analysis and pedagogical aspects » (MA dissertation, University of Miami, 1993), traite surtout des aspects didactiques de l'œuvre (quoiqu'on ne puisse guère recommander la *Symphonie* pour l'exercice quotidien). Une approche strictement analytique, elle aussi largement schenkérienne, est livrée par William E. Wellborn, « The op. 39 < Symphonie > for solo piano by Charles-Valentin Alkan : Analysis and Perspective » (MA dissertation, University of Texas, 1995).

5 Jeffrey Kallberg a commenté ces aspects dans le cas de Chopin : « Small < Forms > : In Defence of the Prelude », in *Chopin at the Boundaries. Sex, History, and Musical Genre* (Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1996), pp. 135-145.

Dès lors il n'est pas excessif d'affirmer que toute étude de la musique de Charles-Valentin Alkan devrait se fonder en premier lieu sur une étude de ses titres. On ne trouvera pas d'autre compositeur qui ait pratiqué avec une telle persévérance cet « art du titre », si ce n'est Chopin ; mais la relation de ces deux compositeurs par rapport au titre prend des voies différentes. Tant Chopin qu'Alkan ont en commun le goût pour la dissonance générique, consistant à faire référence à un genre donné (ce qui est généralement établi par le titre même de la pièce : nocturne, valse ...), puis à parasiter cette référence en y injectant de nouvelles références génériques<sup>6</sup>.

Alkan a quant à lui tout particulièrement prisé l'étude, genre *a priori* neutre pour ce qui est de sa valeur première d'exercice, mais de ce fait hôte idéal pour abriter de nouveaux genres, au point de perdre sa qualité générique d'étude. Ainsi de la série des *Douze Grands Caprices ou Etudes* op. 12, 13, 15 et 16 de 1837 (notons l'ambivalence du « ou »), qui voit l'étude céder sa place jusqu'à disparaître, notamment au profit du poème pianistique narratif dans le cas de l'op. 15. C'est là que s'arrête toute ressemblance avec le compositeur polonais, chez qui on ne trouvera jamais une étude intitulée « L'Incendie au village voisin » (n° 7 des *Etudes dans les tons majeurs* op. 35) ou un nocturne appelé « Le Grillon » (4<sup>e</sup> Nocturne op. 60 bis).

L'aversion que Chopin portait aux titres descriptifs est bien connue : ainsi lorsque l'éditeur londonien Wessel avait affublé ses œuvres de titres comme « Les murmures de la Seine » (Nocturnes op. 9), « Il lamento e la consolazione » (Nocturnes op. 32), ou encore « Le banquet infernal » (Scherzo op. 20). Si l'attitude de Chopin démontre sa réticence pour tout élément permettant de favoriser une lecture extramusicale de sa musique, il semble au contraire que l'arsenal de titres proposé par Alkan exige une telle lecture. Tout serait donc mis en œuvre par ce dernier, et ce dès le titre, pour inciter l'exécutant/auditeur à se livrer à un exercice de décodage extramusical de l'œuvre. Exercice qui serait d'emblée voulu par le compositeur, lequel, à travers ses indications, titre(s) inclus, mettrait son exécutant sur la piste. Mais si tel est le but du jeu, celui-ci doit être réservé aux *happy few*. Dans le sillage de Paganini, Liszt a porté au pinacle l'idée que certaines œuvres ne peuvent être jouées que par leur géniteur, ou par celui qui serait son double parfait, soit l'exécutant qui ainsi prouverait que son art équi-

6 Voir Jim Samson, *Chopin* (Oxford : Oxford University Press, 1996), p. 225. Un cas d'école est donné par le Nocturne op. 15 n° 3 de Chopin, pièce présentant les marqueurs de genre de la mazurka ou encore du choral. Cet exemple a été commenté par Jeffrey Kallberg, « The Rhetoric of Genre : Chopin's Nocturne in G minor », in *Chopin at the Boundaries. Sex, History, and Musical Genre*, pp. 3-29.

vaut à l'art créateur du compositeur. C'est sur ce plan qu'Alkan rejoint Liszt au plus près, et non au sujet de la virtuosité pianistique.

### Du recueil au cycle : un désordre bien ordonné

Alkan a pratiqué la pièce caractéristique tout au long de sa carrière, sans que s'observe une éclipse notable ou un abandon momentané pour ce genre spécifiquement français. Bien au contraire, son goût pour de grands recueils s'est même accentué à partir des années 1850.

Pour le piano seul, ce goût est illustré dès 1838 avec la publication du premier recueil des *Chants* op. 38a et de celui des *Mois, douze morceaux caractéristiques*, et se poursuit jusqu'en 1876, année de publication du cinquième et dernier recueil de ces mêmes *Chants* op. 70<sup>7</sup>. Entre ces deux œuvres on trouve encore les *12 Etudes dans tous les tons majeurs* op. 35 (1848), les *12 Etudes dans tous les tons mineurs* op. 39 (1857) et les *48 Motifs* ou *Esquisses* op. 63 (1861). A ces œuvres pour piano s'ajoutent encore les recueils hybrides révélant la pratique toujours plus assidue d'Alkan à l'orgue et à ses dérivés, comme le piano-pédalier, et qui va représenter l'essentiel de son œuvre à partir des années 1860 (comme quoi à partir des années 1850, le style d'Alkan ne laissait guère de place à un répertoire empli d'« effets meyerbeeriens ») : les *25 Préludes dans tous les tons majeurs et mineurs* pour piano ou orgue op. 31 (1847), les *13 Prières pour orgue, avec pédale obligée, ou piano à clavier de pédales, ou piano à 3 mains* op. 64 (1865), les *12 Etudes d'orgue ou de piano de pédales, pour les pieds seulement* (1866 ; sans n° d'op.), les *11 Grands Préludes et 1 transcription du Messie de Haendel pour piano à clavier de pédales, ou piano à trois mains* op. 66 (1867) et les *11 Pièces dans le style religieux, et 1 transcription du Messie de Haendel, pour orgue, harmonium ou piano* op. 72 (1867). A l'exception des deux derniers recueils des *Chants*, les *48 Motifs* ou *Esquisses* représentent donc la dernière collection de pièces caractéristiques pour piano seul.

Immanquablement, la difficulté première d'une œuvre conçue comme une collection de pièces diverses est celle de son unité interne. Tout regroupement incite à une forme d'ordonnance à grande échelle, et l'organisation tonale reste le moyen le plus traditionnel pour y parvenir. C'est en tout cas chez Alkan un procédé privilégié, que l'on trouve dans ses

7 Les deuxième, troisième et quatrième recueils des *Chants* (op. 38b, 65 et 67) furent publiés respectivement en 1857, 1864 et 1876.

recueils d'Études op. 35 et 39 ou encore dans les Préludes op. 31<sup>8</sup>. En revanche, le recueil des *Mois* ne suit aucune logique dans la succession des tonalités, puisque ici la cohésion – s'il en faut une – est d'ordre purement extramusical, les douze pièces symbolisant les douze mois de l'année. Les cinq recueils de *Chants* sont organisés selon l'ordonnance du premier cahier des *Lieder ohne Worte* op. 19 de Mendelssohn (1833), dont ils conservent la succession des tonalités (Mi – la – La – La – fa dièse – sol) ainsi que leurs principales caractéristiques génériques ou formelles, les patterns rythmiques et les *tempi* des pièces (par exemple les sixièmes pièces concluant les cinq recueils de *Chants* sont toutes des barcarolles, correspondant au « Venezianisches Gondellied » op. 19 n° 6). Quant aux *Douze grands Caprices ou Études, divisés en 4 suites* (1837) réunissant les *Trois improvisations dans le style brillant* op. 12, les *Trois Andantes romantiques* op. 13, les *Souvenirs, trois morceaux dans le genre pathétique* op. 15 et les *Tre Scherzi* op. 16, ils échappent eux aussi à une ordonnance par tonalités, et dans le cas de l'op. 15, la cohérence du recueil est également d'ordre extramusical.

On connaît les modèles antérieurs d'une telle ordonnance par tonalités depuis le *Clavier bien tempéré* de Bach, croisant tonalités majeures et mineures selon l'ordre chromatique ascendant (Do-do ; Do dièse-do dièse ; Ré-ré ...) ; ordonnance qui est également celle des *Grands Exercices dans les tons majeurs et mineurs* op. 152 de Carl Czerny. Les Préludes op. 28 de Chopin suivent quant à eux l'ordre ascendant de quintes des tonalités majeures (côté dièses), avec interpolation des tonalités relatives (Do-la ; Sol-mi ; Ré-si ...). La version finale des *Études d'exécution transcendante* de Liszt (1851) adopte le cycle descendant des quintes des tonalités majeures (côté bémols), toujours avec l'interpolation de la relative mineure (Do-la ; Fa-ré ; Si bémol-sol ...).

Les *48 Motifs* ou *Esquisses* n'échappent pas à la règle. Les douze pièces composant chaque recueil se répartissent en deux trames alternées, l'une pour les pièces impaires, l'autre pour les paires. Dans les première et troisième suites, les pièces impaires sont toutes majeures, celles paires toutes mineures ; ce rapport est inversé pour les deuxième et quatrième suites.

8 L'agencement tonal des douze études de l'op. 35 et 39 suit le cycle descendant des quintes, dans les tonalités majeures pour le premier recueil (La – Ré – Sol – Do – Fa etc), mineur pour le second (la – ré – sol – do – fa etc). Les Préludes op. 31 suivent pour les pièces impaires les tonalités majeures selon l'ordre chromatique ascendant (Do – Ré bémol – Ré – Mi bémol etc) et pour les pièces paires les relatifs mineurs dans le même ordre (fa – fa dièse – sol – sol dièse etc).

<i>Première suite</i>			<i>Deuxième suite</i>
1. La vision	Do	do	13. Ressouvenir
2. Le staccatissimo	fa	Fa	14. Duettino
3. Le legatissimo	Ré	ré	15. Tutti de Concerto « dans le genre ancien » <sup>10</sup>
4. Les cloches	sol	Sol	16. Fantaisie
5. Les initiés <sup>9</sup>	Mi	mi	17. Petit prélude à 3
6. Fuguettes	la	La	18. Liedchen
7. Le frisson	Fa dièse	fa dièse	19. Grâces
8. Pseudo-naïveté	si	Si	20. Petite Marche villageoise
9. Confidence	La bémol	sol dièse	21. Morituri te salutant
10. Increpatio	do dièse	Ré bémol	22. Innocenzia
11. Les soupirs	Si bémol	Si bémol	23. L'homme aux sabots
12. Barcarollette	mi bémol	Mi bémol	24. Contredanse
<i>Troisième suite</i>			<i>Quatrième suite</i>
25. La poursuite	Do	do	37. Scherzettino
26. Petit air. Genre ancien	ré phrygien <sup>13</sup>	Sol	38. Les bons souhaits <sup>14</sup>
27. Rigaudon	Ré	ré	39. Héraclite et Démocrite
28. Inflexibilité	la	La	40. « Attendez-moi sous l'orme ... »
29. Délire <sup>11</sup>	Mi	mi	41. Les enharmoniques
30. Petit air dolent	si	Si	42. Petit air à 5 voix
31. Début de quatuor	Fa dièse	fa dièse	43. Notturmino-innamorato
32. Minuettino	do dièse	Do dièse	44. Transports
33. « Fais dodo »	La bémol	sol dièse	45. Les diabolotins
34. « Odi profanum vulgus et arceo » <sup>12</sup>	mi bémol	Mi bémol	46. Le premier billet doux
35. Musique militaire	Si bémol	si bémol	47. Scherzetto
36. Toccatina	fa	Fa	48. En songe
		Do	Laus Deo

Tableau des tonalités des 48 *Motifs*, ou *Esquisses* op. 63, en quatre suites

- 9 Le titre n'est donné que dans la table thématique. La pièce donne en exergue la citation suivante : « Allons, dans les prés émaillés, que parfument les roses, former, selon nos rites, ces danses harmonieuses que conduisent les Heures fortunées » (Aristophane, *Les grenouilles*, vers 449 à 455).
- 10 « Dans le genre ancien » n'apparaît pas dans la table des matières.
- 11 On peut déduire par un autographe conservé à la Bibliothèque nationale de France que l'ensemble des pièces composant l'op. 63 s'est constitué sur au moins treize années : le document montre un premier état du *Motif* n° 29, « Délire », pas encore pourvu de ce titre et dans la tonalité de ré mineur ; pour s'insérer dans le schéma tonal des 48 *Motifs*, il a été transposé un ton plus haut.
- 12 « Je hais la foule des profanes et m'en écarte » (Horace, Ode III,1).
- 13 L'armure donne deux bémols, pour sol mineur, mais la pièce est dans le mode de ré phrygien.
- 14 Le titre n'est donné que dans la table thématique. Dans la partition, le titre est « Le ciel vous soit toujours prospère ! »

Comme montré dans le tableau, l'ordre tonal des pièces paires des première et deuxième suites commence par fa mineur pour la première suite, fa majeur pour la deuxième ; pour les troisième et quatrième suites, il commence respectivement par sol mineur<sup>15</sup> et sol majeur.

On relève dans la quatrième suite une entorse à la règle du chiffre pair (et multiple de 12) qui constitue la norme dans ce type de recueil parcourant systématiquement le spectre tonal. La 48<sup>e</sup> pièce, « En songe », est elle-même suivie d'une autre pièce, « Laus Deo ». Celle-ci n'est pas numérotée et elle se retrouve isolée, tout en marquant son appartenance à l'ensemble de l'op. 63 par sa tonalité de do majeur, qui est aussi celle de « La vision », pièce initiale de la première suite. On se gardera d'attribuer le n° 49 à ce « Laus Deo » : il ne conclut pas la quatrième suite, mais en revanche il boucle la boucle de l'ensemble en fermant le cercle des tonalités. L'achèvement est ainsi pleinement atteint par ce retour à la tonalité de départ. La présence de « Laus Deo » fait d'ailleurs de l'op. 63 un cycle, conçu et terminé comme tel : c'est à la fin de « En songe » que l'on lit « fin du 4<sup>e</sup> Livre », ce qui ne signifie pas pour autant fin du cycle complet. On peut rapprocher ce procédé avec celui des 25 Préludes pour piano ou orgue op. 31 (1847) : sans titre et en mi mineur, le prélude n° 24 est suivi d'un 25<sup>e</sup> prélude, « Prière », qui revient à la tonalité de départ de do majeur. Dans le cas des 48 *Motifs*, il est vraisemblable que le changement d'ordre des tonalités de la trame paire à partir de la troisième suite (on part de sol et non plus de fa comme dans les première et deuxième suites) ait été motivé pour que l'*Esquisse* n° 48 puisse être en fa majeur et pour permettre par la succession des tonalités fa majeur – do majeur de « En songe » et « Laus Deo » un rapport cadentiel IV-I (si le même ordre avait été conservé pour les quatre suites, « En songe » aurait été en mi bémol majeur).

Déjà dans l'op. 31, l'ajout d'un vingt-cinquième prélude correspondait à une intention structurelle pour marquer la fin d'un cycle ; l'intention est encore plus affirmée dans l'op. 63, pour être doublée d'une résonance poétique. Ouvrir un recueil sur une « vision », c'est d'emblée placer la musique à un niveau élevé de compréhension, et du même coup exiger de son interprète qu'il puisse l'atteindre : marque d'une musique qui ne se livrerait pas au commun des mortels. On pourrait certes n'entendre dans cette « Vision » qu'un nocturne de plus « à la Field » étirant indéfiniment sa mélodie surannée (ce qui en 1861 était décidément *out of fashion*, ou alors péché indéniable de musique de salon). Sous le masque de cette musique bien conventionnelle, la première *Esquisse* est un pur moment de contem-

15 En réalité ré phrygien.

plation, que renforce la longue pédale de tonique du début. Sa conclusion en est toutefois surprenante, traitée à la manière d'une fin ouverte : au moment où la cantilène semblait enfin prendre son envol, la tessiture largement déployée à l'aigu se resserre subitement dans les dernières mesures pour se résoudre dans une formule cadentielle hymnique (voir exemple 1).

Aussi chanté et lié que possible

34 *In tempo*

*pp* *smorzando* *rall.*

*pp*

*Ped.* \* *Ped. con sord.* \*

Exemple 1 : Motif n° 1, « La vision », mes. 1-8, et mes. 34-38

Il faut relier cette vision introductive, s'achevant telle une prière, à l'*Esquisse* finale du quatrième livre des *Motifs*, le n° 48 « En songe » : commencés sur une vision, les 48 *Motifs* se referment sur un rêve. Achèvement qui est cependant encore situé dans une sphère supérieure qu'il faut quitter. C'est la fonction du « Laus Deo », pièce située à la fois hors et dans le recueil des *Motifs*, que de résoudre le parcours tonal en revenant à la tonalité de départ : à nouveau un geste de prière, identique à celui du prélude n° 25 de l'op. 31 (« Prière »).

Comme « La vision », « En songe » se déroule essentiellement dans la tessiture aiguë du piano. De manière encore plus marquée que dans « La vision », la musique est ici dépourvue de toute attache, faite de rosolies statiques et d'une conclusion qui s'évapore littéralement (*svaporandosi*). Le sec accord final *fortissimo* sonne d'ailleurs plus comme une annonce du carillon initial du « Laus Deo » que comme la conclusion de ce rêve (voir exemple 2).

Musical score for the end of Motif n° 48 and the beginning of 'Laus Deo'. The score is in 9/16 time and consists of two staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a *pp* dynamic and a *Rall.* marking. The music features a series of eighth notes and sixteenth notes, leading to a final *ff* chord. The second staff starts with a bass clef and a key signature of one flat. It begins with a *Leo.* marking and features a series of eighth notes and sixteenth notes, leading to a final *ff* chord. The score ends with the text 'FIN DU 4e LIVRE.' and a star symbol.

Musical score for the beginning of 'Laus Deo'. The score is in common time and consists of three staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with an *f* dynamic and a *Assez lentement* marking. The music features a series of eighth notes and sixteenth notes, leading to a final *f* chord. The second staff starts with a bass clef and a key signature of one flat. It begins with a *Leo.* marking and features a series of eighth notes and sixteenth notes, leading to a final *f* chord. The third staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a *p e sostenuto* marking and a *Même mouvement dolce* marking. The music features a series of eighth notes and sixteenth notes, leading to a final *p* chord. The score ends with a star symbol.

Exemple 2 : Dernières mesures du *Motif* n° 48 « En songe », mes. 17-19, et début du « Laus Deo », mes. 1-5

Sur ce point, les *Motifs* ou *Esquisses* sont un autre témoignage de cette conception élitare de la musique, mentionnée plus haut à propos de Paganini et de Liszt. On peut opérer ici un rapprochement avec celle des *Douze Etudes d'exécution transcendante* de Liszt, dont le titre seul signifie l'appartenance à une sphère accessible au plus petit nombre. L'organisation des *Etudes transcendantes* mérite également d'être rapprochée avec celles des *Esquisses*. Le recueil lisztien s'ouvre sur deux études se démarquant des dix suivantes par leur titre : *Preludio* pour l'étude n° 1 ; « Molto vivace », pour la deuxième étude, soit la seule indication de tempo. A la différence des dix études suivantes du recueil, il s'agit de titres non descriptifs, ou *rhématiques*, pour reprendre une distinction appliquée par Gérard Genette, et qui s'oppose aux titres descriptifs ou *thématiques*<sup>16</sup>. Ces titres rhématiques ont été donnés à deux pièces aux vertus introductives, mise en doigts préalable avant que de commencer à gravir la montagne. Ce n'est qu'une fois cette première étape franchie qu'arrive la troisième étude, intitulée « Paysage » : autre manière de vision, d'autant plus préparée et attendue par les deux premières études, tel le geste de dévoilement d'un tableau qui s'offrirait à son exécutant privilégié.

Le lien poétique entre les pièces initiale et conclusive(s) des *Motifs* montre que l'ensemble constitue bien un cycle : dès lors, est-il possible de trouver d'autres liens à l'intérieur des quatre suites, qui se justifieraient autrement que par l'ordonnance tonale ?

Certains *Motifs* peuvent particulièrement bien remplir le rôle de prélude au *Motif* suivant, et cela lorsque ces « préludes » sont particulièrement brefs, de l'ordre de l'aphorisme musical, mais aussi fort dépouillés sur les plans harmonique et mélodique, et se terminant de façon ambiguë, ou pour le moins évitant résolument la cadence V-I. C'est le cas du *Motif* n° 4, « Les Cloches » (1<sup>e</sup> suite). Par sa brièveté, son statisme harmonique, mais aussi par la tonique finale teintée d'une 7<sup>e</sup> mineure, « Les Cloches » (sol mineur) peuvent parfaitement se justifier comme prélude introduisant la pièce suivante, une fugue marquée « Quasi-Coro » (d'une texture hymnique similaire à la fugue en ré majeur du second Livre du *Clavier bien tempéré*), au titre sibyllin, « Les Initiés », conçue comme paraphrase musicale d'une citation des *Grenouilles* d'Aristophane.

Un autre cas de figure similaire est celui du n° 26, « Petit air. Genre ancien », pièce de vingt mesures, qui introduirait le n° 27, « Rigaudon ». L'armure du « Petit air » indique sol mineur, mais la pièce est écrite en ré phrygien. Se terminant sur une quinte à vide (ré-la), elle justifie son « genre ancien » par des inflexions modales évitant soigneusement tout do

16 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris : Éditions du Seuil, 1982), p. 81 sq.

dièse. Sa quinte à vide finale crée un enchaînement inhabituel avec l'accord de ré majeur initial du « Rigaudon » (autre allusion à un répertoire « ancien » particulièrement apprécié d'Alkan), au contraire des autres pièces du recueil qui sont ordonnées selon le cycle des quintes ascendantes.

Il est également possible de regrouper à l'intérieur d'une suite certaines pièces par paires, comme par exemple la paire créée entre les pièces n° 2 et 3 (1<sup>e</sup> suite), respectivement « Le staccatissimo » et « Le legatissimo », dont les titres et l'écriture pianistique les rattachent sans ambiguïté au genre de l'étude. Dans le même livre, on pourrait également voir un autre apparemment générique entre les *Motifs* n° 5 et 6, pour être deux pièces de type fugué : la première est la fugue des « Initiés », elle-même introduite par « Les Cloches » ; quant à la seconde, elle est intitulée sans mystère « Fuguettes ». Dans la troisième suite, « L'homme aux sabots » (n° 23) et la « Contredanse » finale (n° 24), outre qu'ils possèdent la même mesure à 6/8, partagent également une même substance musicale ouvertement triviale : « L'homme aux sabots » doit se jouer « d'un pas ordinaire », tandis que la « Contredanse » est un pastiche de barcarolle qu'on jouerait exagérément vite.

S'il est possible de cerner certains apparentements à l'intérieur de chaque recueil, cela ne signifie pas pour autant qu'il s'en dégage une ligne directrice particulière. Qu'on ne se risque donc pas à vouloir trouver un quelconque lien « poétique » pour chaque recueil. Il n'y a pas eu volonté d'ordonnance systématique, mais bien plus des rencontres fortuites, créant un lien entre quelques pièces. Ces *Motifs* ou *Esquisses* semblent plutôt suggérer à ceux qui les jouent et les écoutent un réseau de connexions ou d'évocations, sans que celles-ci soient déterminées avec précision. Le matériel ouvertement connoté de l'op. 63 (comme par exemple la trivialité mélodique de « L'homme aux sabots » et de la « Contredanse ») a pour fonction de déclencher ce processus d'associations.

## Motifs ou Esquisses ?

Dès lors, comment comprendre le double titre de *Motifs/Esquisses* donné à l'ensemble de l'op. 63 ? La page de titre de l'édition Richault de 1861 se présente comme suit : « [...] 48 | MOTIFS, | POUR | PIANO, | divisés en

4 Livres [...] »<sup>17</sup> Le titre d'*Esquisses* n'est donné qu'à la première page de chaque suite. Il convient de s'arrêter sur la nature même de ce double titrage, depuis le titre général de *Motifs*, suivi de celui plus spécifique d'*Esquisses*. Cette manière de donner un double titre n'est pas un cas isolé chez Alkan : on la retrouve dans les *Douze Grands Caprices ou Etudes* en quatre cahiers déjà mentionnés de 1837, et où au double titrage général viennent encore s'ajouter les titres des quatre recueils, ainsi que les titres individuels donné à chacun des Caprices ou Etudes (trois par cahier). Mais dans ce dernier cas, il s'agit de créer d'emblée avec cet empilement des titres un brouillage générique, au contraire des *Motifs* ou *Esquisses* où le double titrage s'apparente plus à un souci de précision permettant de traduire au plus près l'intention *poétique* du recueil.

Le titre de *Motifs* est un *unicum* dans l'œuvre d'Alkan. Il relève d'un genre alors très prisé dans le répertoire du salon, celui du pot-pourri instrumental essentiellement conçu pour piano seul. Il n'est que de parcourir les catalogues d'éditeurs pour voir fourmiller des titres contenant le mot « motifs ». Exclusivement donné au pluriel, ce terme n'est toutefois jamais utilisé de manière isolée, au contraire de l'op. 63 d'Alkan : les *Motifs* étaient fréquemment usités dès les années 1820, et leur usage allait encore se maintenir jusque durant le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. On ne compte pas les variantes autour de ce terme essaimant les catalogues, avec des titres comme *Motifs sur des airs favoris*, *Motifs favoris*, ou *Quadrille ...*, *Divertissement(s) ...*, *Rondeau(x) ...*, *Fantaisie ...*, *Valses ...* et autres *Mazourkes sur des motifs ...*<sup>18</sup> En 1861, année de publication par Richault des *Motifs* d'Alkan, un coup d'œil sur les catalogues de l'époque suffit à montrer l'enracinement de ce terme dans le répertoire du salon – les « motifs » tirés d'opéras d'Offenbach et Meyerbeer étant alors parmi les plus populaires.

Quant au titre d'*Esquisse(s)*, on le trouve déjà utilisé à une occasion par Alkan avant l'op. 63. La première occurrence est celle de la pièce pour

17 Cotage R. 13476.

18 Karl Czerny s'est abondamment illustré dans ce type de composition, le plus souvent sur des motifs d'opéras, comme les *Deux rondeaux brillants, sur les motifs favoris de l'opéra de Bellini, I Puritani* op. 371 (1836), ou les *Huit Rondinos sur des motifs les plus favoris pour le pianoforte* op. 419 (1836). Citons encore à titre d'exemple, de Johann Pixis, la *Fantaisie et pot-pourri pour piano et violon sur des Motifs de Mozart et Beethoven* (1824), de Sigismond Thalberg, *Fantaisie et Variations sur différents motifs de l'opéra Euryanthe* op. 1 (1830), d'Ignaz Moscheles, la *Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra d'Obéron* (1837), de Franz Liszt, la *Grande Fantaisie sur des motifs de Robert le Diable* (1845) et le *Capriccio alla turca sur des motifs de Beethoven (Les Ruines d'Athènes ; 1847) ...* L'éditeur Weigl à Vienne a façonné des titres similaires pour les op. 63 et 84 de Franz Schubert, respectivement un *Divertissement en forme d'une Marche brillante et raisonnée sur des motifs originaux français* (1826) et un *Andantino varié et Rondeau brillant sur des motifs originaux français* (1827).

piano *Le Tambour bat aux champs, esquisse* op. 50 bis, publiée en 1859. Moins fréquent que *Motifs*, le titre d'*Esquisse* ou *Esquisses* n'était toutefois pas une rareté en 1860. Au même titre que *Motifs*, il pouvait être utilisé pour désigner des pots-pourris, à l'instar de ces *Esquisses de l'opéra italien, Trois impromptus pour piano sur Anna Bolena, Norma et Torquato Tasso* de Jacob Rosenhain (1840, chez les fils Schott à Mayence). Mais plus fréquemment, l'*Esquisse* est assimilée à une œuvre originale. On trouve cependant bon nombre d'*Esquisses* dans les catalogues, et dans les années 1860, l'utilisation par Alkan de ce titre était elle aussi fortement enracinée dans le répertoire du salon<sup>19</sup>.

On peut également imaginer qu'Alkan a glané le titre d'*Esquisses* chez Robert Schumann, auteur des *Vier Skizzen für das Pedal-Klavier* op. 48 (1846), œuvre expressément conçue pour l'un des instruments de prédilection d'Alkan. Le compositeur avait commencé à se familiariser avec cet instrument depuis 1853 par l'intermédiaire de la firme Erard, laquelle venait de mettre au point un nouveau modèle de piano-pédalier. Et sans doute que l'opus schumannien avait déjà pu servir de modèle aux *Trois esquisses* du jeune Georges Bizet, écrites pour piano ou harmonium (1858). Citons encore Stephen Heller, dont les 24 *Etudes* op. 16, publiées en 1840, comportent une « Esquisse » (étude n° 10) ; ou encore cette *Skizze* pour piano, pièce isolée sans indication d'opus, publiée en Allemagne en 1851 par un disciple de Schumann, Theodor Kirchner.

Le double titre de *Motifs/Esquisses* indiquerait deux directions, non pas opposées mais complémentaires : d'une part le motif, soit l'idée d'une composition sur un matériau préexistant, et d'autre part l'esquisse, titre mieux approprié pour désigner une pièce caractéristique, mais qui chez Alkan possède également des résonances poétiques particulières, associées à l'utilisation de ce terme dans le vocabulaire de l'art pictural – nous y reviendrons.

Si l'op. 63 mérite son titre de *Motifs*, c'est principalement par les citations qui émaillent ses quatre recueils : « citations » doit être pris au sens large, en ce qu'il s'agit plus de réminiscences stylistiques ou génériques que de véritables citations d'œuvres préexistantes (mécanisme habituel de toute composition du type « motifs sur ... »). Ainsi de la « Fantaisie » n° 16 (2<sup>e</sup> suite) : étude d'agilité pour la main droite qu'on imagine sortie

19 Dans le voisinage chronologique et parisien des *Esquisses* d'Alkan, on trouve trois *Esquisses pour piano* de Charles de Bériot (1862), *Les Pâquerettes, Six esquisses musicales pour les petites mains pour piano* d'Alphonse Leduc (1863), *Esquisses, suite de quatre-vingt pièces pour piano* de Louis Besozzi en 8 Livres (1867) et encore en 1869, *La Musique au Salon, 6 Esquisses musicales pour piano* de Paul Barbot.

d'un recueil de Czerny, ce *Motif* n'en offre pas moins aux mesures 29-30 une claire réminiscence de l'étude op. 10 n° 4 de Chopin.

C'est une citation formelle et générique du *Lied ohne Worte* op. 19 n° 4 de Mendelssohn que l'on observe dans le « Liedchen » n° 18 (2<sup>e</sup> suite) : le modèle mendelssohnien est un « Chorlied » encadré par une ritournelle de cinq mesures, jouée au début puis en conclusion de la pièce (et dans l'édition Richault, cette ritournelle est d'ailleurs entièrement écrite en petites notes). Ritournelle dont la particularité est de sonner comme une fin, et non comme un début : c'est lorsqu'elle revient en conclusion de la pièce qu'elle prend tout son sens de phrase conclusive. Ce geste d'encadrement de la section centrale du *Lied ohne Worte* op. 19 n° 4 est aussi le trait formel le plus distinctif de la pièce, et il a été repris tel quel par Alkan dans son « Liedchen », dont la texture conserve également les caractéristiques de l'écriture du « Chorlied ».

Par sa référence à Mendelssohn et par son titre, le « Liedchen » fait allusion à une autre œuvre d'Alkan, les *Chants* pour piano, dont deux des cinq Livres avaient déjà été publiés avant les *Motifs* op. 63<sup>20</sup>. Le procédé de citation formelle et générique en œuvre dans le « Liedchen » est utilisé de manière systématique dans les cinq livres de *Chants*. Dans le cas de l'op. 19 n° 4, c'est le *Chant* n° 1 du Livre premier, « L'offrande », qui suit le plus strictement l'idée de citation formelle en reprenant le modèle d'une ritournelle conclusive faisant office de cadre à la section centrale.

Au même titre que les *Chants*, le « Liedchen » est un commentaire générique de la pièce préexistante de Mendelssohn, ce qu'implique déjà son titre de « Lied » mis sous sa forme diminutive – et ici notons qu'Alkan n'a pas utilisé un titre comme « Chant » ou « Romance », ce dernier terme étant alors le plus fréquemment utilisé dans les éditions françaises des *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn, mais lui a préféré le plus fidèle « Liedchen », qui par son diminutif marque toutefois sa distance avec le modèle de l'op. 19 (voir exemple 3)<sup>21</sup>.

20 Voir *supra*, p. 245.

21 Pour les seuls *Motifs* op. 63, on trouve des titres comme « Duettino », « Liedchen », « Minuettino », « Toccatina », « Scherzettino », « Scherzetto », de même que des titres utilisant l'adjectif « petit » : « Petit prélude à 3 », « Petite marche villageoise », « Petit air », « Petit air dolent », « Petit air à 5 voix ». Dans le Livre cinquième des *Chants* op. 70, on trouve « Duettino » (n° 1) et « Andantinetto » (n° 2).

Allegretto

*Dolce e sostenuto*

5

21

*cresc. poco*

*ten.*

*f*

*f*

24

*f*

*Dolce come prima*

*cal. e smorz.*

Exemple 3 : Début de la ritournelle et quatre premières mesures de la ritournelle finale du *Motif* n° 48 « Liedchen », mes. 1-8 et mes. 21-28

Une référence générique similaire s'observe dans le *Motif* n° 43, « Nottornino-Innamorato ». Ce titre riche en connotations génériques fait bien plus qu'évoquer l'univers du salon : il le détourne. Dans « Nottornino-Innamorato », la référence générique du nocturne est détournée par le diminutif, qui plus est sous sa forme italianisée, et par l'adjectif « innamorato ». Derrière ce titre qu'on imaginerait volontiers sorti d'un recueil d'Emile Prudent, se cache un subtil hommage à Chopin qui n'a rien du pastiche ou de la parodie. Sa mesure à 6/8 le rapproche du type du nocturne-barcarolle cher à Chopin (op. 27 n° 2, op. 37 n° 2 notam-

ment) et sa forme semble se modeler sur le type du nocturne ABA', forme en arche fréquente chez Chopin : à la première partie en fa dièse mineur suit une partie centrale B en fa dièse majeur, si ce n'est qu'Alkan évite le retour d'un A' et le retour à fa dièse mineur. La coda de la section B se termine sur un accord de fa dièse majeur (dans un geste d'ailleurs typiquement chopénien d'arpège ascendant) qu'interrompt un abrupt la bécarre, note grinçante qui tout à coup brise cette évocation nostalgique d'un nocturne, nous rappelant que cette pièce est avant tout un *Motif*, une pièce « à la manière de » (voir exemple 4).

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 31-34) begins with a piano introduction marked 'Intenzionato' and ends with a forte dynamic 'f'. The second system (measures 35-38) features a piano section marked 'pp' and 'rall. e', with a dynamic shift to 'p'. The third system (measures 39-40) is marked 'smorz.' and concludes with a final chord. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemple 4 : Fin du *Motif* n° 43 « Notturnino-Innamorato », mes. 31-40

Comme on l'a vu, les compositions sur des *motifs* sont des œuvres bâties sur un matériau préexistant : elles sont des paraphrases, des variations n'allant jamais au-delà de la surface du matériau préexistant, et où la citation se justifie par le simple plaisir de citer. Les *Motifs* d'Alkan se livrent à une revisitation radicale de ce genre. Il n'est que de considérer le matériau musical de bon nombre de ces pièces, d'une simplicité évangélique, que certains jugeront même banal, mais où précisément la banalité n'est que

façade : il y a toujours chez Alkan un processus de distorsion qui se dévoile d'autant plus qu'il est appliqué à une pièce au matériau particulièrement simple. La déviation, l'écart, ne se ressentent que plus fortement lorsque appliqués à un matériau mélodique ou harmonique des plus normatifs. On a souvent reproché à la musique d'Alkan d'être emplie de lieux communs, tant elle joue sur des formules musicales stéréotypées : trémolos, gammes chromatiques, accords de septième diminuée, cantilène dans le registre aigu sur un accompagnement ondoyant ... Autant de signes musicaux conventionnels, de poncifs familiers à un auditoire musicalement éduqué. Il y a cependant ici une volonté de dépasser ces clichés pour en faire surgir des idées sonores proprement inouïes. À l'exception de Berlioz (dont Alkan détestait la musique !), il est difficile de trouver un autre compositeur qui a utilisé de la sorte les éléments les plus conventionnels du langage de son temps. La musique d'Alkan nous convoque à un jeu de l'écoute : cela peut être expliqué par un procédé cher au compositeur, que j'ai eu l'occasion de décrire comme étant une « anamorphose auditive », transposition sonore de l'anamorphose visuelle, qui est une déformation de la perception oculaire<sup>22</sup>. De même qu'il est possible dans un tableau de multiplier un détail jusqu'à ce qu'il finisse par envahir l'ensemble du tableau, il est possible de mettre en avant un détail sonore qui ainsi mis en valeur finit par dérégler la perception du tout. En mettant en scène un élément musical connoté, aisément identifiable à travers nos codes culturels, l'anamorphose sonore le déforme et le fait passer du second au premier plan.

L'anamorphose peut se créer à partir du détail fourni par une simple cellule mélodique : un motif chromatique, comme dans « Morituri te salutant » (n° 21, 2<sup>e</sup> suite), inlassablement répété et transposé ; elle peut naître par l'évocation du bruit ou d'un « son sale », comme avec les clusters des « Diablotins » (n° 45, 4<sup>e</sup> suite), qui finissent par contaminer la section marquée « Quasi Santa », essentiellement diatonique (les clusters étant réservés à l'évocation diabolique et forcément chromatique) ; elle peut aussi se créer à partir d'une seule note, comme le do dièse constamment répété de « Grâces », en fa dièse mineur (n° 19, 2<sup>e</sup> suite) : cette répétition obsessionnelle donne toute son étrangeté à une pièce qui sans cela sonnerait comme un « Chorlied » dépourvu du moindre trouble. Le détail

22 Sur l'anamorphose auditive chez Alkan, voir mon « Searching for the Plot : Charles-Valentin Alkan's « Souvenirs. Trois Morceaux dans le genre pathétique » op. 15 », *Journal of the Royal Musical Association*, à paraître. On trouve une définition de l'anamorphose visuelle chez Max Milner, « L'anamorphose fantastique, ou la transfiguration de la vision par les instruments d'optique », *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, éd. R. Zorzi (Venise : Marsilio, 1999), pp. 45-56.

peut également être une texture, comme la tessiture exagérément aiguë du « Duettino » qui évoque une boîte à musique, ou un bruissement frénétique de clavecin : l'œuvre est un pastiche « alla D. Scarlatti ». Il peut aussi être une particularité métrique : dans ce même « Duettino », il est fréquent que le phrasé écrit ne corresponde pas avec le phrasé auditif, créant ainsi un effet général d'une musique boiteuse et comme déréglée : les mesures initiales ont un phrasé auditif à 2/4, alors que la mesure est à 3/4 ; à partir de la mes. 13, m.d. et m.g. ont des phrasés à 5/4 décalés de deux noires (voir exemple 5).

Vivamente

6

8<sup>va</sup>

11

5/4

5/4

5/4

5/4

5/4

17

8<sup>va</sup>

Alla D. Scarlatti

sempre

tr

Exemple 5 : Motif n° 14 « Duettino », mes. 1-21

### « L'idée même du compositeur ... »

A l'article IMITATION de son *Dictionnaire de musique* (publ. 1767), Jean-Jacques Rousseau a annoncé par une métaphore synesthésique l'ultime développement à l'ère des Lumières de la théorie de la *mimesis* aristotélicienne : « Mettre l'œil dans l'oreille »<sup>23</sup>. Désormais l'esprit se fera œil *et* oreille, pour aller au-delà de l'imitation servile des sons de la nature : pour cela « on ne représentera pas directement ces choses ; mais [on] excitera dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant »<sup>24</sup>.

Ce mécanisme de substitution qui s'appuie sur un phénomène d'analogie entre son et vision est aussi l'un des fondements de la musique à programme, qui se justifie par la persistance du concept d'imitation, et qui au sein de l'idéologie romantique dix-neuviémiste développée par les *Frühromantiker*, n'ose pourtant plus dire son nom. Faut-il rappeler ici la moquerie de Schumann à l'égard des *Wegweiser* (panneaux indicateurs) de la *Symphonie fantastique*, tout juste bons pour les oreilles françaises, mais indignes de celles d'outre Rhin ? Alkan lui-même se devait de justifier les connotations extramusicales propres à nombre de ses compositions, sans pour autant les présenter comme « imitatives » : « Il ne s'agit point ici de musique imitative ; encore moins de musique cherchant sa propre justification, la raison de son effet, de sa valeur, dans un milieu extramusical » écrit-il dans la préface de sa Grande Sonate « Les Quatre Âges » op. 33 (publ. 1847). Alors de quoi s'agit-il ? A l'instar de la préface d'Alkan, il faut souligner que d'une manière générale, les explications poétiques fournies après coup par les compositeurs auront décidément toujours quelque chose d'alambiqué et de maladroit. Les explications de Berlioz au sujet du programme de la *Fantastique*, celles de Schumann évoquant ses propres *Charakterstücke*, et même l'exemple fondateur du « mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei » de la « Pastorale », sont autant de proses justificatrices qui trahissent le propre embarras du compositeur, tout de même bien conscient de laisser la porte grande ouverte pour que s'engouffrent des lectures purement imitatives. Si les explications d'Alkan ne nous apprennent guère sur ce que le compositeur entend par « musique imitative », elles nous renseignent toutefois précisément sur la fonction des titres caractéristiques et autres indications qui essaient la partition :

23 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, in *Œuvres complètes V. Ecrits sur la musique, le langage et le théâtre*, sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995), p. 860.

24 *Ibid.*, p. 861.

Chacun [des mouvements de la Sonate] correspond, dans mon esprit, à un moment donné de l'existence, à une disposition particulière de la pensée, de l'imagination. Pourquoi ne l'indiquerais-je point ? *L'élément musical subsistera toujours, et l'expression ne pourra qu'y gagner* ; l'exécutant, sans rien abdiquer de son sentiment individuel, *s'inspire de l'idée même du compositeur* [...] Je crois donc devoir être mieux compris et mieux interprété avec ces indications, quelque ambitieuses qu'elles paraissent au premier coup d'œil, que sans leur secours<sup>25</sup>.

Au-delà de la recherche légitime de l'expression, vaste et vague concept, les propos d'Alkan affirment clairement la parfaite entente qui doit régner entre le compositeur et son interprète. C'est au compositeur de guider le musicien par des indications dont le but est de lui faire comprendre sa musique, sans pour autant instaurer une grille de lecture à la manière d'un programme préétabli. Evidemment, la frontière entre cette *intention première* qui est à l'origine de l'œuvre musicale – l'« idée même du compositeur » – et une lecture programmatique est plus que floue (comme dans le cas emblématique de la « Pastorale »).

Le titre s'investit d'un rôle allant bien au-delà du simple indicateur générique. Sur ce point, on peut mettre côte à côte les propos d'Alkan avec ceux écrits près d'un siècle plus tôt par Carl Philipp Emanuel Bach, et qui attribuent à l'exécutant le *pouvoir* de transmettre l'intention première du compositeur (sans toutefois nous dire comment cette transmission peut s'effectuer, puisque c'est affaire de génie ...) : « Puisque un musicien ne peut pas toucher les autres s'il n'est pas touché, il est nécessaire pour lui de pouvoir ressentir tous les affects qu'il veut susciter chez ses auditeurs ; il leur donne à comprendre ses propres sentiments de telle manière qu'il puisse les leur faire ressentir. Aux endroits languides et tristes, il devient languide et triste. On peut le voir et l'entendre en lui »<sup>26</sup>. Déjà en 1837, Ignaz Moscheles avait choisi cet extrait du traité de Bach en guise de *motto* à la première édition publiée à Londres de ses *Nouvelles Grandes Etudes* pour piano, op. 95, et dans la préface desquelles Moscheles précise qu'il est particulièrement recommandé pour le pianiste « d'utiliser sa propre ingéniosité et réflexion pour exprimer les passions, les sentiments et le caractère général *qu'il suppose avoir été ressenti et essayé par l'auteur lorsqu'il a composé chaque pièce, et qu'il a tout juste indiqué par le titre caractéristique qu'il lui a attribué, et*

25 Ch.-V. Alkan, Préface de la Grande Sonate, op. 33 ; c'est moi qui souligne.

26 « Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt ; so muss er notwendig sich selbst in alle Affekten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will ; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt die solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an ». Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin, 1753 ; R Kassel : Bärenreiter, 1994), vol. i, « Das dritte Hauptstück. Vom Vortrage », §13, p. 122.

par le vocabulaire technique pour la couleur et l'expression, qu'il a répandu un peu partout dans la composition »<sup>27</sup>.

Le compositeur attend de l'exécutant qu'il « suppose » les passions et sentiments que le premier aura ressentis au moment de la composition ; c'est le choix du titre ou de l'indication qui a pour fonction de mettre en branle l'imagination de l'exécutant. Dès lors le choix d'un titre ne se fait guère à la légère. Non seulement il ne doit pas être trop imprécis, mais il ne doit pas non plus être trop précis, car trop de précision tue « le génie de l'art » et fait tomber la composition dans la simple imitation. Moscheles se montre particulièrement sourcilieux sur ce point, recommandant que le compositeur se garde d'aller trop loin en tentant de « décrire l'image qui a rempli son esprit » au moment de l'acte créateur – et notons à quel point le vocabulaire de Moscheles trahit l'élément visuel et ancre son propos dans le *descriptif* :

*Si [le compositeur] a tenté plus particulièrement de décrire l'image qui a rempli son esprit au moment où il a donné forme à son imagination, il craint avoir trop interféré avec le génie de l'art ; et il a par conséquent été désireux de laisser le développement de son but à la fantaisie et à la sensation de l'exécutant, en qui il espère qu'il créera, sinon précisément la même image, du moins une image ayant une forte analogie avec celle-là*<sup>28</sup>.

Comme pour Moscheles, le vocabulaire d'Alkan témoigne lui aussi d'une position esthétique encore fortement ancrée dans le XVIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi lorsqu'il évoque cette conception du titre comme déclencheur de la fantaisie de l'exécutant, lui permettant de saisir « l'idée même du compositeur » (Préface à la *Grande Sonate* op. 33). Il y a des échos éminemment

27 « The player is particularly recommended to use his own ingenuity and reflection in expressing the passions, sentiments and general character *which he supposes the author to have felt and intended at the time he composed each piece, and which he has slightly indicated by the characteristic title which he has attached to it, and by the technical words for colour and expression, which he has scatter'd over the composition* ». Ignaz Moscheles, *Nouvelles Grandes Etudes*, op. 95. Facsimilé de l'édition de Londres, Cramer, Addison & Beale (Courlay : Fuzeau, 2002), p. [ii] ; c'est moi qui souligne.

28 « *If he [the composer] had attempted more particularly to describe the picture which filled his mind at the moment he embodied his imagination, he fears he should have too much interfered with the genius of the art ; and he has therefore been desirous to leave the development of his aim to the fancy and feeling of the performer, in whom he hopes it will create, if not precisely the same picture, at least one having a strong analogy [sic] to it* ». Ignaz Moscheles, *Nouvelles Grandes Etudes*, op. 95 ; c'est moi qui souligne.

Le lien entre compositeur et exécutant que cherche à établir Moscheles est ici d'autant plus remarquable qu'il concerne des ouvrages didactiques, soit des études pour piano. Désormais dans celles-ci l'aspect mécanique n'est plus fin mais moyen. Cette tendance s'observait déjà, quoique de manière moins marquée, dans le recueil d'études précédent de Moscheles, les *Etudes* op. 70 publiées en 1828.

rousseauistes derrière cette notion d'« idée même du compositeur » : et si rien ne permet d'affirmer qu'Alkan ait été un lecteur assidu de Jean-Jacques, il était difficile, pour tout musicien éduqué au XIX<sup>e</sup> siècle, d'ignorer l'existence de son *Dictionnaire de musique* qui fut abondamment pillé tout au long de l'ère romantique, et ce dans l'Europe entière. Par ailleurs l'importante diffusion des idées musicales de Rousseau dès le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle – notamment à travers les articles musicaux de l'*Encyclopédie Méthodique* (1791-1818) – explique la prégnance d'idées rousseauistes y compris sous la plume de ceux qui n'ont pas fréquenté directement ses écrits. Ainsi les propos d'Alkan prolongent ceux de Rousseau dans son article MOTIF du *Dictionnaire de musique* (entrée nouvelle par rapport aux articles rédigés par Rousseau pour l'*Encyclopédie*) : « [Motif] signifie l'idée primitive et principale sur laquelle le Compositeur détermine son sujet et arrange son dessein. C'est le Motif qui, pour ainsi dire, lui met la plume à la main pour jeter sur le papier telle chose et non pas telle autre »<sup>29</sup>. Conception du motif qui est ici remarquablement proche de celle de l'esquisse picturale. Comme on l'a vu, le titre d'*Esquisses* était dans les années 1860 dans l'air du temps, mais plus importante encore est la richesse de sens que véhicule le terme « esquisse » au XIX<sup>e</sup> siècle, continuant en cela un développement sémantique déjà largement amorcé au cours du siècle précédent. On sait que derrière l'idée d'esquisse se profile celle du fragment, de l'essai, du premier jet (du peintre ou du poète) ; plus généralement, de la brièveté et même de l'improvisation. Si la valeur de l'esquisse artistique, d'abord développée dans le domaine des beaux-arts, faisait déjà l'objet d'appréciations au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est à l'ère romantique qu'elle prendra toute son autonomie. Elle peut devenir œuvre finie, selon la notion d'achèvement dans l'inachèvement (l'une des quêtes du peintre Delacroix). Pour être réussie, l'esquisse demande à l'artiste rapidité d'exécution, sous peine de ne pouvoir fixer le produit de son imagination, cette dernière étant, pour reprendre Watelet dans l'*Encyclopédie*, « maîtresse absolue de l'esquisse, [et] ne [souffrant] qu'impatiemment le plus petit ralentissement dans sa production. C'est cette rapidité d'exécution qui est le principe du feu qu'on voit briller dans les esquisses des peintres de génie »<sup>30</sup> : propos des Lumières qui restent encore pleinement valides au XIX<sup>e</sup> siècle.

29 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, article MOTIF, p. 912.

30 Claude Henri Watelet, article ESQUISSE, in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*, éd. D. Diderot, J. Le Rond d'Alembert, 17 vols (Paris : Briasson, 1751-1765), vol. v (1755) ; édition électronique DVD-ROM (Marsanne : Redon, 2001), non paginé.

« La vision » inaugurant les *Esquisses* d'Alkan semble faire écho à cette conception de l'esquisse : serait-ce un tel moment d'inspiration, marqué par la rapidité d'exécution, qui nous serait fugacement dévoilé par la pièce initiale du recueil, « La Vision » ? « Héraclite et Démocrite » (n° 39, 4<sup>e</sup> Suite) est un autre exemple d'une telle *esquisse* musicale, une pièce-emblème dont la brièveté empêche toute narration musicale sous forme de développement. On ne saurait trouver pièce plus apte à démontrer la tendance marquée chez Alkan à fuir toute impression de temporalité par le refus de développer : pièce uniquement faite de parties juxtaposées (fa mineur, lent, pour Héraclite, la majeur, rapide, pour Démocrite), « Héraclite ... » est bien une *esquisse* musicale, tendant le plus possible vers l'instant, le moment fugitif, au même titre que les fugaces « Cloches » (n° 4, 1<sup>e</sup> Suite), figées par leur pédale de tonique : paradoxales recherches de l'instant où la musique tend au tableau.

\*

Tirant son titre *Motifs*, ou *Esquisses*, de l'univers du salon, l'op. 63 s'y réfère par une utilisation profuse de signes et d'autres marqueurs génériques propres à ce répertoire. Mais la distanciation se révèle dans la manière d'utiliser ces signes, afin d'en faire autre chose – comme dans « La vision », pastiche de mélodie d'un nocturne « à la Field » ouvrant le recueil à la manière d'un prélude initiatique. Le double titre *Motif/Esquisses* fait entrevoir une démarche dialectique, établissant d'emblée une référence explicite à un répertoire populaire, pour se développer ensuite dans une sphère toute autre : si l'op. 63 utilise généreusement les signes extérieurs de la musique de salon, titres inclus, il *n'est pas* de la musique de salon.

Qui plus est, les *Motifs/Esquisses* montrent à quel point Alkan, qui a traversé tout le XIX<sup>e</sup> siècle, est resté attaché à des idéaux hérités en droite ligne du siècle précédent. Ce point n'a pourtant pas été suffisamment compris, notamment lorsqu'il est question de scinder la production d'Alkan entre grandes formes (la recherche d'un équilibre classique) et petites formes (la bizarrerie romantique) : l'idée d'une telle dichotomie serait la marque d'un conflit dans son œuvre, comme si le compositeur avait cherché à dépasser le stade de la petite forme pour parvenir au *nec plus ultra* de la grande forme<sup>31</sup> – stigmaté également apposé à l'œuvre de

31 C'est notamment l'hypothèse défendue par Brigitte François-Sappey dans le chapitre « Grande Sonate < Les Quatre Âges >, un destin musical », in *Charles-Valentin Alkan*, éd. B. François-Sappey, pp. 95-128. Toutefois ce partage est artificiel, car chez Alkan, le petit peut s'avérer excessivement grand, ou inversement. Les études n° 4 à 7 et n° 8 à 10 des

Chopin déjà de son vivant. Ces maladresses souvent reprochées à Alkan n'ont pas lieu d'être.

On a souvent affublé Alkan du surnom malheureux de « Berlioz du piano » : si ces deux compositeurs méritent toutefois d'être apparentés, c'est non pas pour leur singularité romantique, qui serait le fruit d'un prétendu conflit entre le présent et le passé, que pour ce qui s'avère bien être un romantisme aussi pleinement assumé que spécifiquement français, n'ayant jamais cessé de coexister avec l'héritage des Lumières.

### Victor Hugo and Music

In February 2002, Victor Hugo was kidnapped, or so the French media described the events surrounding the bicentenary of his birth. Lionel Jospin hired special transport to take a group of intellectuals *à pied* to Hugo's birthplace. In his speech he likened his own project to Hugo's, and more specifically to the exploits of Jean Valjean. Chirac's supporters fired back, suggesting that if there was a resemblance at all it was rather with the sinister Inspector Javert. In any case Chirac was surely the true successor to Hugo, who had, after all, pioneered the European Union, and indeed the Euro. Then the Communist Party weighed in, presenting Hugo as the imaginary « guest editor » of its newspaper *L'Humanité*, and playing up his campaigns for social rights, an end to the death penalty, and so on. These years were the culmination of a century's manipulation of Hugo in French public life, taking us from right-wing propaganda at the beginning of the century through the nationalism of the Resistance to the leftist movements of the late sixties. In all of this we have a measure of the wide spectrum of views embraced by Hugo (however insecurely) at different times during a long life, and also of his remarkable popular appeal. His was the kind of populism we associate with « massive genius », with big, all-embracing subjects, a populism that sits uneasily with those technically innovative qualities appreciated by the poets and critics. For them the popularity could be something of a problem – « too prolific, too popular » is how Suzanne Nash summed it up – so there is a real ambivalence here. From Baudelaire through to Riffaterre, we have

*Études dans tous les tons mineurs* op. 39 font figure d'excroissances monstrueuses, correspondant respectivement aux mouvements des gigantesques Symphonie et Concerto pour piano seul, tout comme la considérable Ouverture (étude n° 11). Ces grandes formes apparaissent toutefois plus comme des îlots isolés au milieu de cette production aux allures kaléidoscopiques, et à l'exception de la *Sonatine* pour piano de 1861 (on appréciera au passage le diminutif du titre), Alkan aura abandonné la grande forme dès 1847 avec la *Grande Sonate* « Les Quatre Âges » op. 33, contemporaine des Symphonie, Concerto et Ouverture de l'op. 39 qui datent de 1846-1847.



JIM SAMSON

## Orpheus and the Exile : Liszt and Victor Hugo

### Victor Hugo and Music

In February 2002, Victor Hugo was kidnapped, or so the French media described the events surrounding the bicentenary of his birth. Lionel Jospin hired special transport to take a group of intellectuals *de gauche* to Hugo's birthplace. In his speech he likened his own project to Hugo's, and more specifically to the exploits of Jean Valjean. Chirac's supporters fired back, suggesting that if there was a resemblance at all it was rather with the sinister Inspector Javert. In any case Chirac was surely the true successor to Hugo, who had, after all, pioneered the European Union, and indeed the Euro. Then the Communist Party weighed in, presenting Hugo as the imaginary « guest editor » of its newspaper *L'Humanité*, and playing up his campaigns for social rights, an end to the death penalty, and so on<sup>1</sup>. These events were the culmination of a century's manipulation of Hugo in French public life, taking us from right-wing propaganda at the beginning of the century through the nationalisms of the Resistance to the leftish movements of the late sixties. In all of this we have a measure of the wide spectrum of views embraced by Hugo (however insecurely) at different times during a long life, and also of his remarkable popular appeal. His was the kind of populism we associate with « massive genius »<sup>2</sup>, with big, all-embracing subjects, a populism that sits uneasily with those technically innovatory qualities appreciated by the poets and critics. For them the popularity could be something of a problem – « too prolific, too popular » is how Suzanne Nash summed it up<sup>3</sup>. So there is a real ambivalence here. From Baudelaire through to Riffaterre, we have grudging admiration on the technical front – Hugo as proto-Symbolist,

1 Charles Bremner, « « Victor Hugo c'est moi », say all the poll contenders », *The Times*, 27 February 2002, p. 19.

2 John C. Ireson, *Victor Hugo : A Companion to his Poetry* (Oxford : Oxford University Press, 1997), p. 5.

3 Suzanne Nash, *Les Contemplations of Victor Hugo : An Allegory of the Creative Process* (Princeton : Princeton University Press, 1976), p. 3.

proto-Formalist – but mistrust of the rhetoric and showmanship, and of the sense of mission that accompanies a particular brand of social Romanticism in 19<sup>th</sup> century-France, especially when it transparently twists and turns to personal advantage<sup>4</sup>. Hugo was never one for the coded messages of Modernism. The charges are of blatancy or worse.

I am not aware that politicians have been making claims on Liszt. Yet the same populism is there (« too prolific, too popular ») and again it sits oddly with conspicuous avant-garde pretensions. Like Hugo, Liszt tried somehow to absorb this populism within the larger mission of a humanitarian art, and thus to make it respectable. There was even some common sourcing here, notably in the thought of Ballanche<sup>5</sup>. As for the *connaisseurs*: with Liszt too the enthusiasm of the theorist for innovation and experiment has had to vye with the aesthetic mistrust of the critic, even the broadly sympathetic critic. And again the recurrent charge has been a tendency towards the kind of rhetorical overstatement of which Chopin, for example, is seldom accused. Charles Rosen speaks of « disreputable greatness », and that splendid phrase might work for Hugo too<sup>6</sup>. Whatever the prevailing norms of taste, both men seem destined always to be situated just a bit off-centre.

Michel Sogny has argued that creative admiration shaped Liszt's music<sup>7</sup>, and Hugo was among the admired, though, as a letter to Marie indicates, the admiration was not unqualified<sup>8</sup>. The two men were already acquainted in 1827, when Liszt was a mere sixteen-year-old, and they met frequently in social and musical circles during the 1830s and 1840s, with Liszt taking care to keep abreast of each new Hugo publication<sup>9</sup>. The first version of *Harmonies poétiques*, the watershed piece in Liszt's early development, was not just a tribute to Lamartine. Its original inscription

4 We may single out here Baudelaire's influential essay, « Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains » [1861], in *Œuvres complètes*, ed. C. Pichois, 2 vols (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961-1962), vol. ii, pp. 129-181; also Michael Riffaterre, « La poésie métaphysique de Victor Hugo », *Romanic Review*, 51 (1960), pp. 268-276.

5 See Liszt's references in his correspondence, as in *Franz Liszt: Selected Letters*, ed. A. Williams (Oxford: Oxford University Press, 1998), pp. 43 and 56. For Hugo's involvement with Ballanche, see Herbert J. Hunt and Jacques Roos, *Les Idées philosophiques de Victor Hugo* (Paris: Nizet, 1958).

6 Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995), p. 491.

7 Michel Sogny, *L'Admiration Créatrice chez Liszt* (Paris: Buchet-Chastel, 1975).

8 *Franz Liszt: Selected Letters*, p. 160.

9 See Arnaud Laster, « Victor Hugo, la Musique et les Musiciens », in Victor Hugo, *Œuvres Complètes*, ed. J. Massin, 18 vols (Paris: Club Français du Livre, 1967-1970), vol. v, pp. i-xix.

was a quotation from Hugo's early gothic romance *Han of Iceland*<sup>10</sup>. And throughout the thirties and forties Liszt was engaged by Hugo's poetry; inscribing one of the early odes into a sketchbook<sup>11</sup>, and exploring the musical possibilities – vocal and instrumental – of lyrics from *Les Orientales* and from the collections of the 1830s. Influence flowed in both directions. Hugo had a little help at the piano. But, more importantly, his musical tastes, and especially his lifelong appreciation of Beethoven, were certainly influenced by Liszt, as Arnaud Laster has suggested<sup>12</sup>. In later life Hugo went on to associate Beethoven with Shakespeare somewhat in the manner of a later « New German » criticism, and in fact there were already hints of this Wagnerian agenda in the prefaces to his four major poetry collections of the 1830s. Here Hugo articulated a philosophy of art that undoubtedly resonated in Liszt's thought and writings.

The last of those prefaces – to *Les Rayons et les ombres* of 1840 – has a summative status, and in it Hugo hints at artistic synthesis on two distinct levels. The first is close to Gautier's familiar « transposition », and is concerned with the interpenetration of media, rooted in invariants of number, letter and note [« l'algèbre est dans l'astronomie ... le chiffre, la lettre, la note »]. The second level is more ambitious, suggestive of a composite multi-genre art that might add up to a modern epic, a collective « poem of mankind ». I do not want to suggest that these are new ideas: Hugo was less an original thinker than an energetic persuader. But I do think that his input to debates about artistic synthesis and the modern epic has been undervalued. More to the point, Liszt's separate agendas for the *poème pianistique* and the symphonic poem (and these agendas should not be conflated) correspond rather closely to Hugo's two levels. The first was articulated in the preface to *Album d'un voyageur*, where correspondences work to irradiate what Liszt called the « intimate, poetic meaning of things »; and the second is of course in the *Harold* essay, where the union of a musical process and a clearly indicated poetic concept would in theory allow an entrée to the highest spheres of art. For Liszt that meant nothing less than a modern parallel to an ancient epos.

Significantly the collection *Les Rayons et les ombres* includes poems that either mimic music or address it directly. The two so-called « guitars » come into the first of these categories, and both poems were in fact set by

10 See the facsimile in Rudolf Kokai, *Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968), facsimile 3, after p. 140.

11 Currently in the Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar (D-WRgs N6, on p. 51). The draft is dated « 30 Août, 1831 ».

12 Arnaud Laster, « Victor Hugo, la Musique et les Musiciens », pp. xiii-xiv.

Liszt a year or two after their publication<sup>13</sup>. But more significant is the imposing Palestrina poem<sup>14</sup>, in which Hugo reflects on the nature of music, with twin reference points in the genius of Palestrina and in the modern symphony orchestra, and that meant Beethoven. As music history, Hugo's account is a travesty. Yet this is in many ways a remarkable poem. The second of its seven extended sections is really a description of the symphony orchestra, with visually arresting metaphors piled on top of each other in an onomatopoeic assault on the alexandrine, as the symphony (presumably the « Pastoral ») unfolds.

In a later poem, incidentally, Hugo actually dramatises the surrender of the piano to the orchestra<sup>15</sup>, something Liszt acted out in his own early Weimar years. Elsewhere, in the sixth section of the Palestrina poem Hugo describes the Orphic qualities of music, as melody penetrates thought, and also music's unique capacity to switch between affects – the military march and the lovesong side by side. And underlying these descriptions is a metaphysical point very much in harmony with Liszt's own writings. Nature is elevated as the force that not only nurtures artistic genius in general but actually gives birth to music (the young Palestrina, the chosen one, is depicted seeking the messages distilled in the sights and sounds of nature, and out of that process harmony is born). Music, then, is a kind of resonance of Nature which in turn is the voice of a God hidden from our view. In the third section Hugo makes this more specific, and at the same time picks up on a familiar polemic, when he elevates the mystery of Nature (German harmony) over the charm of Nature (Italian melody)<sup>16</sup>.

## Liszt and Hugo

What of the music of Liszt directly inspired by Hugo? I remarked earlier that *Les Rayons et les ombres* was published in 1840, and that it was the last of four collections of poetry written in the 1830s. The others were *Les Feuilles d'automne* (1831), *Les Chants du crépuscule* (1835) and *Les Voix intérieures*

13 Hugo's so-called « guitars » are *Comment disaient-ils ?* and *Gastilbelza, l'homme à la carabine*.

14 « Que la musique date du seizième siècle » : *Les Rayons et les ombres*, in Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, ed. P. Albouy, 3 vols (Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1964-1974), vol. i, *Avant l'exil 1802-1851*, pp. 1098-1104.

15 See the discussion in Graham Robb, *Victor Hugo* (New York : Norton, 1997), pp. 336-337.

16 See Arnaud Laster, « Victor Hugo, la Musique et les Musiciens », p. xviii.

(1837). Now Hugo stressed in the preface to *Les rayons et les ombres* that he saw these collections as forming a kind of unity ; a « second creative period » in his own words. And it was to these four collections that Liszt turned when composing the six Hugo songs that were published in 1844. I will not discuss the songs in detail here, but I do want to highlight two issues. The first is Liszt's choice of poetry. What is interesting here is that Liszt chose poems that are far from characteristic of the prevailing tone of these collections. He went for either light, colourful, descriptive madrigals, a kind of hangover from Hugo's earlier neo-Classical poetry (*Gastilbelza* ; *Comment, disaient-ils*), or for simple, untroubled love lyrics, something new in Hugo in the late 1830s, and a direct response to his relationship with Juliette Drouet (*Oh ! quand je dors* ; *S'il est un charmant gazon*). He also homed in on the frankly sentimental (*La grave et la rose*). What he avoided was the more complex, troubled tone of self-doubt and sometimes bitterness that constantly tugs at the idealism of these four collections. That is their more truly representative tone. You can hear it as a private voice underlying the public, political poems, as a more insistent questioning in poems of social morality and religion, and as an undertone of pessimism disturbing even the amatory and domestic poems. And it becomes more explicit in a series of poems dealing with « the function of the poet », to cite the title of the opening poem of *Les Rayons et les ombres*. It is not that Liszt shied away from the melancholy and the metaphysical. Rather, I suspect he had a very particular sense of the purview of the *chanson* or *mélodie*. His *Lieder* tell a different story.

The second issue I want to consider concerns the revisions Liszt made to four of these six songs for his later 1860 collection, though there is space only to present in summary form what I take to be the key factors motivating the revisions. The most striking point is that Liszt eliminates totally the text repetitions that were common in the early versions, so that the song text becomes in effect identical to the poem. What this signals – and we find it elsewhere in the song revisions – is a radical change in Liszt's understanding of the aesthetics of song composition, a change that is entirely in keeping with his developing thought about music and the poetic in his Weimar years. Other changes then flow from this one : a simplification of the accompaniment pattern, for instance, and a tendency to favour an overall characterisation rather than to point up the word, phrase or even sentence. Now these changes are in step with the general thrust of Liszt's revisions in the early Weimar period. Indeed I want to suggest that exactly the same three guiding principles seem to have shaped the revisions to vocal and instrumental works alike. First, a desire to tone down what he then took to be gratuitous virtuosity.

Second, the search for an adequate musical response to a poetic idea. And third, a growing concern for formal coherence, so that an original, often diffuse, architectural ground plan is transformed into an evolving structure that focuses its energies on a single climax, fulcrum or expressive goal, often involving a significant recasting of the harmonic structure.

In 1847, some time before he revised those four songs, Liszt transcribed all six Hugo songs for piano. Indeed we know that some of the transcription was done in October of that year, while he was staying with Carolyn at Woronince in the Ukraine, just after their first meeting<sup>17</sup>. We also know that on that same occasion Liszt showed the Princess his early sketches for the Mountain Symphony, based on a poem from Hugo's *Feuilles d'automne*<sup>18</sup>. Here Liszt turned to just the kind of metaphysical poem he had studiously avoided in choosing his song texts. As John Ireson has pointed out, each of the four Hugo collections has a strategically placed poem on the general theme of doubt, of which *Ce qu'on entend* is the opener<sup>19</sup>. And it seems that for Liszt the appropriate medium for a visionary, contemplative poem of this kind, blending nature and religion, was not vocal but instrumental music, and specifically the symphonic poem. Actually the fitness of *Ce qu'on entend* for his purpose is due not just to Hugo's humanitarian statements, defined as they are in vague idealistic terms, but to the role of symbolic voices. Although Hugo plays on the distance between physical eye and mental gaze in this poem, he also traces two images of *sound* towards the opposed presences of a God heard in nature and of man heard in the discords of society<sup>20</sup>. Hugo's symbolic voices then give Liszt his perfect cue for the complex web of motives that has since been analysed exhaustively by German and American scholars.<sup>21</sup> We should note, though, that the synthesis effected by Liszt's two

17 See the worklist compiled by Rena Charnin Mueller and Mária Ekhardt for the Liszt entry in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, eds S. Sadie and J. Tyrrell, 29 vols (London: Macmillan, 2001, 2nd edition), vol. xiv, p. 804.

18 Although the initial version was composed in 1848-1849, the piece was reworked several times before publication in 1857; see the source history in Keith T. Johns, *The Symphonic Poems of Franz Liszt*, rev. and ed. M. Saffle (New York: Pendragon Press, 1996), pp. 139-140.

19 J. C. Ireson, *Victor Hugo: A Companion to his Poetry*, p. 51.

20 *Ibid.*, p. 76.

21 See Carl Dahlhaus, « Liszts Bergsymphonie und die Idee der symphonischen Dichtung », *Jahrbuch des Staatlichen Institut für Musikforschung*, 1975, pp. 96-130; and « Liszts Idee des Symphonischen », *Liszt-Studien 2: Kongress-Bericht Eisenstadt 1978*, ed. S. Gut (Munich and Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler, 1981), pp. 36-42. See also Joachim Bergfeld, *Die formale Struktur der Symphonischen Dichtungen Franz Liszt* (Eisenach: P. Kühner, 1931). For a comprehensive study of motivic working in the *Bergsymphonie*, see Alfred Heuss, « Eine motivisch-thematische Studie über Liszts symphonische Dichtung < Ce

chorale statements is his own rather tidy resolution of a doubt that is never really resolved in Hugo's poem. It is a rather good illustration of the ambition of the genre as Liszt understood it.

But first I want to return to 1847, the year of the song transcriptions and the year in which Liszt showed Carolyn those initial sketches of the Mountain Symphony. It was also in that year, with things Ukrainian much on his mind, that Liszt published a piano piece called *Mazeppa*, with a dedication to Victor Hugo. The pre-history of this is well-known. The fourth of his youthful exercises of 1826 was transformed into the fourth of the *Grandes Etudes* of 1837. That was published in 1839, and a year later in 1840 Liszt added a brief prelude and coda to it and gave it the poetic title *Mazeppa*. That is the piece that was finally published seven years later in 1847. It was then recomposed in 1851 as the fourth of the Transcendental Studies, again with the title *Mazeppa*. Incidentally three of the other nine titles for the Transcendentals (*Paysage*, *Vision*, and *Wilde Jagd*) also correspond to Hugo poems<sup>22</sup>. In addition the fourth etude became the basis of the symphonic poem *Mazeppa*, whose first draft was completed in 1851 and whose final version dates from 1854. And for the sake of completeness I should add that Liszt later transcribed the symphonic poem for two pianos and for four hands, the latter transcription dating from 1874. So there are no fewer than 7 versions of *Mazeppa* spread across a fifty-year period.

Where, then, does *Mazeppa* come from? In fact there is rather a nice sequence here. In 1728-1730 Voltaire wrote his *Histoire de Charles XII, Roi de Suède* [History of Charles XII, King of Sweden], with the key players in the drama Charles XII and Peter the Great; the story of Mazeppa is just a brief episode within it<sup>23</sup>. Then, almost a century later, in 1819, Byron published his poem *Mazeppa*, with the opening « Advertisement » ascribing the source to Voltaire. Now there was a clear contemporary significance in Byron's decision to expand the tale supposedly told by an elderly Prince of the Ukraine to a Swedish king who had just invaded

qu'on entend sur la montagne »», *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, 13 (1911-1912), pp. 10-21. See also the study of formal design, motives and tonality, together with an attempt to relate these to Hugo's poem, in Rey M. Longyear, « Structural Issues in Liszt's Symphonic Poems », *Analecta Lisztiana I. Liszt and his World*, ed. M. Saffle (New York: Pendragon, 1995), pp. 247-270.

22 *Paysage* (composed in 1823) and *Vision* can be found in Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, vol. i *Avant l'exil*, respectively pp. 465-467, and pp. 327-331. *Le Chasseur Noir*, part of the collection *Les Châtiments*, post-dates Liszt's *Wilde Jagd*.

23 For the Voltaire, see *Œuvres historiques*, ed. R. Pomeau (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957), pp. 53-316. This was in a sense contemporary military history (written c. 1728-1730), much of it based on first-hand accounts.

Russia. From the beginning, Byron's poem evokes the news of Napoleon's fated retreat from Moscow, and at one stage he intended to publish a note on the Emperor together with the poem. Yet, if Napoleon's Russian campaign suggested a new context for the story, Byron's treatment certainly moves far beyond that context. Basically he describes the nightmarish journey from Poland to the Ukraine of a young page from the King's court, who has been bound to the horse in punishment for a major indiscretion. The poem describes in detail the ride of the « wild horse » that obeys its homing instinct and so returns to the Ukraine, only to drop dead upon arrival. Subsequently, Mazeppa is found by the Cossacks and eventually elevated as a Cossack Hetman.

Now Byron's *Mazeppa* was translated into French in the collected edition of his works that appeared in Paris between 1821 and 1824, and its theme was quickly seized upon by French painters, beginning in 1823 with Géricault, who had already turned to Byron on several occasions<sup>24</sup>. The motif of the wounded rider and the wild horse or of riderless horses was a familiar one in Géricault, and characteristically he depicted the point at which Mazeppa's horse emerges from the river (Plate 1).

It may well have been Géricault's work that inspired his close friend Horace Vernet to turn to this theme in a series of paintings composed in 1825-1826, just after Géricault's death. The most dramatic of these is the oil *Mazeppa pursued by wolves* [*Mazeppa poursuivi par les loups*] which depicts the moment in Byron's poem where the wolves close in on the terrified horse (Plate 2). Nor was this series the last treatment of Mazeppa by the French colourists. Delacroix sketched several works on the subject from 1824 onwards (Plates 3a and 3b).

Then the young Louis Boulanger, the confidant to whom Hugo addressed several poems in the collections of the 1830s and whose Eastern subjects had inspired his *Orientales*, made his début at the 1827 Salon with a *Mazeppa* which places the action at the beginning of the ride (Plate 4)<sup>25</sup>.

The Mazeppa paintings typify a particular kind of exchange between Britain and France in the Romantic period. Byron provided a mythic image that energised French artists because it expressed romantic themes of freedom and destiny in terms of a single dynamic motif. Through the Mazeppa theme, painters could pay simultaneous tribute to Byron and Géricault. The theme allowed for the depiction of different stages of the

24 I am indebted to Stephen Bann for much of the art-historical information here.

25 See Christopher W. Thompson, *Victor Hugo and the Graphic Arts (1820-1833)* (Geneva: Droz, 1970), pp. 112-113. See also Monique Geiger, « Victor Hugo et Louis Boulanger », *Victor Hugo et les Images. Colloque de Dijon*, eds M. Blondel and P. Georget (Dijon: Aux Amateurs de Livres, 1989), pp. 29-41.

narrative, and it could be explored across a range of media : salon painting, oil sketch, drawing and lithographic print. Indeed it is partly this very diversity of outcomes that characterised the new openness and freedom of the French Romantic colourists. One of those who admired Boulanger's painting at the 1827 Salon was Victor Hugo, and his poem of May 1828, part of *Les Orientales*, was indeed dedicated to Boulanger. In Hugo's version of *Mazeppa* the first section occupies itself with the ride, but the second elaborates an allegory of the suffering artist, with the horse as the driving force of genius ; it is really a kind of death and resurrection that is depicted here. This two-part allegorical structure would later become familiar in Hugo's verse. But this is its first appearance, and it requires little imagination to see how such a tale, and such an allegorical reading of it, would have positively invited an act of self-identification on Liszt's part.

Such was Liszt's enthusiasm for the theme that he considered using the title *Mazeppa* for several earlier pieces. It appears in the early Revolutionary Symphony sketchbook, in the later *Tasso* sketchbook, and also among some further sketch pages in Weimar, in each case referring to different bits of music<sup>26</sup>. Most of these were drafted before he homed in on the fourth of the *Grandes Etudes* in 1840, topped and tailed it and labelled it *Mazeppa*. It is tempting to think that Hugo's poem might already have been lurking in his thoughts when he recomposed the early exercise in 1837. Consider not just how the Cramer-inspired figure of the exercise becomes an accompaniment for that big, broad, intemperate tune, but also how the figure is presented in an ever more compressed form through successive strophes, in what appears to be such a graphic representation of the frenzied ride of our Cossack hero. When Liszt made his final revision in 1851, he used the opportunity to think again about the programmatic version of *Mazeppa* (the 1840 version), recasting it in a more ambitious form, with the « fall » of the horse in particular represented graphically. The impulse to this later revision was of course formal as well as programmatic. The key point is that the third and fourth of the six strophes are translated into a real « slow movement », their tonal differentiation from the outer sections supplemented by con-

26 In the early Revolutionary Symphony sketchbook (D-WRgs N6), used between 1829 and 1832, he added the title to a fragment of piano music, marked *con furore* and with a 4-flat key signature. Then, in the later *Tasso* sketchbook (N5) there is a fragment in G minor also labelled *Mazeppa*, and among some further sketch pages (gathered as Z18 in Weimar, though certainly originally part of N5) there is another version of the same G-minor fragment. And in yet another sketch from Z18, which we can assign (from its reference to Kiev) to February/March of 1847, there is a further draft of a piece in B flat minor, again labelled *Mazeppa*.

trasts of texture and character. Moreover strophe 4 is characteristically modified to increase the sense of anacrusis to the reprise, and thus to privilege the reprise as the apex or fulcrum of the structure. The changes were so extensive that Liszt wrote out an entirely new manuscript for *Mazeppa*, whereas for most of the Transcendentals he simply used paste-overs on the Haslinger edition of the *Grandes Etudes*<sup>27</sup>.

It seems that shortly after composing the third version of the etude in 1840, where for the first time he associated this music with Hugo's poem, Liszt gave some thought to an orchestral « overture » with the title *Mazeppa*. In the « Lichnowsky » sketchbook, which he used in the early 1840s, there is a reference to « 3 Overtures : Corsaire, Mazeppa, Sardanapale », though there are no musical sketches. The overture was eventually drafted as a *particella*, completed in January 1851, it was then orchestrated by Raff<sup>28</sup>, and it was revised in 1854<sup>29</sup>. The same sequence of six strophes makes up the body of the symphonic poem, albeit with interpolations and expansions, and with a tacked-on finale. So the inflected repetitions of the *Mazeppa* theme have to serve here as the basis of an extended orchestral work. This makes for a striking contrast with the *Mountain Symphony*, the other Hugo-inspired symphonic poem, especially in light of Liszt's agenda in his Harold essay. We might argue that in the *Mountain Symphony* the poetic element seeks to justify an excess of differentiation, a plethora of motifs spread across a « stretched » sonata-allegro form. Conversely, in *Mazeppa* the poetic element seeks to justify a lack of differentiation, essentially the inflected repetitions of a single theme.

Before leaving this topic I should mention Wagner's doubts about the success of Liszt's enterprise here. He said some nice things about the symphonic poems in his open letter<sup>30</sup>. But in his later essay « On the application of music to the drama », he pinpointed the real problem about them, referring to alarming tendencies towards « downright melodrama music », from which redemption would be possible only « by

27 Liszt used the Haslinger edition of the *Grandes Etudes* as the basis for the Stichvorlage he sent to Breitkopf & Härtel. This is part of the Liszt collection in the Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar archive (D-WRgs J 23).

28 This is held by the Bibliothèque nationale (F-Pc Ms. 155). For a description, see Michael Saffle, « Liszt Music Manuscripts in Paris », *Analecta Lisztiana I. Liszt and his World*, p. 120.

29 The Stichvorlage is in Weimar (D-WRgs A6).

30 This was published in the spring of 1857 in *Neue Zeitschrift für Musik*. It is printed in *Richard Wagner's Prose Works*, ed. W. Ashton Ellis, 8 vols (London : Kegan Paul & Co, 1892-1899), vol. iii, pp. 235-254.

openly and undisguisedly turning that line itself towards the drama »<sup>31</sup>. I take him to mean here that certain gestures that might be acceptable in the opera house can rather easily be reduced to « effects » – or, worse still, to kitsch – on the concert platform, where a validating programmatic component struggles to remain in our consciousness. This was of course a self-validating analysis. But it was also prescient. Wagner was precisely on target when he suggested that programmes could all too often encourage musical characterisations that risked ridicule when their signifieds were *in absentia*, but made perfect sense when they were enacted on stage. Indeed it is precisely this point that invites speculation about ontology, and especially about the status of the « extra-musical ». This has been debated by Lydia Goehr and others recently, but actually the key points were already in place in Ingarden's little book of the 1930s, where the term « quasi-musical » (rather than « extra-musical ») is used. And it may be that Ingarden's uncertainties about the ontological status of the programme can be directed back onto Liszt's self-consciously original and modernising agenda<sup>32</sup>.

## Common ground

Some thematic commonalities are worth exploring between Liszt and Hugo. I will do this synoptically, with a view to pulling out three major, poster-like themes. The first of these is virtuosity. In a separate study of Liszt I identify three related subtexts of virtuosity, and I suggest that the opprobrium attached to it often boils down to one or more of these three<sup>33</sup>. The first I describe as an occlusion of reference. When composers prescribe virtuosity, I suggest, they weaken or obfuscate any sense of an idea represented, a story told, a meaning rendered, or even a form articulated (the point can be most clearly argued in relation to idiomatic fig-

31 *Ibid.*, vol. vi, pp. 173-191 ; these quotations on pp. 179 and 182.

32 Roman Ingarden, *The Work of Music and the Problem of its Identity*, trans. A. Czerniawski, ed. J. G. Harrell (Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1986 ; original edition 1928). See also Lydia Goehr, *The Quest for Voice : On Music, Politics and the Limits of Philosophy* (Oxford : Clarendon Press, 1998), pp. 6-18, and Daniel Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning* (Cambridge : Cambridge University Press, 1996), p. 4 : « What, after all, is an « extra-musical » object ? It is obviously not Music, but neither is it non-music ».

33 Jim Samson, *Virtuosity and the Musical Work : The Transcendental Studies of Liszt* (Cambridge : Cambridge University Press, 2003).

ures). To put it rather colloquially, the telling is destined to exceed the tale. Our unease about virtuosity, I claim, is partly due to this implicit challenge to expression and form, and to the kind of idealisation invited by work character. Virtuosity presents, rather than represents. It offends our sense – our hope – that there may be something behind the music. This relates rather clearly to my second subtext, which can be described as a surrender to mechanism. Here I look at instrumental technique, and its reification, inevitably invoking Max Weber in the process. And also to my third subtext, where I suggest that virtuosity can wear the stigma of the gratuitous. It is surplus or supplement, a surplus of technique over expression, detail over substance, even (implicitly) facility over quality.

Now I look at these subtexts in relation to Liszt. But they emerge too in commentaries on Hugo, and especially in discussions of his earlier poetry. John Ireson, writing of the 1828 ballades, speaks of « an exercise in bravura », of a « *tour de force* of prosody » as against a content whose « norms appear to be fixed »<sup>34</sup>. Compare Berthon : « Hugo's originality is not in the matter, but in the manner »<sup>35</sup>. Or consider Ireson's language in referring to some of the other early poems. Of *La Légende de la nonne*, he refers to a « self-imposed test of virtuosity ». Of *Le Pas d'armes* he describes the « scanty message permitted by the form », and of *Sara la baigneuse* from *Les Orientales* he speaks of « experiment with mimetic and impressionistic effects outstrip[ping] the concern for the theme » – an occlusion of reference<sup>36</sup>. Compare that with William Giese, Hugo's cruelest critic : he speaks of « the virtuoso enamoured of his own virtuosity » ; « no poet has given us less matter with more art ». And in discussing the tyranny of the metaphor, he sees « something of the calculable precision of machinery » ; the symbol is « divor[ced] from the theme » ; and – most damning of all : « only when thought is nothing may the metaphor be everything » ; « the volume of utterance is not justified by an equivalent weight in the things uttered »<sup>37</sup> ; compare Schumann on Liszt : « Great results can only be produced by great causes, and a public cannot be brought to enthusiasm for nothing »<sup>38</sup>. As to what I called the stigma of the gratuitous : the suggestion is that by composing in the difficulty (and

34 John C. Ireson, *Victor Hugo : A Companion to his Poetry*, p. 36.

35 Henri Edouard Berthon, *Nine French Poets 1820-1880* (London-New York : Macmillan, 1966), p. 214.

36 John C. Ireson, *Victor Hugo : A Companion to his Poetry*, pp. 35 and 41.

37 William F. Giese, *Victor Hugo : The Man and the Poet* (London : Andrew Melrose, 1927), pp. 47, 62 and 63.

38 Robert Schumann, *On Music and Musicians*, trans. P. Rosenfeld, ed. K. Wolff (New York : Pantheon, 1946), p. 152.

difficulty needs to be differentiated from complexity here), Liszt allows the work to be conceptualised as a (simple) idea, substance or structure overlaid or « surfaced » by ancillary or decorative detail. Rameau's nephew speaks of technical difficulty replacing beauty<sup>39</sup>. Again, compare Giese on Hugo : « What he worships is ornament [...] he finds his pearls and has hung them in triple and quadruple bands around the necks of all the moral and religious platitudes ». And again : « his brilliant powers » play « on the surface of things [...] resolutely gilding commonplaces with the splendours of style »<sup>40</sup>.

My second broad heading is the emancipation of colour, to use a familiar metaphor. In *The Romantic Generation*, Rosen claimed that Liszt, « in his concentration on tone colour may be seen as the most radical musician of his generation »<sup>41</sup>. This relates to my first theme in that the *locus* of virtuosity in Liszt often lies in the differentiation of a background accompaniment layer, if « background » is indeed the *mot juste*. Now part of the motivation for this expanding palette was Liszt's embrace of the poetic, and in part that meant translations of the visual (*Sposalizio*) and specifically of landscape (the travel pieces). I might just mention that there is a hinterland to the travel pieces in a developing tradition of published and illustrated « voyages », which were the appropriate contemporary form for disseminating new knowledge about foreign, historical sites, and also favoured the development of novel visual techniques in their representation, especially lithographic. These culminated in Nodier's *Voyages pittoresques et romantiques*, which began publication in 1820 under Charles Nodier. And we should note that Nodier interested Hugo in a parallel project, the *Voyages poétiques et romantiques*, in 1825.

In any case it is almost a cliché of Hugo criticism to refer to the visual character of his imagination, as Giese remarks, « his poetry is all derived from the eye, and it is all addressed to the eye – by way of the ear »<sup>42</sup>. The key collection here is undoubtedly *Les Orientales* of 1828, of which the epithet « colourful » seems inescapable. Pictorial sources abound : Goya is there ; also John Martin, Piranesi, Delacroix, and of course Louis Boulanger, who more than anyone brought the colours and atmosphere of Eastern subjects to the canvas. Indeed that 1827 Salon at which *Mazepa* was exhibited seems to have been a turning point in terms of agendas of transposition within Hugo's circle : Sainte-Beuve calling for a poetry that would

39 Denis Diderot, *Rameau's Nephew* (with *D'Alembert's Dream*), trans. L. Tancock (Harmondsworth : Penguin Books, 1966 ; original ms., c. 1761-c. 1779), p. 100.

40 William Giese, *Victor Hugo*, pp. 49, 56 and 210.

41 Charles Rosen, *The Romantic Generation*, p. 507.

42 William Giese, *Victor Hugo*, p. 57.

rival the colours of romantic painting, and attributing specifically to Hugo « la manière d'artiste ». That was in 1829, and a year later Hugo himself argued that poets and painters shared a common interest in visual images and that the plastic arts were excellent points of departure for poetic reveries, suggestive images which could stimulate the poet's imagination.

It is interesting to juxtapose different critical perspectives on *Les Orientales*. Characteristically, Giese wants to complain about the picturesque in early Hugo: « How completely this teeming imagination [...] remains imprisoned in the world of form and color! »<sup>43</sup> But this can be turned around. In his study of *Les Orientales* Riffaterre argued that Hugo was less concerned with a portrayal of the outward through a picturesque imagination than with an inner vision in which the colour and exoticism are born of his efforts to free language<sup>44</sup>. After all the highly coloured images of *Les Orientales* – the violent contrasts (light and shade; splendour and squalor) – are really rather well suited to the structuralist method employed by Riffaterre, and I might add by his pupil Wendy Greenberg, who extended the approach to embrace *Les Rayons et les ombres*<sup>45</sup>. What this raises, of course, is a rather important analytical question, as relevant to Liszt as to Hugo. Basically, what we call colour or ornament depends on certain canonised assumptions about form and structure, and they might of course be challenged. In other words, we might reconfigure the constitutive elements of form. And if we do so the cultural value might also change, probably through a swerve in the direction of Modernism. We should perhaps heed Adorno, who urges us to « allow the composition something in advance »<sup>46</sup>.

And so to my third and last theme, which I will label « the commodification of Romanticism ». Graham Robb credits (or debits) Hugo with this in his biography<sup>47</sup>, and Liszt, it seems to me, might sustain a similar claim in the musical world. Here we would need to extend beyond the mid century, beyond the period of regular contact between Liszt and Hugo. Both men spanned the two halves of the century, both changed direction at the mid century, and there is a story to tell in both cases about the persistence of Romantic topics into a world of emerging mod-

43 *Ibid.*, pp. 58-59.

44 Michael Riffaterre, « Hugo's Orientales revisited », *American Society Legion of Honor Magazine*, xxxii/2 (1965), pp. 103-118.

45 Wendy Nicholas Greenberg, *The Power of Rhetoric: Hugo's Metaphor and Poetics* (New York-Bern: Peter Lang, 1985).

46 Theodor Wiesengrund Adorno, « On the Problem of Music Analysis », ed. and trans. M. Paddison, in *Music Analysis*, i/2 (1982), pp. 168-187.

47 Graham Robb, *Victor Hugo*, p. 313.

ernism and also about the reception of those topics by a wider catchment area. I suggest that Liszt and Hugo were positioned oddly in relation to the canons of taste and the expectations of audiences in the late nineteenth century. Theirs was neither the remoteness of the avant-garde artist (their modernity had an element of modishness in it) nor the proximity of the popular culture icon (their populism was tempered by a pronounced streak of idealism). They were located at the edge of the Classical canon, yet at the same time hovered uneasily between the worlds of the avant-garde and of popular culture. In other words they somehow sustained a claim to modernist ambition, while remaining very much alive to populist prejudices about just what might reasonably be expected of art.

At risk of leaping too far, I suggest that they straddled categories of style and taste that were firming up and separating out, with less and less leakage between them, in the late nineteenth century – we might call them Classical, avant-garde and commercial. And if you do straddle such apparently irreconcilable positions, you run some risk of falling between the cracks. Worse still, you invite a challenge on no less a ground than the authenticity of the artwork, its « genuine-ness » ; what, after all, are the credentials of a popular modernism ? Hugo's reception has arguably made its choice. Indeed it is precisely Hugo's neglect by the academy and his appeal to less developed tastes that has made him so useful to the politicians : witness my opening remarks on his bicentenary. Where Liszt is concerned, it is by no means obvious that the jury has returned, a century after Niecks pronounced it « out » in his book of 1907<sup>48</sup>. Part of the problem here is the difficulty, in today's world, of restoring the terms of a functional judgment for either virtuoso music or programme music without in the end reducing the music to an historical document ? That is another way of saying that both the virtuoso tradition and the symphonic poem were discredited in an era of modernism. Indeed it was precisely the performative and the poetic that worked to marginalise Liszt's music within the general practice of appreciating Western art music, and nowhere more so than within the academy. We may be struck, though, that these qualities are highly valued in other practices ; not only that, they are currently being rehabilitated in our own, and perhaps especially in the academy. If anyone kidnaps Liszt on the bicentenary of his birth it will be academics.

48 Frederick Niecks, *Programme Music in the Last Four Centuries : A Contribution to the History of Musical Expression* (London and New York : Haskell House Publishers, 1969, original edition 1907), p. 316.



Plate 1 : After Théodore Géricault, *Maxeppa*, s.d.  
(Dijon, Musée Magnin ; photo RMN - © Jean-Gilles Berizzi)



Plate 2 : John Frederick Herring, after Horace Vernet, *Mazzepe Pursued by Wolves*, 1833  
(Tate Gallery, London - © The Tate Gallery)



Plates 3 :

3a) Eugène Delacroix, *Deux études d'homme nu, l'un attaché à un cheval, l'autre tombant de cheval* ; croquis pour un *Mazeppa* d'après Byron, 1824 (?)

(Paris, Musée du Louvre, D.A.G. ; photo RMN - © Christian Jean)



3b) Eugène Delacroix, *Mazeppa attaché sur la croupe d'un cheval sauvage*  
(Dijon, Musée Magnin ; photo RMN - © Thierry Magne)



Plate 4 : Louis Boulanger, *Supplice de Mazeppa*, 1827  
(Rouen, Musée des Beaux Arts ; photo RMN - © Bulloz)



BERNHARD BÖSCHENSTEIN

## Chopin dans la poésie allemande du XX<sup>e</sup> siècle Deux exemples : Benn et Enzensberger

*Gottfried Benn : Chopin*

Nicht sehr ergiebig im Gespräch,  
Ansichten waren nicht seine Stärke,  
Ansichten reden drum herum,  
wenn Delacroix Theorien entwickelte,  
wurde er unruhig, er seinerseits konnte  
die Nottornos nicht begründen.

Schwacher Liebhaber,  
Schatten in Nohant,  
wo George Sands Kinder  
keine erzieherischen Ratschläge  
von ihm annahmen.

Brustkrank in jener Form  
mit Blutungen und Narbenbildung,  
die sich lange hinzieht ;  
stiller Tod  
im Gegensatz zu einem  
mit Schmerzparoxysmen  
oder durch Gewehrsalven :  
man rückte den Flügel (Erard) an die Tür  
und Delphine Potocka  
sang ihm in der letzten Stunde  
ein Veilchenlied.

Nach England reiste er mit drei Flügeln :  
Pleyel, Erard, Broadwood,  
spielte für zwanzig Guineen abends  
eine Viertelstunde  
bei Rothschilds, Wellingtons, im Strafford House  
und vor zahllosen Hosenbändern ;  
verdunkelt von Müdigkeit und Todesnähe  
kehrte er heim  
auf den Square d'Orléans.

Dann verbrennt er seine Skizzen  
 und Manuskripte,  
 nur keine Restbestände, Fragmente, Notizen,  
 diese verräterischen Einblicke –  
 sagte zum Schluß :  
 «Meine Versuche sind nach Maßgabe dessen vollendet,  
 was mir zu erreichen möglich war.»

Spielen  
 sollte jeder Finger  
 mit der seinem Bau entsprechenden Kraft,  
 der vierte ist der schwächste  
 (nur siamesisch zum Mittelfinger).  
 Wenn er begann, lagen sie  
 auf e, fis, gis, h, c.

Wer je bestimmte Präludien  
 von ihm hörte,  
 sei es in Landhäusern oder  
 in einem Höhengelände  
 oder aus offenen Terrassentüren  
 beispielsweise aus einem Sanatorium,  
 wird es schwer vergessen.

Nie eine Oper komponiert,  
 keine Symphonie,  
 nur diese tragischen Progressionen  
 aus artistischer Überzeugung  
 und mit einer kleinen Hand.<sup>1</sup>

*Gottfried Benn : Chopin*

Peu prolix dans la conversation,  
 les opinions n'étaient pas son fort,  
 les opinions tournent autour de la chose,  
 quand Delacroix développa ses théories,  
 il s'inquiéta, lui pour sa part ne savait  
 pas motiver ses Nocturnes.

Amant faible ;  
 ombre à Nohant,  
 où les enfants de George Sand  
 n'acceptaient de lui  
 aucun conseil pédagogique.

1 Gottfried Benn, *Gedichte 1*, in *Sämtliche Werke, Stuttgarter Ausgabe*, éd. G. Schuster, 7 vols (Stuttgart : Klett-Cotta, 1986-2003), vol. i, p. 180 sq.

Poitrinaire de cette sorte  
 qui, d'hémorragies en cicatrisations,  
 traîne en longueur ;  
 une mort sans bruit  
 à l'opposé d'une mort  
 aux paroxysmes de souffrance  
 ou par salves de fusil :  
 on plaça le piano à queue (Erard) près de la porte  
 et Delphine Potocka  
 lui chanta dans sa dernière heure  
 le chant des violettes.

Il fit le voyage d'Angleterre avec trois pianos à queue :  
 Pleyel, Erard, Broadwood,  
 joua pour vingt guinées le soir  
 un quart d'heure  
 chez les Rothschild, les Wellington, à Strafford House :  
 et devant un parterre de l'ordre de la Jarretière ;  
 assombri par la fatigue et l'approche de la mort  
 il rentra  
 Square d'Orléans.

Puis il brûle ses ébauches  
 et manuscrits,  
 ne rien laisser surtout, ni fragments, ni notes,  
 rien en pâture aux regards traîtres –  
 à la fin il dit :  
 « Mes essais sont achevés autant  
 qu'il a été en mon pouvoir de le faire. »

Chaque doigt a de la force  
 selon sa conformation,  
 le quatrième, le plus faible,  
 celui qui est siamois du troisième.  
 Lorsqu'il débuta, ils étaient posés  
 sur le mi, le fa dièse, le sol dièse, le si, le do.

Celui qui aura entendu certains  
 de ses Préludes,  
 dans quelque manoir  
 ou paysage de montagne  
 ou par une porte ouverte sur une terrasse  
 par exemple d'un sanatorium,  
 comment l'oublier.

Jamais composé d'opéra,  
 jamais de symphonie,

mais ces progressions tragiques  
jaillies de toute la conviction d'un artiste  
et avec une main petite.

*Hans Magnus Enzensberger : F. C. (1810-1849)*

Ein heiteres Kind : soviel wissen wir. Die Schlösser in der Provinz  
waren damals noch ganz aus Holz. In der Hauptstadt  
haperte es mit dem Pflaster. Die Abende waren still.  
Kienspäne, Handlaternen und Fackeln.

*Sie mästen mich, als ob ich ein Pferd wäre.* Immerhin,  
der Zar schenkt ihm einen Diamanten. Sonst erinnert nicht viel  
an diese Jahre : ein paar Billets, Schleifen, gepreßte Veilchen  
unterm Glas der Vitrine, Warschauer Souvenirs.

Die Abreise nach dem Westen hat sich verzögert. *Meine Partituren  
sind kopiert, meine Taschentücher gesäumt.* Paris  
hat Pflastersteine genug für viertausend Barrikaden.  
Die Kutschen sind unpünktlich. Es ist ein blutiges Jahr.

Doch die Säle sind ausverkauft. Lorbeerkränze, Bankette. *Alles,  
was ich bisher gesehen habe, scheint mir unerträglich veraltet.*  
Empfänge bei Rothschilds und Radziwills. Sein Anschlag diskret  
bis zum Erlöschen : *Die Hämmer berühren kaum die Saiten,* sagt Berlioz.

In der Passage des Panoramas zwischen die Gasflammen. Dort  
begegnen einander zwei Emigranten. Zum Großen Herbstsalon  
in der Hauptstadt des neunzehnten Jahrhunderts erscheint  
ein Philosoph aus Berlin. Man spricht über Mode. *Wie groß*

*und poetisch wir sind in unsern Lackschuben und Kravatten.*

Ist das ein Zitat ? Frühstück im Café Anglais. Die Gehröcke von Dautremont :  
malvenfarben. Die Wäsche Batist. Die Gesichtsfarbe *fast durchsichtig.*  
Zum Abschied sagt B. : *Die entscheidenden Schläge*

*werden mit der linken Hand geführt.* Aber was sind die entscheidenden Schläge ?  
Die Anbeterinnen : *gebildete Amseln,* Hochadel. Über sein Privatleben  
wäre jedes Wort zuviel. *Ich bin für Konzerte ungeeignet. Der Atem  
der Leute ersticket mich.* Minutiöser Arbeiter. Legitimist. Dandy.

Mißtraut jedem Lob. Vergleicht sich mit einer Zypresse. *Das Klavier  
ist mein zweites Ich.* Die Kritiker sehen «Fortschritte».  
Er gibt sich abweisend, nüchtern, spricht von reiner Technik.  
Doch für die Barcarole schreibt er *voce sfogato* vor : frei und rücksichtslos.

Die Gräfinnen sagen : *Er hustet sehr anmutig.* Diese Müdigkeit  
ist schwer erklärlich. Bäder in Enghien. Reizbarkeit.

Im Kehlkopf sitzt etwas Tödliches. Der erste Blutsturz,  
die Februar-Revolution : *Mein Konzert mußte ausfallen.*

Stattdessen eine Reise nach England. Er spielt vor der Queen.  
Der Rasen ist angenehm, *aber der Kohlengeruch !*  
(Mangel an Engagement.) Die Ökonomie seiner Arbeiten :  
*unter Blumen eingesenkte Kanonen – eingesenkt, oder verschüttet ?*

*Haben Sie Schmerzen*, fragt der Arzt. (Blick auf die Place Vendôme.)  
Antwort : *Nicht mehr.* Über ein schlechtes Gewissen  
verfügte er nicht. Seine linke Hand war gut.  
Die Unerbittlichkeit, mit der er, Zeit seines Lebens,

für das Überflüssigste eintrat, ist schwer zu erklären.<sup>2</sup>

*Hans Magnus Enzensberger : F. C.*

Un enfant gai : autant que nous le sachions. Les châteaux de province  
étaient alors entièrement en bois. Dans la capitale,  
on manquait de pavés. Les soirées étaient calmes.  
Eclats de bois résineux, lanternes portatives et flambeaux.

*L'on m'engraisse, tel un cheval.* Toutefois,  
le tsar lui offre un diamant. A part cela, peu de souvenirs  
de ces années : quelques billets, quelques noeuds de ruban, des violettes pressées  
sous le verre d'une vitrine, des souvenirs de Varsovie.

La départ vers l'Ouest s'est fait attendre. *Mes partitions*  
*sont copiées, mes mouchoirs ourlés.* Paris  
a assez de pavés pour quatre mille barricades.  
Les voitures ne sont pas ponctuelles. C'est une année sanglante.

Mais les salles sont combles. Couronnes de laurier, banquets. *Tout*  
*ce que j'ai vu jusqu'ici me semble vieux, insupportable.*  
Des réceptions chez les Rothschild et les Radziwill. Son toucher est discret  
jusqu'à l'extinction : *Les marteaux effleurent les cordes*, dit Berlioz.

Dans le passage des Panoramas sifflent les becs de gaz. Là,  
deux émigrés se rencontrent. Lors du Grand Salon d'automne  
dans la capitale du XIX<sup>e</sup> siècle un philosophe  
de Berlin fait son apparition. On parle de la mode. *Que nous sommes*

*grands et poétiques dans nos bottes vernies et avec nos cravates.*

Est-ce là une citation ? Petit déjeuner au Café Anglais. Les redingotes de Dautremont :

2 Hans Magnus Enzensberger, *Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts* (Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1975), p. 83 sq.

couleur mauve. Le linge de batiste. Le teint du visage *presque transparent*.  
 Au moment des adieux, B. dit : *Les frappes décisives*

*se font de la main gauche*. Mais que sont les frappes décisives ?  
 Les adoratrices : *des merles cultivés*, haute noblesse. Sur sa vie privée,  
 le moindre mot serait de trop. *Je ne suis pas propre à donner des concerts, qui me sens*  
*asphyxié par ces baleines*. Travailleur minutieux. Légitimiste. Dandy.

Se méfie de chaque éloge. Se compare avec un cyprès. *Le piano*  
*est mon double*. Les critiques voient des « progrès ».  
 Il semble se refuser, il apparaît sobre, parle de technique pure.  
 Mais pour la Barcarolle, il prescrit *voce sfogato* : libre et sans égards.

Les comtesses disent : *Il toussé avec une grâce infinie*. Cette fatigue  
 est difficile à expliquer. Des bains à Enghien. Irritabilité.  
 Le larynx contient quelque chose de funeste. La première hémorragie,  
 la révolution de février : *Mon concert n'a pas pu avoir lieu*.

A sa place un voyage en Angleterre. Il joue devant la reine.  
 Le gazon est agréable, mais *l'odeur du charbon !*  
 (Manque d'engagement.) L'économie de ses ouvrages :  
*des canons enfouis sous des fleurs* – enfouis, ou ensevelis ?

*Souffrez-vous*, demande le médecin. (Un regard sur la Place Vendôme.)  
 Réponse : *Plus*. Il n'avait pas mauvaise  
 conscience. Sa main gauche était efficace.  
 L'inflexibilité avec laquelle il s'est investi toute sa vie

pour ce qui est le plus superflu, est difficile à expliquer.

Deux poètes allemands du XX<sup>e</sup> siècle ont consacré chacun un poème à Frédéric Chopin. Le premier, Gottfried Benn (1886-1956), a inséré dans son recueil de poèmes *Statische Gedichte* (1948) un hommage à Chopin mettant en valeur « la conviction de l'artiste ». Chopin y apparaît dans la perspective de plusieurs situations biographiques exemplaires. La concentration sur le seul piano, le renoncement à des genres plus expansifs, plus monumentaux, comme l'opéra, la symphonie, sont certes une des raisons majeures de la prédilection de Benn pour Chopin, lui qui n'a jamais écrit ni roman ni drame, mais uniquement des poèmes, quelques proses et des essais.

Vingt-sept ans plus tard, le poète Hans Magnus Enzensberger (\*1929), de quarante-trois ans le cadet de Benn, insère un poème sur Chopin dans son recueil *Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts*. La première de ces ballades est adressée à un horloger italien du XIV<sup>e</sup> siècle, Giovanni de' Dondi, la dernière au révolutionnaire argentin Che Guevara.

Chopin est non seulement le seul musicien dans cette galerie ; il est même, aux côtés de Piranesi et de Georges Méliès, le seul artiste, la majorité des poèmes s'adressant par exemple à des inventeurs, des hommes de science, des politiciens. Dans le poème sur Chopin, on ne décèle pas facilement la part de « progrès » qui légitimerait, aux yeux du poète, le choix de Chopin. Je pense que l'opiniâtreté de son travail lui a valu cette place d'exception.

Tant Benn que Enzensberger se sont servis d'un genre lyrique voisin de la prose<sup>3</sup> et hostile à toute poétisation. Les deux ont principalement recours à des moments sélectionnés de la biographie du compositeur<sup>4</sup>. Benn ne recourt qu'exceptionnellement à des citations de Chopin, Enzensberger beaucoup plus souvent. Les deux ont en commun de s'intéresser à ses rapports avec ses admirateurs et admiratrices aristocratiques en France et en Angleterre, à la conception de son art, à sa maladie. Mais il y a des différences significatives. Benn en effet est médecin, il est plus détaillé dans son évocation de la maladie. Il est aussi un poète de la mort. Ainsi fait-il revivre la dernière heure du compositeur musicalement et sentimentalement. Et il est un de ses grands admirateurs, qui se souvient de quelques préludes qui l'ont marqué. Enzensberger donne quant à lui la réplique à Benn. Il s'étonne de la ferveur avec laquelle Chopin exerce son art : « ce qu'il y a de plus superflu ». Enzensberger aime à mettre en question ce qui est pourtant sa première priorité, la poésie. Il a parfois, dans le prolongement de 1968, clamé haut et fort la fin de la poésie, puis il est apparu comme l'auteur d'un recueil composé à l'insu du public et offert

3 Dans une lettre du 18 janvier 1945 à F. W. Oelze, Benn admet que certains de ses nouveaux poèmes, dont *Chopin*, pourraient aussi être insérés dans un volume d'essais. Il les compare à des intermèdes biographiques, insérés dans des romans américains, comme par exemple ceux de John Dos Passos. Il utilise à cette occasion le terme de « poème statique ». Voir Gottfried Benn, *Briefe an F. W. Oelze*, éd. H. Steinhagen et J. Schröder, 2 vols (Wiesbaden : Limes, 1977), vol. i : 1932-1945, p. 377. Je dois cette information et plusieurs autres à Heinrich Kaulen qui, dans son interprétation de ce poème, présente également le contexte autobiographique qui a permis la genèse de ce texte. Voir Heinrich Kaulen, « Der Künstler und sein Publikum. Selbstspiegelung und poetologische Reflexion in Gottfried Benns *Chopin* », *Interpretationen. Gedichte von Gottfried Benn*, éd. H. Steinhagen (Stuttgart : Reclam, 1997), pp. 163-175.

4 La source principale de Benn est la biographie de Guy de Pourtalès, *Chopin ou le poète* (Paris : Gallimard, 1927), celle d'Enzensberger probablement la biographie de Camille Bourniquel, *Chopin* (Paris : Seuil, 1994), où j'ai découvert la majeure partie de ses citations, malheureusement toujours sans indications de la source. Le destinataire de cet essai connaissant toutes ces citations et leurs sources, je me suis permis de me contenter de les repérer, sans en rechercher la provenance exacte, ce qui aurait dépassé les compétences d'un germaniste. Je suis certain qu'il me pardonnera cette omission.

aux incroyables à un moment inespéré. Entre Benn et Enzensberger se situe une révolution dans la compréhension de la fonction de l'art : une des conséquences du Troisième Reich est bien la mise en question fondamentale de l'art, telle que nous la rencontrons par exemple dans le discours de Darmstadt de Paul Celan, *Le Méridien*.

Benn, qui s'était laissé séduire par l'idéologie nazie, n'est pourtant pas marqué par des doutes vis-à-vis de l'art, ce qu'on attendrait de lui. Si les éléments incantatoires et la perfection d'un art qui se referme sur lui-même sont bannis de ce poème spécifique, il ne s'agit pas là d'une révocation de la magie verbale qui est propre à nombre de ses poèmes contenus dans ce même recueil. Toujours est-il que, comme chez Enzensberger, la forme de son poème est très éloignée ici d'une tonalité qui évoquerait Chopin. Nous y rencontrons des informations biographiques formulées sans emphase, sans transposition métaphorique, mais plutôt réservées, voire sèches. Qu'il en aille de même pour Enzensberger, cela correspond à l'ensemble de son recueil. Mais de ses nombreuses citations, toujours brèves, se dégage une atmosphère authentique. La controverse entre les deux poètes concerne la finalité de leurs deux poèmes. Benn reste le défenseur d'un art qui recherche la perfection absolue, sur un fond de nihilisme affirmé de manière programmatique. Enzensberger met en question cette conception absolue de l'art. Son œuvre à lui, complexe et contradictoire, d'un poète doublé d'un essayiste, en offre un contre-exemple. Pour lui, Chopin est d'une part un dandy, un homme du monde, un conservateur, un ennemi des révolutions. Mais par ailleurs son art révèle une audace qui désavoue ses rapports avec un public mondain. Il y a dans ses œuvres tardives une liberté, une radicalité qui le situent à l'avant-garde.

Benn décrit le malade, l'amant, le voyageur, l'artiste absolu. Enzensberger additionne les contextes biographiques : Żelazowa-Wola, Varsovie, Paris, Londres, Paris, en omettant, à la différence de Benn, la période de l'amitié avec George Sand, à Nohant. Celle-là ne s'intégrerait pas dans ce portrait qui montre Chopin dans sa solitude face aux nombreux admirateurs et admiratrices. Enzensberger suit un peu la méthode appliquée par Walter Benjamin dans son ouvrage laissé en chantier après sa mort, en 1940 : *Das Passagen-Werk*<sup>5</sup>. Il évoque le « passage des Panoramas »<sup>6</sup>, « théâtre du premier éclairage au gaz »<sup>7</sup>. Il répète la formule de Benjamin : Paris « capitale du XIX<sup>e</sup> siècle », qui fournit le titre des exposés initiaux inaugu-

5 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, éd. R. Tiedemann (Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1983).

6 *Ibid.*, pp. 99 et 1050.

7 *Ibid.*, p. 1224.

rant le futur livre<sup>8</sup>. Et il évoque le thème de la mode, qui constitue le second chapitre de l'ouvrage planifié<sup>9</sup>. Benjamin nous a laissé une masse considérable de citations fragmentaires qui auraient produit un montage riche en perspectives inédites. Enzensberger en fait un peu de même en multipliant ses références toujours concises et par là parfois difficiles à déchiffrer. Il faudrait connaître toute la correspondance de Chopin et de plus tous les documents reflétant les entretiens avec le compositeur pour pouvoir situer et contextualiser ces références surprenantes, voire séduisantes, sujettes à des réflexions visant à les intégrer selon un fil conducteur qui subit pourtant toujours de nouveau les effets de la discontinuité.

Mais regardons de plus près ces deux poèmes complémentaires. Benn construit une progression allant de la critique à l'admiration de plus en plus fervente. Chopin n'est pas un théoricien<sup>10</sup>, il n'est pas un amant convaincant ; il est poitrinaire, on l'aperçoit au moment de son agonie. Ses concerts offerts aux nobles et riches d'Angleterre, la proximité de sa mort lors de son retour à Paris, la destruction de ses esquisses laissant voir des œuvres seulement ébauchées, son aveu d'avoir achevé ce qui lui était possible d'atteindre, sa technique de pianiste conscient de l'usage individuel prévu pour chacun des cinq doigts, si différents les uns des autres<sup>11</sup>, l'impact exercé par ses préludes sur un auditeur situé à un lieu de vacances en altitude ou de régénération, et – comme apogée – les « progressions tragiques »<sup>12</sup> d'un tempérament artiste absolument déterminé : voilà en raccourci le squelette du poème de Benn. Ce dernier mêle à ce portrait beaucoup de traits qui sont liés de manière programmatique à sa propre poésie faisant naître l'art absolu d'un fond de désespoir métaphysique. Enzensberger, lui, est plus terrestre, plus réaliste, plus politique, davantage un ennemi de l'esthétisme. Comme tous ceux qui sont nés dans les années 1920, il est profondément marqué par le rôle plus qu'ambigu qu'a été celui de l'art pendant la dictature nazie qui s'en est servie de manière cynique et inhumaine. Mais il est plein de respect pour la maestria technique, liée à la rigueur d'une détermination absolue, chez

8 *Ibid.*, pp. 45 et 60.

9 *Ibid.*, pp. 110-132.

10 Peut-être Benn s'est-il inspiré d'une scène rapportée par George Sand où Delacroix, en expliquant l'harmonie de la musique, semble irriter Chopin. Voir Guy de Pourtalès, *Chopin ou le poète*, p. 155.

11 Benn se réfère ici à l'enseignement de Chopin tel qu'exprimé dans ses *Esquisses pour une méthode de piano*, éd. J.-J. Eigeldinger (Paris : Flammarion, 1993), pp. 74 et 64.

12 Il pourrait s'agir d'une variation de la formule de Heine, transmise par Guy de Pourtalès, *Chopin ou le poète*, p. 161 : « Il inventa < ces admirables progressions harmoniques [...] > »

Chopin. Politiquement, Chopin est pour Enzensberger le contraire d'un radical, bien qu'il le soit entièrement dans son travail. L'enfance provinciale et les débuts à Varsovie sont illustrés par des détails archaïques : demeures en bois, éclats de bois résineux, lanternes portatives, flambeaux. Ni la personne de Chopin, ni sa musique n'y sont présentes. Il apparaît jouant devant le tsar (Nikolaj I Pavlovic), bien plus tard devant la Reine Victoria, ou devant les comtesses (Marie d'Agoult dira de lui : « Chopin tousse avec une grâce infinie »). Non pas, comme chez Benn, devant les Wellington ou devant les membres de l'ordre de la Jarretière. Ainsi les deux poètes se relaient et se complètent dans leurs évocations fragmentaires des publics choisis qui ont applaudi le génie. « Mes partitions [sont] recopiées, mes mouchoirs sont ourlés ». Chopin remet son départ pour Paris au mois de novembre 1830. Enzensberger s'intéresse aux barricades d'un Paris révolutionnaire, évoquant un arrière-fond historique et politique qui dérange quelque peu Chopin, mais ne transforme pas sa personnalité. Chopin trouve tout ce qu'il aperçoit à Paris « vieux, insupportable ». Mais il joue le jeu des concerts donnés devant les grandes familles, les Rothschild, les Radziwiłł. Enzensberger cite Berlioz en raccourci, décrivant le pianiste Chopin : « les marteaux effleurant les cordes, tellement qu'on est tenté de se rapprocher de l'instrument et de prêter l'oreille, comme on ferait à un concert de sylphes ou de follets »<sup>13</sup>. Celui qui parle ici projette sa *Damnation de Faust* sur Chopin.

L'intermède de la cinquième strophe extrait de la grande œuvre posthume de Benjamin prouve qu'Enzensberger ne traite pas exclusivement de Chopin, mais simultanément aussi du contexte atmosphérique et technique ainsi que des mœurs des années 1830. Enzensberger semble avoir tiré certaines de ses citations de la biographie de Chopin par Bourniquel. J'y lis ces détails : « Chez Dautremont, tailleur rue Vivienne, il commande des redingotes, gris pâle, mauve ou bleu de roi. Il porte du linge de batiste, une cravate de soie à trois tours, des bottes vernies [...] »<sup>14</sup>. Enzensberger écrit : «*Wie groß / und poetisch wir sind in unsern Lackschuben und Kravatten. / Ist das ein Zitat ? [...] Die Gehröcke von Dautremont : / malvenfarben. Die Wäsche Batist* ». Quel emploi ludique de citations empruntées à cette biographie, entrecoupé de la remarque : « Est-ce une citation ? » Enzensberger se moque quelque peu de lui-même, lui qui construit tout son poème sur la base d'emprunts ! Ainsi le « philosophe de Berlin », qui, à première vue, pourrait être Hegel qui, peu avant sa

13 Cité d'après Jean-Jacques Eigeldinger, « Berlioz juge de Chopin », *Ostinato Rigore*, 15 (2000), p. 44.

14 Camille Bourniquel, *Chopin*, p. 75 (voir note 4).

mort, a visité Paris pour la première fois, n'est finalement autre que Benjamin lui-même, catapulté en plein XIX<sup>e</sup> siècle. Car c'est bien Benjamin qui, dans sa collection d'aphorismes *Einbahnstrasse*, parle des « frappes de la main gauche »<sup>15</sup>. Enzensberger insère cette remarque concernant aussi bien la technique du pianiste que le registre politique dans son poème précisément en raison de ce double sens. Le dandysme, le légitimisme de Chopin ne sont pas pour inciter Enzensberger à l'adhésion. Et pourtant, celui qui se dit « asphyxié par ces haleines » [du public des concerts] n'est en fait pas plus élitiste que son interprète d'aujourd'hui qui cache cette attitude derrière un gauchisme volubile.

« Le piano est mon double ». Chopin est le premier compositeur à s'exprimer ainsi. Si la révolution de 1830 retarde son départ de Varsovie à Paris, celle de 1848 perturbera la programmation de ses concerts. C'est ainsi que Schumann caractérisera son art : « unter Blumen eingesenkte Kanonen ». C'est certainement un des motifs essentiels du poème d'Enzensberger qui, pourtant, corrige Schumann : les canons sont plutôt ensevelis qu'enfouis. Les phrases finales du poème sont comme des frappes de monnaies : la sérénité de Chopin vis-à-vis de la mort ; la force de sa main gauche ; la conséquence de sa position absolue par rapport à son art – ce qui soulève l'étonnement d'Enzensberger qui, pourtant, sait très bien que l'âge de Chopin diffère sur ce point de notre âge. Il y a dans cette double perspective, à la fois respectueuse et contestatrice, une distanciation qui motive aussi sa méthode poétique. Les recours à des faits biographiques actualisés par des citations fragmentaires toujours savoureuses implique une absence d'identification avec les thèmes abordés. Nous assistons à une présentation complexe, en nous apercevant que le locuteur est absolument polyvalent, tantôt proche, tantôt éloigné de celui qu'il peint. Le vers le plus révélateur est pour moi celui consacré à l'accentuation de la Barcarolle op. 60 par le terme inédit : « voce sfo-gato » : « frei und rücksichtslos », soit libre et sans égards.

C'est cette conséquence, cette volonté inaltérable qui l'emporte face à tous les aspects critiquables d'une biographie des années 1830 et 1840 dans un Paris secoué par deux révolutions et indécis dans sa prise de position politique, assujéti à des modes vestimentaires luxueuses et à la merci d'une clientèle raffinée. Ce qui attire ici Enzensberger, c'est l'ambivalence de Chopin face à ces contextes. Chopin, selon lui, s'y accommode, mais en profondeur, il s'y oppose. Il semble jouer un jeu qu'il ne joue pas en

15 Walter Benjamin, *Schriften*, éd. Th. W. Adorno et G. Adorno, 2 vols (Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1955), vol. i, p. 519 sq.

vérité. Son art plaît, mais il n'est pas reconnu dans sa vérité. Chopin n'est pas identique avec le génie admiré par son public. Il est autre : « libre et sans égards ».

Enzensberger et Benn font tous les deux un peu la même chose, notwithstanding les différences que nous avons décelées. Ils cachent la grandeur de Chopin sous des informations biographiques qui peuvent frôler la frivolité, par pudeur. Car de l'essence de l'art de Chopin, ils n'aimeraient pas parler. Il est trop difficile de saisir la grande musique par des paroles, même poétiques<sup>16</sup>. D'une certaine manière, nous sommes ici les témoins de la construction de négatifs qui contiennent *a contrario* une vérité toute différente sur Chopin. Tout ce qui est énuméré par les deux poètes allemands du XX<sup>e</sup> siècle sert à indiquer une surface qui situe, qui contextualise celui qui ne pourra jamais être cerné à l'aide de repères biographiques. Benn et Enzensberger avouent implicitement leur échec vis-à-vis de celui qu'ils évoquent. Ils expriment un dépassement dont ils ne peuvent pas prétendre qu'ils soient à même de le faire vivre. Chopin n'est pas compris dans ces masques qui témoignent de sa vie. Il est un autre. Benn s'en approche vers la fin de son poème, Enzensberger à la fin de la huitième et de la dixième strophe. Et c'est bien cette leçon qui fait que nous lisions avec intérêt deux approches de Chopin qui se désavouent, ouvertement ou secrètement, au nom de celui qu'elles révèrent.

16 J'ai tenté de démontrer les conditions rares qui ont parfois permis à des prosateurs, non à des auteurs de poèmes, de saisir l'essentiel de la musique dans des circonstances particulières, liées la plupart du temps au genre de l'opéra, situé déjà à mi-chemin entre la musique et la littérature : Bernhard Böschenstein, « Wie verwandelt sich Musik in Literatur ? Jean Paul, Hoffmann, Mörike, Baudelaire, Thomas Mann ». *West-östlicher Divan zum utopischen Kakanien*, éd. A. Daigger, R. Schröder-Werle, J. Thöming (Berne : Peter Lang, 1999), pp. 41-59.

## Des *Proses lyriques* aux *Nuits blanches* ou Debussy et la tentation poétique

*Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours  
d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique,  
musicale sans rythme et sans rime, assez souple et  
assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques  
de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts  
de la conscience ?*

Charles Baudelaire<sup>1</sup>

En mars 1911, Debussy répondit à l'enquête de Fernand Divoire, journaliste de *Musica*, qui interrogea plusieurs compositeurs en leur posant la question suivante : « Sous la musique que faut-il mettre ? De beaux vers, de mauvais, des vers libres, de la prose ? » Malgré des propos proches du cabotinage qu'il aimait pratiquer avec les journalistes afin de les déconcerter, le compositeur y énonçait un certain nombre de vérités qui lui étaient chères :

Les vrais beaux vers, il ne faut pas exagérer, il n'y en a pas tant que ça. Qui en fait aujourd'hui ? Mais quand il s'en trouve, il vaut mieux ne pas y toucher. Henri de Régnier, qui fait des vers pleins, classiques, ne peut pas être mis en musique<sup>2</sup>. [...] Les

- 1 Dédicace à Arsène Houssaye précédant *Le Spleen de Paris*, in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, 2 vols (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975-1976), vol. i, pp. 275-276. Debussy paraphrasa ce texte, consciemment ou non, dans une lettre à Henri Vasnier du 19 octobre 1895 : « *Zuleïma est morte*, et ce n'est certes pas moi qui la ferais ressusciter, je ne veux plus en entendre parler, n'étant pas du tout le genre de musique que je veux faire, j'en veux une qui soit assez souple, assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux caprices de la rêverie ». Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, éd. F. Lesure et D. Herlin (Paris : Gallimard, 2005), p. 43.
- 2 Dans les années 1892-1893, Debussy avait projeté de mettre en musique *Trois Scènes au crépuscule*, œuvre inspirée d'un recueil éponyme inséré dans les *Poèmes anciens et romanesques* publiés en mars 1890 à la Librairie de l'art indépendant. Il s'agissait plutôt d'une glose orchestrale sans mise en musique du poème, d'une manière similaire à celle que Debussy conçut pour *L'après-midi d'un Faune* de Stéphane Mallarmé. En affirmant que les poèmes de Régnier ne pouvaient être mis en musique, Debussy pensait-il à Albert Roussel qui en avait mis en musique plusieurs (op. 3 de 1903 : « Le Départ », « Vœu », « Le Jardin mouillé », « Madrigal lyrique » ; op. 8 de 1908 : « Adieux », « Invocation »,

vrais vers ont un rythme propre qui est plutôt gênant pour nous. [...] Avec la prose rythmée, on est plus à son aise, on peut mieux se retourner dans tous les sens. Si le musicien devait faire lui-même sa prose rythmée ? Pourquoi pas ? Qu'est-ce qu'il attend ? Wagner faisait ainsi ; mais les poèmes de Wagner, c'est comme sa musique, ça n'est pas un exemple à suivre. Ses livrets ne valent pas mieux que d'autres. C'est pour lui qu'ils valaient mieux. Et c'est le principal<sup>3</sup>.

En affirmant la prééminence de la prose rythmée sur le vers classique, Debussy se montre fidèle à l'esthétique symboliste de sa jeunesse. De la fréquentation des milieux littéraires et artistiques, comme le cénacle de Stéphane Mallarmé, il garda cette indépendance qui le conduisit d'ailleurs à l'échec avec tous les écrivains qui désiraient collaborer avec lui pour la scène lyrique, que ce soit Pierre Louÿs, Paul-Jean Toulet, Gabriel Mourey ou Victor Segalen<sup>4</sup>. L'expérience de *Pelléas et Mélisande*, dont il avait retranché plusieurs scènes, avec l'accord initial de Maurice Maeterlinck, avant que celui-ci ne lui reproche pour diverses raisons de dénaturer son œuvre, l'incita à s'affranchir des contraintes que les écrivains auraient pu lui imposer. C'est ainsi qu'il élaborait au moins à trois reprises le texte de *La Chute de la maison Usher* d'après la nouvelle d'Edgar Allan Poe<sup>5</sup>. Dans le domaine des mélodies, il s'était essayé à mettre en musique ses propres poésies avec les quatre *Proses lyriques*, composées en 1892-1893 et publiées par Fromont en 1895. Cependant, quelques années plus tard (en 1898), Debussy avait tenté une nouvelle expérience et avait projeté de composer un nouveau cycle de cinq poèmes qui s'intitulait *Nuits blanches* et qui devait constituer un second cahier de *Proses lyriques*. Jusqu'à une date récente, il ne subsistait de ce recueil considéré comme perdu qu'un fragment que le compositeur avait copié sur une jolie page d'album pour le musicologue Charles Malherbe en vue de l'Exposition universelle de 1900<sup>6</sup>. La découverte en 1998 du manuscrit des deux premières mélodies

« Nuit d'automne », « Odelette » ; op. 9 de 1908 : *La Menace* [voix et orchestre]), à Gabriel Fauré (op. 94 de 1906 : *Chansons*) ou encore à Raoul Bardac, son beau-fils qui avait été son élève (1901 : *Tel qu'en songe*, trois mélodies dédiées « à ma mère », future épouse de Debussy ; 1910, *Trois Mélodies*) ?

- 3 Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, introduction et notes de F. Lesure (Paris : Gallimard, 1987), pp. 206-207.
- 4 Sur ses différents projets, voir l'étude de Robert Orledge, *Debussy and the theatre* (Cambridge : Cambridge University Press, 1982).
- 5 Il existe trois versions du texte adapté par Debussy pour *La Chute de la maison Usher* : voir Robert Orledge, *ibid.*, pp. 109-118.
- 6 Lettre à Charles Malherbe non datée (probablement juillet 1900, F-Po, L.A.S. Debussy Claude-3) et publiée dans Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, p. 560 : « Monsieur, / Je vous envoie par le même courrier l'autographe que vous m'avez demandé avec une si cordiale insistance ... Je me demande encore, – malgré tant de

et celle, plus récente, d'une copie du carnet d'esquisses des textes poétiques<sup>7</sup>, aujourd'hui disparu, révèlent les préoccupations littéraires de Debussy sur la nature des textes poétiques à mettre en musique et sur sa conception d'une « prose rythmée ».

Composer des mélodies a été certainement le terrain d'expérience le plus fertile du jeune Debussy. Sur un ensemble d'une centaine d'œuvres, la moitié date des années 1881-1885. Cet engouement s'explique à la fois par son goût de la littérature et par la passion amoureuse qu'il éprouvait envers une chanteuse amateur, Marie Vasnier, épouse d'un greffier des bâtiments<sup>8</sup>. Debussy l'avait rencontrée en 1882 comme accompagnateur au cours de chant de Madame Moreau-Sainti. Les mélodies qui lui sont dédiées se caractérisent par une tessiture vocale aiguë et des formules mélodiques qu'il évita par la suite. Après avoir mis en musique les textes des Parnassiens, Théodore de Banville et Leconte de Lisle, dont l'art poétique exigeait une métrique rigoureuse affectionnant l'impair<sup>9</sup>, il s'intéresse aux poèmes de Charles Baudelaire, mais surtout à ceux de Paul Verlaine. À partir de ces deux univers poétiques, il va déployer son art musical avec une étonnante maîtrise, à tel point qu'on oublie parfois que c'est lors de son séjour à la Villa Médicis qu'il composa une partie des *Ariettes*<sup>10</sup>. De même la complexité harmonique et mélodique des *Cinq poèmes de Baudelaire* de 1887-1889 illustre les limites de l'influence wagnérienne sur son œuvre. Pourtant, peu de temps après, il livre aux éditeurs Durand les deux

chaleur – pourquoi l'on vous a affirmé que je vous refuserais quelque chose d'aussi simplement anecdotique ? ... Il faut seulement que vous m'excusiez de vous avoir fait attendre ces quelques mesures aussi longtemps. / Croyez à toute ma cordialité. / Claude Debussy / J'ai la manie de tenir au prénom de « Claude » (que je n'employais pas en 1884), voulez-vous être assez aimable pour y consentir, dorénavant. » Debussy avait joint à cette lettre la page autographe d'un fragment de la deuxième *Nuit blanche* : F-Po, ♪ 1900 ix (7). 2 p. (p. 2 blanche), feuille d'album ornée de décorations florales dans le style Art-nouveau à 15 portées, 34 x 26,5 cm. Neuf mesures notées à l'encre noire avec les indications suivantes : « [en haut à droite] (Fragment tiré de « Nuits Blanches » / 2<sup>e</sup> « Cahier de Proses lyriques ») / [en bas à gauche] Claude Debussy / Juillet 1900 ». Les neuf mesures de cette page correspondent à six mesures (mes. 24-29) de la deuxième *Nuit blanche*. Cette différence provient d'une écriture en augmentation qui induit un dédoublement des mesures dans la feuille d'album.

7 Voir *infra*, notes 58 et 64.

8 Henri Vasnier (1837-1919) avec qui Debussy entretint une intéressante correspondance en 1885, lors de son séjour à la Villa Médicis.

9 Debussy a composé treize mélodies sur des poèmes de Théodore de Banville et quatre sur des poèmes de Leconte de Lisle ; voir la liste établie par Margaret G. Cobb dans *The Poetic Debussy. A collection of His Song Texts and Selected Letters*, éd. M. G. Cobb (Rochester : University of Rochester Press, 1994, 2<sup>e</sup> éd.), pp. 3-7.

10 Excepté les n<sup>o</sup> iii et iv qui datent de janvier 1885 et qui furent composées peu avant son départ pour Rome.

*Arabesques* pour piano (1891) dont le charme indéniable contraste avec les compositions précédentes. Ainsi les années 1892-1893, moment même où Debussy commence à composer les quatre *Proses lyriques* et le *Quatuor*, représentent une étape décisive de sa carrière. Condamné pour des raisons alimentaires à livrer aux éditeurs des compositions « faciles » ou plus anciennes, il va s'interdire définitivement de continuer dans cette voie pour affirmer au contraire, dans un esprit symboliste, son exigence artistique élevée. Raymond Bonheur, dédicataire du *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, constatait que « du moins son extrême facilité et la rare qualité de ses dons auraient pu lui assurer un succès de compositeur à un âge où bien peu y résistent »<sup>11</sup>.

Ses rencontres littéraires et artistiques contribuèrent à ce cheminement poétique. Ainsi prend-il le chemin du 89 rue de Rome pour assister aux mardis de Mallarmé. Debussy y fréquente peintres et poètes, notamment Henri de Régnier et Francis Vielé-Griffin, les fondateurs, en mai 1890, avec Paul Adam, Bernard Lazare et Georges Vanor de la revue les *Entretiens politiques et littéraires*. Deux ans plus tard (en décembre 1892), Debussy allait y publier les textes poétiques des deux premières *Proses lyriques* (voir Planches 1 et 2, p 324-326). À la différence des autres revues, le premier numéro ne comportait pas une déclaration d'intention générale, mais un dialogue imaginaire de Vielé-Griffin intitulé « À propos du vers libre ». Ce dernier écrivait qu'« au vers libre a succédé le vers plus libre, puis le vers très libre, enfin en attendant mieux, la mélodie rythmée »<sup>12</sup>. D'origine américaine, ce poète s'était lancé dès 1887 dans la quête d'une plus grande liberté prosodique qui ne pouvait que séduire Debussy. Ainsi affirme-t-il dans sa courte préface des *Cygnes* sa joie de voir « la rime, libre enfin du joug parnassien, redevenue simple, rare et naïve, éblouissante d'éclat au seul gré du tact poétique de celui qui la manie »<sup>13</sup>. Il se faisait le porte-parole des théories symbolistes qui prônaient, parfois avec quelque excès, l'émergence d'un vers libre dont chacun revendiqua la paternité : Gustave Kahn, Jules Laforgue, Jean Moréas ou Marie Krysinska<sup>14</sup>. Parmi les adeptes de cette pratique poétique, Vielé-Griffin fut selon Maxime Formont, le seul à qui le vers libre ait pleinement réussi<sup>15</sup>.

11 Raymond Bonheur, « Souvenirs et impressions d'un compagnon de jeunesse », *Revue musicale*. Numéro spécial : « La jeunesse de Claude Debussy », iii/7 (1<sup>er</sup> mai 1926), p. 5 (101).

12 Francis Vielé-Griffin, « À propos du vers libre », *Entretiens politiques et littéraires*, i/1 (mars 1890), p. 6.

13 Francis Vielé-Griffin, *Les Cygnes* (Paris : Alcan-Lévy, [1887]), « Pour le lecteur ».

14 Pour démêler l'écheveau des différentes pratiques poétiques symbolistes, voir Roland Biétry, *Les Théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)* (Berne : Peter Lang, 1989 ; R Genève : Slatkine, 2001).

15 Maxime Formont, *Les Symbolistes* (Paris : Lemerre, 1933), p. 203.

Debussy avait certainement fait la connaissance de Vielé-Griffin chez Mallarmé ou à la Librairie de l'Art Indépendant d'Edmond Bailly qui publia les textes des premiers poètes symbolistes ainsi que *La Damselle élue*. L'unique lettre connue, datée de novembre 1895, et dans laquelle Debussy le remercie de l'envoi d'un livre, ne permet pas d'apprécier la qualité de leur relation<sup>16</sup>. En revanche, le nom de Debussy apparaît incidemment dans les *Entretiens politiques et littéraires*, avant la publication de ses poèmes en décembre 1892 ; il est associé à un autre poète, Gabriel Mourey, avec lequel il essaiera vainement, à partir de 1907, d'élaborer une *Histoire de Tristan*. En octobre 1890, les *Entretiens politiques et littéraires* annoncèrent que Mourey donnait « à l'impression le manuscrit définitif de *l'Embarquement pour ailleurs* ; le volume s'ouvrira par un prélude musical de M. Debussy, le musicien des *Ariettes* de Verlaine, etc »<sup>17</sup>. Bien que cette œuvre musicale n'ait jamais vu le jour, notons que le nom du compositeur n'est pas associé à la publication récente en souscription des *Cinq Poèmes de Baudelaire* (février 1890), mais à celles des *Ariettes* (Veuve Girod, 1888).

Dans le numéro de janvier 1892, Vielé-Griffin, tout en récusant le titre de revue, expliquait le ton de ce mensuel : « On y cause avec agrément, persuasion ou ironie ; on y parle belles-lettres, beaux-arts, musique ou démolition »<sup>18</sup>. André Gide y publie son *Traité du Narcisse*, tandis que Mallarmé expose ses idées sur « Vers et musique en France »<sup>19</sup>. À côté d'articles sur l'art et la littérature figurent des textes socio-politiques, notamment ceux de Paul Adam d'inspiration socialiste, d'autres de tendances anarchistes sur la Commune dus à Michel Bakounine ou encore les remarquables écrits de Bernard Lazare dont bon nombre ont trait à l'antisémitisme. Le 1<sup>er</sup> juillet 1892, Vielé-

16 Lettre non localisée, publiée dans Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, p. 291. Le livre en question était : *Poèmes et poésies (Cueillette d'avril ; Les Cygnes ; Fleurs du chemin et Chanson de la route ; La Chevauchée d'Yéldis*, augmentée de plusieurs poèmes) (Paris : Mercure de France, 1895). Dans une lettre à Maurice Emmanuel du 11 novembre 1928, Vielé-Griffin évoque de manière évasive ses relations avec Debussy : « Cher Monsieur, / Je recopie au dos de cette feuille, à votre intention et dans le pieux souvenir des heures de jeunesse, les vers que Debussy m'avait apportés aux *Entretiens p. et l.* / Je regretterai de [ne] pas profiter de la visite de M. Léon Vallas, votre ami ; mais voici les poèmes qui l'intéressent et que j'ai recopiés parce que la revue est rare et n'est peut-être pas complète à la Bibliothèque. Je n'en possède qu'un exemplaire, qui est ici, dans les rayons de la mienne. / Je serai à Paris, au début de Décembre, et je compte bien que votre aimable projet de me venir voir en compagnie de M. Vallas se réalisera, malgré l'envoi de cette copie. Je suis chez moi, le mercredi, après cinq heures - 77<sup>bis</sup> avenue de Breteuil. Métro. Sèvres Lecourbe. Autobus V. / Veuillez croire, cher Monsieur, à mes sentiments les plus sympathiques. / Francis Vielé-Griffin » (F-Anthony, coll. part.).

17 *Entretiens politiques et littéraires*, i/7 (octobre 1890), p. 240.

18 *Entretiens politiques et littéraires*, iii/22 (janvier 1892), p. 12.

19 *Entretiens politiques et littéraires*, iv/27 (juin 1892), p. 12.

Griffin annonce qu'il élargit « le cadre de ce périodique en respectant les proportions premières : et si, d'une part la Théorie socio-politique y doit trouver une large place, l'Art, dans son expression absolue – le Poème – s'y manifestera, nous l'espérons, dignement »<sup>20</sup>. Une nouvelle partie intitulée « Lectures poétiques des *Entretiens politiques et littéraires* » voit le jour : elle rassemble des poésies d'Émile Verhaeren (*La Mort*), de Vielé-Griffin (*La Chevauchée d'Yeldis*), de Walt Whitman (*À quelques révolutionnaires d'Europe dans la défaite*), des vers inédits de Laforgue, ainsi que les « *Proses lyriques*, par C. A. Debussy » (volume de décembre). C'est donc dans un contexte poétique restreint que paraissent les textes du compositeur.

Le choix du titre, *Proses lyriques*, pour ce recueil de quatre mélodies, illustre bien les préoccupations de Debussy en matière de texte à mettre en musique. Il ne veut à aucun prix être l'esclave d'une quelconque versification, mais au contraire trouver une prose rythmée qui convienne à son lyrisme intime. Cette méfiance à l'égard d'un texte versifié s'explique probablement par l'aversion que Debussy avait éprouvée envers le *Rodrigue et Chimène* du célèbre Catulle Mendès, livret pompier en alexandrins et octosyllabes<sup>21</sup>, qui, selon Paul Dukas était un mélange de « bric-à-brac parnassien et barbarie espagnole panachés »<sup>22</sup>. Aussi en avril 1895, lorsque Louÿs et Debussy tentent de travailler au livret de *Cendrelune*, l'écrivain lui suggère en post-scriptum :

Personnellement, (tu diras ton avis) je ne vois pas ça en vers, sauf les chansons et les rôles surnaturels.

Arkël peut faire des alexandrins, mais pas le petit Yniold.

D'ailleurs si les vers sont plus chantants que la prose, cela tient uniquement à ce qu'ils ont *beaucoup moins de muettes* ; je peux te faire de la prose très pleine et très rythmée qui vaudra largement les vers de M. Gallet<sup>23</sup>.

(Bilitis est écrite toute entière en vers de 8 syllabes non rimés, vérifie).

D'ailleurs nous en causerons<sup>24</sup>.

Et Debussy de lui répondre :

20 *Entretiens politiques et littéraires*, V/28 (juillet 1892), p. 1.

21 Voir la nouvelle édition critique dans le cadre des *Œuvres complètes de Claude Debussy* de *Rodrigue et Chimène*, éd. R. Langham Smith (Paris : Durand, 2003), série vi, vol. i ; ce volume comporte une édition du livret avec traduction anglaise, pp. xxxiii-lxxi.

22 Citation provenant d'une lettre de Paul Dukas à Vincent d'Indy du 1<sup>er</sup> octobre 1893 publiée dans *Correspondance de Paul Dukas*, choix de lettres établi par G. Favre (Paris : Durand, 1971), pp. 20-21.

23 Louis Gallet (1835-1898), librettiste de Jules Massenet, Camille Saint-Saëns, Charles Gounod, Alfred Bruneau ...

24 Lettre datée entre les 5 et 9 avril 1895 (B-B, coll. part.) et publiée dans *Claude Debussy, Correspondance 1872-1918*, pp. 248-249.

Ami : d'abord merci .... puis ; j'aime mieux la prose rythmée que les vers (au moins pour la musique) ça rebondit davantage et on n'est plus arrêté par des tas de considérations. D'ailleurs, la musique et les vers, c'est deux chansons qui cherchent vainement à s'accorder, même dans les cas très rares où cela s'accorde, ça fait l'effet d'un mauvais calembour<sup>25</sup>.

Cette quête d'une prose lyrique et rythmée se retrouve encore dans une lettre à Paul-Jean Toulet d'octobre 1902. À propos de la mise en musique du texte de Shakespeare, *Comme il vous plaira*, projet resté sans suite, Debussy lui demande : « toutes les fois que vous pourrez remplacer le mot exact par son correspondant lyrique, n'hésitez pas »<sup>26</sup>. Cinq ans plus tard, n'affirme-t-il pas encore à Victor Segalen, lors d'un entretien le 8 octobre 1907, que « la prose de Gabriel Mourey n'est pas très lyrique, et beaucoup de passages < n'appellent > pas précisément la musique »<sup>27</sup>. Un an plus tard, il affirme toujours à Segalen à propos d'*Orphée-Roi* que « quelquefois aussi le rythme [*sic*] est plus littéraire que lyrique » : « Pour mieux m'expliquer je vous citerais – si j'en avais la patience – des pages de Chateaubriand, V. Hugo, Flaubert que l'on trouve flamboyantes de lyrisme, et qui ne contiennent – à mon avis – aucune sorte de musique. C'est un fait que les littérateurs ne voudront jamais admettre, parce qu'il est plein d'un mystère qui ne s'explique pas »<sup>28</sup>. Que Debussy ait choisi de dénommer le recueil de mélodies dont il est l'auteur, *Proses lyriques*, est tout à fait emblématique : les mots sont avant tout choisis pour leur qualité à induire et à appeler la musique. La fin de la composition de ce recueil se chevauche avec le commencement de celle de *Pelléas*, autre expérience d'une « prose lyrique » si l'on en croit l'assertion de Segalen lors d'un entretien du 6 mai 1908 : « Segalen – D'ailleurs vous seul pouvez me guider là-dessus, puisque vous avez, avec *Pelléas*, une grande expérience de la prose lyrique. Debussy – Non pas d'expérience, pas du tout. De l'instinct, voilà tout »<sup>29</sup>. Cette remarque à propos de *Pelléas* rejoint ainsi les définitions de Vielé-Griffin : « la Poésie (du rêve ou du vers) serait donc la haute conscience du moi, le symbolisme serait, précisément, l'expression de cette Poésie, et le travail du Poète [...] demeurerait, tout, d'auto-psychologie intuitive »<sup>30</sup>.

Évaluer la qualité intrinsèque des vers libres des *Proses lyriques* reste une tâche délicate, tant le texte demeure intimement lié à sa réalisation musicale. Certains vers offrent de réelles qualités poétiques ; d'autres laissent le

25 Lettre du 10 avril 1895 (US-NYp) publiée dans *ibid.*, p. 249.

26 Lettre du 21 octobre 1902 (F-PAU, Ms. 216 [1]) publiée dans *ibid.*, p. 695.

27 *Ibid.*, p. 2201.

28 Lettre du 28 août 1908 (F-BR) publiée dans *ibid.*, pp. 1110-1111.

29 *Ibid.*, p. 2205.

30 *Entretiens politiques et littéraires*, ii/12 (mars 1891), p. 66.

lecteur et le chanteur perplexes devant les étranges associations dignes des plus curieux essais symbolistes des années 1886-1892. Néanmoins, leurs structures poétiques ressemblent à celles que Vielé-Griffin appliquait à sa poésie : nombre inégal de vers, avec une grande diversité de mètres, vers très courts, présence de quelques rimes librement disposées, remplacées souvent par de simples assonances, nombreuses allitérations (par exemple, les « or » de la troisième strophe de « De rêve »). Cette liberté poétique n'est pas sans poser problème pour l'édition séparée des textes de Debussy. En effet, si nous disposons pour les deux premières *Proses lyriques* de la publication des *Entretiens politiques et littéraires* et pour la quatrième, de la copie autographe destinée à Henry Lerolle (voir Planche 3, pp. 326-327), nous ne connaissons pas de copie du texte de la troisième que Debussy aurait certainement présenté différemment<sup>31</sup>. Cette remarque semble confirmée par la longueur des vers de « De Fleurs » qui comportent davantage de mètres que les trois autres. Une confrontation entre le texte imprimé de la partition Fromont de 1895 et la publication des *Entretiens politiques et littéraires* met à jour des différences minimales :

- la ponctuation est plus abondante dans la version du périodique que dans la partition ;
- la présentation des vers, en raison de l'omission fréquente des capitales dans la partition, est différente ;
- la seule variante notable se situe dans « De Rêve » : Debussy met en musique « mains si folles, si frêles » tandis que dans le périodique il avait écrit « Mains si folles ! / Mains si frêles ! »

De même, la comparaison entre la copie manuscrite et le texte imprimé de la partition Fromont révèle de nombreuses variantes de ponctuation, mais également une disposition différente pour les derniers vers :

*Copie autographe :*

Prenez pitié des villes !  
Prenez pitié des cœurs !  
Vous, la Vierge  
Or sur argent

31 Voir Margaret G. Cobb, *The Poetic Debussy*, p. 144 ou Claude Debussy, *Textes*, éd. M. Kaufmann, avec le concours de D. Herlin et J.-M. Nectoux (Paris : Radio France, Van Dieren Editeur, 1999), pp. 134-136.

Texte établi d'après l'édition Fromont<sup>32</sup> :

Prenez pitié des villes,  
Prenez pitié des cœurs,  
Vous, la Vierge or sur argent

Cet enjambement dans la copie autographe, détail certes infime, aide à comprendre la structure musicale du dernier vers de « De Soir » (deux mesures pour « Or sur argent » ; voir exemple 1), bien que le sens en demeure quelque peu énigmatique<sup>33</sup>.

The image displays two systems of a musical score. The first system features a vocal line in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The lyrics are "Pre - nez pi - tié des cœurs, Vous, la Vier - ge". The piano accompaniment is in the same key and time, with a dynamic marking of *p* above the vocal line. The second system continues the vocal line with the lyrics "or sur ar - gent !". The piano accompaniment includes dynamic markings of *pp* and *ppp*. The score concludes with a double bar line.

Exemple 1 : Deux derniers systèmes de « De Soir », quatrième *Prose lyrique*, transcription de la partition publiée à Paris par Fromont, 1895

32 Cette disposition est reprise dans Margaret G. Cobb, *The Poetic Debussy*, p. 148 ou dans *Claude Debussy. Textes*, p. 135.

33 Peut-être s'agit-il d'une allusion à une œuvre de Henry Lerolle qui aimait la peinture religieuse ?

Plusieurs strophes des *Proses lyriques* rappellent l'univers onirique des *Scènes au crépuscule* de Henri de Régner, avant-dernière partie des *Poèmes anciens et romanesques*<sup>34</sup> que Debussy avait imaginé mettre également en musique en 1892<sup>35</sup>. Bien que le champ lexical offre peu de similitude et que le langage poétique de Régner soit plus recherché, il transparait un ton et une musicalité proches des *Proses lyriques* :

En allant vers la Ville où l'on chante aux terrasses  
 Sous les arbres en fleurs comme des bouquets de fiancées  
 En allant vers la Ville où le pavé des places  
 Vibre au soir rose et bleu d'un silence de danses lassées  
 Nous avons rencontré les filles de la plaine  
 Qui s'en venaient à la fontaine  
 Qui s'en venaient à perdre haleine  
 Et nous avons passé<sup>36</sup> !

Selon Louis Laloy, Debussy aurait consulté Régner avant de livrer ses deux poèmes à la revue<sup>37</sup>.

Quant à la troisième *Prose lyrique* « De fleurs », dédiée à Jeanne Chausson, elle est datée de juin 1893<sup>38</sup>. À deux reprises, Debussy avait séjourné à Luzancy (en mai, puis en juin 1893) et avait gardé un souvenir ému des moments passés avec les Chausson, les Lerolle et Bonheur. Or, ce n'est pas un hasard si la poétique de cette *Prose lyrique* rappelle « Serre d'ennui », l'une des *Serres chaudes* de Maeterlinck que Chausson était en train de mettre en musique au même moment (entre la mi-juin et le début juillet 1893). Ainsi, les deux premiers vers de la troisième *Prose lyrique* (« Dans l'ennui si désolément vert / De la serre de douleur »), rappellent, malgré le changement de couleur, l'atmosphère des premier et quatrième vers de Maeterlinck (« Ô cet ennui bleu dans le cœur ! [...] / Cet ennui

34 Poèmes publiés à Paris en mars 1890 par Edmond Bailly à la Librairie de l'Art indépendant.

35 Voir supra, note 2.

36 N° II des *Scènes au crépuscule* de Henri de Régner, *Poèmes anciens et romanesques* (Paris : Librairie de l'Art indépendant, 1890), p. 104.

37 Louis Laloy, *La Musique retrouvée 1902-1927* (Paris : Librairie Plon, 1928), p. 121 : « Ce n'est pas le hasard qui, dès son retour de Rome, lui avait fait rechercher, seul de ses camarades, l'élite des écrivains, consulter par exemple Henri de Régner, qui me l'a raconté depuis, sur son texte des *Proses lyriques*, quand Catulle Mendès était là, tout prêt à l'entreprendre [...] ».

38 Le manuscrit, qui n'a pas été retrouvé pour le moment, porte la dédicace suivante : « pour sa fête et pour rendre respectueusement hommage au charme qu'elle met à être M<sup>me</sup> Chausson ... juin 93 » (cat. H. Schneider, 225 [1978], n° 57).

bleu comme la serre ») que Debussy évoque dans sa lettre du 9 juillet 1893 à Chausson :

Maintenant vous voilà comme les *Serres chaudes*, et que vous condamnez la générosité de votre cœur, à souffrir d'être enclose dans l'ennui bleu, et à respirer les fleurs si pâles de trop de soleil, ne manquez pas de m'apporter ce que vous aurez de fait. Je suis très curieux de voir cela, puis est-il utile de vous dire mon entière sympathie pour votre musique, et ma persuasion que si vous voulez continuer à n'écouter que Vous, sans prendre garde au chœur des grenouilles dilettantes mais encombrantes, vous serez très fort<sup>39</sup>.

Curieusement Debussy semble avouer inconsciemment cette proximité en mêlant à la « Serre d'ennui » de Maeterlinck, les « fleurs si pâles de trop de soleil » qui n'apparaissent pas dans le texte du poète belge, mais dont l'essence hante la fin des deuxième et troisième strophes de la troisième *Prose lyrique* :

Soleil ! ami des fleurs mauvaises,  
Tueur de rêves ! Tueur d'illusions  
Ce pain béni des âmes misérables  
[...] Mon âme meurt de trop de soleil !

L'eau joue également un rôle assez similaire et contribue à l'ensevelissement des rêves :

*Maeterlinck* :

Où de l'eau très lente s'élève,  
En mêlant la lune et le ciel  
En un sanglot glauque éternel,  
Monotonement comme un rêve<sup>40</sup>.

*Debussy* :

Eux, qui furent l'eau du songe  
Où plongèrent mes rêves si doucement  
Enclos de leur couleur ;

39 Lettre du 9 juillet 1893 (F-P, coll. part.) publiée dans Claude Debussy, *Correspondance 1872-1919*, p. 143.

40 Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes, Quinze Chansons, La Princesse Maleine*, édition présentée par Paul Gorceix (Paris : Gallimard, 1983), p. 34.

La présence d'un « ennui vert » puisant sa résonance dans la végétation explique peut-être aussi le choix de la couverture de l'édition où s'entrelacent dans un style Art Nouveau des branchages de fleurs vertes (voir Planche 4, p. 328).

Hormis les influences de Vielé-Griffin, de Régnier et de Maeterlinck, on décèle également celle de Laforgue dans les deuxième et quatrième *Proses lyriques* dont certaines réminiscences le hantèrent jusqu'à la fin de sa vie, particulièrement les « usines du néant » lorsque Debussy évoque le désarroi causé par son impuissance à composer. Il avait, selon toute vraisemblance, découvert cet aphorisme dans *Les Dragées grises* publiées dans les *Entretiens politiques et littéraires* en janvier 1891 : « Je croupis dans les Usines du Négatif »<sup>41</sup>. Le périodique animé par Vielé-Griffin avait contribué à la connaissance du poète en éditant entre 1890 et 1892 une dizaine de textes inédits. Ainsi, le poème « De soir », quatrième et dernière *Prose lyrique*, achevé en août 1893, alors que Debussy mettait en musique le duo d'amour entre Pelléas et Mélisande du quatrième acte, évoque ce septième jour de la semaine qui plonge le poète dans le spleen<sup>42</sup> et rappelle le ton des « Dimanches » des *Fleurs de bonne volonté* de Laforgue où se côtoient, bien souvent amour, ennui et ironie :

Dimanches citoyens

Bien quotidiens

De cette école à vieux cancons, la vieille Europe,

Où l'on tourne, s'en tricotant des amours myopes<sup>43</sup>...

Debussy avait certainement lu ce recueil publié par Édouard Dujardin dans la *Revue indépendante* d'avril 1888, revue à laquelle son frère, Alfred, était abonné. Et d'ailleurs Chausson<sup>44</sup> lui demande en juin 1893 de se renseigner sur les propriétaires des manuscrits de Laforgue. Peut-être

41 *Entretiens politiques et littéraires*, II/10 (janvier 1891), p. 9, in Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, éd. J.-L. Debaube, M. Dottin-Orsini, et al., 3 vols parus (Lausanne : L'Age d'homme, 1986-), vol. iii, p. 1094. Cette expression apparaît dans une lettre à Jacques Durand du 18 avril 1906 ; Laforgue en reprend l'esprit dans « La Complainte des voix sous le figuier bouddhique » des *Complaintes* : « - Vie ou Néant ! choisir. Ah ! quelle discipline ! / Que n'est-il un Éden entre ces deux usines ? ». *Ibid.*, vol. i, p. 554.

42 Debussy appréciait peu les dimanches comme il le déclare à Chausson le 9 juillet 1893 : « C'est bien gentil d'avoir orné ce pauvre et triste Dimanche d'une de vos lettres, [...] » (F-P, coll. part.), publiée dans Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, p. 143.

43 N° xi « Dimanches » des *Fleurs de bonne volonté*. In Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, t. ii, p. 170.

44 Chausson avait souscrit à l'édition des *Derniers Vers de Jules Laforgue* édités par Édouard Dujardin et Félix Fénéon en 1890. Figurent aussi parmi les souscripteurs un autre ami de Debussy, Étienne Dupin (n° 6), ainsi que Henri de Régnier (n° 34) et Eugène Ysaÿe (n° 39) dont le frère, Théo, était très lié à Laforgue.

voulait-il, en amateur d'art et bibliophile, les acheter, comme le laisse sous-entendre la réponse de Debussy, le 2 juillet 1893 :

C'est Dujardin qui possède le manuscrit des *Moralités légendaires* et il fait profession d'y tenir beaucoup, à moins que le Pari Mutuel ne lui fasse des infidélités. Maintenant, Vanier doit avoir sûrement les manuscrits des *Complaintes* et de *Notre-Dame de la Lune*, là on réussirait certainement, si vous voulez que je fasse une démarche, auprès de ce sinistre bibliophile<sup>45</sup>, je suis tout à vous<sup>46</sup>.

Dédiée au peintre Henry Lerolle, beau-frère de Chausson, cette quatrième *Prose lyrique* clôt cet ensemble sous le signe de l'amitié : « Je viens de terminer la dernière *Prose lyrique*, dédiée à H. Lerolle, d'abord pour me faire plaisir, ensuite pour ne pas sortir d'un cycle d'amitié »<sup>47</sup>. En effet, hormis, la première dédiée à Vital Hocquet<sup>48</sup>, les autres sont offertes à l'entourage amical, lequel contribua à son ouverture artistique : Raymond Bonheur (2<sup>e</sup>), Jeanne Chausson (3<sup>e</sup>), Henry Lerolle (4<sup>e</sup>). On ne saurait omettre la ravissante Marie Fontaine, sœur de Jeanne Chausson et de Madeleine Lerolle, et mélomane avertie, qui reçut « en hommage à sa voix si délicieusement musicienne » une copie des troisième et quatrième *Proses lyriques*<sup>49</sup>.

Terminées fin 1893, les *Proses lyriques* ne parurent qu'en mai 1895<sup>50</sup>. Ce délai de publication s'explique par le fait que Debussy venait enfin de trouver un éditeur : Georges Hartmann. Ce dernier, qui ne pouvait officiellement exercer sa profession, se servait d'Eugène Fromont comme prête-nom et allait publier l'ensemble des œuvres de compositeur de 1895

45 Léon Vanier (1847-1896), dont la boutique était quai Saint-Michel, fut l'éditeur des symbolistes et des « Décadents » comme Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin ou Laurent Tailhade. Il avait édité en 1885 les *Complaintes* et *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*. Le manuscrit des *Complaintes*, qui a probablement été détruit, appartenait, selon Pascal Pia, à Gustave Kahn. Quant à celui de *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, il n'a jamais appartenu à Léon Vanier, selon Jean-Louis Debauve, et aurait été sans doute détruit.

46 Lettre du 2 juillet 1893 (F-P, coll. part.) publiée dans Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, p. 140.

47 Lettre du 3 septembre 1893 (non localisée) publiée dans Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, p. 156.

48 De son vrai nom, Narcisse Lebeau. Debussy l'avait rencontré au cabaret *Le Chat Noir* dans les années 1892 et avait été témoin à son mariage.

49 F-Pn, Mus., Ms. 8642, (« 1<sup>er</sup> Cahier de Proses lyriques. Proses 3-4 » avec dédicace à M<sup>me</sup> Arthur Fontaine « en hommage à sa voix si délicieusement musicale »).

50 La date de publication est connue grâce à la charmante dédicace que Debussy inscrivit sur l'exemplaire offert à Pierre Louÿs : « où courent-ils / chez Pierre Louÿs / 1 rue Grétry / Paris. / Mai 95. » (F-ASOlang, Réserve 13) ; voir Denis Herlin, *Collection musicale François Lang* (Paris : Klincksieck, 1993), p. 59. Voir Planche 4, p. 328.

à 1903<sup>51</sup>. Sur la page de titre de l'édition figure « *Proses / Lyriques / < De Rêve ... / De Grève ... / De Fleurs ... / De Soir ... > / par / Claude Debussy* », sans qu'y figure la mention « premier cahier / de proses lyriques »<sup>52</sup>, notée sur le manuscrit ayant servi à la gravure ainsi que sur deux autres manuscrits. Cette indication, bien qu'omise dans l'édition, démontre que Debussy avait envisagé dès l'origine d'écrire un deuxième cahier.

Cinq années séparent les *Proses lyriques* des *Nuits blanches*. Entre temps, Debussy avait orchestré le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* et terminé la composition de *Pelléas et Mélisande*. Il commençait aussi à songer aux trois *Nocturnes* qui, initialement conçus avec un violon solo, devaient devenir des pièces pour orchestre qu'il n'acheva qu'en décembre 1899, après une genèse longue et douloureuse. Dans le domaine de la mélodie, Debussy avait entrepris de mettre en musique trois *Chansons de Bilitis*. La composition de la troisième, achevée le 23 août 1898 à Mercin chez les Fontaine, se chevauche avec la conception des deux *Nuits blanches*, de juillet et septembre 1898. Ainsi Debussy, au moment même où il tentait d'élaborer ce second cahier de *Proses lyriques*, avait pu s'imprégner de la prose sensuelle et rythmée des *Chansons de Bilitis*. D'ailleurs, « La Chevelure », seconde mélodie du cycle de Debussy, dédiée à Alice Peter et publiée en octobre 1897 dans la revue des graveurs sur bois, *L'Image*, avec un joli frontispice de Kees van Dongen, ne faisait pas partie de la première édition de Louÿs à la Librairie de l'Art indépendant, mais devait être incorporée dans la seconde qui parut en novembre 1897 au Mercure de France. Louÿs lui avait donc communiqué le texte indépendamment sous forme de vers libres (voir Planche 5, p. 328), et non sous forme de petits poèmes en prose comme c'est le cas dans l'édition de 1897. Le texte poétique contient d'ailleurs quelques variantes avec celui du Mercure de France, variantes qui se retrouvent dans le texte musical de *L'Image*. Ainsi Debussy avait pu éprouver musicalement les inflexions sensuelles des vers libres de Louÿs, ce qui contribua à raviver son élan poétique.

Cependant, Debussy n'avait pas perdu le contact avec l'écriture, puisque durant cette même période, il élaborait différents projets de théâtre avec son ami René Peter<sup>53</sup> et avec la sœur d'Alice Peter, Régine

51 Sur Eugène Fromont, voir Anik Devriès et François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique*, 2 vols (Genève : Minkoff, 1988), vol. ii, p. 212.

52 Le manuscrit ayant servi à la gravure des quatre *Proses lyriques* se trouve à US-NYpm, Lehman Deposit. Le manuscrit de « De Rêve » qui appartenait à Marcel Labey, est passé en vente le 29 mai 2003. Quant à celui de la troisième, voir *supra*, note 38.

53 Fils d'un médecin renommé, René Peter (1872-1947), de dix ans plus jeune que Debussy, allait devenir un camarade de détente du musicien, qui lui empruntera souvent de l'argent dans les années difficiles.

Dansaert<sup>54</sup>, parmi lesquels on peut citer *Esther et la maison des fous*, *Le Roman de Rosette* ou *Les Frères en art*<sup>55</sup>, projets qui mériteraient un jour d'être étudiés plus attentivement. Debussy va d'ailleurs intervenir auprès de Louÿs afin qu'il accepte d'écrire une préface à la pièce de Peter, *La Tragédie de la mort* qui devait être publiée au Mercure de France en 1899. Grâce à une lettre d'avril 1898 à Pierre Louÿs, on entrevoit l'état d'esprit dans lequel Debussy écrivit les premiers poèmes des *Nuits blanches*.

Mon cher Pierre,

J'avais mérité ta lettre, et plus encore que tu ne m'ensevelisses au fond d'un tiroir mais, j'aurais aimé que tu répondes à la mienne, je t'assure que j'ai besoin de ton affection tellement je me sens seul et désespéré, rien n'a changé dans le ciel noir qui fait le fond de ma vie, et je ne sais guère où je vais, si ce n'est vers le suicide, dénouement bête à quelque chose qui méritait peut-être mieux, et cela sera par lassitude de lutter contre d'imbéciles impossibilités en outre méprisables.

Tu sais donc, combien ton amitié m'est chère et comme il me serait pénible d'en avoir perdu si peu que ce soit, écris-moi je t'en prie, dis-moi les choses les plus dures mais que je te sache encore avec moi. Tu me connais mieux que personne, et toi seul peux t'autoriser à me dire que je ne suis pas tout à fait un vieux fou.

Comme tu peux le penser, ta lettre a ravi René Peter et lui a donné en outre des désirs nombreux que légitimise ta gentillesse envers lui. Ne pourrais-tu pas, tout en conservant les termes, changer la forme de ta préface ? Qu'elle ne soit plus une lettre charmante mais un document pour l'histoire littéraire de ce temps.

Verrais-tu un inconvénient à dire ce que tu penses, (par exemple), du vers libre, étant donné la forme employée dans la pièce de R. P., il y aurait là une spéciale coquetterie dont tu ne peux qu'approuver la charmante ironie<sup>56</sup>.

54 René Peter la décrit anonymement comme une femme du monde : René Peter, *Claude Debussy* (Paris : Gallimard, 1944), p. 39. Née Loewenstein, elle mourut en 1929 et avait écrit plusieurs pièces de théâtre en collaboration avec Peter sous le pseudonyme de Robert Danceny, dont la comédie *Chiffon* (avec musique de Reynaldo Hahn) en 1904 qui remporta un vif succès au Théâtre de l'Athénée.

55 Sur ces différents textes, voir François Lesure, « Esther et la maison des fous », *Cahiers Debussy*, 20 (1996), pp. 61-63, Margaret G. Cobb, « Debussy and *Le Roman de Rosette* », *Cahiers Debussy*, 22 (1998), pp. 75-87 ; le texte des *Frères en art* est retranscrit dans François Lesure, *Claude Debussy avant Pelléas ou les années symbolistes* (Paris : Klincksieck, 1992), pp. 229-252.

56 La préface de Pierre Louÿs au livre de René Peter contient effectivement tout un paragraphe sur l'emploi du vers libre : « Il vous a plu d'écrire les scènes de votre pièce en vers polymorphes. Je ne réclame pas en faveur de l'alexandrin, qui a pris, surtout depuis trente ans, une forme exempte de familiarités et inhabile à exprimer les émotions très intimes. Mais êtes-vous certain que la prose, le plus beau de tous les langages, le style polymorphe par excellence, n'eût pas été entre vos mains une matière plus précieuse encore ? Le vers donne sa grâce, son rythme et sa force aux sentiments qui n'en ont point ; c'est pour cela qu'il est admirable. Mais l'extrême lyrisme, qui se confond avec l'extrême sincérité, peut-il s'accommoder d'une disposition *visiblement* artificielle, si libre et brisée qu'elle soit ? C'est un point que je soumets

Puis, cette pièce qui n'est, ni « rosse », ni « tranche de vie », serait peut-être un excellent prétexte à développements contradictoires dont je te laisse le soin de distiller le sûr poison.

Ce serait pour toi l'occasion d'un voyage dans un pays où tu es maître et dont bénéficierait celui qui montera derrière toi dans le même train<sup>57</sup>.

Dépression et souci de l'esthétique du vers libre, telle est la toile de fond des *Nuits blanches*.

Grâce aux dates portées sur le manuscrit à la fin de chacune des *Nuits blanches*, nous savons que ces deux mélodies furent achevées respectivement le 14 juillet 1898 et en septembre de la même année, et que leur conception avait commencé en mai, ainsi que Debussy le note sur la page de titre<sup>58</sup>. Ce renseignement est d'autant plus précieux qu'il n'est fait nulle mention de ce cycle dans la correspondance durant l'année 1898. Le 14 juillet, il écrit à Georges Hartmann une longue lettre empreinte de découragement et de désarroi sans mentionner une seule fois la première des *Nuits blanches* dont il venait, le même jour, de mettre au net le manuscrit :

J'ai à peine besoin de vous dire, tout le plaisir que votre lettre m'a donné et combien je vous sais gré de la patience affectueuse avec laquelle vous compatissez à mes ennuis. Hélas, rien n'a beaucoup changé et il y a « quelque chose de pourri au Danemark » comme dit cet élégant neurasthénique Hamlet. Avec tout cela ma vie s'est ornée de complications sentimentales qui en font la chose, la plus troublée, la plus compliquée que je sache. Il me faudrait beaucoup d'argent pour sauter, ou même détruire, les barrières qu'élèvent les lois entre ceux qui veulent un bonheur personnel, et comme j'ai à peine de quoi ne pas crever de faim, j'assiste impuissant à la ruine de tout ce que je rêve de beau et de tendre. Cela peut paraître ridicule, mais je vous assure qu'il y a de quoi donner le spleen le plus tenace à quelqu'un de mieux constitué que moi, qui en

à la critique de vos lecteurs et sur lequel je ne prétends pas que tout le monde puisse tomber d'accord ». Extrait de la préface de Pierre Louÿs au livre de René Peter, *La Tragédie de la Mort* (Paris : Mercure de France, 1899), p. 9.

57 Lettre du 21 avril 1898 (autographe non localisé ; photo conservée à US-PHF, Fonds Arthur Hartmann), publiée dans Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, p. 398.

58 F-Pn, Mus., Ms. 23179. Autrefois en la possession d'Arthur Honegger, puis de sa fille Pascale Honegger. 14 pages de musique (p. 2, 6, 12-14 blanches), papier à 20 portées, 35,5 x 27 cm. Chaque folio porte l'estampage en forme de losange « H. LARD ESNAULT / ED. BELLAMY S<sup>R</sup>. / PARIS ». La musique est notée recto-verso à l'encre bleue avec quelques ajouts à l'encre noire. Sur la page 1 se trouve la page de titre marquée par Debussy : « [en haut à droite et au crayon rouge] « Nuits Blanches » / [en bas à gauche, au tampon et à l'encre dorée, monogramme des Debussy] / [à l'encre noire] Mai à 1898. ». Les numéros de chaque mélodie sont écrits au crayon brun-orangé en haut des pages 3 (« 1 ») et 7 (« 2 »). Chaque mélodie est datée à fin : « 14. Juillet/ 98. » (p. 3) et « Septembre - 98. » (p. 11). Voir aussi Claude Debussy, *Nuits blanches pour chant et piano, texte de Claude Debussy*, éd. D. Herlin, d'après le manuscrit autographe conservé à la Bibliothèque nationale de France (Paris : Durand, 2000), vi-9 p.

somme, suis simple comme une herbe et n'ai jamais demandé qu'à la Musique des choses impossibles (c'est même à savoir ?)<sup>59</sup>

Les raisons qui incitèrent Debussy à choisir ce titre restent obscures. Pensait-il au recueil de dix-huit pièces pour piano de Stephen Heller, les *Nuits blanches*, op. 82, paru en 1853 ? Élève dans la classe de piano d'Antoine Marmontel au Conservatoire de Paris, il avait étudié plusieurs pièces de ce compositeur et avait même joué avec le violoniste Maurice Thieberg, en public à Paris, le 12 mai 1882 dans les salons de MM. Flaxland, les *Pensées fugitives* de Heller transcrites par Heinrich Wilhelm Ernst<sup>60</sup>. Une autre explication possible proviendrait du roman sentimental de Dostoïevski, *Les Nuits blanches*, que Debussy avait probablement lu dans une traduction de Halpérine parue conjointement avec celle du *Joueur* chez Plon en 1887<sup>61</sup>. Ce court récit de 1848, intitulé « Souvenirs d'un rêveur » est divisée en quatre nuits ; il évoque la figure d'un jeune homme qui vit dans un monde solitaire et onirique ; celui-ci rencontre une jeune femme, Nastenka, éprise d'un autre homme, qui lui confie, à la condition qu'il ne s'éprenne pas d'elle, son désarroi amoureux. Bien que les souffrances liées à l'amour soient la trame de ce court roman, il se situe dans une perspective plus sentimentale et onirique que les deux poèmes de Debussy.

À la différence des poèmes des *Proses lyriques* qui évoquaient amour, innocence et ennui, les *Nuits blanches* ont un caractère plus intime et personnel où se mêlent la souffrance de l'attente de l'être aimé et le mensonge lié à l'adultère. Ce sujet qui, si l'on en croit la lettre à Hartmann citée plus haut,

59 Lettre du 14 juillet 1898 (US-AUS, Fonds Carlton Lake) publiée dans Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, p. 411-412.

60 Fac-similé du programme reproduit dans Margaret G. Cobb, « Debussy and *Le Roman de Rosette* », pl. 3.

61 Debussy s'était intéressé au roman russe, ainsi qu'il l'évoque dans une lettre du 23 décembre 1886 à son libraire Émile Baron : « Du reste quelle drôle de chose, le public supporte très bien, le mouvement littéraire, les nouvelles formes apportées par les romanciers Russes, ça m'étonne même qu'il n'ait pas encore mis Tolstoï au-dessus de Flaubert, mais pour la musique ils veulent qu'elle reste bien tranquille, et feraient quasiment une révolution pour un accord un peu dissonant, avouez que c'est un peu arbitraire ». Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, pp. 54-55. Cet engouement envers la littérature russe avait été lancé par le vicomte Eugène-Melchior de Vogüé qui avait réuni un recueil d'articles publié dans *La Revue des deux mondes* sous le titre *Le Roman russe*. En janvier 1887, Theodor de Wyzewa affirmait : « Le zèle des éditeurs parisiens à traduire les ouvrages russes sera sans doute le principal phénomène littéraire de l'année 1887, comme il fut le phénomène principal de l'année bientôt évanouie. Je crains qu'il n'en résulte, pour maints esprits, quelque désarroi, ou même que, en l'absence de tous renseignements critiques, l'invasion bariolée de volumes très divers n'atténue l'enthousiasme général des lecteurs français pour cette littérature immodérément révélée ». *La Revue indépendante* (janvier 1887), pp. 65-66.

correspondait à la réalité de sa vie (« ma vie s'est ornée de complications sentimentales qui en font la chose, la plus troublée, la plus compliquée que je sache »), devait certainement éveiller sa curiosité puisqu'il demandait, dans une lettre d'octobre 1901 à René Peter, de remettre à mardi la suite de leurs « entretiens sur l'adultère ». La seconde des *Nuits blanches* évoque d'ailleurs les accents de Golaud en proie aux soupçons.

La structure poétique de ces deux poèmes serait restée difficile à comprendre sans la découverte de la copie que Léon Vallas avait réalisée du carnet d'esquisses rassemblant les ébauches des textes poétiques de Debussy. Ces esquisses, réunies dans un petit carnet rouge de huit folios d'un format 11,5 x 14 cm, ayant appartenu à Lilly Texier-Debussy<sup>62</sup>, n'ont pas été retrouvées depuis. Lors des visites que Vallas rendit à cette dernière en 1928 et 1929, il avait pris soin de les recopier minutieusement<sup>63</sup> au point d'en faire une sorte de fac-similé en mentionnant les crayons et les encres utilisées par Debussy<sup>64</sup>. Bien que certains vers ne figurent pas dans la version finale des deux poèmes (voir Annexe, pp. 322-323), l'ensemble de ces esquisses ne concerne que les deux premières *Nuit blanches*. En voici la transcription diplomatique assortie de commentaires.

62 Marie-Rosalie dite Lilly Texier (1875-1932), mannequin chez les sœurs Callot, puis chez mesdames Mayer et Morhange, première épouse de Debussy dont il avait fait la connaissance en 1898. En été 1904, Debussy la quitta pour Emma Bardac qui allait devenir sa seconde épouse.

63 Le relevé des notes lors des conversations avec Lilly ressemble plus à du commérage et n'offre qu'un faible intérêt. On y apprend que l'écrivain Paul-Jean Toulet, dont le compositeur avait fait la connaissance en 1899, « appelait Debussy, toujours flanqué de Lilly, dont il ne pouvait se séparer : « < S<sup>t</sup> Roch et son chien > ». Lilly évoque surtout la vie amoureuse de Debussy : « Après Hochon et avant Gaby, la belle-sœur de René Peter [Alice] (une Loewenstein de Belgique, juive, cousine germaine du fameux financier, tombé d'avion dans la Manche), mariée en 3<sup>e</sup> noces avec Gus Bofa. [...] Après séparation, resta ami de Gaby qui était elle-même une grande amie de Lilly ». Selon les mêmes notes, Vallas relève que : « Lilly, très jeune, disparaissait dans l'ombre de D[ebussy]. Elle n'ouvrait jamais la bouche. [...] Elle devait accompagner D[ebussy] dans son noctambulisme de café en café avec Toulet et les autres. Elle ne disait rien et subissait l'épreuve < S<sup>t</sup> Roch et son chien >. – Debussy ne dormait presque pas. Rentrant à 6<sup>h</sup> ou 7<sup>h</sup> du matin, il lisait et dès midi ou une heure il était debout ». (F LYm, Fonds Vallas, dossier 111, pièce 9).

64 F-LYm, Fonds Vallas, dossier 169, pièce 1.

Folios	Contenu du carnet	Commentaire et comparaison avec le texte définitif établi d'après le manuscrit musical (voir Annexe, pp. 322-323)
[f. 1 r <sup>o</sup> ]	[blanc]	
[f. 1 v <sup>o</sup> ]	Fontaine-le-Port Bois-le-Roi Nuits Blanches 7. p. six Mélodies	
[f. 2 r <sup>o</sup> ]	[blanc]	
[f. 2 v <sup>o</sup> ]	[crayon bleu :] Ce soir, il m'a semblé que le mensonge Traînait dans les plis de sa jupe et ses petits pieds ont foulé mon cœur sans merci	[correspond aux vers 1-2 de la deuxième <i>Nuit blanche</i> ; abandon des deux derniers vers ; à noter que les « plis de sa jupe » sont remplacés par les « pieds de sa jupe » dans la version définitive.]
	Le sang de mon cœur [noyant <sup>65</sup> ] son mensonge et ma peine	[correspond aux vers 23-24 de la deuxième <i>Nuit blanche</i> .]
[f. 3 r <sup>o</sup> ]	[encre violette :] H y a Dans la nuit H y a quelqu'un est derrière moi Quelqu'un que je connais bien Cela m'opresse comme une angoisse Et je n'ose pas regarder J'ai peur de voir ses yeux J'ai peur de voir ses lèvres de ne plus pouvoir et je ne pourrai plus vivre ni attendre Mais je vois ses yeux Mais je vois ses lèvres Tout cela pour quoi je qui me fait vivre Si douloureusement Si j'allais voir ses yeux Cela s'approche à pas veloutés Et pénètre en moi comme du feu	[première version de la première <i>Nuit blanche</i> ; la présence invisible et angoissante de l'être aimé, proche du style de certains récits oniriques ou fantastiques, est abandonnée dans la version définitive au profit de la souffrance liée à l'attente.]
[f. 3 v <sup>o</sup> ]	[blanc]	

65 Vallas indique que ce mot est illisible ; il s'agit probablement de [noyant].

- [f. 4 r<sup>o</sup>] [encre violette :]  
Nuits blanches  
Il y a quelqu'un derrière moi  
Dans le lourd silence de la nuit  
Quelqu'un venu à travers mes songes  
Dont mon cœur rompu,  
La fièvre de mon sang  
Rythme le doux nom
- [correspond aux vers 1-5 de la première *Nuit blanche* ; plusieurs mots des trois derniers vers sont réemployés dans la version définitive.]
- [f. 4 v<sup>o</sup>] Dans le lourd silence de la nuit  
Il y a quelqu'un derrière moi  
Quelqu'un venu à travers mes songes  
Dont mon cœur rompu  
la fièvre de mon sang  
rythme le doux nom  
~~Et voilà que~~ [Vallas indique : ligne illisible]  
Voici qu'une main s'est posée sur mon épaule,  
petite main ~~si forte~~ qui noue ou dénoue à son gré  
~~petite main si douce~~  
le fil de ma destinée
- [correspond aux vers 1-5 de la première *Nuit blanche* ; ils sont suivis de trois nouveaux vers que Debussy ne retient pas dans la version finale.]
- [f. 5 r<sup>o</sup>] Silence lourd des heures où l'on attend  
~~Heures~~  
Battement du cœur trop las  
Fièvre du sang qui se souvient  
[crayon vert :]  
Nuit sans fin  
Tristesse morne  
[encre violette :]  
~~Silence lourd~~ des heures où l'on attend  
~~Heures noires et sans espoir~~  
Cœur rompu  
Fièvre du sang  
Rythmant les douces syllabes de son nom.  
~~Et si j'ai ouï son nom tout haut dans la nuit~~  
Qu'elle vienne la trop désirée  
Qu'elle vienne la trop aimée  
Qu'elle m'entoure de son parfum de jeune fleur  
Que mes lèvres mordent le fruit de sa bouche  
Jusqu'à retenir son âme ~~sur ma bouche~~  
donc [crayon vert :]  
N'ai-je ~~pas~~ pleuré [crayon vert] en vain  
donc [crayon vert :]  
N'ai-je ~~pas~~ crié [crayon vert :] en vain  
Vers [crayon vert :]  
~~Pour~~ tout cela qui me fuit
- [correspond avec quelques variantes, notamment dans le début au texte définitif de la première *Nuit blanche* ; la présence onirique est ici abandonnée au profit de l'interminable attente ; suppression d'un vers « Et si j'ai ouï son nom tout haut dans la nuit ».]

[f. 5 v<sup>o</sup>] [blanc]

- [f. 6 r<sup>o</sup>] [encre :] [correspond aux vers 1-2 de la première *Nuit blanche* ; nouvelle élaboration du début du poème.]  
~~À travers les heures de la nuit~~ lourdes.  
 Nuit trop lourde  
 Attente morne [crayon vert :]  
 Nuit sans fin
- [f. 6 v<sup>o</sup>] [encre :] [correspond aux vers 1-3 de la deuxième *Nuit blanche* dans deux versions différentes.]  
 Pourquoi  
 Ce soir il m'a-t'il semblé que le mensonge  
 Traînait aux plis de sa jupe  
 Et ses petits pieds ont foulé  
~~Mon cœur sans merci~~  
 Ce soir elle est venue  
 Ce soir il m'a semblé que le mensonge  
 Traînait aux plis de sa jupe  
 La lueur de ses grands yeux mentait  
 et reflétait un bonheur  
 reflet mauvais de
- [f. 7 r<sup>o</sup>] ~~Ce soir ses lèvres en ont menti~~ [correspond aux vers 1-5 de la deuxième *Nuit blanche* dans la version définitive.]  
 Lorsqu'elle est entrée il m'a semblé  
 Que le mensonge traînait aux plis de sa jupe  
 La lueur de ses grands yeux mentait  
 et dans la musique de sa voix [crayon vert :]  
 et je [Vallas indique : ligne illisible]  
 Quelque chose d'étrange vibrait [crayon vert :]
- [f. 7 v<sup>o</sup>] [blanc]
- [f. 8 r<sup>o</sup>] [trois lignes de musique indéchiffrable]
- [f. 8 v<sup>o</sup>] [blanc]

Que ce carnet ne contienne que les textes des deux premières *Nuits blanches* semblerait confirmer que Debussy n'avait pas encore élaboré en 1898 les trois autres mélodies de ce second cahier<sup>66</sup>. L'absence d'une esquisse complète pour la seconde ne permet pas de donner la présentation souhaitée par Debussy ; celle qui est donc proposée en annexe demeure donc hypothétique en attendant peut-être un jour l'apparition d'une copie autographe du texte. Par ailleurs, l'indication au f. 6v<sup>o</sup> de « Pourquoi » constituerait un titre idéal pour la deuxième *Nuit blanche*. Ce carnet représente

66 Dans la page d'annonce des *Nocturnes* parus vraisemblablement en avril 1901, les *Nuits blanches* sont mentionnées parmi les œuvres en préparation sous la forme suivante : « cinq poèmes pour une voix avec accompagnement de piano ».

donc un témoignage unique sur la manière dont le compositeur procède dans le choix et l'agencement des idées et des mots à mettre en musique. Dans sa démarche poétique, Debussy demeure fidèle aux théories esthétiques du vers libre de Vielé-Griffin, notamment avec l'usage de vers courts et des répétitions, mais abandonne les singularités symbolistes des *Proses lyriques* déjà démodées en 1898 au profit d'une langue plus épurée et expressive.

Les raisons qui incitèrent Debussy à laisser dans ses cartons ces deux mélodies restent obscures. En 1899, il y travaillait encore puisqu'il demanda à son éditeur Hartmann de remettre un rendez-vous au lundi 1<sup>er</sup> mai afin qu'il puisse lui jouer une nouvelle *Nuit blanche*. Cette indication semblerait indiquer que le manuscrit d'une troisième mélodie de ce cycle a peut-être existé. La qualité musicale de ces pièces est incontestable ; elles constituent le chaînon manquant entre les *Chansons de Bilitis* de 1897-1898 et les *Trois Chansons de France* de 1904. Bien que le climat soit différent des *Proses lyriques*, il subsiste quelques analogies :

« *De Fleurs* », troisième Prose lyrique

Soleil ! ami des fleurs mauvaises,  
Tueurs de rêves ! Tueurs d'illusions [...]  
Mon âme meurt de trop de soleil !

[« *Pourquoi* »], deuxième *Nuit blanche*

D'où vient cette lassitude heureuse,  
Qui semble avoir brisé son corps  
Comme une fleur trop aimée du soleil [...]

Cependant, nous sommes loin du premier vers de « *De Rêve* » des *Proses lyriques* où « la nuit a des douceurs de femmes ». La douleur est ici exprimée avec une rare cruauté. Aussi ne serait-ce pas leur caractère torturé et souffrant qui aurait conduit Debussy à renoncer à leur publication ? En tout cas, les deux poèmes révèlent une part d'ombre, un univers nocturne qu'André Schaeffner avait commencé à mettre en lumière à propos des œuvres dramatiques et qui s'appliquent également aux *Nuits blanches* : « certains projets dramatiques semblent relever de la vie privée, d'un domaine encore plus secret – pensées ténébreuses, phantasmes, remords »<sup>67</sup>.

67 André Schaeffner, « Son théâtre imaginaire », *Essais de musicologie et autres fantaisies* (Paris : Le Sycomore, 1980), p. 229.

Qui plus est, le texte contient des effets poétiques moins intéressants que celles des *Proses lyriques*.

Les deux *Nuits blanches* marquent une étape capitale dans sa conception de la mélodie. Dans une lettre à Paterné Berrichon, le beau-frère d'Arthur Rimbaud, datée du 10 mars 1901, qui le sollicitait pour composer une œuvre sur les poèmes de ce dernier, Debussy affirme : « seulement je l'aime beaucoup trop pour avoir pensé jamais à l'ornement inutile de ma musique à quoi que ce soit de son texte [...] je verrais plus volontiers, une chose s'en inspirant ? [...] » Dans une autre lettre du 29 novembre 1903 dont on ne connaît malheureusement que le résumé, le compositeur déclare qu'il refuse de mettre des poèmes en musique car il s'est imposé de ne plus écrire de mélodies. Cette assertion est évidemment démentie par les autres cycles qu'il composa : les *Trois Chansons de France* (1904), la seconde série des *Fêtes galantes* (1904), *Le Promenoir des deux amants* (1910 pour les n° 2 et 3), *Trois Ballades de François Villon* (1910) et les *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913). Cependant, ses choix esthétiques lui font préférer des textes du passé (François Villon, Charles d'Orléans, Tristan L'Hermitte) plutôt que ceux des poètes contemporains. Le retour à Verlaine en 1904 coïncide avec la découverte de son amour pour Emma Bardac, chanteuse amateur de grand talent, « sa petite mienne » comme il aimait à l'appeler. Peut-être renoue-t-il inconsciemment avec l'élan amoureux de sa jeunesse qui lui fit composer pour Marie Vasnier plusieurs mélodies sur des poèmes de Verlaine<sup>68</sup> ? Hormis les *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, Debussy délaisse peu à peu cette forme musicale qui ne correspond plus à son attente<sup>69</sup>. L'échec des *Nuits blanches* n'est probablement pas étranger à son désir de trouver une voie nouvelle pour unir texte et musique : ces recherches le portent plus volontiers vers la scène lyrique, notamment les deux contes d'après Edgar Allan Poe, qui vont incarner, sans aboutir, sa quête nouvelle et chimérique d'une alliance parfaite entre les univers poétique et musical.

68 Dans la seconde série des *Fêtes galantes* figure « Colloque sentimental » que Debussy avait envisagé de mettre en musique dans sa jeunesse, ainsi que nous l'apprend une lettre à Claudius Popelin, du 7 décembre 1885, découverte récemment, dans laquelle il lui demande de copier la dernière pièce du recueil, « Colloque sentimental ». Voir Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, pp. 46-47.

69 Durant cette même période, il abandonne également *La Saulaie*, œuvre pour baryton et orchestre d'après un poème de Dante Gabriel Rossetti ; voir Denis Herlin, « Une œuvre inachevée : *La Saulaie* », *Cahiers Debussy*, 20 (1996), pp. 3-23.

## Annexe

*Nuits blanches*

## I. [Nuit sans fin]

- 1 Nuit sans fin.  
 Tristesse morne des heures où l'on attend !  
 Cœur rompu,  
 Fièvre du sang
- 5 Rythmant les douces syllabes de son nom.  
 Qu'elle vienne la trop désirée,  
 Qu'elle vienne la trop aimée,  
 Et m'entoure de son parfum de jeune fleur.  
 Que mes lèvres mordent le fruit de sa bouche,
- 10 Jusqu'à retenir son âme entre mes lèvres.  
 Ai-je donc pleuré en vain,  
 Ai-je donc crié en vain,  
 Vers tout cela qui me fuit ! ...  
 Tristesse morne,
- 15 Nuit sans fin !

14 juillet 1898.

## II. [Pourquoi]

- 1 Lorsqu'elle est entrée, il m'a semblé  
Que le mensonge traînait aux pieds de sa jupe.  
La lueur de ses grands yeux mentait,  
Et dans la musique de sa voix,  
5 Quelque chose d'étranger vibrait,  
C'était les doux mots que je connais si bien,  
Mais ils me faisaient mal  
Et entraient en moi douloureusement.  
Qui donc, a usé son regard ?  
10 Qui donc a fané la rougeur de sa bouche ?  
D'où vient cette lassitude heureuse,  
Qui semble avoir brisé son corps  
Comme une fleur trop aimée du soleil ...  
Oh ! torturer une à une  
15 Les veines de son cher corps,  
L'anéantir et le consumer,  
Ensevelir sa chair dans ma chair,  
Avec la joie amère de l'impossible pardon.  
Tout à l'heure ses mains plus délicates que des fleurs  
20 Se poseront sur mes yeux et tisseront le voile de l'oubli...  
Alors mon sang rebattra.  
Les plaies rouges de mon cœur saigneront,  
Et le sang montera noyant son mensonge.  
Et toute ma peine.

*Septembre 1898.*

— 269 —

Bourdonnaient en monotonie de sommeil,  
 Et disparaissaient noires ou vermeilles  
 Dans les éclats de sang du soleil,  
 — Nous n'avions vu que les abeilles !

Allaient et venaient les servantes  
 Se croyant tentatrices pour nous,  
 Allaient et venaient les servantes bruyantes  
 Frolant nos épaules et nos genoux...  
 — Et les regards des gas disaient quelles ardeurs !

Sur tout cela nous promenions  
 Des regards distraits en candeur ;  
 — Nous n'avions vu que les abeilles  
 Et simplement nous parlions de Platon...

---

### PROSES LYRIQUES

---

A V. Hocquet.

La nuit a des douceurs de femmes !  
 Et les vieux arbres sous la lune d'or, songent  
 A celle qui vient de passer la tête emperlée,  
 Maintenant navrée !  
 A jamais navrée !  
 Ils n'ont pas su lui faire signe.....

Toutes ! Elles ont passé  
 Les Frêles,  
 Les Folles,  
 Semant leur rire au gazon grêle,

— 270 —

Aux brises frôleuses  
 La caresse charmeuse  
 Des hanches fleurissantes !  
 Hélas ! de tout ceci, plus rien qu'un blanc frisson

Les vieux arbres sous la lune d'or, pleurent  
 Leurs belles feuilles d'or  
 Nul ne leur dédiera plus la fierté des casques d'or  
 Maintenant ternis !  
 A jamais ternis !  
 Les chevaliers sont morts sur le chemin du Grâal !

La nuit a des douceurs de femmes !  
 Des mains semblent frôler les âmes  
 Mains si folles !  
 Mains si frêles !  
 Au temps où les épées chantaient pour Elles !....  
 D'étranges soupirs s'élevaient sous les arbres  
 Mon âme ! c'est du rêve ancien qui t'étreint !

---

A RAYMOND BONHEUR.

Sur la mer les crépuscules tombent  
 Soie blanche éfilée !  
 Les vagues comme de petites folles,  
 Jasant, petites filles sortant de l'école,  
 Parmi les frous-frous de leur robe  
 Soie verte irrisée !

Les nuages, grâves voyageurs  
 Se concertent sur le prochain orage  
 Et, c'est un fond vraiment trop grâve  
 A cette anglaise aquarelle.....  
 Les vagues, les petites vagues  
 Ne savent plus où se mettre  
 Car voici la méchante a verse  
 Frous-frous de jupes en volées  
 Soie verte affolée !

Mais la lune, compatissante à tous !  
 Vient apaiser ce gris conflit  
 Et caresse lentement ses petites amies  
 Qui s'offrent comme lèvres aimantes  
 A ce tiède et blanc baiser....

Puis plus rien !....  
 Plus que les cloches attardées  
 Des flottantes églises  
 Angelus des vagues !....  
 Soie blanche apaisée!...

C. A. DEBUSSY.

Planches 1 et 2 : « De Rêve » et « De Grève », première et deuxième *Proses lyriques*,  
*Entretiens politiques et littéraires*, iii/33 (décembre 1892), pp. 269-271

Dimanche sur les villes  
 Dimanche dans les cours

Dimanche chez les petites filles  
 chantant d'une voix informée,  
 des rondes obstinées  
 ou de bonnes Tours  
 rien n'ont plus que pour quelques jours!

Dimanche, les gares sont folles  
 Tout le monde appareillé  
 pour des banlieues d'aventure  
 en se disant adieu  
 avec des gestes éperdus.

Dimanche les trains vont vite  
 dévorés par d'insatiables tunnels.  
 Et les bons signaux des routes  
 échanent d'un œil unique  
 des impressions toutes mécaniques!

Dimanche, dans le bleu de mes rêves!  
 ou mes pensées tristes  
~~ne veulent plus quitter~~  
 de fleurs d'artifices manqués,  
 ne veulent plus quitter le deuil  
 de vieux dimanches trépassés

Et la nuit a pas de velours  
 vient endormir le beau ciel fatigué  
 et c'est dimanche dans les avenues d'étoiles  
 La Vierge, or sur argent  
 laisse tomber les fleurs de sommeil

Vite! les petits anges  
 Dépassez les hirondelles,  
 a fin de vous coucher  
 forts d'absolution!

Prenez pitié des villes!  
 Prenez pitié des cœurs!  
 Vous, la Vierge  
 or sur argent..

Claude Debussy  
 Font. 93.

Planche 3 : « De Soir », quatrième Prose lyrique, copie autographe destinée à Henry Lerolle  
 (F-P, coll. part.)

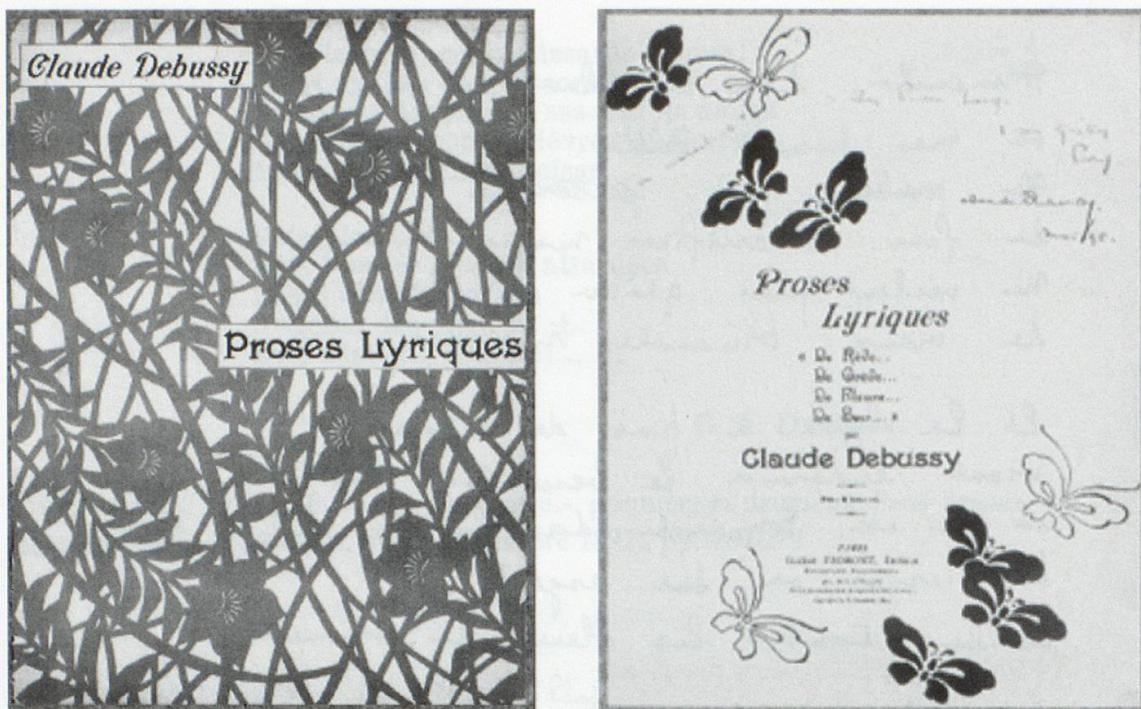


Planche 4 : Page de couverture et page de titre des *Proses lyriques*, Paris, Fromont, 1895 (F-ASOlang)

Il me dit:  
 " Cette nuit, ~~BARBARA~~, j'ai rêvé.  
 J'avais ta chevelure autour de mon cou.  
 J'avais tes cheveux comme un collier noir  
 Autour de ma nuque et sur ma poitrine.  
 Je les caressais, et c'étaient les miens.  
 Et nous étions liés pour toujours ainsi,  
 Par la même chevelure la bouche sur la bouche,  
 Ainsi que deux lauriers n'ont souvent qu'une racine.  
 Et, peu à peu, il m'a semblo'  
 Tant nos membres étaient confondus,  
 Que je devenais toi-même  
 Ou que tu entraies en moi, comme mon songe... »  
 Quand il eut achevé,  
 Il mit doucement ses mains sur mes épaules  
 Et il me regarda d'un regard si tendre  
 Que je baissai les yeux avec un frisson...  
 P. L.

Planche 5 : « La Chevelure », *Chansons de Bilitis*, copie autographe de Pierre Louÿs (non localisé)

## Le Faune et les Sylphides À propos d'un manuscrit inédit d'Ernest Ansermet sur Nijinski

Rio de Janeiro, juillet 1917

« Une fois de plus nous aurons à discuter ensemble de cette question si ardue de la musique à l'*état naissant* et de la jonction de la musique sortant de la poésie comme la poésie naît de la prose ; et la prose du silence et du grommèlement intérieur » écrit Paul Claudel<sup>1</sup>.

Ce sentiment de la fraternité des divers langages fut à l'origine de la collaboration entre Paul Claudel et Darius Milhaud, évoquée ici à titre de prémisse, mais elle fut davantage encore au cœur de la réflexion et donna sens à l'action tout entière de Serge de Diaghilev, inspirateur d'une révolution dans les arts de la scène dont l'effet de souffle est encore perceptible aujourd'hui. La réflexion de Claudel croise la fine analyse de la personnalité et du génie de Nijinski par Ernest Ansermet que l'on découvrira plus loin ; je prolongerai ici cette réflexion sur la rencontre des langages au sujet du ballet selon la conception de Diaghilev : si la prose naît « du silence et du grommèlement intérieur », si la poésie prolonge la prose et investit le monde sonore avec « la musique à l'*état naissant* » selon Paul Claudel, la musique, comme la poésie, s'anime de rythmes aux battements infinis, commande le geste de l'interprète musicien et sous-tend le mouvement de la danse, « écriture corporelle », « poème dégage de tout appareil du scribe », comme l'exprime Stéphane Mallarmé.

La chorégraphie, de même que la musique au théâtre, s'ordonnent en épisodes et suivent, l'une l'autre en parallèle, une trame narrative, fil ténu, résumé en un bref livret. Décors, costumes et lumières mettent en images, insinuent la couleur et participent de toutes manières à la progression du récit : mouvements du rideau, variations de la lumière, changements

1 Lettre à Darius Milhaud, 15 août 1938, « Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud, 1912-1953 », éd. J. Petit, *Cahiers Paul Claudel*, 3 (1961), p. 241.

mystérieux de décors et de costumes, effets de gaze ou de fumée, envols de personnages et tout ce que les arts de la scène savent inventer en terme d'accompagnement polyphonique au charme de la musique et à la beauté des pas. Mallarmé, eût-il vécu peu d'années encore, n'eut pas écrit en ses *Divagations* de poète déçu par les spectacles chorégraphiques de 1893 : « Toujours le théâtre altère à un point de vue spécial ou littéraire, les arts qu'il prend : musique n'y concourant pas sans perdre en profondeur et de l'ombre, ni le chant, de la foudre solitaire et, à proprement parler, pourrait-on ne reconnaître au Ballet le nom de Danse ; lequel est, si l'on veut, hiéroglyphe »<sup>2</sup>.

Diaghilev eut le génie de déceler les talents à leur aurore, de s'attacher les plus grands et de précipiter – au sens chimique du terme – les éléments les plus divers pour composer des figures audacieuses, toujours inédites, en forme de ballets. L'alchimie en était si subtile, la part qu'y prenait chacun si malaisée à définir, celle, souvent considérable, qui lui revenait, si soigneusement tue, que bien des querelles de paternité et de droits d'auteur naquirent de cette manière de travailler que l'on qualifierait aujourd'hui d'« atelier Diaghilev » ; il est frappant de trouver bien souvent les peintres de son entourage à l'origine des créations de la première période des Ballets russes, envisagés ici : Alexandre Benois marqua de sa personnalité subtile *Le Pavillon d'Armide* et *Petrouchka*, ballets dont il dessina également costumes et décors ; l'idée de *Shéhérazade* fut aussi la sienne, suscitant ses protestations lorsque Diaghilev en attribua la paternité à Léon Bakst, auteur d'un décor oriental qui fit date. *Le Sacre du printemps* naquit des conversations entre Stravinsky et Nicolai Roerich, grand connaisseur des mythes et religions de la Russie primitive. Roerich dessina toiles de fond et costumes peints de grosse toile mais cosigna aussi avec Stravinsky l'argument de ces « scènes de la Russie païenne ». Il n'était jusqu'à la chorégraphie où la « méthode Diaghilev » n'ait entretenu flou et rivalités ; selon ses idées, la chorégraphie devait résumer et donner vie aux divers éléments assemblés : musique, toiles peintes, offertes aux arabesques de la danse ; sans elle, musique, décor, costumes, lumières, tout eût été vain ; elle seule donne vie à l'ensemble et en consacre l'usage.

Lassé des chorégraphies de Michel Fokine, toujours soucieux de renouveler l'effet de surprise qui fondait son succès, Diaghilev imposa comme nouveau chorégraphe Vaslav Nijinski, assumant, contre le scepticisme de tous, ce pari risqué de confier à un danseur de vingt-deux ans un tel travail de conception. En cultivant les facultés chorégraphiques de son génial favori, le nouveau Pygmalion rêvait peut-être secrètement d'essayer à la scène les idées nouvelles que lui dictait sa perversité native. Que

2 Stéphane Mallarmé, « Les Fonds dans le ballet », *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, 2 vols (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998-2003), vol. ii, p. 178.

Diaghilev ait été un demiurge jouant du talent des artistes qu'il avait choisi est attesté ; on se gardera cependant de penser que Nijinski n'était en l'occurrence qu'une marionnette entre ses mains, voire un pseudonyme de Diaghilev, comme Serge Lifar l'a écrit<sup>3</sup>.

À la différence de Fokine, Nijinski ne semble guère avoir eu de formation musicale. La photographie célèbre du danseur jouant à quatre mains avec Maurice Ravel en 1914 suggérerait l'inverse, mais il semble qu'il s'agisse d'une mise en scène<sup>4</sup>. Dans ses *Chroniques de ma vie*<sup>5</sup>, Stravinsky révèle assez crûment combien il eut de peine à enseigner à Nijinski les rudiments du solfège lorsqu'ils travaillèrent ensemble sur *Le Sacre du printemps* ; le témoignage d'Ansermet conforte ici ce point de vue, tout en le nuancant lorsqu'il note que le danseur avait un « sentiment assez juste » de la musique, sentiment qui lui était après tout fondamentalement plus utile que le solfège que Stravinsky s'était évertué à lui apprendre. On ajoutera qu'au témoignage de sa sœur, Nijinski possédait une mémoire musicale remarquable : souhaitant régler avec elle sa chorégraphie de *Jeux*, et faute de pianiste disponible, il travailla sur le seul souvenir des auditions que Debussy lui avait données de sa partition<sup>6</sup>.

Il semble que les leçons de solfège du professeur Stravinsky n'aient pas été perdues car, durant sa longue assignation à résidence à Budapest au début de la Grande Guerre, Nijinski mit au point un système de notation de la danse qui s'inspirait fortement de la notation musicale : utilisation de notes pour les durées, et répartition des signes chorégraphiques sur trois portées superposées pour les mouvements des jambes, des bras, du tronc et de la tête<sup>7</sup>. Les archives Nijinski recèlent aussi de sa main une

3 Serge Lifar, *Serge de Diaghilev* (Monaco : Éditions du Rocher, 1954), pp. 243-244.

4 Ravel y a l'air fort malicieux ; il écrit à Cipa Godebski : « Alfred [Alfredo Casella] nous a photographiés, Nijinski et moi, dans une posture des plus surprenantes », suggérant que cette activité musicale n'allait pas de soi. Voir René Chalupt, *Ravel au miroir de ses lettres* (Paris : R. Laffont, 1956), p. 105, fragment de lettre sans date, que les souvenirs de Bronislava Nijinska, cités plus loin, permettent de situer en janvier 1914. Voir Bronisława Nijinska, *Early Memoirs*, trad. du russe par I. Nijinska et J. Rawlinson (New York : Holt, Rinehart and Winston, 1981), p. 496.

5 Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie* (Paris : Denoël, 1935 ; rééd. 1962), pp. 67-70.

6 Bronislava Nijinska, *Early Memoirs*, p. 444. Michel Fokine témoigne également de la rapidité et de la sûreté exceptionnelle de sa mémoire du geste, certainement en association avec la mémoire auditive. Voir Michel Fokine, *Memoirs of a Ballet Master*, trad. du russe par V. Fokine (Boston-Toronto : Little, Brown & Comp., 1961), p. 132.

7 On consultera à ce sujet les contributions de Claudia Jeschke et Ann Hutchinson Guest dans la dernière partie de *Nijinski, Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, dir. J.-M. Nectoux (Paris : A. Biro, 1989).

assez étrange partition d'orchestre copiée pour un projet de ballet *Papillons de nuit* auquel il travailla à Saint-Moritz en 1918<sup>8</sup>.

Dès son premier essai chorégraphique, Nijinski avait eu à opérer la synthèse d'idées assez diverses issues de « l'atelier Diaghilev » : l'idée initiale de l'*Après-midi d'un Faune* était celle d'un « ballet archéologique » évoquant l'époque archaïque grecque, production que Diaghilev souhaitait très différente de celles que Mikhaïl Fokine avait signées ; pour ce ballet voulu révolutionnaire, l'inspiration visuelle de la chorégraphie l'emporta largement sur les autres éléments du spectacle. Quant au « livret », Jean Cocteau le résume en deux lignes situant la scène en prélude à l'églogue de Mallarmé ; curieusement, c'est le choix de la musique qui fut le plus délicat, l'œuvre de Debussy ne s'imposa que tardivement, et faute de trouver une musique d'une esthétique plus appropriée à la gestique passablement mécaniste du ballet. Le décor de Bakst lui-même ne plut guère à Nijinski qui l'eût souhaité traité en grandes masses et dans le style de Gauguin qu'il affectionnait<sup>9</sup>. La vraie nouveauté vint de Nijinski qui appliqua avec la dernière rigueur la suggestion reçue de Bakst et Diaghilev de transposer les poses des nymphes et satyres observées au Louvre, sur les vases grecs à fonds noir de l'époque classique<sup>10</sup>. En fait de ballet, il s'agissait bien davantage de poses plastiques, du reste fort admirées d'Auguste Rodin, que de mouvements chorégraphiques ; la grammaire anguleuse imposée par Nijinski à ses interprètes s'éloignait avec tant d'application de la notion de danse classique que ce ballet de dix minutes exigea six mois de répétitions. Debussy, réticent dès l'origine, fut profondément choqué de cette discordance, comme nombre de musiciens du reste, Stravinsky et Ravel en particulier<sup>11</sup> ; le témoignage d'Ansermet apporte ici le

8 Deux pages figurent dans Peter Ostwald, *Vaslav Nijinski. Un saut dans la folie*, trad. de l'anglais par B. Poncharal (Paris : Passage du Marais, 1993), pp. 256-257.

9 À l'automne 1912 Bronislava Nijinska remarqua de nombreux livres d'art moderne dans la chambre de son frère au Palace Hôtel de Monte-Carlo, alors qu'il préparait les chorégraphies de *Jeux* et du *Sacre du Printemps* ; le plus consulté était un livre sur Gauguin « avec de nombreuses planches en couleurs. Il était fasciné par le travail de Gauguin et admirait énormément l'artiste ». Elle ajoute que c'est précisément le primitivisme de Gauguin que Nijinski admirait et rapproche cet art des sources d'inspiration du *Sacre du Printemps*. Voir Bronislava Nijinska, *Early Memoirs*, p. 442.

10 Et non archaïque, donnée comme référence esthétique du ballet, peut-être sous l'influence des découvertes de Schliemann. Voir les rapprochements dans *Nijinski. Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, pp. 19-23 et le catalogue de l'exposition *L'Après-midi d'un Faune. Mallarmé, Debussy, Nijinski* (Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1989).

11 Romola Nijinski rapporte à ce sujet une discussion entre Nijinski et Stravinsky lors de leur rencontre à Morges en 1916 ; voir Romola Nijinski, *Nijinski* (Londres : Gollancz ; New York : Simon & Schuster, 1934) ; trad. du russe par P. Dutray (Paris : Denoël et Steele, 1934), p. 312. On trouvera l'opinion de Debussy et celle de Nijinski

sentiment de Paul Claudel, fasciné par cette conception de la danse d'une abstraction toute mallarméenne.

A la conception du « ballet classique » européen, Claudel préférait les formes orientales de la danse. Fidèle aux idées de Mallarmé, dont il avait été le disciple en ses jeunes années, il la définissait comme « la preuve offerte à une assistance, sous le feu des projecteurs, de l'impossibilité pour l'être humain, caressé, entraîné, stimulé, fouaillé par la musique d'échapper au poids aussi bien qu'à l'impulsion [...] Tentatives sans cesse déjouées ! Et le ballet n'est que la démonstration à nos yeux sous des formes multipliées de cet échec »<sup>12</sup>. Arrivé au Brésil comme ministre de France en janvier 1917, Claudel assista aux spectacles donnés par Nijinski et la troupe de Diaghilev à Rio de Janeiro, en juillet de la même année. Ce fut pour lui une révélation : « À ce spectacle abstrait, poursuit-il – Mallarmé dit avec raison que l'héroïne de nos ballets, n'est pas une femme mais une métaphore –, les ballets de Diaghilev sont venus apporter tout à coup la vie, une sincérité sauvage ! [...] Il y a eu rapt ! la liberté déniée à l'âme, c'est le corps, avec quelle avidité frénétique ! qui s'est chargé de la transfigurer à son profit ! »<sup>13</sup>

Le journal de l'écrivain témoigne cependant d'un premier contact décevant : « Ballets russes. Ensemble chatoyant, mais aucun principe d'art réfléchi. Les ensembles sont des marmelades. Nijinski est un homme intéressant, il nous dit avoir trouvé la notation de la danse. Dans le *Spectre de la Rose*, dans les *Sylphides*, il est affreux. Car il y a quelque chose au-dessous du mauvais, c'est la perfection dans le mauvais. 2 voies. La danse doit-elle être l'expression d'un sentiment ou a-t-elle un but purement décoratif ? » Et plus loin : « Conversations intéressantes avec Nijinski. L'*Après-midi d'un Faune*. Les *Contes russes* »<sup>14</sup>. Se remémorant, dix années plus tard, le *Faune* de Nijinski, le poète confie avoir été bouleversé par ce sentiment de l'Antique transporté dans la forêt tropicale brésilienne, lors des représentations de Rio : « Et cette *Après-midi d'un Faune*, écrit-il, ah ! quelle beauté,

lui-même dans *Nijinski, Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, pp. 20-39 et Jean-Michel Nectoux, « Debussy et Nijinski », in *Écrits sur Nijinski*, éd. F. Stanciu-Reiss et J.-M. Pourvoyeur (Paris : Chiron, La Recherche en danse, 1992), pp. 59-60. Ravel exprime les mêmes réserves dans son texte « Nijinski maître de ballet », Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, éd. A. Orenstein (Paris : Flammarion, 1989), p. 334.

12 « Sur la danse », texte de 1952, Paul Claudel, *Œuvres en prose*, éd. J. Petit et Ch. Galpérine (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965), p. 162.

13 Claudel fait ici allusion au texte des *Divagations*, in *Œuvres complètes*, vol. ii, pp. 170-174.

14 Paul Claudel, *Journal*, éd. F. Varillon et J. Petit, 2 vols (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968-1969), vol. i (1904-1932), p. 383. Les *Contes russes*, ballet de Léonide Massine, musique d'Anatoli Liadov, décor de Mikhaïl Larionov, avaient été créés le 17 mai précédent au Châtelet, à Paris, sous la direction d'E. Ansermet.

quelle tristesse poignante ! Cela se passait à la fois en Sicile et sur cette terrasse abandonnée au milieu de la forêt vierge que connaît bien mon ami Milhaud, que vous vous rappelez, Hoppenot ! près d'une grande vasque débordante sous un mur de pierre vertes, et la lune fulgurante parmi les feuilles comme les cymbales dans tous les trous de l'orchestre ! »<sup>15</sup> En 1938, il évoquera encore « Ce grand faune, Nijinski, dont l'arrivée au Brésil, quelques mois avant l'explosion de la folie, a donné pour moi à ce paradis de tristesse le sens suprême et le définitif accent »<sup>16</sup>.

Sous l'effet de cette émotion, Claudel n'eut plus qu'une idée : travailler à un ballet pour Nijinski. Durant de longs week-ends, il étudia avec Darius Milhaud, son secrétaire à la légation, et leur hôtesse et amie Audrey Parr, pour les décors et la mise en scène révolutionnaire de son projet, *L'Homme et son désir*, dont il avait rédigé l'argument. Situé au cœur d'une nuit dans la forêt brésilienne, le ballet se déroulait simultanément sur trois étages superposés, symbolisant les Heures, la Lune, le marais primitif où se reflète la lune ; dans un rêve « l'Homme repris par les puissances primitives [...] danse, c'est la danse éternelle de la Nostalgie, du Désir et de l'Exil »<sup>17</sup>.

Claudel invita le danseur à la légation ; il l'emmena dans la forêt brésilienne pour lui faire percevoir l'atmosphère où il situait son ballet. « Il marchait à la manière des tigres, observe le poète, ce n'était pas le transport d'un aplomb sur un autre aplomb d'une charge inerte, mais la complicité élastique avec le poids comme celle de l'aile avec l'air de tout cet appareil musculaire et nerveux, d'un corps qui n'est pas un tronc ou une statue, mais l'organe tout entier de la puissance et du mouvement »<sup>18</sup>. C'est durant cette exploration en forêt que Nijinski aurait dansé le Faune un soir de lune, sur cette « terrasse abandonnée au milieu de la forêt vierge [...] près d'une grande vasque débordante sous un mur de pierres vertes » selon l'évocation elliptique de Paul Claudel.

15 « Nijinski », texte paru dans le recueil *Positions et Propositions. Tome I. Art et littérature* (Paris : Gallimard, 1928), pp. 225-234 ; repris en 1934 en préface à Romola Nijinski, *Nijinski* (avec des variantes : « tristesse poignante » devient « joie ») et dans Paul Claudel, *Œuvres en prose*, pp. 384-387, que nous suivons ici.

16 *Cahiers Paul Claudel*, 4 (1962), p. 155 ; cité dans le vol. i du *Journal*, p. 1265, en note.

17 Texte de présentation de Claudel pour la création de *L'Homme et son désir*, reproduit par Milhaud, in « Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud, 1912-1953 », pp. 85-86. Le scénario est publié dans Paul Claudel, *Théâtre*, éd. J. Madaule et J. Petit, 2 vols (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965-1967), vol. ii. pp. 643-644. Dans une lettre à Milhaud (31 janvier 1932), Claudel mentionne *L'Homme et son désir* comme « la dernière œuvre inspirée par N[ijinski] ». Voir *Cahiers Paul Claudel*, 3 (1961), p. 200.

18 « Nijinski », *Positions et Propositions. Tome I*, p. 387.

Cependant, il ne sut faire partager son enthousiasme à l'artiste exceptionnel qu'il avait devant lui. Au témoignage d'Ansermet, le projet fut fraîchement accueilli par Nijinski probablement dérouté par le symbolisme abstrait du livret, et plus encore par la précision de la mise en scène déjà tout arrêtée dans l'esprit du poète. L'œuvre qu'il avait involontairement inspirée se réalisa sans lui : *L'Homme et son désir* fut créé à Paris par les Ballets suédois, musique de Darius Milhaud, décor d'Audrey Parr, chorégraphie de Jean Borlin (1921).

### Saint-Moritz, janvier 1919

Le goût de Diaghilev pour l'expérimentation, son souci constant de situer ses entreprises à la pointe de l'avant-garde rendent étonnant – et significatif – son attachement pour *Les Sylphides*, vrai ballet fétiche de la compagnie, celui-même que Paul Claudel avait perçu comme « la perfection dans le mauvais » ! *Les Sylphides* trouvent leur origine dans un court divertissement monté par Mikhaïl Fokine à l'occasion d'un gala au Théâtre Mariinski en 1907<sup>19</sup> ; cet hommage au ballet romantique empruntait titre et musique aux cinq pièces réunies en une suite d'orchestre par Alexandre Glazounov, publiée en 1894 sous le titre de *Chopiniana*<sup>20</sup>. Anna Pavlova, en long tutu à la Taglioni et couronnée de blanc par Léon Bakst, en était l'étoile.

Aussi contraire à l'esprit de Chopin que semble l'idée de transcrire sa musique à l'orchestre et de la porter sur scène, on reconnaîtra qu'elle était tentante : les rythmes déliés, la souplesse, l'élégance du style, la longueur des phrases de Chopin et jusqu'à leurs titres empruntés aux formes polonaises de la danse semblaient appeler, sinon excuser, quelque tentative chorégraphique. Au tournant du siècle, déjà, Isadora Duncan avait utilisé Mazurkas et Nocturnes pour ses récitals de danse et Fokine l'avait vue en

19 La création eut lieu le 10 (23) février 1907. Pour cet historique complexe, je me réfère à Alexander Schouvaloff, *The Art of Ballets russes, The Serge Lifar Collection [...] at the Wadsworth Athenaeum, Hartford* (New Haven-Londres : Yale University Press, 1997), pp. 153-154, aux témoignages de Michel Fokine et Cyril W. Beaumont, cités plus bas, aux programmes de 1909, 1917 et 1926 et à la partition pour piano, laborieusement reconstituée par Constant Lambert pour la reprise au Sadler's Wells Ballet (Londres : Chester, [ca 1946]).

20 Alexandre Glazounov, *Chopiniana : Polonaise* op. 40 n° 1, *Nocturne* op. 15 n° 1, *Mazurka* op. 50 n° 3, *Valse*, op. 64 n° 2 et *Tarentelle* op. 43 (Leipzig : Belaïef, 1894).

1904 dans un programme Chopin donné dans la Salle de la Noblesse à Saint-Petersbourg<sup>21</sup>. Selon les confidences de Fokine<sup>22</sup> cette première version ne s'éloignait guère des conventions théâtrales et de la « danse de caractère ». Le Nocturne mettait en scène Chopin au piano, entouré par les fantômes des moines de la Chartreuse de Valdemosa, tandis que la *Tarentelle* finale était dansée sur fond de Baie de Naples, avec Vésuve obligé ! Cependant, la qualité même de la Valse op. 64 n° 2 incita Fokine à se laisser porter par son sentiment musical : renonçant à toute la gestique codifiée du « ballet d'action », il inventa un pas de deux tout en lignes souples et légères, sans pointes, sans entrechat, sans virtuosité aucune, musicale et poétique par excellence. Fort de cette réussite, une seconde version du ballet de Fokine, intitulée *Rêverie romantique. Ballet sur la musique de Chopin* (1908), puis *Grand pas sur la musique de Chopin* (1909) fut donnée au Mariinski, avec un programme musical et une chorégraphie tout différents<sup>23</sup>. Seule la Valse orchestrée par Glazounov, point sensible de l'ouvrage, était conservée, et sa chorégraphie abstraite développée dans le ballet entier en une suite harmonieuse d'ensembles et de soli réglés pour les premiers danseurs du Mariinski : Pavlova, Preobrajenskaïa, Karsavina et le jeune Nijinski. C'est cette version qui inspira le ballet monté par Diaghilev sous le titre nouveau *Les Sylphides*. En choisissant de donner ce « ballet blanc » dansé avec la perfection de style de l'école pétersbourgeoise formée par Marius Petipa, Diaghilev avait sans doute en vue de ranimer pour les balletomanes parisiens le souvenir de la glorieuse époque du ballet romantique français et ses liens historiques avec le théâtre Mariinski : *La Sylphide*, créée par Marie Taglioni à Paris en 1832, y avait été dansée par elle en 1837.

*Les Sylphides* évoquent, selon le programme, « la grâce décente et un peu maniérée, quoique de grand style, du ballet classique »<sup>24</sup>. Alexandre Benois avait brossé un décor de ruines et de forêt assez conventionnel, comme le costume qu'il avait dessiné pour Nijinski : longue tunique de velours noir ouverte sur une chemise blanche à large cravate nouée, collants blancs, perruque blonde bouclée, ensemble que Benois trouva d'un

21 Nesta Macdonald, « Isadora, Chopin and Fokine », *Dance and Dancers*, décembre 1983, p. 30.

22 Michel Fokine, *Memoirs of a Ballet Master*, pp. 99-105. Fokine croit se rappeler avoir demandé à Glazounov d'orchestrer à son intention la Valse op. 64 n° 2, mais celle-ci figure dans la partition de 1894 ... Il précise que Glazounov la faisait précéder de l'Étude op. 10 n° 4, dans la même tonalité d'ut dièse mineur.

23 La création eut lieu le 8 (21) mars 1908 : Polonaise op. 40 n° 1 (en ouverture) ; Nocturne op. 32 n° 2, Valse op. 70 n° 1, Mazurkas op. 33 n° 3 et 67 n° 3, Prélude op. 28 n° 7 (joué trois fois), Valses op. 64 n° 2 et op. 18, orchestrations du chef du Mariinski, Maurice Keller, sauf pour la Valse op. 64 n° 2 (Glazounov).

24 Présentation figurant dans les programmes des Ballets russes à Paris.

effet presque comique lorsqu'il le vit en scène<sup>25</sup>. Quant à la partition, Diaghilev avait renoncé aux orchestrations de Keller et commandé des orchestrations nouvelles à Anatoli Liadov, Nicolai Sokolov, et Sergei Taneïev pour les valse, prélude et mazurkas des solos, confiant au jeune Igor Stravinsky – que l'on n'imagine guère dans cet exercice – la pièce liminaire et le final, dansés par les soliste et le corps de ballet<sup>26</sup>. Benois note finement : « Nos meilleurs compositeurs, Liadov, Glazounov et Tcherepnine<sup>27</sup> n'avaient pas voulu (ou pas pu) préserver l'atmosphère propre à Chopin et en recherchant comment orchestrer des pages pour piano, ils leur avaient imprimé d'une manière trop manifeste leurs propres styles. Leur version orchestrale était trop compliquée, trop moderne, manquant de simplicité et légèreté »<sup>28</sup>.

Benois eût préféré une version pour piano, rehaussée de quelques instruments. Dans son admirable suite de pas de deux, *In the Night* (1970), Jerome Robbins abandonne ces errements en recourant au seul pianiste pour interpréter quatre Nocturnes de Chopin<sup>29</sup>. Pour son ballet de charme, Fokine avait à juste titre renoncé à tout livret, fondant son travail sur la fluidité, la délicatesse, créant un ballet d'atmosphère dans lequel il

25 A. Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*, trad. du russe par M. Britnieva (Londres : Putnam, 1941 ; R New York, Da Capo Press, 1977), p. 294.

26 Le programme de 1909 indique la répartition des pièces entre les divers orchestrateurs : Nocturne op. 32 n° 2 (orch. Stravinsky ; ensemble et solistes), Valse op. 70 n° 1 (orch. Taneïev ; T. Karsavina), Mazurka op. 33 n° 2 (orch. Sokolov ; Pavlova), Mazurka op. 67 n° 3 (orch. Liadov ; Nijinski) ; Prélude op. 28 n° 7 (orch. Taneïev ; V. Baldina) ; Valse op. 64 n° 2 (orch. Glazounov ; Pavlova/Nijinski) ; *Valse brillante* op. 18 (orch. Stravinsky ; ensemble et solistes). La Valse op. 64 n° 2, orchestrée par Glazounov, est la seule pièce commune aux diverses versions du ballet qui se sont multipliées jusqu'à nos jours faute d'une partition d'orchestre publiée. Les contributions de Stravinsky sont connues grâce aux autographes que Serge Lifar possédait dans sa collection. Selon les programmes conservés, le nombre et l'ordre des pièces semblent avoir parfois varié d'une représentation à l'autre. A. Schouvaloff donne le détail de la reprise de 1926 à Monte-Carlo, avec un programme musical identique à celui des représentations parisiennes dansées par Nijinski, à l'exception de l'ouverture d'orchestre ici ajoutée : Prélude op. 28 n° 7, transposé de la majeur en la bémol pour s'enchaîner au Nocturne op. 32 n° 2. Voir les tableaux résumant les divers programmes musicaux dans Noël Goodwin, « Fokine and Chopin », *Dance and Dancers*, novembre 1991, p. 15. Fokine chorégraphia également la Mazurka op. 33 n° 3 comme solo masculin alternatif à la Mazurka op. 67 n° 3. Benjamin Britten a réalisé une version pour orchestre de chambre des *Sylphides* en 1940.

27 La mémoire de Benois le trahit ici : Nicolai Tcherepnine n'avait pas collaboré aux *Sylphides* mais composé la musique du ballet que Benois avait monté avec Fokine : *Le Pavillon d'Armide*, donné la même année à Paris.

28 Alexandre Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*, p. 293.

29 *Nocturnes* op. 27 n° 1, op. 55 n° 1 et 2, op. 9 n° 2.

demandait aux danseuses d'oublier pour un moment leur souhait de briller par elles-mêmes. Dans ce ballet mettant en scène les « esprits » de jeunes disparues, Nijinski était le Poète, incarnation de la Danse et de la grâce adolescente ; participant aux ensembles, il brilla dans le solo de la Mazurka op. 67 n° 3, tandis que son pas de deux avec Anna Pavlova sur la Valse op. 64 n° 2 est resté dans les annales de la danse. Dans les saisons qui suivirent, le rôle de Pavlova fut repris par Tamara Karsavina. Le succès des *Sylphides* fut durable : Diaghilev reprit ce ballet presque chaque année et n'en manquait pas une représentation, manière sans doute de vérifier que le « grand style » du Ballet impérial demeurerait intact, malgré les innovations chorégraphiques apportées par Fokine, Nijinski, Massine ou Balanchine, durant vingt années. À l'occasion de la reprise de 1917 – précédant la première de *Parade!* – un nouveau décor fut commandé à Carlo Sokrate, puis à Georges Braque pour la reprise de 1926 ... Pour une ballerine, participer aux *Sylphides* était un honneur et valait adoubement par le très redouté Sergueï Pavlovitch Diaghilev. Ce succès n'est peut-être pas sans relation avec la publication, en 1909, d'une autre suite orchestrale sur des pièces de Chopin dédiée par Mili Balakirev au Comité pour l'érection, à Varsovie, d'un monument à la mémoire du musicien, à l'occasion du centenaire de sa naissance<sup>30</sup>.

Ayant suivi et participé, comme jeune danseur au Théâtre Mariinski, à l'élaboration des premières versions du ballet, Nijinski resta fidèle aux *Sylphides* après sa rupture avec Diaghilev. Ce fut l'un des titres qu'il retint pour la saison qu'il tenta de monter au Palace de Londres en mars 1914. Au début de l'année il avait rendu visite à Ravel à Paris pour sélectionner avec lui les pièces de Chopin que le compositeur avait accepté d'orchestrer pour cette saison londonienne, avec les pages de Schumann prévues pour la reprise du ballet *Carnaval*. Ravel, fasciné par le génie créateur de Nijinski, devait lui rendre hommage en un texte intitulé : « Nijinski maître de

30 Mili Balakirev, *Suite über Themen von Chopin* (Leipzig : Zimmermann, 1909) : *Préambule* (Etude op. 10 n° 6) ; *Mazurka* (op. 41 n° 2) ; *Intermezzo* (Nocturne op. 15 n° 3) ; *Finale* (*Scherzo* op. 39). La dédicace et la date indiquée du 22 février 1910 suggèrent que cette suite fut exécutée lors de l'inauguration du monument. Balakirev, l'un des plus ardents admirateurs de Chopin, avait publié en 1904 une transcription pour orchestre à cordes de la Mazurka op. 7 n° 3 ; ce monument est probablement celui érigé à l'initiative de Balakirev, qui figure actuellement dans le jardin de la maison natale de Chopin à Żelazowa Wola. L'Opéra de Paris ne resta pas insensible à cet engouement pour Chopin, qui représenta en 1913 une *Suite de danses*, orchestrée par André Messager et Paul Vidal, chorégraphie d'Ivan Clustine ; et en 1924 *La Nuit ensorcelée*, livret de Léon Bakst, arrangement d'Emile Vuillermoz orchestré par Louis Aubert, chorégraphie de Léo Staats.

ballet »<sup>31</sup> ; il y qualifie de « chef-d'œuvre » son travail sur le *Sacre du printemps*, et rappelle au passage les mérites de Fokine, chorégraphe de *Daphnis et Chloé*, créé en 1912 avec Nijinski dans le rôle de Daphnis comme dans *Les Sylphides* « où il restituait toute la gracieuse beauté du ballet romantique ». Bronislawa Nijinska écrit dans ses mémoires : « Je me rappelle bien notre visite à Ravel. Son appartement était au dernier étage, avec une vue sur Paris [...] Ravel nous accueillit affectueusement et fut très agréable avec nous. Il s'assit bientôt au piano et joua une sélection d'œuvres de Chopin – *mazurkas*, *nocturnes*, *préludes* et *valse*s. De temps en temps il s'arrêtait et indiquait quelles pièces lui paraissaient à retenir pour *Les Sylphides* et possibles à orchestrer »<sup>32</sup>. Créée à Londres le 2 mars 1914, avec un certain succès, cette nouvelle version ne connut que peu de représentations : la « Saison Nijinski », commencée le 2 mars 1914, fut interrompue deux semaines plus tard par une soudaine maladie du danseur. Cyril W. Beaumont reconnut que Nijinski « dansait toujours avec une rare élévation et un sentiment de la ligne et du style, mais qu'il ne dansait plus comme un dieu. Quelque chose du parfum mystique qui enveloppait auparavant son interprétation dans *Les Sylphides* avait disparu »<sup>33</sup>. Si quatre des pièces de Schumann orchestrées par Ravel ont été retrouvées et publiées depuis (1975), ses orchestrations de Chopin demeurent inconnues et l'on s'étonne de la discrétion ou du silence de la plupart des biographes de Ravel à ce sujet : ce travail du plus grand orchestrateur du siècle sur les œuvres d'un compositeur qu'il révérait mérite plus amples recherches<sup>34</sup>.

31 Article dont on ne sait s'il parut ; il est connu grâce à l'autographe, non daté, et à sa publication dans Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, pp. 334-335 et Marcel Marnat, *Maurice Ravel* (Paris : Fayard, 1986), pp. 699-700.

32 Bronislawa Nijinska, *Early Memoirs*, p. 496.

33 Cité par Richard Buckle, *Nijinski* (Londres : Weidenfeld & Nicholson, 1971) ; éd. revue (Londres : Penguin, 1980), p. 406.

34 Les témoignages de Cyril W. Beaumont, *The Diaghilev Ballet in London* (Londres : Putman, 1940), pp. 79-89, et de celui Bronislawa Nijinska, déjà cité, indiquent, sans autre précision, qu'une Etude servait d'ouverture ; suivaient un Nocturne (Nijinska, Nijinski et le corps de ballet), une Mazurka [op. 67 n° 3 ?] (Nijinski), une Etude (Melle Boni), une Mazurka [op. 33 n° 3 ?] (Nijinska), une Etude (Johnson Ivanova et six sylphides), une Mazurka (Nijinska, Nijinski) et un Nocturne (Nijinska, Nijinski et le corps de ballet). Bronislawa Nijinska, *Early Memoirs*, p. 496, est confirmée par un article du *Daily Telegraph* (3 mars 1914) qui indique que la sélection musicale était entièrement différente de celle de la version Fokine. Le *Daily Telegraph* précise que « les pièces furent choisies parmi les œuvres les moins connues du compositeur polonais » et qu'elles « ont été orchestrées, assez simplement et sans trace caractéristique de modernité par Maurice Ravel ». La seule source retrouvée à ce jour est une esquisse orchestrale de Ravel pour l'Etude op. 10 n° 11. La version Ravel du *Carnaval* de Schumann, annoncée pour la troisième semaine de la « Saison Nijinski », ne fut pas

Lorsque la troupe des Ballets russes quitta l'Amérique du sud, après une dernière représentation avec Nijinski à Buenos Aires (26 septembre 1917), le danseur demeura sur le continent, ayant le projet d'y établir une école de danse. À la fin de son séjour, il proposa d'organiser un gala pour la Croix Rouge au Théâtre Solis à Montevideo (26 octobre 1917). Partageant l'affiche avec Arthur Rubinstein qui remportait des succès étourdissants, Nijinski y fit une brève apparition en milieu de programme, interprétant les deux Mazurkas en solo des *Sylphides* : op. 67 n° 3 et 33 n° 3, accompagné par « la Señora Poujade Chambroux »<sup>35</sup>. Comme l'écrit André de Badet :

Comment nous serions-nous doutés, cette nuit là, en voyant surgir de la coulisse, planant véritablement, traversant en diagonale la scène pourtant vaste du théâtre Solis, grâce à deux bonds prodigieux et disparaissant dans l'envol d'un troisième, tel un sylphe dont l'air constitue l'élément naturel, que Vaslav Nijinski dansait pour la dernière fois dans un théâtre [...]

Deux années encore se passent et l'état mental de Nijinski s'aggrave, l'empêchant désormais de danser ; il décide cependant de se produire le 19 janvier 1919, dans un salon du Suvretta House, superbe palace de la région de Saint-Moritz. Ce tragique récital où il mima tout à coup les horreurs de la guerre avec une puissance qui terrifia le public, s'ouvrit avec le Prélude op. 28 n° 20 en ut mineur de Chopin, sur lequel il improvisa : « Nijinski l'interpréta aussitôt, avec des mouvements qui m'étonnèrent, écrit Maurice Sandoz. À chaque accord plaqué il faisait correspondre un geste précis ; tout d'abord il tendit les deux bras devant lui en une attitude de défense que confirmaient les paumes des mains

donnée, et ne saurait avoir été créée avec *Les Sylphides*, comme le suggère Arbie Orenstein, *Ravel, Man and Musician* (New York : Columbia University Press, 1975), p. 241, repris par divers auteurs.

35 Le programme reproduit par Jean-Michel Pourvoyeur dans le recueil *Ecrits sur Nijinski*, p. 293, annonce en prélude à l'apparition du danseur : « *El señor Carlos C. Lenzi explicará la interpretación de los poemas siguientes, bailados por el Sr. Nijinski* ». Il s'agit probablement des poèmes qu'André de Badet, diplomate français en poste à Montevideo, avait envoyés au danseur. Le programme infirme les témoignages plus tardifs de celui-ci qui donne le nom de Domingo Dente pour l'accompagnateur de Nijinski. Voir à ce sujet Françoise Stanciu-Reiss, *Nijinski ou la grâce* (Paris : Plon, 1957 ; R Plan de la Tour : éd. d'Aujourd'hui, 1980, pp. 133-135) ; Romola Nijinski, *Nijinski*, indique Arthur Rubinstein et précise que Nijinski dansa « sa *Mazurka* des *Sylphides* », sans doute l'op. 67 n° 3 qu'il interprétait en solo dans la version de Paris, ici suivie de l'op. 33 n° 3, solo de sa sœur, Bronislawa ; les lettres de Nijinski à A. de Badet sur ce gala, publiées par Françoise Stanciu-Reiss, mentionnent ses poèmes et « deux ou trois danses », incluant le projet d'un « poème dansé » sur *Minstrels* de Debussy.

verticales ; puis il les ouvrit d'un geste d'accueil, les éleva dans un mouvement de prière et, aux quatrième et cinquième accords, les laissa brusquement choir, comme si les attaches se fussent brisées. Il en fut de même pour chaque séquence jusqu'à l'accord final »<sup>36</sup>. Nijinski rendait en somme, par le geste, la force de cette page, monumentale en sa brièveté, choisie pour traduire le sentiment tragique qui l'habitait désormais tout entier.

L'opposition profonde entre l'esthétique « moderne » du *Faune*, tournée vers le XX<sup>e</sup> siècle, et le « romantisme » tardif des *Sylphides* qui troubla tant Claudel, croise l'opinion d'Ansermet sur la question très controversée de la part de responsabilité de Diaghilev dans la schizophrénie de Vaslav Nijinski. Le « seul tort » qu'Ansermet lui reconnaissait était précisément d'avoir forcé la nature tout instinctive, toute de sensibilité du jeune danseur, vers le registre abstrait et spéculatif nécessaire à l'invention de principes chorégraphiques révolutionnaires, opposés à l'esprit du classicisme le plus strict, registre dans lequel il avait atteint à l'excellence et depuis toujours, respirait. « Je suis un philosophe qui ne pense pas. Je suis un philosophe qui ressent » écrit Nijinski dans ses *Cahiers*<sup>37</sup>.

Tous ceux qui eurent la chance de voir danser Nijinski s'accordent à dire que sa grâce, sa faculté d'envol surpassaient les limites de l'humain. Par sa sensibilité extrême, son sens de la ligne, la souplesse de son geste, son désir profond d'élévation spirituelle, son génie semble donner la main à celui de Frédéric Chopin, Polonais comme lui. Cyril W. Beaumont qui l'avait admiré à Londres dans *Les Sylphides* (version Fokine) écrit que son *pas seul* sur la Mazurka op. 67 n° 3 était exceptionnel « en son essence, sa qualité particulière était de suggérer une mélodie [...] Il ne dansait pas seulement avec ses membres, mais avec son corps tout entier ; les séquences de mouvements composant la danse se coulaient l'une en l'autre, rapide ici, lente là, maintenant retardée, puis en vitesse accélérée, avec une apparente spontanéité qui avait la qualité d'une mélodie »<sup>38</sup>. Et c'est bien ce *legato* de la danse de Nijinski, la perfection des lignes qu'il traçait dans l'espace qui rencontrent, au plus haut, la poétique de la ligne qui définit le génie de Frédéric Chopin. La force intérieure de cette musique, son élégance, ses proportions toutes classiques, le tourment qu'elle exprime aussi parfois jusqu'au malaise, trouvaient en lui un interprète parfaitement accordé. Reconnaisant d'instinct chez le maître polonais une âme proche de la sienne, Nijinski avait dansé Chopin, jusqu'à la folie.

36 Maurice Sandoz, *La Salière de cristal* (Paris : la Table ronde, 1952), p. 119.

37 Vaslav Nijinski, *Cahiers. Le Sentiment*, trad. du russe par Ch. Dumais-Lvovski et G. Pogojeva (Arles : Actes Sud, Babel, 2000), p. 85.

38 Cyril W. Beaumont, *The Diaghilev Ballet in London* (Londres : Putnam, 1945), p. 79.

## Ernest Ansermet à Walter Nouvel

### *Introduction au texte*

Les liens qui attachaient Ernest Ansermet (1883-1969) aux Ballets russes ont déjà été décrits à diverses reprises, entre autres par Ansermet lui-même, dans un texte connu sous le nom de *Souvenirs*<sup>39</sup>. S'il n'a pas été le plus grand chef associé aux Ballets russes – on réserve généralement cet honneur à Pierre Monteux, créateur de *Petrouchka* (1911), de *Daphnis et Chloé* (1912) et du *Sacre du Printemps* (1913) –, du moins son association avec la compagnie a-t-elle été la plus longue : il en a dirigé l'orchestre régulièrement de 1915 à 1923, et occasionnellement jusqu'à la dernière saison de 1929, et enregistré même avec lui à New York quelques faces de disques<sup>40</sup>. Cette collaboration a commencé d'emblée début 1916 avec une grande tournée en Amérique du Nord, suivie par une deuxième en Amérique latine l'année suivante. Celle-ci fut la dernière à laquelle participa Vaslav Nijinski et c'est à elle que remontent les souvenirs qu'Ansermet a fixés dans le manuscrit dont nous publions ici pour la première fois le texte intégral.

Cependant, plusieurs passages importants du manuscrit sont déjà parus dans *Diaghileff. His artistic and private life* (Londres : Victor Gollancz, 1935), la première biographie du fondateur des Ballets russes, due au ballettomane anglais Arnold Haskell (1903-1980), père de feu l'historien de l'art Francis Haskell. Vrai chef-d'œuvre dans son genre, cette biographie possède en outre le prestige d'apparaître comme une source fondamentale grâce à la collaboration, clairement indiquée en page de titre, de Walter Nouvel. Nouvel (1871-1949) était un ami de Diaghilev depuis leurs années

39 « Souvenirs », *Écrits sur la musique*, éd. J.-Cl. Piguet (Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1971), pp. 19-30.

40 Un aperçu de la carrière d'Ansermet est donné dans l'introduction et la chronologie de Jean-Jacques Rapin, in Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits* (Paris : Robert Laffont, collection Bouquins, 1989) ; voir pp. 23-24 pour une liste exhaustive des ballets créés par Ansermet. Le premier contrat entre Diaghilev et Ansermet, daté du 9 juillet 1915, est reproduit dans la *Correspondance Ernest Ansermet-Igor Stravinsky (1914-1967). Édition complète*, éd. Cl. Tappolet, 3 vols (Genève : Georg, 1990-1992), vol. iii, annexe II, pp. 140-142. La dernière apparition d'Ansermet avec les Ballets russes – pour un *Sacre* à Berlin – est documentée par l'ouvrage fondamental du régisseur de la troupe, Sergei Grigoriev, depuis réédité à maintes reprises. Voir Sergei Grigoriev, *The Diaghilev ballet 1909-1929*, trad. du russe par V. Bowen (Londres : Constable, 1953), p. 257.

d'études à Saint-Pétersbourg<sup>41</sup>. Comme organisateur de concerts, il fut parmi les premiers à faire connaître dans son pays la musique de Chabrier, Chauvasson, Debussy, Dukas, Fauré, Franck, d'Indy, Ravel et Richard Strauss<sup>42</sup>. De plus, c'est entre autres lui qui a orienté Diaghilev, davantage fervent de l'opéra, vers le ballet<sup>43</sup>. Nouvel faisait naturellement partie du « comité » au sein duquel Diaghilev développa les projets pour sa Saison russe de 1908 et devint administrateur des Ballets russes en 1921<sup>44</sup>. Il a été un témoin des plus importants de l'histoire de la troupe et de la vie professionnelle et intime de son chef.

On a donc toute raison de croire que le « cher ami » à qui Ansermet adressa le manuscrit et une courte lettre qui en accompagna l'envoi n'est autre que Nouvel<sup>45</sup>. Lui et Ansermet doivent s'être connus depuis les débuts d'Ansermet aux Ballets russes et semblent s'être fréquentés bien après que ce dernier eut quitté la troupe. En 1928, par exemple, les Ansermet et Nouvel envoient ensemble à leur ami commun Igor Stravinsky une carte postale de leur adresse de vacances au Col de Pillon<sup>46</sup>. Nouvel a donc bien pu demander à Ansermet, au début des années trente, de noter ses souvenirs concernant Nijinski en vue du livre qu'écrivait Haskell.

En tout cas, Ansermet a dû dès le début concevoir son texte comme destiné à la publication. Ainsi, dans la marge du manuscrit, il nota parfois « peut-être faut-il laisser ? » et « à ne pas publier ! » Une autre main – très probablement celle de Nouvel<sup>47</sup> – a préparé le texte, notamment en indiquant au crayon les passages que l'on retrouve cités dans le livre de Haskell<sup>48</sup>.

41 *Djagilev i russkoe iskusstvo. Stat'i, otkrytye pis'ma, interv'ju. Sovremenniki o Djagileve* [Diaghilev et l'art russe. Articles, lettres ouvertes, interviews. Souvenirs de contemporains], éd. I. S. Silberstein et V. A. Samkov, 2 vols (Moscou : Iskusstvo, 1982), vol. 2, pp. 342-343.

42 Pour les *Večera sovremennoj muzyki* [Soirées de musique contemporaine], à l'organisation desquelles Nouvel participa de 1900 à 1912, voir *Muzykal'naja enciklopedija*, éd. I. V. Keldyš, 2 vols (Moscou : Sovetskaja enciklopedija, 1973), vol. i, col. 762-763.

43 Alexandre Benois, *Moi vospominanija* [Mes souvenirs], 2 vols (Moscou : Nauka, Literaturnye pamjatniki, 1980), vol. ii, p. 565 ; Sergei Grigoriev, *The Diaghilev ballet 1909-1929*, p. 6.

44 *Ibid.*, pp. 6, 8, 13, 27, 28, 31, 32, 164.

45 En-tête : *Cunard Line/ On Board/ R.M.S. « Berengalia »./ 28 juin [1934] Cher Ami, / Voici.* C'est, hélas, bien long. Mais une fois en train je ne savais où m'arrêter et ces choses sont toujours [longues] à raconter. / Faites de cela ce que ce que vous voudrez et s'il y a lieu à publication, je pourrais retoucher un peu. Je vous souhaite bon été et vous envoie mes bien vives amitiés, / E. Ansermet / *Legacion de Suiza / Mexico-City.*

46 *Correspondance Ernest Ansermet-Igor Stravinsky (1914-1967)*, vol. ii, p. 151, n° 288.

47 Une correction au crayon (fol. 9v° : « collaborer avec lui ») semble être de l'écriture de Nouvel. Voir les lettres citées note 50.

48 Ces passages, traduits en anglais, se trouvent aux pages suivantes de l'édition de 1935 : p. 238-239 (fol. 6r° du manuscrit : « Entré dans la troupe [...] et aussi de Karsavina »),

Le manuscrit comprend douze feuilles in-4°, en tout vingt-trois pages écrites. La dernière, le recto du fol. 12, est reproduite pl. 2. Depuis 1985, le manuscrit fait partie de la collection d'autographes de la Collection Frits Lugt, gérée par la Fondation Custodia et située à l'Institut Néerlandais à Paris. Il y est conservé, avec la lettre d'accompagnement, sous le numéro d'inventaire 1993-A.1313.

La provenance du manuscrit n'est pas entièrement établie. Il est probable qu'il provient des archives d'Arnold Haskell, tout comme deux lettres de Sergei Grigoriev à Nouvel également citées dans la biographie<sup>49</sup> et six lettres adressées à ce dernier par Nouvel<sup>50</sup>. Ces lettres se trouvent toutes, avec environ 250 autres pièces – dont une petite vingtaine concernent aussi les Ballets russes – dans la Collection Frits Lugt, à laquelle elles ont été données par Dimitri Bouchène (1893-1993), artiste et scénographe russe, émigré en France en 1925<sup>51</sup>. Il n'est d'ailleurs pas exclu que le manuscrit d'Ansermet ait été acquis non pas auprès de Haskell mais de Nouvel, puisque Bouchène et son ami, l'historien d'art Serge Ernst (1895-1980)<sup>52</sup>, étaient depuis le début du siècle en relation amicales avec Alexandre Benois, qui à son tour connaissait Nouvel depuis sa jeunesse<sup>53</sup>.

Nous donnons le texte tel qu'il fut écrit, avec mention des variantes textuelles les plus importantes rassemblées *in fine* (p. 380) et signalées par des appels en petites lettres. Quelques autres, moins intéressantes, n'ont pas été retenues. Certains noms propres, parmi lesquels celui de Nijinski – Ansermet écrit parfois Nijinsky, avec « l'Y qui a l'air d'un danseur en train de s'envoler », comme disait Paul Claudel<sup>54</sup> – ont été unifiés.

239 (fol. 6r°-6v° : « Prétendre qu'il avait dès l'abord [...] à l'Opéra de Paris »), 245 (*ibid* : « Ses premiers ballets [...] malaisée à analyser »), 247-248 (fol. 4v° : « Instructeur de ballet [...] sa vision d'ensemble »), 243 (fol. 6v°-7r° : « Au retour de notre tournée [...] tous ceux qui étaient ou avaient l'air d'être avec Diaghilew étaient contre eux ») et 247-249 (fol. 2v°-3r° : « Je n'ai pu que rarement [...] pas nés pour cela » ; fol. 3v° : « L'illusion de culture [...] un cercle sans issue » ; fol. 4v°-5v° : « La déficience du contrôle intellectuel [...] son être s'y brisa »).

49 Inv. n° 1993-A.1321/1322 (lettres du 28 mars et du 5 avril 1934).

50 Inv. n° 1993-A.1323/1329.

51 Sur Dimitri Bouchène et son don à la Fondation Custodia, voir Stijn Alsteens, *Mélange russe. Dessins, estampes et lettres russes de la Collection Frits Lugt*, cat. exp. (Paris : Institut Néerlandais, 2005), cat. exp. où le manuscrit d'Ansermet figure sous le n° 47.

52 Sur Serge Ernst, voir le catalogue cité note précédente.

53 Voir, entre autres, *Aleksandr Benoua razmyšljaet* [Alexandre Benois réfléchit], éd. G. J. Sternin (Leningrad : Sovetskij chudožnik, 1968), passim.

54 Paul Claudel, « Nijinsky », in *Œuvres en prose*, p. 384.

*Ernest Ansermet à Walter Nouvel*

À bord, 25 juin 1934<sup>55</sup>

Mon cher ami,

J'ai lu le livre de M<sup>me</sup> Romola Nijinska<sup>56</sup> sur son mari et ne puis qu'approuver votre projet de vouloir redresser les innombrables non-sens et contre-vérités qu'il contient. La préface de Paul Claudel à l'édition française exprime admirablement et dans son essence, le souvenir que tous ceux qui ont vu ou connu Nijinski gardent de son art et nulle polémique n'y changera rien. Mais il eût été facile – et on l'eût trouvé particulièrement digne de ceux qui l'entourent – d'élever un monument à la gloire de cet artiste génial sans en faire un instrument de vengeance et de haine<sup>57</sup>. Quand on écrira l'histoire de Diaghilew, il faudra bien faire apparaître les côtés de sa personnalité par lesquels il était<sup>a</sup> difficile à vivre et parfois presque inhumain, mais c'était précisément un de ses traits caractéristiques d'ignorer la rancune et je l'ai vu souvent, devant ceux qui l'avaient fait le plus souffrir ou dont il aurait eu le plus à se plaindre, oublier tous ses griefs pour ne penser qu'à la nouvelle collaboration à entreprendre ou même, sans qu'intervienne aucun intérêt, à l'estime, ou à l'affection qu'il avait autrefois éprouvées. Pour Diaghilew, les incidents, les événements temporels – si graves fussent-ils – ne comptaient pas. On le voit mal dès lors, et justement au moment où il en avait le plus besoin, faire des complots contre Nijinski. Sur ce point, il va sans dire que les récits de M<sup>me</sup> Nijinska sont calomnieux, mais il est visible aussi qu'elle s'est trompée elle-même et qu'elle n'a cessé de voir faux parce qu'elle voyait avec prévention. Au surplus, pour ceux qui savent lire, le livre de M<sup>me</sup> Nijinska est plus fâcheux pour elle – par l'espèce et la qualité des sentiments qu'il révèle, même à l'égard de son mari – que pour la mé-

55 Comme l'indique la lettre accompagnant notre texte (voir l'introduction au texte), Ansermet arrive à Mexico au plus tard le 28 juillet 1934. Il avait déjà dirigé au Mexique en 1933 et 1934 : voir Jean-Jacques Langendorf, *Ernest Ansermet ou la passion de l'authenticité* (Genève : Slatkine, 1997), p. 82 ; on trouvera p. 74 la reproduction d'un dessin publicitaire du bateau qui transportait Ansermet, la *Berengaria*).

56 Romola Nijinski, *Nijinski*. Nous utilisons ici la version française, qui est celle à laquelle E. Ansermet doit se référer. Conformément à l'usage russe et polonais, Ansermet féminise le nom patronymique pour désigner Romola de Pulszky, épouse de Vaslav Nijinski ; sous le nom de Mme Nijinska, il ne s'agit donc jamais de Bronisława Nijinska, danseuse et chorégraphe, sœur cadette de Vaslav.

57 Le livre met en cause de nombreuses personnes dans leur relation avec Nijinski, notamment Serge de Diaghilev, bête noire de Romola.

moire de Diaghilew. Enfin, Diaghilew l'eût-il voulu qu'il n'eût probablement rien changé au fatal destin du merveilleux artiste. La démence, hélas, ne dépend pas des circonstances que traversent ceux qu'elle guette. Mais les manifestations de [sa] nature – idées fixes, incohérences, sentiments de persécution, et tous les caractères de la plus extrême « introversion » – qui dans les années précédant la crise auraient pu en signaler la venue chez Nijinski, ce n'est certes pas dans l'atmosphère de la troupe qu'elles auraient trouvé un aliment, mais bien dans celle où le maintenait sa femme. Car M<sup>me</sup> Nijinska le tenait littéralement sous globe, ne le laissant frayer qu'avec ceux qu'elle avait choisis, évitant les autres ou le prévenant contre eux. Je me suis toujours étonné de la médiocrité des gens dont Nijinski faisait ses commensaux habituels. Mais il est naturel qu'un sentiment possessif cherche à écarter de l'être qui en est l'objet les contacts qui pourraient menacer cette possession et le sortir de soi-même, et ne favorise que ses contacts supposés anodins. Nature enfantine et spontanée, Nijinski se fût peut-être ouvert à certaines amitiés qui ne demandaient qu'à s'offrir et qui, sans rien changer sans doute à son destin, ne l'eussent du moins pas entretenu dans un cercle de pensées où il n'était que trop porté à s'enliser. Mais à part la compagnie de gens du monde snob que flattait sa familiarité et dont l'admiration béate était pour lui sans fruit, et sauf l'exception de ces deux danseurs qu'il avait élus et dont parle la biographie<sup>58</sup>, je ne le vis jamais fréquenter de la troupe que ces quelques éléments – comme on en trouve partout – qui ne semblent vivre que pour entretenir les potins et les intrigues, pour exciter et cultiver le ressentiment.

Je n'ai pu que rarement, et comme par bouffées m'entretenir avec Nijinski. À l'observer de loin, comme de près, j'ai toujours pensé qu'il y avait en lui un conflit latent entre son génie de danseur – cette grâce qui lui avait été impartie par la nature – et ses facultés critiques, ou si l'on veut, son appareil intellectuel.<sup>b</sup> S'il avait été laissé à lui-même, Nijinski, danseur-né, et pourvu de dons incomparables, se fût borné à interpréter la musique, selon le sentiment assez juste qu'il en avait avec le seul souci de son perfectionnement plastique. En somme, il aurait fait ce que faisait

58 À diverses reprises (pp. 335-336, 351, 354-355, 367, 370), Romola s'insurge contre la présence très pesante de « Kostrovky et H. », durant leurs tournées américaines, attachés passionnément à convertir Nijinski aux idées humanistes et démocratiques de Tolstoï, non sans succès ; dans son *Nijinski*, p. 453, Richard Buckle précise qu'il s'agissait de Dmitri Kostrovski (voir planche 7, p. 364) qui, épileptique, devait tomber dans la démence, et de Nicolas Zverev, l'un des principaux solistes des Ballets russes à partir de 1914.

Pavlova<sup>59</sup>, avec plus de goût et d'invention. À une époque sans problèmes et dans une tradition vivante, il eût été parfaitement heureux. Mais il venait à une époque qui faisait table rase de toutes les traditions. Et Diaghilew voulait qu'il soumette son art à une esthétique, de plus, à une esthétique sans cesse renouvelée. Tant qu'il était sous la coupe de Diaghilew, il réalisait son idée sans s'en douter, sans se douter que ce qu'il faisait lui était au moins à demi suggéré et naissait de l'ambiance où quelques têtes créatrices travaillaient sans cesse sous l'impulsion de ce dilettante insatiable. Mais évadé de cette emprise, les idées de Diaghilew ne pouvaient plus que le troubler et contrarier sa vraie nature. Sa nature était trop simple et l'on pourrait dire trop saine pour la spéculation esthétique.<sup>c</sup> Là a été le vrai conflit entre Diaghilew et Nijinski. Là aussi, sans doute, le seul<sup>d</sup> tort de Diaghilew à son égard.

Le tort de Diaghilew était en général, de croire qu'il pouvait faire des chorégraphies avec des artistes richement doués d'autre part mais pas nés pour cela. Il n'était pas dupe de sa croyance, d'ailleurs, car il pensait bien être toujours de moitié dans ces chorégraphes poussés en serre chaudes. Mais une fois faits, ces chorégraphes entendaient aller leur chemin tout seuls, et souvent leur culture artificielle ne résistait pas à l'épreuve.<sup>e</sup>

L'illusion de culture où Nijinski avait vécu à côté de Diaghilew lui avait donné des aspirations que sa tête n'était pas en mesure de mener à chef. Il était sans cesse en proie à des pensées qui, le dépassant, le tenaient prisonnier et où il tournait en rond comme dans un cercle sans issue. Sa recherche d'un système de notation chorégraphique en est un exemple typique. Il s'y obstina des années. Il m'avait consulté à ce sujet, me demandant de lui procurer des ouvrages de solfège car il pensait qu'il pourrait créer une sorte de solfège chorégraphique analogue au solfège musical. J'essayais de lui montrer que l'analogie serait difficile à établir entre les systèmes de représentation parce qu'il n'y en avait pas entre les choses représentées, – que notamment son idée de noter les mouvements effectués dans le plan horizontal et dans le plan vertical comme des gammes respectivement *majeures* et *mineures* serait sans doute infructueuse parce qu'il n'y avait pas de vrai parallélisme entre les deux ordres de choses ; j'essayai de lui suggérer de pousser ses recherches dans un domaine plus analogue à celui du problème posé, par exemple du côté de la géométrie descriptive ou de la géométrie analytique. Ce fut peine perdue. La discussion avec lui était toujours infructueuse car on ne pouvait le sortir d'une idée qui

59 Anna Pavlova (1881-1931), *ballerina assoluta* dans la grande tradition de l'École impériale de Saint-Petersbourg, qui enchantait Paris lors de la première saison chorégraphique de Diaghilew (1909) où elle dansa, en particulier, le pas de deux des *Sylphides* avec l'étoile montante de la troupe : Nijinski.

s'était ancrée en son cerveau. Je ne sais à quoi ont abouti ses efforts mais je serais étonné que ce soit à un système bien rationnel.

Je ne me souviens pas que notre travail en commun ait donné lieu à de grandes difficultés entre nous, car, pour ce dont il s'agissait, j'étais prêt à accorder à ses exigences la primauté sur les miennes. Mais le difficile était de comprendre ce qu'il voulait. Car s'il avait, comme je l'ai déjà dit, un certain sentiment de la musique, par contre, et comme tous les chorégraphes que j'ai connus, il n'en avait aucune connaissance réelle. Ces danseurs entendent les temps, ou les mesures, repèrent le mouvement musical autrement que nous, musiciens, dès lors, sitôt qu'il est question de *temps* sommes-nous réduits à deviner ce qu'ils veulent dire. Instructeur de ballet, Nijinski manquait de pédagogie. Lorsque nous reprîmes l'*Après-midi d'un faune* à Rio, je me souviens qu'il me fit reprendre 23 fois le début de la seconde période, où les violoncelles ont un motif en triples-croches<sup>60</sup>, parce qu'il n'arrivait pas à indiquer ce qu'il voulait qu'elles [les danseuses] fassent sur ces triples-croches. Cet homme qui avait les plus belles visions de mouvements, quand il s'agissait de les réaliser, s'accrochait au détail et n'arriva plus à s'en libérer pour retrouver sa vision d'ensemble. Ses premiers ballets, qu'il mena bien à chef, sont nés dans cette ambiance de Diaghilew où opérait toujours une certaine collaboration malaisée à analyser. Mais les récits que j'ai eus par les danseurs de *Till Eulenspiegel*<sup>61</sup>, qu'il fit seul, laissaient une impression assez confuse. Nijinski s'y était tant de fois repris, il avait tant de fois recommencé, corrigé et modifié que les danseurs paraissaient n'être pas bien sûrs de [ce] qu'ils y faisaient.

La déficience du contrôle intellectuel dans cette nature toute instinctive et intuitive est manifeste d'ailleurs dans cette idée dont parle la biographie et qu'il m'exposa un jour, que sa famille ayant acquis une faculté de « bond » exceptionnelle, il s'attendait à ce que les enfants ou petits-enfants pussent voler. Il y voyait une conséquence du principe darwinien de l'évolution des espèces ! !<sup>62</sup>

60 Mesures 31-34 (sous le solo de clarinette) de la partition de Debussy ; dans ce passage de transition, la musique impose aux danseurs un changement de rythme et de tempo assez délicat.

61 La dernière des chorégraphies de Nijinski, composée sur le poème symphonique de Richard Strauss, créée à New York le 23 octobre 1916, durant la tournée américaine des Ballets russes conduite par Nijinski.

62 L'examen de la radio du pied droit de Nijinski réalisée à la suite d'un accident survenu à New York en 1916, inspira au Dr Abbé des commentaires ainsi résumés dans Romola Nijinska, *Nijinski*, p. 339 : « le pied de Vaslav, anatomiquement, n'était pas construit comme celui des autres êtres humains, mais sa structure tenait à la fois de celle de l'homme et de celle de l'oiseau. [...] « C'est de l'atavisme, cinquième génération de danseurs ! Cela ne résulte pas seulement de sa formation et de ses

Je peux citer un autre exemple de l'étrange logique de Nijinski. Il y avait dans la troupe une danseuse qui avait le goût de s'instruire et lisait beaucoup. Un jour que je faisais les cent pas avec Nijinski sur le pont d'un bateau, nous la rencontrâmes, la tête dans un livre<sup>63</sup>. « Toujours les livres, s'écrie Nijinski, qu'est-ce que c'est que celui-là ? » Et jetant un regard sur la page ouverte : « Newton ! Newton ? ... Ah ! Ah ! N'est-ce pas cet homme qui se trouvant sous un arbre vit tomber une pomme, ... et cela lui donna l'idée de l'électricité ... » Il dit cela avec un sourire malicieux, comme s'il n'y croyait pas lui-même. Et l'on aurait tort de ne voir là qu'une sottise. Sans doute savait-il, ou avait-il su, qu'il s'agissait de l'attraction universelle. Mais au moment de le retrouver dans sa mémoire, il trouvait le rapprochement trop simple, il lui fallait quelque chose de plus éminemment génial, de plus surprenant. Et il ne concevait le surprenant, ou l'admirable, que dans le complètement irrationnel. C'est d'ailleurs une tournure d'esprit féconde en art où elle préserve des voies conventionnelles, mais même là, ce qu'en accepte le bon sens n'est pas sans nécessité profonde.

Pour moi le drame de Nijinski est là : une personnalité possédant du côté irrationnel un pouvoir merveilleux de communication avec le monde, d'ouverture de soi, d'*ex-expression* : par la danse ; mais du côté rationnel demeuré à l'état infantile, et close. S'il avait pu manifester sa personnalité par la mise en œuvre, uniquement, de cette part de son être ouverte au dehors, il aurait pu être, comme je l'ai dit, parfaitement heureux. Mais il eût l'ambition et la vie l'incita à mettre en œuvre aussi cette part de lui qui était inapte à l'*expression*. Il voulut élever sur le même plan, ces deux pôles de sa personnalité, l'un tout lumineux, l'autre assez obscur. *La tension entre eux était trop forte*, son être s'y brisa.

Entré dans la troupe pendant que Nijinski était en Autriche, fréquentant dans l'intimité Diaghilew et Massine, j'étais fatalement, aux yeux des Nijinski, parmi les suspects. Chose qui m'étonna, le fait que j'avais été amené là par la confiance et l'amitié de Strawinsky ne parut, comme on le verra tout à l'heure que confirmer leur hostilité. Diaghilew avait passé à Lausanne, où je vivais alors, tout l'été et l'automne de 1915, y entretenant sa troupe et la faisant travailler en vue de la saison américaine<sup>64</sup>. Je le

exercices assidus, mais encore de ceux de ses ancêtres. Voilà le secret de son don surprenant ; il n'est pas étonnant qu'il puisse voler ; c'est un oiseau humain ».

63 Selon Richard Buckle, *Nijinski*, p. 468, qui reprend l'anecdote, il s'agissait de Marie Chabelska, la créatrice de la « Petite fille Américaine » dans *Parade*.

64 Diaghilew et sa nouvelle troupe de danseurs passèrent une bonne partie de l'année 1915 à la Villa Bellevue à Ouchy, pour préparer la grande tournée de 1916 aux États-Unis ; en ce moment de grande effervescence, Stravinsky, réfugié en Suisse avec sa

voyais presque chaque jour, fus témoin du travail auquel il se livrait pour arriver à libérer Nijinski de son internement en Autriche-Hongrie<sup>65</sup> et eus même à y participer. Toutes les démarches dont parle M<sup>me</sup> Nijinska dans son livre, d'autres encore qui échouèrent ont été déclenchées par Diaghilew<sup>66</sup> ; il y dépensa soit dit en passant, des sommes considérables, car certains entremetteurs se faisaient payer cher. Tout son plan de travail et ses projets de programmes étaient basés sur le retour de Nijinski, et aussi de Karsavina. Prétendre qu'il avait dès l'abord froidement envisagé de se passer d'eux est une calomnie qui tombe d'elle-même : pourquoi se fût-il joué cette comédie à lui-même pendant tant de mois<sup>f</sup> et y eût-il mis son argent ? Lorsqu'il fut avéré que Nijinski, ni Karsavina<sup>67</sup> ne seraient là pour la date assignée à la tournée, Diaghilew ne pouvait plus renoncer à celle-ci, il y avait engagé trop de frais – plus d'une demi-année de préparation de la troupe ! Et si les Américains étaient portés à penser qu'il valait mieux ne pas venir que venir sans « stars », Diaghilew savait que leur apporter pour la première fois l'*Oiseau de feu*, *Petrouchka* et le reste de son répertoire, même sans Nijinski et Karsavina et quelque prix qu'il eût attaché à leur présence, lui donnait le droit d'insister. Nous partîmes donc pour l'Amérique après avoir donné un spectacle de bienfaisance à l'Opéra de Paris<sup>68</sup>.<sup>s</sup> Au retour de notre tournée à l'intérieur<sup>69</sup>, nous trouvâmes Nijinski qui venait d'arriver à New York. Son premier acte fut un inter-

famille, travaillait aux *Noces* et fit la connaissance de Charles-Ferdinand Ramuz ; Ernest Ansermet fut engagé par Diaghilew comme directeur musical de la troupe.

65 Surpris par la déclaration de guerre à Budapest, où vivait la mère de Romola, les Nijinski y furent assignés à résidence en tant que ressortissants d'un pays ennemi : la Russie.

66 Romola mentionne des interventions de François-Joseph d'Autriche, d'Alphonse XIII d'Espagne, du Pape (!), de la marquise de Ripon, de la comtesse Greffulhe : voir Romola Nijinski, *Nijinski*, pp. 298-299. Les Nijinski furent libérés à la fin de 1915.

67 Tamara Karsavina forma avec Nijinski le couple vedette des saisons de Diaghilew avant 1914 ; sa création de l'*Oiseau* dans *Oiseau de feu* de Stravinsky est passée à la postérité. Attendant un enfant, elle ne put se joindre à la tournée américaine des Ballets russes en 1916.

68 Donné au profit de la Croix Rouge britannique, ce gala du 29 décembre 1915 comprenait *Sheherazade*, *Oiseau de feu*, *la Princesse enchantée*, la création de *Soleil de nuit*, première chorégraphie de Léonide Massine, les *Danses du Prince Igor*, ainsi que des mélodies russes par Félia Litvinne, et la 3<sup>e</sup> partie d'*Antar* de Rimski-Korsakov.

69 Durant les mois de février et mars 1916, les Ballets russes se produisirent dans seize villes américaines, jouant presque chaque soir, voyageant la nuit en train spécial constitué de wagons-lits ; la tournée commencée à New York (17 janvier) s'y acheva le 29 avril. Nijinski y parut à partir du 12 avril ; voir Sergei Grigoriev, *The Diaghilev Ballet, 1909-1929*, p. 110.

view où il se désolidarisait de toute la troupe à l'exception de Bolm<sup>70</sup>, jetait la suspicion sur les nouveaux éléments<sup>h</sup> et dénigrait<sup>i</sup> ce qui s'était fait sans lui<sup>71</sup>. Malgré ce joli geste, la troupe l'accueillit avec beaucoup de déférence et d'affection : elle savait où visaient ses flèches<sup>72</sup>. Je me présentai à lui et aussitôt lui parlai de Strawinsky : ce nom jeta un froid ; depuis qu'il l'avait rencontré en Suisse il s'était déjà figuré voir en lui un ennemi<sup>73</sup>. Il était clair d'emblée que, pour les Nijinski, tous ceux qui étaient ou avaient l'air d'être avec Diaghilew étaient contre eux. À l'issue de ce dernier mois de saison, une nouvelle tournée s'organisa pour l'hiver suivant. Comme sa publicité était basée sur le nom de Nijinski, celui-ci fit valoir ses exigences<sup>74</sup> et toutes sortes de questions de personnes furent agitées. Diaghilew décida de passer l'hiver en Italie, avec Massine<sup>75</sup> et quel-

70 Adolf Bolm, l'un des premiers danseurs parmi les plus fidèles de la troupe de Diaghilev, resté célèbre pour l'énergie de son interprétation du Chef des Polovtsiens dans les danses du *Prince Igor* ; Diaghilev lui confia quelques chorégraphies (*Khovanchchina*, *Sadko*).

71 Dans *The Globe*, 8 avril 1916, Nijinski déclarait que les rôles créés par lui ayant été confiés à d'autres danseurs, les versions qui étaient présentées étaient « non autorisées » et devaient être retirées de l'affiche tant que ces ballets n'auraient pas été entièrement répétés avec lui et sous sa direction : voir Nesta Macdonald, *Diaghilev observed by critics in England and the United States 1911-1929* (New York : Dance Horizon ; Londres : Dance Books, 1975), p. 172.

72 C'est à dire Serge de Diaghilev.

73 Romola Nijinski, *Nijinski*, donne pp. 310-312 un récit très chaleureux de l'accueil que les Stravinsky leur avait réservé à Morges en février 1916, mais ne souffle mot du but de cette visite : Vaslav et Romola souhaitaient confier leur fille Kyra, âgée de dix-huit mois, à la famille de Catherine et Igor Stravinsky durant la tournée des Ballets russes aux États-Unis ; Catherine Stravinsky étant atteinte de tuberculose, le musicien refusa, disant qu'il ne voulait pas être responsable de la mort de Kyra ; Vaslav ne semble jamais avoir pardonné ce refus à Igor Stravinsky ; il en parle douloureusement dans son Journal : voir Vaslav Nijinski, *Cabiers. Le Sentiment*, p. 136.

74 Romola avait convaincu son époux de réclamer à Diaghilev les cachets qu'elle pensait devoir lui être dus depuis le début de ses apparitions dans ses spectacles, soit cinq cent mille francs or ; la justice anglaise condamna Diaghilev, mais celui-ci étant sans domicile fixe, l'exécution de cette sentence s'était révélée difficile. Profitant de l'arrivée tardive et très attendue de Nijinski pour participer aux dernières représentations des Ballets russes à New York, l'avocat de Romola obtint qu'une partie de la recette du Metropolitan Opera soit directement versée à Nijinski. Voir Romola Nijinski, *Nijinski*, pp. 310, 318-319.

75 La rupture intervenue avec Michel Fokine en 1912, puis avec Nijinski en 1913 avait déterminé Diaghilev à rechercher un nouveau chorégraphe ; le tout jeune Léonide Massine, engagé en 1914 pour créer le rôle de Joseph dans *La Légende de Joseph* de Richard Strauss, s'imposa dès 1915, comme danseur vedette, chorégraphe et favori de Diaghilev. Durant les longs mois de leur séjour à Rome, Diaghilev et Massine préparèrent les nouvelles productions du printemps 1917 à Rome et Paris : *Les Femmes*

ques danseurs de son choix pour préparer de nouveaux ballets, tandis que le reste de troupe avec Nijinski ferait la tournée américaine. Au cours de l'été, je reçus une dépêche me demandant d'y reprendre ma place ; comme je ne voulais pas abandonner complètement mon activité à Genève<sup>76</sup> je ne pus accepter et retrouvais Nijinski au printemps suivant à Madrid<sup>77</sup>. À ce moment-là, il va sans dire que sa méfiance à l'égard de ceux qui avaient passé l'hiver avec Diaghilew n'avait fait que s'accroître. Le récit que fait M<sup>me</sup> Nijinska de la tentative de désertion de Nijinski et de son arrestation à la gare de Barcelone sur l'ordre de Diaghilew est exact<sup>78</sup>. Cet incident nous causa à tous une impression pénible. Mais il est vrai que Diaghilew était lié avec l'Amérique du Sud par un contrat où il s'était engagé à y envoyer Nijinski et qu'il ne l'avait fait qu'après avoir reçu l'adhésion de principe de celui-ci. La subsistance de la troupe pendant l'été en dépendait. Ce qui rendait la situation de Diaghilew délicate, c'est que lui-même n'y voulait pas aller – à cause, surtout, de sa terreur de l'eau<sup>79</sup> – et n'y voulait pas envoyer Massine ; il avait l'air, ainsi, de sacrifier Nijinski. Mais il pouvait dire que pour les impresarii sud-américains, comme pour ceux d'Amérique du Nord, la présence de Nijinski était plus importante que la sienne et celle de Massine, que d'autre part Nijinski se sentirait plus à l'aise d'être seul et maître en quelque sorte de la tournée. Bref, Diaghilew ne vint pas et j'ai toujours pensé que cela avait été regrettable, que les incidents qui marquèrent cette tournée eussent pris une autre tournure lui présent. Mais Nijinski vint. Sur notre itinéraire en Amérique du Sud, la mémoire de M<sup>me</sup> Nijinska l'a induite en erreur. Ce n'est pas à Rio que nous avons débuté, c'est à Montevideo<sup>80</sup> ; le voyage accidenté dans le bateau anglais n'était pas de Rio à Saõ-Paulo, comme on peut bien le penser, mais de Montevideo à Rio. De Rio, nous fûmes par chemin de fer à Saõ-Paulo. Et après Saõ-Paulo nous nous embarquâmes à Santos, sur

*de bonne humeur, Les Contes russes et Parade, trois chorégraphies de Massine, créées sous la direction d'Ansermet.*

76 Ansermet y avait été nommé directeur de l'Orchestre symphonique.

77 A l'invitation du roi Alphonse XIII, les Ballets russes donnèrent plusieurs séries de représentations en Espagne ; en juin 1917, ils se produisirent à Madrid puis à Barcelone, avant de partir pour l'Amérique du Sud.

78 Furieux d'être contraint à participer à la tournée des Ballets russes en Amérique du Sud sur la foi d'une acceptation de principe transmise par télégramme, Nijinski avait tenté de quitter Barcelone sans en prévenir Diaghilev ; celui-ci alerta la police qui contraignit Nijinski à danser.

79 Une voyante lui ayant prédit qu'il mourrait sur l'eau, Diaghilev éprouvait une peur malade des traversées en bateau.

80 Sergei Grigoriev, *The Diaghilev Ballet, 1909-1929*, pp. 125-126, confirme l'itinéraire de la tournée sud-américaine : Montevideo, Rio, Saõ-Paulo, Buenos Aires.

un bateau brésilien qui cessa tout à coup de fonctionner en pleine mer, pour Buenos-Aires.

Comme nous arrivions à Montevideo, nos impresarii nous mandèrent un envoyé qui déclara le contrat rompu pour je ne sais quelle incorrection de la part de Diaghilew – c'était alors un procédé courant sur ce continent. On nous eût simplement rejeté à la mer si le représentant de Diaghilew n'avait pas accepté un nouveau contrat selon lequel on ne nous payait à tous que juste la part de nos gages qui assurait nos frais d'hôtels, une seule exception étant faite en faveur de Nijinski à qui devait être payé chaque fois avant le spectacle son cachet entier, qui était de taille. Je m'étonnais qu'il [ne] fit pas un geste de solidarité envers ses camarades et ne pus m'empêcher de lui en faire la remarque. « Mais si l'on ne me donne pas mon argent, me dit-il, c'est comme si on me coupait les jambes ! » Evidemment, il lui était indifférent qu'on les coupât aux autres.

Je ne me souviens pas qu'à Rio il y avait eu un incident à propos du *Faune*, mais peut-être les échos ne m'en sont-ils pas parvenus. Par contre, il y en eut un à Buenos-Aires, que je conterai tout à l'heure et je me demande si ce n'est pas à celui-là que M<sup>me</sup> Nijinska se réfère et dont elle fournirait alors une explication assez curieuse<sup>81</sup>. Du *Faune* à Rio je ne me rappelle qu'une chose, c'est qu'il fut laborieusement répété. Au spectacle, Paul Claudel, alors ministre plénipotentiaire de France, que je connaissais pour l'avoir reçu avec mes amis vaudois dans un vignoble de Lavaux, et Darius Milhaud, alors attaché à la Légation de France, que je connaissais dès avant la guerre, étaient dans la salle<sup>82</sup>. Ils vinrent me voir derrière la scène ; Claudel exultait, il ne tarissait pas d'admiration pour Nijinski et pour tout ce ballet et me pria de l'inviter à déjeuner à la Légation avec M<sup>me</sup> Nijinska. Le lendemain, Nijinski dansait dans les *Sylphides*<sup>83</sup>. Claudel revint, mais furieux. « Il y a quelque chose de pire que le mauvais, me dit-il, c'est la perfection dans le mauvais ». Que l'interprète merveilleux du *Faune* pût se complaire aux grâces maniérées du poète des *Sylphides* le dé-

81 Romola Nijinski, *Nijinski*, pp. 376-377, raconte qu'à Rio Nijinski refusa de danser son ballet *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* ; n'en ayant pas formellement cédé les droits aux Ballets russes, il en avait secrètement interdit la représentation.

82 Nommé ministre plénipotentiaire au Brésil, Paul Claudel avait proposé à Milhaud de le rejoindre comme secrétaire ; celui-ci avait le projet de mettre en musique *Les Euménides* dans la traduction de Claudel. Dans ses souvenirs Milhaud consacre un chapitre à ce séjour de près de deux ans : voir Darius Milhaud, *Notes sans musique* (Paris : Julliard, 1963), p. 58 ; quant à Ansermet, il rapporte l'avoir rencontré à Genève en 1914, à l'initiative de Henri Duparc.

83 Ballet dans la tradition romantique, chorégraphie de Michel Fokine sur la musique de Chopin, décor d'Alexandre Benois, créé en 1909 à Paris, d'après une première version (*Chopiniana*) créée au Théâtre Mariinsky en 1906 (voir l'introduction).

senchantait, il voulait décommander le déjeuner. Mais il finit par se calmer et le déjeuner eut lieu. On y parla de nouveau du *Faune*. Claudel louait Nijinski d'avoir créé une interprétation plastique plus proche de l'esprit de Mallarmé que de celui de Debussy<sup>84</sup>. Mais le nom du poète n'eut pas l'air de toucher Nijinski.<sup>j</sup>

Après Rio, nous jouions donc à Saõ-Paulo. Le climat tropical, ou la cuisine brésilienne m'avaient indisposé et pendant quelques jours, en dehors des heures de travail, je dus garder le lit. C'est là que me surprit une visite de Claudel. Il me dit que nos spectacles lui avaient donné des idées de ballets et qu'il avait deux sujets – l'un était « l'Homme et son ombre » – dont Milhaud pourrait écrire la musique et qu'il désirait soumettre à Nijinski. L'humilité de l'attitude de Claudel, ses scrupules, son hésitation devant cette démarche me firent une impression inoubliable.<sup>k</sup> Je voyais là pour Nijinski une aubaine inespérée, et d'autant plus heureuse que les idées que Claudel m'avait exposées me paraissaient tout à fait convenir à la vraie nature de Nijinski<sup>85</sup>. Je persuadai Claudel d'aller le voir et lui indiquai l'adresse de son hôtel, ne pouvant l'accompagner. Quelques jours après dans le train qui nous descendait de São-Paulo à Santos, je m'approchai des Nijinski pour leur demander s'ils avaient eu la visite de Claudel. M<sup>me</sup> Nijinska me coupa la parole et sèchement : « Oui, il est venu nous voir, mais je crois qu'il a des tendances boches et que cela ne convient pas à Varslav de faire des choses de ce genre ».<sup>l</sup> Varslav ne soufflait mot et laissait errer son regard sur l'épaisse forêt qui dévalait en pente au-dessous de la voie.

A Buenos-Aires, j'avais un travail énorme. Constamment occupé à l'orchestre je ne sus guère ce qui se passait de l'autre côté du rideau. Un jour j'appris que Nijinski se faisait accompagner sur la scène par des détectives, prétendant qu'on voulait attenter à sa vie. Je crois qu'en effet un

84 Au sujet de la relation contradictoire entre musique et chorégraphie dans *l'Après-midi d'un Faune*, Romola rapporte une discussion entre Nijinski et Stravinsky lors de leur rencontre à Morges en 1916 : voir Romola Nijinski, *Nijinski*, p. 312. On sait que Debussy fut profondément choqué de cette dissonance (voir l'introduction).

85 Se déroulant au cœur d'une nuit dans la forêt brésilienne, le ballet imaginé par Claudel situait ses épisodes sur quatre étages superposés symbolisant les Heures, la Lune, le marais primitif ; dans un rêve « l'Homme repris par les puissances primitives [...] danse, c'est la danse éternelle de la Nostalgie, du Désir et de l'Exil » : texte de présentation de Claudel pour la création de *l'Homme et son désir* monté par les Ballets suédois en 1921 à Paris, chorégraphie de Jean Borlin ; le texte a été repris par Darius Milhaud, *Notes sans musique*, pp. 85-86. On trouvera dans Romola Nijinski, *Nijinski*, p. 377 une tout autre version : la rencontre avec Claudel y est présentée comme « le souvenir le plus agréable » de la tournée ; quant à la collaboration proposée, elle écrit sans plus s'attarder : « cette idée sourit à Vaslav ».

pan de décor était tombé et avait failli l'atteindre<sup>86</sup>. Mais lorsque Bolm aux États-Unis avait failli se casser les reins dans *Thamar*<sup>87</sup> parce que le matelas sur lequel il devait tomber avait été oublié, il n'en avait pas conclu à un complot ; de pareils malheurs peuvent arriver au théâtre et dans le cas particulier un accident était d'autant plus explicable que nos décors avaient été incendiés dans le voyage de Rio à São-Paulo et qu'il avait fallu leur faire des réparations de fortune. Au surplus, il fallait manquer de toute psychologie et vouloir aller contre l'évidence que supposer nos deux hommes de scène, Tchaouchowky<sup>88</sup> et Kamischoff, capables de tremper dans de si sombres machinations.

Mais j'en viens à l'aventure de l'*Après-midi d'un Faune*. On le donnait pour la première fois à Buenos-Aires<sup>89</sup>. C'était en matinée, ou plutôt en « Vespertina » comme on dit là-bas, c'est-à-dire entre chien et loup. Comme d'habitude, j'attends sur la scène que Nijinski soit là ; il vient, se place sur son tertre, les danseuses sont derrière le décor. « C'est prêt ? » dit Grigorieff. – « Oui ». – « Ansermet allez ! » Je vais à l'orchestre, commence ; à la cinquième mesure, je devais faire ouvrir le rideau, le rideau s'ouvre mais le faune n'est pas là. Je continue un moment devant la scène vide, entends un bruit de voix et le rideau se ferme. J'interromps la musique. Au bout d'un moment Grigorieff vient au coin du rideau me faire signe de recommencer et cette fois le ballet passe sans encombre. Je me rends aussitôt sur la scène et apprends qu'au moment où j'avais commencé la musique, Nijinski avait brusquement quitté sa place et était allé vers les danseuses pour leur demander de répéter un pas. Aux objurgations de Grigorieff qui le suppliait de rentrer en scène parce que c'était commencé, il avait répliqué quelque chose comme : « Cela importe-t-il ? Si j'ai encore des recommandations à faire ! »<sup>m</sup> – Comme j'arrivai sur le plateau je trouvai tout le monde encore très ému de l'incident et Nijinski dans un coin n'avait pas l'air d'avoir la conscience très tranquille.<sup>n</sup> Mais à ce moment entre M<sup>me</sup> Nijinska qui ayant assisté au spectacle de la salle ne

86 Romola Nijinski, *Nijinski*, pp. 381-382 ; dans sa biographie de Diaghilev, Richard Buckle, s'appuyant sur le témoignage de la danseuse Sokolova, n'hésite pas à écrire : « Romola se mit à souffrir de maladie de la persécution, interprétant chaque incident – un clou rouillé sur la scène, un portant qui tombait – comme un coup monté contre son illustre mari. Elle alla jusqu'à engager un détective privé pour le protéger ». Voir Richard Buckle, *Diaghilev* (Paris : Lattès, 1980), p. 399.

87 Ballet de Fokine, livret et décor de Bakst, musique de Balakirev, créé en 1912 au Théâtre du Châtelet à Paris.

88 Grigoriev mentionne ce Tchaousovski plusieurs reprises, dont une fois en tant que secrétaire de Diaghilev et une fois comme participant à la tournée sud-américaine : voir Sergei Grigoriev, *The Diaghilev ballet 1909-1929*, respectivement p. 112 et p. 127.

89 Le 14 septembre 1917.

pouvait rien savoir, et sans demander d'explications, s'écrie : « Alors, Varslav, *qu'est-ce qu'ils t'ont fait encore ?* » Et Varslav : « *Tu vois ... tu vois !* » – Le lendemain, dans l'entourage de Nijinski, on disait que l'incident avait été un coup monté par Grigorieff et moi, que nous [nous] étions entendus pour commencer avant que N. soit prêt ... Dans quel but, grands dieux ? !

Quelques jours après on donnait *Narcisse*. A la fin du ballet, le personnage qui danse Narcisse et qui était Nijinski, disparaît dans une trappe devant l'étang où il se mire, et à sa place monte la fleur qui porte son nom. Nijinski refusa de descendre dans la trappe, prétendant qu'elle était truquée et le précipiterait dans l'abîme ou qu'un homme était caché dessous pour lui faire du mal. Il resta couché sur le plateau et le narcisse poussa à côté de lui, la scène perdant toute espèce de sens<sup>90</sup>. L'incident du *Faune* avait déjà fait mauvaise impression, celui-ci passait les bornes, la presse s'en empara, et un critique le commenta sévèrement sous ce titre : « *Todos en la cárcel o uno al manicomio* » (« Tous en prison ou un à la maison d'aliénés »)<sup>91</sup>. Notre situation devenait intenable.

La saison se termina sur un incident pire encore et qui aurait pu avoir ses conséquences terribles pour nous tous, mais que je ne conte ici que sous toutes réserves car j'en ai eu l'explication d'un tiers<sup>92</sup>. Les impresarii devaient remettre les passages de retour de la troupe à notre administrateur avant le dernier spectacle. Comme ils se faisaient tirer l'oreille, celui-ci flaira quelque piège et posa un ultimatum. Au moment décisif rien n'était venu, et même les impresarii étaient absents de Buenos-Aires ! Il ne restait qu'un moyen de défense : la grève ; ce soir là, personne ne vint au théâtre, le public dut s'en aller. Nous avons joué le tout pour le tout car les impresarii pouvaient fort bien prendre notre grève pour prétexte de se décharger de leurs obligations, refuser définitivement de payer les voyages et aller en procès. Or le lendemain, les impresarii cédaient, déli-

90 *Narcisse*, ballet mythologique de Fokine, créé par Nijinski et Karsavina le 26 avril 1911 à Monte-Carlo, musique de Nicolas Tcherepnine, décor et costumes de Bakst. Sergei Grigoriev, *The Diaghilev ballet 1909-1929*, p. 128, décrit la même phobie.

91 Ansermet a écrit le nom du critique (Lusini ?) et le titre du journal (« la *Epoca* »), puis les a barrés. Nous n'avons pu retrouver l'article dont il est question.

92 Probablement Grigoriev qui décrit le même épisode et donne le nom de l'imprésario malhonnête : Da Rosa. Voir Sergei Grigoriev, *The Diaghilev ballet 1909-1929*, p. 129. En marge de son manuscrit, Ansermet note : « Peut-être faut-il laisser ? » et « Vérifier par Barocchi ! » Randolfo Barocchi, directeur d'une entreprise de taille de statues de marbre, amateur de musique et de théâtre, avança des fonds à Diaghilev pendant la guerre : voir Richard Buckle, *Diaghilev*, p. 346. Familier des États-Unis, Diaghilev l'engagea comme administrateur de la troupe pendant les tournées nord et sud américaines de 1916 et 1917 et les années qui suivirent : voir Sergei Grigoriev, *The Diaghilev ballet 1909-1929*, p. 109 ; il épousa la danseuse Lidia Lopokhova : *ibid.*, p. 112.

vraient les billets, nous priaient de remplacer le spectacle supprimé et nous pûmes partir. Que s'était-il passé ? Dans le but de faire l'économie de notre voyage de retour, les impresarii avaient résolu de nous pousser à bout, pensant qu'en cas de grève, ils remplaceraient notre spectacle par un récital de danses sensationnel donné par Nijinski et Pavlova, qui était alors à Montevideo<sup>93</sup>. Le jour où ils laissèrent se produire la grève ils croyaient avoir l'affaire dans le sac car *Nijinski avait accepté* ! Mais quand ils furent à Montevideo faire leur proposition à Pavlova, celle-ci comprit, et refusa.

Il m'est dur d'avoir à rappeler ces tristes traits d'un artiste d'autre part si miraculeux, mais la plupart ne le touchent déjà plus, et indiquent un inconscient ou un irresponsable. Seulement ils accusent d'autant plus l'influence diabolique qui s'exerçait sur lui et empoisonna véritablement<sup>o</sup> toute cette période de sa vie, en faisant voir à son esprit, qui était faible, des ennemis là où il n'y en avait pas, en tenant son âme, qui était douce et candide, dans la crainte perpétuelle de menaces et de dangers imaginaires.

### E. Ansermet

#### *Variantes textuelles*

- a Le mot « vraiment » supprimé.
- b Les mots « ou si l'on veut » jusqu'à « appareil intellectuel » sont écrits au-dessus des mots « indispensables pourtant à sa mise en œuvre », qu'Ansermet a supprimés. On sait à ce propos que durant ses années d'internat à la célèbre École impériale de danse de Saint-Pétersbourg, Nijinski brilla surtout dans les disciplines chorégraphiques.
- c Les mots « la spéculation esthétique » écrits au-dessus des mots « cette espèce de sophistication », qu'Ansermet a supprimés.
- d Le mot « seul » intercalé entre « le » et le mot « vrai », qu'Ansermet a supprimé.
- e Après ce paragraphe en vient un autre entièrement supprimé par Ansermet : « Dans le cas de Nijinski, l'illusion de culture où il avait vécu aux côtés de Diaghilew le poussa à entreprendre des tâches pour lesquelles sa tête n'était pas faite. Et s'il n'y a pas là la raison de sa folie, ce fût là du moins un de ses tourments. »
- f Avant « tant de mois » Ansermet a supprimé les mots « près d'une année » ; après « tant de mois » il a supprimé un point d'interrogation.
- g Après ces mots, Ansermet a supprimé le passage suivant : « Et si les Américains trouvaient que la troupe privée de ses < stars > n'avait plus d'intérêt pour eux, Diaghilew avait quelque raison de penser qu'en leur apportant pour la première fois l'*Oiseau de feu* et *Petrouchka*, – sans parler du reste du répertoire, – même sans Nijinski et Karsavina et quelque prix qu'il attachât à leur présence, il n'apportait pas rien ! Nous partîmes

93 Refusant de danser sur la musique de Stravinsky, Anna Pavlova avait quitté la compagnie dès 1911 pour mener, avec de grands succès publics, une carrière indépendante de soliste à travers le monde ; sa présence en Amérique du Sud pendant la tournée conduite par Nijinski était purement fortuite.

donc pour l'Amérique après avoir donné [ces deux derniers mots intercalés] un spectacle de bienfaisance au profit de la Croix-rouge à l'*Opéra de Paris* ».

- h Supprimé : « ceux qui ne ».
- i Supprimé : « critiquait ».
- j Le passage de « On y parla » jusqu'à « toucher Nijinski » a été mis entre crochets par Ansermet ; en marge, il a écrit : « à ne pas publier ».
- k Ansermet avait d'abord écrit, puis supprimé les variantes « firent une impression dont je ne suis pas revenu » et « me laissèrent interloqué ».
- l Les mots « faire des choses de ce genre » supprimés au crayon (probablement par Nouvel ; voir l'introduction au texte) et remplacés par « collaborer avec lui ». À partir de cette phrase, Ansermet écrit Varslav au lieu de Vaslav, orthographe adoptée par maints journaux américains.
- m Variante supprimée : « Qu'est-ce que cela peut faire, si j'ai quelque chose à dire à quelqu'un ».
- n Variante supprimée : « Lorsque je rentrai en scène, Grigorieff était en train de faire de vifs reproches à Nijinski qui n'avait pas l'air d'être très à son aise ».
- o Le mot « véritablement » intercalé entre « empoisonna » et « toute ».



Planche 1 : Ernest Ansermet, en route vers l'Amérique, 1916-1917  
(Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne)

de sauvetage, à bord du Daunt  
Alghero, juin 1916 (Les Amis de V. Kachoubz, Madrid)

12/ or le lendemain, les impresarii c'étaient,  
 délivraient les billets, nous priaient de remplacer  
 le spectacle supprimé et nous prîmes parti.  
 Qu'est-il passé? Dans le but de faire  
 l'économie de notre voyage de retour, les impresarii  
 avaient voulu de nous priver à tout, pensant  
 qu'en cas de grève, ils remplaceraient notre spec-  
 tacle par un récital de danses de salon donné  
 par Nijinski et Pavlova, qui était alors à  
 Montevideo. ~~Le~~ le jour où ils laissaient  
 se produire la grève ils croyaient avoir l'affaire  
 dans le sac car Nijinski avait accepté!  
 Mais quand ils furent à Montevideo ~~ils~~ ~~firent~~ ~~une~~ ~~proposition~~  
 à Pavlova, celle-ci ~~refusa~~ comprit, et refusa.]  
 [Il m'est dur d'avoir à rappeler ces terribles  
 traits d'un artiste et d'autre part si miraculeux,  
 mais la plupart ne le touchent déjà plus,  
 et imputent un inconscient ou un irresponsable.  
 Non seulement ils accusent d'autant plus  
 l'influence ~~révélée~~ diabolique qui s'exerceait  
 sur lui et empoisonna toute cette période  
 de sa vie, en faisant véritablement voir à  
 son esprit, qui était faible, des ennemis là  
 où il n'y en avait pas, en tenant son  
 âme, qui était douce et candide, dans la  
 crainte perpétuelle de menaces et de dangers  
 imaginaires.] E. Ansermet

Planche 2 : Ernest Ansermet, fin de sa lettre-témoignage à Arnold Haskell,  
 manuscrit autographe, 25 juin 1934  
 (Collection Frits Lugt, Fondation Custodia, Paris)



Planche 3 : Serge de Diaghilev testant bouée et gilet de sauvetage, à bord du Dante Alighieri, juin 1916 (Les Amis de V. Kachouba, Madrid)



Planche 4 : Tamara Karsavina et Vaslav Nijinski dans *Chopiniana*,  
Saint-Petersbourg, 1908 (Musée du Théâtre, Saint-Petersbourg)

Planche 7 : 25px de D'après le roman boué et fille de saurage, l'ord du Dame  
Nijinski, juin 1910 (Les Arts de V. Karsavina, Minsk)



Planche 5 : Anna Pavlova dans *Les Sylphides*, Opéra de Paris, photo A. Bert  
(Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque nationale de France, Paris)



Planche 6 : Vaslav Nijinski dans *Les Sylphides*, 1909 ?  
(Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque nationale de France, Paris)



Planche 7 : Dimitri Kostrovski et Vaslav Nijinski, tournée américaine, 1916  
(Les Amis de V. Kachouba, Madrid)



Planche 8 : Romola Nijinski, New York, avril 1916  
(Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque nationale de France, Paris)

Paris : Planchard, 1993  
Édition polonaise :  
Fryderyk Chopin : 1809-1849, 27 ans, 27 jours, 27 heures, 27 minutes, 27 secondes  
(Cracovie : Musica Silesiaca, 1995)



Planche 9 : Vaslav Nijinski, New York, avril 1916  
(Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque nationale de France, Paris)