



HAL
open science

L'intégration de l'élément musical aux fictions romanesques françaises dans les années 1830-1840

Stéphane Lelièvre

► **To cite this version:**

Stéphane Lelièvre. L'intégration de l'élément musical aux fictions romanesques françaises dans les années 1830-1840. *Comparatismes en Sorbonne*, 2014, 5, pp.71-79. hal-04015529

HAL Id: hal-04015529

<https://hal.science/hal-04015529>

Submitted on 6 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'INTEGRATION DE L'ELEMENT MUSICAL AUX FICTIONS ROMANESQUES FRANÇAISES DANS LES ANNEES 1830-1840

La floraison de récits à thématique musicale en France, dans la première moitié du XIX^e siècle, trouve plusieurs explications. Deux d'entre elles sont particulièrement importantes – et bien connues. La première participe d'une réflexion qui n'est peut-être pas propre au romantisme, mais que les romantiques – allemands et français notamment – ont contribué à enrichir. Elle a pour objet une possible hiérarchisation des arts, et plus spécifiquement l'importance et les rôles dévolus respectivement à la littérature et à la musique, deux formes d'art rivales, concurrentes, entretenant depuis toujours une relation ambiguë, faite d'admiration réciproque et de jalousie. La seconde est liée à la réception, par les lecteurs français, des œuvres du compositeur et écrivain allemand E.T.A. Hoffmann – lequel, par la diversité de ses talents et la profondeur de ses réflexions sur l'art, incarne en quelque sorte l'artiste idéal dont rêvent bon nombre de littérateurs ou de musiciens français au début de la Monarchie de juillet. Très nombreux d'ailleurs sont les récits musicaux présentant également une dimension fantastique au tournant des années 1830, alors que paraissent, précisément, les premières traductions françaises de Hoffmann.

Notre étude portera sur sept œuvres brèves, contes ou nouvelles, parues au cours de la décennie 1830-1840 – et même un peu au-delà –, signées de quelques noms célèbres emblématiques, nous semble-t-il, de la fascination exercée par la musique sur les écrivains de l'époque (Balzac, Gautier, Sand), ou d'auteurs assez oubliés aujourd'hui (Raymond Brucker), voire inconnus (Frédéric Mab, pseudonyme d'un auteur que nous n'avons pu identifier). Des trois premiers auteurs, nous retiendrons *Gambara* (1837¹) et *Massimila Doni*, œuvre à laquelle Balzac travaille dès 1837 et qui paraîtra en 1840² ; *Le Nid de rossignols*, l'un des premiers textes de Gautier (1834³) ; et *Carl*, l'une des nouvelles musicales les moins connues et les plus intéressantes de George Sand (1843⁴). Frédéric Mab, quant à lui, fait paraître *Les Cygnes chantent en mourant* dans la *Gazette musicale de Paris* en 1835⁵ ; les lecteurs de *L'Artiste. Journal de la littérature et des Beaux-Arts* découvrent *Les Deux notes* en avril 1831. Le texte est signé Aloysius Block, pseudonyme de Raymond Brucker qui, en 1833, fait également paraître une seconde nouvelle fantastico-musicale : *Ugolino*⁶.

À partir de ce corpus, nécessairement arbitraire mais que nous espérons malgré tout représentatif d'une sensibilité et d'une esthétique typiques de l'époque, nous nous proposons d'étudier l'imbrication du texte et de la musique, l'éventuelle fusion de ces deux langages artistiques, les modalités d'écriture permettant de rendre compte de la musique, en étant attentif aux effets (effets de sens, effets esthétiques) produits par cette coexistence des éléments littéraires et musicaux au sein d'une même œuvre.

¹ *Gambara* fait l'objet d'une première publication dans la *Revue et gazette musicale* des 23 et 30 juillet, 6, 13 et 20 août 1837, avant d'être publié en volume en 1839 (Paris : Souverain).

² Paris : Souverain, 1840.

³ *Le Nid de rossignols* est inséré dans l'ouvrage collectif : *L'Amulette – Étrennes à nos jeunes amis*, [s.l.] : Eugène Renduel ; F. Astoin, 1834.

⁴ *Carl* paraît dans la *Revue et gazette musicale de Paris*, 10^e année, n^{os} 1, 2 et 3 ; 1^{er}, 8 et 15 janvier 1843.

⁵ 2^e année, n^{os} 10, 11, 12 et 14 ; 8, 15, 22 mars et 8 avril 1835.

⁶ *Ugolino* est inséré dans l'ouvrage collectif : *Le Livre des conteurs*, t. 4, Paris : Allardin, 1833.

Posons tout d'abord, afin de mieux la remettre en cause, l'impossibilité supposée à mettre en mots la musique, telle qu'elle se lit sous la plume de nombreux romantiques français, héritiers des théories et conceptions pensées, en amont, par Herder, Wackenroder, Hoffmann ou Rousseau. La démarche consistant à vouloir dire ou écrire la musique ne porte-t-elle pas inscrite en elle-même son propre échec ? En dépit d'indéniables similitudes, la musique et le verbe semblent presque s'exclure l'un l'autre. Au nombre des similitudes, il faut compter avant tout un double déploiement, dans le temps (celui nécessaire à l'exécution d'une page musicale ou à la mise en voix d'un message verbal) et dans l'espace (celui de la page écrite, page blanche ou papier réglé, lorsqu'il s'agit de garder trace de la musique ou des propos entendus ou imaginés). Mais ce double déploiement ne fait finalement que révéler l'irréductible opposition entre deux façons de dire ou de représenter le monde : celle ressortissant à la *phonè* ; celle participant de la *graphè*. Pour comprendre en quoi le langage des hommes, et précisément le langage écrit ne peuvent par nature rendre compte de la musique, rappelons-nous que, pour les philosophes des Lumières et les premiers romantiques, l'origine de la langue se trouve dans une forme de musique ou de poésie pure, évidemment exclusivement orale, qui véhiculait les émotions plus qu'elle ne communiquait les informations⁷. Aussi pour les premiers poètes du XIX^e siècle, la langue humaine, en renonçant progressivement à ses fonctions premières (poétique et émotive) au profit d'une fonction de plus en plus nettement référentielle, c'est-à-dire en remplaçant l'émotion par l'information (ou le poétique par l'utile), ne peut qu'offrir le spectacle désolant d'une déperdition qualitative, lente et continue, dont le passage à l'écrit marque le stade ultime : le texte ou la partition ne sont que lettres mortes au regard des éclats de vie que donnent à entendre la langue parlée ou plus encore, infiniment, la musique interprétée.

Comment s'étonner, dès lors, que fleurissent sous la plume de nos auteurs, tentant désespérément d'enfermer la subtile essence de la musique dans le réceptacle nécessairement dur et grossier qu'offrent les mots, maintes formules appartenant aux domaines de la prétérition ou de l'apophasie, tant est posée comme évidente l'impossibilité de tenir quelque discours que ce soit sur un art d'origine divine ? Un exemple parmi tant d'autres, extrait des *Cygnes chantent en mourant* de Frédéric Mab : « Je n'entreprendrai pas, lecteur, de décrire ici l'élévation et la sonorité [du chant de Lucinde], ce que je regarde en tout point comme une tâche au-dessus de mes forces⁸ ». Au-delà de l'emploi somme toute conventionnel de telles formules apophatiques, n'est-ce pas finalement l'un des traits caractéristiques du poète que le texte donne à lire ? Ce qui distingue le poète du commun des mortels, n'est-ce pas, précisément, cette conscience claire des limites que lui impose sa condition d'homme ? Car si le langage est ce qui singularise l'homme et en fait un être d'exception au sein de la Création, c'est aussi, paradoxalement, ce qui rappelle au poète son irréductible... humanité ! L'une des forces du poète, cependant, est de savoir changer la contrainte ou l'obstacle en un processus créateur. En d'autres termes, l'impossible écriture de la musique donne corps à une poétique qui n'est peut-être pas celle du désespoir, mais plutôt de la transcendance, du dépassement, le poète cédant à cette tentation éminemment humaine consistant à chercher coûte que coûte à outrepasser, dans une démarche faustienne – ou prométhéenne – ses propres limites et celles de son art. Comment, donc, vaincre, ou du moins contourner cette difficulté, cette impossibilité à écrire la musique ? Comment rendre compte par les mots des structures, des effets de rythme ou d'harmonie, de la spécificité, de la couleur d'une mélodie ? Deux démarches s'offrent à nos auteurs, qui ne sont d'ailleurs pas exclusives l'une de l'autre : conserver, au sein de leur texte, certains éléments d'essence musicale – nous verrons lesquels

⁷ Voir Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (Traité sur l'origine de la langue, 1772), ou Rousseau : *Essai sur l'origine des langues* (1781).

⁸ *Op. cit.*, n° 14, 8 avril 1835, p. 115.

– ou bien (démarche radicalement différente), *littériser* la musique, c'est-à-dire l'ériger en objet littéraire, ce qui revient par conséquent à la *dénaturer*, au sens propre du terme, en cherchant ce qui, dans le langage littéraire, s'approcherait le plus de son essence, de ses spécificités formelles, des effets, des émotions qu'elle suscite chez l'auditeur.

Quels sont les éléments d'essence musicale qu'un auteur peut insérer dans son texte ? Il peut s'agir tout simplement de conserver certaines indications techniques en utilisant le vocabulaire propre aux musiciens, afin de donner des précisions quant aux rythmes, aux tonalités, aux formes et structures employées dans l'œuvre musicale dont on rend compte. La démarche peut surprendre dans le cadre d'une œuvre littéraire, parce qu'elle est surtout mise en œuvre dans des textes critiques ou théoriques. Mais Balzac la fait sienne à plusieurs reprises dans ses récits d'inspiration musicale : dans *Massimila Doni*, par exemple, qui donne à lire une longue analyse du *Mosè in Egitto* de Rossini⁹ ; ou plus encore dans l'étude de *Robert le Diable*¹⁰ à laquelle se livre le musicien Gambara dans la nouvelle homonyme. Car même si la duchesse italienne Massimila Doni livre parfois quelques commentaires ou explications techniques, cette mélomane et dilettante passionnée tient sur la musique un discours essentiellement narratif et métaphorique : elle évoque le livret de *Mosè*, ou fait part des émotions ou des images que la musique suscite en elle :

La rondeur périodique de ces motifs, la noblesse des lentes gradations qui préparent l'explosion du chant et son retour sur lui-même, développent des images célestes dans l'âme. Ne croiriez-vous pas voir les cieus entr'ouverts, les anges armés de leurs cistres d'or, les séraphins prosternés agitant leurs encensoirs chargés de parfums et les archanges appuyés sur leurs épées flamboyantes qui viennent de vaincre les impies ?

déclare-t-elle alors que se fait entendre la célèbre prière des Hébreux¹¹. Le discours de Gambara, tout à la fois compositeur et interprète, se fait quant à lui beaucoup plus technique – tout en restant pour le moins aussi passionné que celui de la duchesse Massimila : les rôles dévolus à la mélodie ou à l'harmonie, les effets produits par l'orchestration, les modulations les plus savantes, le choix de telle tonalité ou de tel rythme sont en effet longuement développés dans son analyse de l'opéra de Meyerbeer. L'objectif de Balzac, ici, est peut-être double : il s'agit sans aucun doute de souligner l'irréductible différence qui sépare la musique, du moins quand elle est interprétée en concert ou à l'opéra, des discours que l'on peut tenir sur elle. Le recours à la langue savante des compositeurs, au sein même du récit, serait alors une forme de pis-aller, un moindre mal, le seul moyen en tout cas de rendre compte efficacement, objectivement d'une partition. Mais en recourant à un discours technique, Balzac souhaite également apporter une caution scientifique à un texte signé d'un auteur que d'« aucuns taxent d'ignorance » en matière musicale¹².

George Sand va plus loin dans sa nouvelle *Carl*, laquelle est comme hantée par la partition d'un jeune musicien, Carl le maestro, mort avant d'avoir pu l'achever, et qui obsède un autre jeune homme, nommé Carl également, le fils d'un aubergiste à qui il l'a chantée

⁹ Livret d'Andrea Leone Tottola. Création au Teatro San Carlo de Naples, le 5 mars 1816.

¹⁰ Musique de Giacomo Meyerbeer, livret d'Eugène Scribe et Germain Delavigne. Création à l'Opéra de Paris (salle Le Peletier), le 21 novembre 1831.

¹¹ *Dal tuo stellato soglio...* Acte III, n° 25.

¹² Voir la dédicace à Jacques Strunz par laquelle s'ouvre *Massimila Doni*. De l'aveu même de Balzac, le critique et compositeur Georg Jacob Strunz (1781-1852) avait prodigué au romancier des conseils précieux pour la rédaction de *Massimila Doni* et *Gambara*.

avant de mourir – et à travers lequel Carl le maestro, peut-être, continue de vivre¹³. Plus encore que l'insertion, à la fin du récit, de la partition continûment évoquée dans le texte¹⁴ (le *Sans Famille* d'Hector Malot, la *Mireille* de Mistral, le *Floréal* d'Armand Sylvestre proposent d'autres exemples d'un tel procédé), c'est l'absence d'un discours tenu sur cette partition qui suscite l'intérêt, un discours auquel est préférée l'insertion pure et simple de citations musicales dans le tissu narratif. À sept reprises dans le texte, les mots s'effacent et font place aux notes, afin que le lecteur puisse véritablement prendre connaissance de la musique composée ou chantée par les personnages, sans qu'il ait à se contenter d'une évocation plus ou moins vague de la beauté de l'œuvre et des émotions qu'elle suscite, ou d'une transcription des seules paroles de la mélodie¹⁵. S'agit-il pour Sand de mettre au jour les limites du langage humain lorsqu'il tente de dire la musique ? Peut-être, mais en plaçant ainsi sur un même plan l'écriture littéraire et l'écriture musicale, en faisant de sa nouvelle l'espace où littérature et musique se conjoignent, Sand prend part au débat sur la hiérarchisation des arts qui, traditionnellement, place la musique au-dessus de toute autre forme d'expression. Or le conflit entre l'écriture littéraire et l'écriture musicale se résout peut-être ici de manière dialectique. Ces deux formes de langage ou d'écriture présentent des similitudes puisqu'on peut mêler l'une à l'autre, mais aussi des singularités : chacun des deux arts exerce en fait son influence dans un domaine qui lui est propre et pour lequel sa suprématie ne saurait être remise en cause. Ainsi, tout ce qui relève de la narration ou de la figuration participe du domaine des lettres (Sand a suffisamment dit ailleurs, dans *Consuelo* notamment, le peu d'intérêt que représente à ses yeux une musique qui ne serait qu'illustrative¹⁶) ; mais lorsqu'il s'agit de susciter une émotion, la musique est sans rivale : elle est à coup sûr le vecteur et le révélateur des plus fortes émotions que l'on puisse éprouver, et ne trouve sur ce point aucun équivalent dans les autres formes de langages ou d'arts ressortissant à la sphère humaine. Ainsi s'explique la nécessité, pour rendre compte de la musique, d'utiliser le système de notation musicale traditionnel (déjà si pâle au regard de l'embrasement que suscite la musique interprétée et écoutée), sans recourir à quelque procédé littéraire que ce soit qui ne pourrait, littéralement, que la dénaturer et l'affaiblir.

Un autre moyen littéraire permet encore de rendre compte d'une page musicale : il s'agit moins d'insérer tel élément musical dans le tissu narratif, que de procéder à un choix énonciatif particulier. L'auteur, pour évoquer l'œuvre musicale dans son déroulement temporel, choisit de superposer le temps de son exécution à celui du commentaire formulé sur elle. La forme de discours retenue est alors orale – du moins s'agit-il évidemment de la transcription, au sein du texte, de propos ayant été tenus oralement. Cette dimension orale, dans tous les cas, est primordiale : elle permet de donner l'illusion d'avoir vaincu l'inertie, le caractère figé de l'écriture, et de renouer avec ce qui fait l'essence de la musique : son caractère éphémère, et son aspect en quelque sorte *performatif*, la musique ne s'accomplissant que lorsqu'elle se donne à entendre, et ne pouvant engendrer de discours ou même de réactions qu'au moment de son exécution – lesquels discours ou réactions apparaissent comme une émanation de la musique elle-même. L'auteur crée ainsi l'illusion de la

¹³ *Carl* peut en effet se lire comme une illustration littéraire des théories relatives à la métempsycose – auxquelles Sand, on le sait, s'intéressait. Voir notamment Annie Camenisch, « Une croyante spiritualiste : George Sand » (dans *Vives Lettres* n° 7, « Spiritualité et esthétique II », textes réunis par Gisèle Séginger, Presses universitaires de Strasbourg, 1999), ou Barbara Dimopolou, « Le monde des végétaux chez Sand et Michelet » (dans *Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand*, études réunies par Simone Bernard-Griffiths et Marie-Cécile Levet, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, 2006).

¹⁴ La partition est signée Fromental Halévy.

¹⁵ Un exemple de cette alternance texte/partition est donné en annexe, à la fin de cet article.

¹⁶ Voir *Consuelo*, chapitre XCIX.

superposition de trois temporalités, permettant de tenir à distance la « lettre morte » du texte écrit : celle de l'œuvre exécutée, celle du commentaire délivré sur l'œuvre de façon concomitante, mais aussi sans doute celle du temps de lecture. Assurément, cette superposition est illusoire : il n'est pas sûr, par exemple, que la durée du discours tenu par Massimila sur *Mosè* et celle que nécessiterait l'exécution de l'opéra de Rossini – ou encore la lecture de la nouvelle de Balzac – soient strictement équivalentes. Cette impression de voir se superposer les langues littéraire et musicale, cette illusion d'entendre de manière vivante et simultanée un opéra et son analyse contribuent cependant à faire de ce commentaire critique un possible équivalent littéraire de l'œuvre musicale¹⁷.

Le caractère oral des commentaires de la duchesse sur *Mosè* se réalise littérairement de plusieurs façons. Le discours, en particulier, est ancré dans une situation d'énonciation précise : ce n'est évidemment pas (ou pas seulement ?) Balzac qui analyse la partition de *Mosè* pour son lecteur, mais la duchesse qui explique les beautés de l'œuvre à un spectateur d'autant moins mélomane qu'il est français. Le texte sollicite donc en permanence, à des fins de persuasion, les fonctions conatives et émotives du langage : adresses à l'interlocuteur (« Ce n'est pas un opéra, monsieur, c'est un oratorio¹⁸. ») ; injonctions (« Moïse est le libérateur d'un peuple esclave, souvenez-vous de cette pensée, et vous verrez avec quel religieux espoir la Fenice tout entière écoutera la prière des Hébreux délivrés, et par quel tonnerre d'applaudissements elle y répondra¹⁹ ! ») ; questions rhétoriques (« N'avez-vous pas l'âme en deuil ? N'êtes-vous pas convaincu de la réalité des nuages noirs qui couvrent la scène²⁰ ? ») Tout le système de ponctuation qui accompagne ces répliques constitue par ailleurs autant d'indications prosodiques, presque mélodiques, traduisant tantôt l'émotion de la locutrice, tantôt sa volonté de toucher son interlocuteur²¹. Alors que se joue sur scène, devant le public de la Fenice, l'opéra de Rossini, la Duchesse, dans sa loge, pour un public choisi (composé de nobles vénitiens, de son amant et d'un médecin français) se produit elle aussi sinon dans un opéra, du moins dans un monologue brillant, une *aria di bravura* qui suscitera d'ailleurs l'adhésion et l'admiration du spectateur français.

Poursuivons notre étude des procédés littéraires rendant compte de la musique, tout en nous éloignant toujours un peu plus du champ strictement musical, c'est-à-dire des citations de partitions ou des analyses techniques et savantes des œuvres. Très souvent, l'impossible écriture de la musique contraint les auteurs à donner non pas à *entendre certaines mélodies ou harmonies*, mais à *voir certaines images*.

Enfin au milieu d'un air tendre, d'une prière d'enfant, d'une supplication de vierge, [le] bras osseux [de Paganini] s'allonge, son archet luit au courant de la lumière, comme une flamme électrique ; il s'abaisse, il monte, il mord les quatre cordes, et une note, deux notes comme jamais ouïe d'hommes n'en ont entendu²², étincellent de l'archet, montent l'épaule gauche de

¹⁷ L'écriture de *La Sonate au clair de lune* de Yánnis Rítsos évoque curieusement, en certains points, celle de *Massimila Doni* : le déploiement du texte du poète grec se superpose en effet, temporellement, à l'interprétation de ladite sonate.

¹⁸ *Massimila Doni* dans *L'Œuvre de Balzac* sous la direction d'Albert Béguin et de Jean A. Ducourneau, Paris : Club français du livre, 1962, tome 2, p. 985.

¹⁹ *Ibid.*, p. 987.

²⁰ *Ibid.*, p. 990.

²¹ Les mêmes procédés sont à l'œuvre dans l'analyse de *Mahomet* par Gambarara (voir *Gambarara* dans *L'Œuvre de Balzac, op. cit.*, tome 7) : adresses au comte Andrea Marcosini (« Ah ! pour être grand musicien, mon cher comte, il faut aussi être très savant » : p. 1302) ; injonctions (« Écoutez le dernier cantilène de l'amour dévoué ! » : p. 1303) ; questions rhétoriques (« En entendant ces motifs, n'entrevoyez-vous pas le paradis de Mahomet ? » : p. 1303).

²² *Sic.*

Paganini, et visibles, ardentes, courroucées, passent derrière lui pour aller on ne sait où. Ce fut quelque chose de cabalistique. Je les vis comme on voit jaillir une flamme ou bondir une étincelle ; à travers la vapeur des applaudissements, elles s'échappèrent du violon comme des oiseaux effarouchés, traçant au front des loges, en tournoyant d'étage en étage, une spirale flamboyante. Le musicien avait presque succombé sous l'effort²³.

Ces quelques lignes extraites des *Deux notes* d'Aloysius Block (alias Raymond Brucker) offrent un exemple significatif de la réification dont la musique fait souvent l'objet, notamment dans bon nombre de récits fantastiques : l'art de Paganini se matérialise en deux notes visibles, tangibles, qui s'échappent du violon et gagnent le portefeuille du diable, auquel le violoniste italien a vendu son âme en échange de son talent. La musique chosifiée, c'est encore, entre autres exemples, le collier de perles que Lucinde, l'héroïne des *Cyignes se cachent pour mourir* de Frédéric Mab, découvre autour du calice d'une plante mystérieuse, et d'où s'échappent tous les airs qu'elle a chantés précédemment²⁴. Mais c'est *Ugolino*, de Raymond Brucker, qui offre sans doute de cette réification l'image la plus saisissante. Le héros éponyme possède en effet un violon diabolique appelé à devenir l'instrument d'un effroyable infanticide : les « fanfares infernales » s'échappant du violon semblent animer les cordes de l'instrument, lesquelles se changent en serpents qui, tels les serpents de mer de Neptune dévorant les fils de Laocoon, vont étouffer l'enfant d'Ugolino alors que se font entendre « des sons lugubres comme ceux de la cloche des agonisants²⁵ ».

De telles images sont cependant relativement rares. Le plus souvent, les images que la musique donne à voir restent virtuelles et relèvent du simple procédé métaphorique, la métaphore étant censée apporter un équivalent visuel à la beauté, à la toute puissance de l'art musical. Ce sont alors les « ailes d'or », les « gerbes de lumière », les « nuages de mélancolie », les « rideaux de soie pourpre », les portes d'or sculptées », images qui surgissent dans la bouche de Gambarra ou sous la plume de Balzac dans *César Birotteau* lorsqu'est évoquée la *Cinquième symphonie* de Beethoven²⁶. Qu'on ne s'y trompe pas : c'est bien la musique qui fait surgir ces images dans l'esprit de l'auditeur. Elle constitue en effet l'élément déclencheur de l'imagination, et non l'aboutissement d'un processus créateur dont le point de départ aurait été la contemplation d'images sensibles. Bref, la conception de la musique proposée par les auteurs de notre corpus constitue l'exact contraire de la musique illustrative ou de la musique à programme.

Enfin, l'art musical est parfois évoqué non pas métaphoriquement (grâce à une supposée ressemblance entre la musique et, bien souvent, un élément visuel) mais de façon métonymique (le transfert de sens s'opérant par la voie d'une relation, d'une contiguïté, par exemple entre la musique et les effets qu'elle produit sur les musiciens ou les auditeurs). La toute-puissance de la musique se mesure au caractère extrême des réactions qu'elle engendre chez l'auditeur, l'interprète ou le compositeur : le silence stupéfait ou les acclamations enthousiastes que provoquent le chant de Lucinde ou le jeu de Paganini ; l'épouvante que suscite parmi les villageois une musique diabolique provenant de la forêt lors de noces champêtres, dans la nouvelle *Ugolino* de Raymond Brucker²⁷. Le pouvoir de la musique va même parfois jusqu'à métamorphoser physiquement les êtres. Ainsi, la physiognomie

²³ Raymond Brucker, *Les Deux Notes*, dans *L'Artiste. Journal de la littérature et des Beaux-Arts*, avril 1831, p. 119.

²⁴ *Op. cit.*, n° 12 (22 mars 1835), p. 97.

²⁵ Voir *Ugolino* dans *Le Livre des conteurs*, *op. cit.*, p. 238.

²⁶ *César Birotteau*, dans *L'Œuvre de Balzac*, *op. cit.*, tome 2, p. 199.

²⁷ *Op. cit.*, p. 217-218.

d'Ugolino, jeune paysan « posé » et « rêveur », amusant « chaque soir [...] ses voisins par des airs savamment exécutés » sur son violon change-t-elle du tout au tout après qu'il a entendu la musique du diable : les jeunes filles qui le croisent « s'enfui[ent] d'épouvante, ne pouvant soutenir ni le feu de ses regards, ni le sourire de sa bouche, ni la pâleur sinistre de son front²⁸ ». *A contrario*, le jeune garçon d'auberge Carl, malingre et débile au début de la nouvelle de George Sand, rayonne d'une beauté éclatante lorsqu'il peut donner libre cours à sa passion pour la musique. Enthousiasme, épouvante, mutisme : c'est parfois la vie même du musicien qui est intimement liée à la pratique de son art. Carl, maltraité par son père et qui se voit interdire toute activité musicale, dépérit littéralement avant que la musique ne l'ancre de nouveau fermement dans la vie réelle et ne le ressuscite, littéralement. Mais c'est bien souvent un processus tout à fait inverse que la musique engendre : objet des plus grandes jouissances, elle s'avère possiblement mortifère, et le mélomane ou le musicien risquent fort d'être, tôt ou tard, atteints par ce que Gautier appelle, dans *Le Nid de rossignols*, la « maladie de la musique²⁹ ». Contrepartie d'un pacte passé avec le diable, châtement divin destiné à punir une forme d'hybris (l'artiste ayant refusé de confiner son art aux limites que lui impose sa condition d'être humain), simple conséquence liée à la pratique excessive d'un art exigeant trop des musiciens ? Quoi qu'il en soit, lorsque Fleurette et Isabeau (les héroïnes du *Nid de rossignols*) tentent de rivaliser avec le chant d'un oiseau, lorsque la Lucinde de Frédéric Mab cherche à gagner le cœur de l'homme qu'elle aime en lui offrant un chant d'une perfection absolue, lorsque Paganini se produit sur la scène de la salle Le Peletier, leurs forces vitales s'épuisent : la mort, de fait, emporte Lucinde, Fleurette et Isabeau. Quant au violoniste italien, il ressemble bel et bien, à l'issue de son concert, si ce n'est à un spectre, du moins à un mort en sursis.

Outre ce pouvoir extraordinaire – un pouvoir de vie et de mort sur l'être humain –, la musique possède celui de *signifier* alors même que, paradoxalement, elle ne renvoie, contrairement au langage des hommes, à aucun référent précis. Si au langage écrit correspondent des signaux sonores, lesquels renvoient à des référents réels, dans le cas de la musique, les sons constituent en eux-mêmes leur propre fin. Apparemment du moins, car en réalité, la musique offre aussi des prolongements, des réseaux de significations à la fois bien plus imprécis et paradoxalement infiniment plus puissants, plus parlants que les messages véhiculés par le verbe. La musique parle à tous les hommes, et à chacun en particulier, en dévoilant bien souvent une image, un reflet de sa vie, voire un avertissement, une mise en garde, une projection dans le futur. Encore faut-il que les auditeurs soient suffisamment poètes pour assigner à la musique un statut autre que celui du simple divertissement auquel les milieux mondains la cantonnent trop souvent. Car pour une Massimila Doni capable de voir, dans le *Mosè* de Rossini, un reflet de la situation de son pays occupé par l'étranger – mais aussi de sa propre situation sentimentale –, combien de mélomanes auto-déclarés, aveugles et sourds aux messages portés par les œuvres musicales ? Ainsi la Lucinde des *Cygnés chantent en mourant*, dont la pratique passionnée du chant est mue par un ressort basement humain, profane pourrait-on dire (l'amour qu'elle porte à son fiancé plutôt qu'à l'art) est incapable de voir qu'en faisant siens les airs de la Reine de la nuit, elle s'apprête, tragiquement, à quitter le monde du jour auquel son prénom la prédestinait, pour plonger irréversiblement dans les ténèbres.

²⁸ *Ibid.*, p. 212.

²⁹ *Le Nid de rossignols* dans *L'Amulette – Étrennes à nos jeunes amis*, op. cit., p. 111.

L'intégration de la musique dans les textes de fiction de ce début du XIX^e siècle présente donc des intérêts multiples : elle permet aux auteurs de mettre en œuvre une poétique de l'impossible et du *quand même*, en multipliant à l'envi les tentatives d'atteindre un but (« écrire la musique ») qui, par essence, reste inaccessible. Par ailleurs, elle met au jour ce qui distingue – mais aussi ce qui rapproche parfois – deux formes d'art rivales, et parfois considérées comme opposées, antinomiques. Elle rappelle également que la musique est seule capable de susciter des émotions extrêmes, sans nécessairement se référer à des éléments ressortissant au monde des hommes, alors que le langage cheville l'homme à la terre, en bornant son horizon à des préoccupations irréversiblement prosaïques. Est-ce à dire que la musique soit seule capable d'évoquer la poésie pure de la langue des origines ? Peut-être, mais la défaite des lettres, pourtant, n'est pas totale – de même que la victoire des musiciens ne saurait être considérée comme absolue. Car si, comme le dit Gambara, « la musique existe indépendamment de l'exécution³⁰ », seule son actualisation, sa réalisation dans la sphère humaine permettent de prendre conscience de sa toute-puissance et de son caractère divin. Or l'exécution musicale, qui propose la réalisation humaine la plus parfaite de la musique idéale – du moins lorsque l'interprétation est de qualité –, reste éminemment matérielle et dépendante de l'art des hommes, et comporte en soi ses propres limites que le musicien ne peut transcender. Balzac ne dit pas autre chose lorsque, dans *Massimila Doni*, il met en scène le fiasco du ténor Genovese, poursuivant stupidement un idéal hors de portée. On peut, de *Gambara*, faire une lecture parallèle : si l'opéra *Mahomet* s'avère inaudible, c'est peut-être parce que les auditeurs ne sont pas assez poètes pour l'entendre ; mais plus sûrement encore parce que Gambara, « ce porteur de trésors inconnus, ce pèlerin assis à la porte du paradis, ayant des oreilles pour écouter les chants des anges, n'[a] plus de langue pour les répéter³¹ ».

Il existe donc un au-delà de la musique humaine, une musique purement idéale, absolue, dégagée de toute contingence terrestre, condamnée par définition à demeurer virtuelle et apparaissant comme un horizon brillant, inaccessible, vers lequel se tendent la volonté, la puissance créatrice des artistes, musiciens et poètes. Or si les musiciens sont les mieux armés pour approcher l'inapprochable, leur victoire n'est pas définitive, de même que les auteurs sont loin d'être absolument démunis. « Vous allez juger de ma manière d'exprimer par des sons un grand fait que la poésie ne saurait rendre qu'imparfaitement par des mots », déclare Gambara au comte Marcosini à propos du dernier acte de son opéra³². Ce sont cependant les mots de Balzac qui donnent au lecteur, après la lecture de la nouvelle, l'étrange impression d'avoir véritablement *entendu* un opéra qui pourtant n'appartiendra jamais qu'au monde des idées.

Stéphane LELIÈVRE

Université Paris-Sorbonne, CRLC-EA 4510 (ESPE de l'Académie de Paris)

³⁰ *Op. cit.*, p. 1285.

³¹ Voir la dédicace au Marquis de Belloy (p. 1266).

³² P. 1302.

voix pure chanter plus distinctement encore que la première fois :



O mon Dieu ! m'écriai-je, si tu permets que l'âme des morts me visite, ouvre mon entendement, afin que je puisse avoir commerce avec les habitants du monde invisible, sans perdre la raison, ou sans tomber foudroyé !

Cette prière, exhalée du fond du cœur, me rendit le courage. Je levai la tête, et vis courir sur la rampe supérieure une forme légère... Je l'appelai du nom de Carl à plusieurs reprises ; mais elle n'entendit ni ne répondit, et continua à descendre, ou plutôt à glisser vers moi avec une rapidité surnaturelle.

Un instant je me sentis si troublé que j'hésitai à prendre la fuite, et à descendre le plus vite possible le sentier de la cascade. Mais je fis un signe de croix, et surmontant ma faiblesse, je me plaçai au milieu du chemin, les bras étendus, et je conjurai le fantôme.

Mais il venait toujours ; et quand il fut à quelques pas de moi, je reconnus distinctement Carl, mon jeune serviteur. Délivré d'une grande anxiété, je marchai à sa rencontre, et lui adressai la parole ; mais il ne me vit pas, ne m'entendit pas, et avant que j'eusse étendu les bras de nouveau pour l'arrêter, il passa près de moi si adroitement, qu'il ne m'effleura même pas, quoique le sentier fût à peine assez large pour une personne, et que le moindre choc eût dû nous faire rouler tous deux dans les précipices ; puis il continua de descendre avec la rapidité d'une flèche, et avant que je fusse revenu de ma surprise, je l'avais perdu de vue.

Un affreux jurement m'échappa ; mais aussitôt des craintes superstitieuses s'emparèrent de nouveau de mon imagination. Je pensai que Carl était tombé dans la cascade depuis plusieurs heures, et que son spectre, errant sur le sentier, m'apparaissait pour réclamer mes prières. Je me mis à prier avec une dévotion puérile ; mais je fus interrompu par la voix fantastique qui m'avait tant poursuivi, et j'entendis encore au-dessous de moi la phrase fatale. — C'en est trop ! m'écriai-je, ma raison s'y brisera ! et nulle autre raison humaine n'y résisterait ! Par quelle magique combinaison vois-tu le spectre du nouveau Carl, en même temps que j'entends la voix de Carl, l'ami qui n'est plus ? Quel est ce rêve qui m'a réveillé en sursaut, comme si une invisible main me poussait à secourir un ami en détresse ? Quel est ce chœur mystérieux qui m'a révélé l'existence des puissances invisibles dans un moment solennel et décisif peut-être de ma vie ?...

J'étais plongé dans mes réflexions, j'étais arrivé à admettre tellement mes visions, que je ne m'étonnais plus de rien. Je me mis à descendre la dernière rampe, toujours persistant à chercher le corps de Carl, bien que sa figure me fût apparue. Mais à peine eus-je atteint l'esplanade où j'avais encore aperçu le spectre, que j'entendis la voix de l'autre côté de l'abîme... Elle était alors très peu distincte, et je ne pouvais saisir que des sons épars au milieu de la basse continue de la cataracte.

Que vous dirai-je ? J'errai toute la nuit autour de ce gouffre, attiré par les pièges de la sirène invisible. De temps en temps j'apercevais le fantôme de mon jeune

compagnon, puis aussitôt je le voyais sur un autre point, et ma cervelle était tellement troublée, que je m'imaginai souvent le voir en deux endroits à la fois. Je ne sais comment ma raison put survivre à une telle crise ; je ne ressentais plus aucune fatigue : la chaleur de la fièvre me donnait une force et une adresse surhumaines.

Les premières lueurs de l'aube blanchissaient l'horizon, et la lune, lourde et terne, s'abaissait derrière les sapins, lorsque je me trouvai, au détour d'un buisson, face à face avec le fantôme. A demi irrité par la poursuite, à demi calmé par le sentiment de la réalité, je me jetai sur lui à l'improviste, et le saisissant dans mes bras, j'étreignis, non pas une ombre, mais le véritable Carl, mon compagnon de voyage. Je le saisis au moment où il disait :



La note expira sur ses lèvres, il poussa un gémissement plaintif, un frisson le saisit, et il tomba dans mes bras comme si la mort l'eût frappé.

Je l'assis sur un rocher, et j'essayai de le rappeler à lui-même. Tout fut inutile : cependant son pouls était à peu près calme, et sa respiration régulière ; il paraissait dormir. A peine mon effroi fut-il calmé, que je me sentis vaincu par la fatigue ; incapable de trouver la solution des problèmes de cette nuit étrange, je tombai endormi à côté de Carl. Le temps était superbe ; et quand nous nous éveillâmes, le soleil était brillant et généreux. J'accablai mon jeune ami de questions, mais il me fut impossible d'en tirer aucun éclaircissement : il ne se souvenait de rien, et n'était pas moins surpris que moi de tout ce que je lui racontais. Enfin, lorsque je lui parlai à plusieurs reprises de la phrase que j'avais entendue, il sourit d'un air étrange, et me pria de la lui chanter. Son œil s'anima en l'écoutant ; puis il rougit, baissa les yeux, et montra une sorte de confusion demi-niaise et demi-rusée. Je crus alors qu'il se moquait de moi, et que j'étais le jouet de je ne sais quelle inexplicable comédie ; je le réprimandai fort rudement, et le menaçai, s'il ne me révélait toute la vérité, de le renvoyer à son père. Alors il se prit à pleurer, et, se jetant à genoux, il jura de se confesser si je voulais lui tout pardonner d'avance. Je le jurai, et il m'apprit qu'il était passionné pour la musique ; que cette passion, comprimée par son père, avait fait le malheur de sa vie ; que ses rêves et ses véritables besoins d'artiste, refoulés par les horribles traitements et les grossières occupations dont j'avais été témoin, avaient miné lentement sa santé, et peut-être altéré sa raison. Il avait fait tous ses efforts pour arracher de son esprit la pensée de cultiver ses dispositions naturelles, lorsqu'un événement de peu d'importance était venu les réveiller. Un jeune homme, brun et d'une belle figure, avait couché, cinq ans auparavant, à l'hôtel de l'Aigle blanche ; il avait fumé, écrit et fait de la musique, seul, dans sa chambre, jusqu'à cinq heures du matin ; une phrase entre autres errait