

ACTES DU
COLLOQUE INTERNATIONAL

“THÉOPHILE GAUTIER
ET LA MUSIQUE”



publié avec le concours
du Centre National des Lettres

MONTPELLIER,
2, 3, 4 Juillet 1986

SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER

Président d'Honneur : René JASINSKI [†]

Président : Pierre LAUBRIET

Vices Présidents : Bernard MASSON, Pierre MIQUEL

Secrétaire : Claudine LACOSTE

Siège social

Université Paul Valéry

B.P. 5043

34032 MONTPELLIER - FRANCE

Compte Courant Postal

2003.96 T

Centre de Montpellier

Toute correspondance (abonnement, bulletin, etc...) est à adresser à
Claudine Lacoste, Université Paul Valéry B.P. 5043, 34032 Montpellier.

Tout renseignement (en particulier d'ordre bibliographique) pouvant
faciliter le travail des « gautiéristes » est le bienvenu : le Bulletin est ouvert
à tous.

COMITÉ D' HONNEUR

M. Jasinski, M. Van der Tuin, Mle Cottin, M. Suffel, M. Ambrière, M. Castex.

CONSEIL D' ADMINISTRATION

Mme Cermakian, MM. Fontaine, Gann, Mme Lacoste, M. Laubriet, Mme Lipschutz, MM. Masson, Miquel, Savalle, Mme Senninger.

SOMMAIRE

Pages

Pierre LAUBRIET, Avant propos.	11
-------------------------------------	----

GAUTIER DEVANT LA MUSIQUE

Marcel VOISIN : L'Air musical dans l'œuvre de Gautier.	15
Peter WHYTE : <i>Le Nid de rossignols</i> et la conception romantique du musicien.	25
Robert BAUDRY : La Musique : prélude ou signe d'extase dans les récits fabuleux de Théophile Gautier.	35
Marie-Claude SCHAPIRA : La Musique comme moyen d'accès à l'extra-monde.	51
Michel DELPORTE : Théophile Gautier critique d'opéra à travers le feuilleton du <i>Moniteur universel</i>	71
Michel DELPORTE : Théophile Gautier, spectateur et critique d'opéra à travers le feuilleton du <i>Moniteur Universel</i>	85
Anthony ZIELONKA : La Musique dans les récits de voyage. ...	97
Isabelle CAZEAUX : La part de la musique dans la vie et l'œuvre de Judith Gautier.	107

GAUTIER ET LES MUSICIENS DE SON TEMPS

Eric Frédéric JENSEN : Gautier et Hippolyte Monpou.	117
Michel FONTAINE : Théo et Goulatromba.	125
Hermann HOFER : Gautier et Berlioz.	139
Ilse LIPSCHUTZ : Gautier et la danse espagnole.	153
Andrew GANN : Gautier et l'accueil de Verdi en France.	179
Joseph-Marc BAILBE : Gautier et Meyerbeer : le critique à la recherche de lui-même.	193
Marc EIGELDINGER : Gautier critique de Richard Wagner. ...	205

POEME ET MUSIQUE

Francis CLAUDON : Les Variations sur <i>Le Carnaval de Venise</i>	217
Nicole BILOUS : <i>Les Deux Colombes</i> : le texte de la voix.	225
L. CANTALOUBE-FERRIEU : Un poème/chanson : <i>Barcarolle</i>	243
Bibliographie.	255
Informations.	256
Compte rendu de la 8ème Assemblée Générale.	256
Bulletin d'adhésion.	259

AVANT - PROPOS

«Théophile Gautier et la musique» : est-il besoin de justifier le choix d'un tel thème devant qui a lu Gautier et est quelque peu attentif à la musique ? Les raisons en apparaissent trop aisément.

Il suffit en effet d'avoir un peu fréquenté Gautier pour admettre que tout à la fois son entourage familial, ses amours et ses amitiés, ses obligations de feuilletoniste, son esthétique même, sinon ses goûts et ses compétences, ne pouvaient que le porter à s'intéresser à la musique et même à collaborer avec elle. Du reste, comment poésie et musique ne pourraient-elles s'allier, l'une et l'autre méritant somme toute - peut-être en jouant sur les mots - la même définition, celle que le poète donnait de la seconde, «le plus cher et le plus désagréable de tous les bruits ?» Faut-il dire aussi que, si chez Gautier le souci de la forme est peut-être premier, il n'exclut en rien la part de la musicalité et cet artiste qui savait voir, n'était pas non plus sans savoir entendre. Il suffit d'autre part d'avoir feuilleté une histoire de la musique au XIX^{ème} siècle, ou d'avoir entendu quelques mélodies célèbres de compositeurs de ce même siècle, pour y rencontrer souvent le nom de Gautier, comme collaborateur ou inspirateur de ces musiciens. Comment croire alors qu'il eût été aussi étranger à la musique qu'il voulait le prétendre ? Voilà ce que furent, entre autres, les réflexions qui préludèrent au choix d'un tel thème, dont les contributions ici regroupées de spécialistes tant de Gautier que de la musique, et souvent des deux, diront peut-être qu'il ne fut pas trop malheureux.

Nous gardons des doutes, car les musicologues, les compositeurs et les interprètes n'ont pas cru devoir répondre à notre invitation, du moins en ce qui regarde le délicat problème que nous aurions aimé voir plus largement développé et plus profondément traité, de la poésie mise en musique, de la manière dont, selon l'expression d'un des maîtres actuels du chant, «les mots sont musique, les sons parlent». Si poètes et musiciens se sont souvent entendus pour lever les prétendues barrières qui séparent leurs domaines, comme Gautier l'a fait à plusieurs reprises, les exégètes, eux, y semblent moins disposés.

Nous avons tenté de suppléer à leurs réticences et d'inviter à une réflexion sur ce sujet à partir de quelques exemples. La représentation du ballet «Giselle», obtenue grâce à la compréhension de M. Montanari, Directeur du Festival International de Danse de Montpellier et à l'intérêt que porte aux ballets de Gautier M. Pierre Lacotte, Directeur des nouveaux Ballets de Monte-Carlo, avait pour fin d'illustrer quelques-uns de nos propos en appelant à songer, grâce à la restitution de la chorégraphie et de la mise en scène originelles, que la musique, la danse et le spectacle venaient au secours du poète pour révéler, chaque art dans son langage et en correspondance l'un avec l'autre, les sentiments et les pensées intimes qui se cachaient dans le livret. Il est dommage que nous n'ayons pu accompagner ce volume d'une cassette-vidéo qui permet à loisir d'apprécier cette multiple transposition d'art qu'est le ballet.

Du moins avons-nous voulu y joindre les enregistrements de quelques-unes des mélodies écrites sur des poèmes de Gautier par des musiciens de son temps, dont certains ont travaillé avec lui, ou par des musiciens postérieurs, en général moins connus que Berlioz, Duparc ou Fauré. Nous avons en outre choisi des poèmes qui avaient été mis en musique aussi par les plus grands, afin que chacun pût à loisir se livrer à toutes les comparaisons qu'il souhaitera entre les différentes manières dont ces poèmes ont été traités. Il eût sans doute été préférable qu'elles fussent faites en présence et avec l'apport de tous ceux qui se penchent sur ces problèmes : il nous reste à espérer que cela se fera quelque jour dans l'avenir.

P. LAUBRIET

GAUTIER DEVANT LA MUSIQUE



L'AIR MUSICAL DE TH. GAUTIER

« L'air imaginaire est l'hormone
qui nous fait grandir psychiquement »

(Bachelard : *L'Air et les songes*, p 19)

Il y a dans l'œuvre de Théophile Gautier une dynamique de l'imagination aérienne (1).

Le spectacle du Mont-Blanc, les thèmes de l'aile et de l'oiseau, le mythe de Psyché, l'actualité de l'aéronautique, etc, ravivent les processus platoniciens de sublimation, d'idéalisation et de purification qui s'expriment un peu partout, de la poésie au feuilleton en passant par le ballet.

Paradoxalement en apparence, on retrouve chez le solide terrien, animé de robustes appétits, amateur de matières et de couleurs, ce que Gilbert Durand appelle « l'ascèse cathartique de l'ascension ailée » et « la propension de l'oiseau (nous ajouterons de la jeune femme) à se transmuier en ange » (2), qui culmineront avec *Spirite*.

A propos d'une œuvre de Balzac, admirée par Gautier, Bachelard écrit : « Le lecteur qui profitera des expériences dynamiques minutieuses accumulées dans l'assomption de Séraphitus-Séraphita comprendra ce qu'est le *lyrisme psychique*, le lyrisme qui donne au psychisme le mouvement même de la verticalité ». (3)

Nous allons essayer de montrer que la musique, pour l'auteur du *Nid de rossignols* (1833), participe de ce schème ascensionnel, de cette ascèse libératrice qui permet d'entrevoir le monde rêvé de l'idéal.

*

* *

C'est à propos de Berlioz, comparé à Victor Hugo, «ce sublime entêté», que notre feuilletoniste écrit : «C'est une mauvaise raison à donner pour aplatir les montagnes que les asthmatiques ne les sauraient graver ; ne vous donnez pas la peine de tailler des marches et des rampes autour du Mont-Blanc, les aigles voleront toujours bien jusqu'à la cime et poseront leur serre comme un cachet sublime sur la neige éternelle qu'une empreinte vulgaire n'a jamais profanée, afin que Dieu voie en passant que les hauts sommets ont toujours des visiteurs». (4)

Certes, un poète peut susciter un lyrisme analogue. De Lamartine, Gautier écrit : «l'amour, la foi, la religieuse adoration de la nature, la nostalgie du ciel, bouillonnaient déjà en lui...» Et à propos des *Méditations* : «Ce fut comme un souffle de fraîcheur et de rajeunissement, comme une palpitation d'ailes qui passait sur les âmes». Le critique note encore : «Dans les tableaux de Lamartine, il y a toujours beaucoup de ciel ; il lui faut de l'espace pour se mouvoir aisément et tracer de larges cercles autour de sa pensée». Comment ne pas songer à l'aigle ? Suit une évocation aérienne où le poète est comparé au cygne et qui rappelle les pages sur les ballons. Est-ce un hasard si le critique souligne la «mélodie que chante le chœur des rimes comme un chant lointain de matelots ou de sirènes» et surtout s'il finit par affirmer : «Lamartine est peut-être le plus grand musicien de la poésie» ? (5)

Le schème ascensionnel de la rêverie aérienne suscite aussi un appel à la libération sous toutes ses formes : de l'allègement du poids terrestre à la révolte romantique. Et la musique y participe subrepticement, un peu comme Schumann narguait Metternich en dissimulant des échos de la Mar-seillaise dans ses œuvres.

Gautier se fait volontiers lyrique lorsqu'il s'agit de s'arracher à la pesanteur, et même prophétique lorsqu'il s'agit pour l'homme futur de «se désorbiter», selon son expression. Ainsi, à propos de *l'Histoire de la locomotion* aérienne de Julien Turgan : «Depuis que le monde existe, l'idée de voler préoccupe l'homme dans sa veille comme dans son sommeil : baigné d'un immense océan aérien qui le submerge et sur le fond duquel il rampe péniblement, il a dû souhaiter de s'élever dans ces ondes transparentes, si perméables à l'aile de l'oiseau et de l'insecte». (6)

On retrouve donc le thème de l'aile libératrice un peu partout, y compris cet aveu tragique dans *Mademoiselle de Maupin* : «Personne n'a essayé plus opiniâtrement de déployer ses ailes ; mais chaque tentative a rendu ma chute plus profonde». (7)

A propos du temps, qu'il estime proche, de la navigation aérienne, il s'écrie : «Ce sera un beau temps ! L'homme deviendra vraiment maître de sa planète et aura conquis son atmosphère (...) ce sera le vrai règne de la liberté !» (8)

Cette liberté, il la ressent intensément à l'écoute de la musique tzigane ou du seul nom des bayadères, «ce nom doux comme une musique», qui fait que «l'imagination se met au travail». (9) L'examen des textes montrerait à ce propos un croisement de la «rêverie méditerranéenne» (10) avec la rêverie aérienne, ce qui redouble les effets du remède à «la maladie du bleu». (11)

La liberté, c'est aussi la liberté de l'art, la révolte romantique, l'art pour l'art. La reprise de *Chatterton* d'Alfred de Vigny lui donne l'occasion de rappeler la passion esthétique idéalisante de l'époque. «La jeunesse de ce temps-là était ivre d'art, de passion et de poésie : tous les cerveaux bouillaient, tous les cœurs palpaient d'ambitions démesurées. Le sort d'Icare n'effrayait personne. Des ailes ! Des ailes ! Des ailes ! s'écriait-on de toutes parts, dussions-nous tomber dans la mer !» (12)

Quelle joie de retrouver en Franz Liszt cette divine frénésie. «Ce que nous aimons dans Franz Liszt, c'est que c'est toujours le même artiste ardent, échevelé, fougueux, le même Mazeppa musical emporté à travers les steppes des triples croches par un piano sans frein...» (13)

Les blessures de la destinée ravivent sans cesse un platonisme esthétique qui sous-tend la rêverie aérienne. Ainsi, de Lamartine devenu pauvre et vieux, après avoir connu une vie princière : «Ce demi-dieu qui se soulevait du ciel fit des romans, des brochures et des articles comme nous. Pégase traçait son sillon traînant une charrue que d'un coup d'aile il eût emportée dans les étoiles». (15) On ne peut s'empêcher de penser au pauvre Théo asservi à «la noria du feuilleton», comme il l'exprimait lui-même...

Et l'on comprend sa pénétrante nostalgie de l'aisance et de la liberté que ravive mieux que toute autre la musique tzigane. «C'étaient des chants bizarres d'une douceur mélancolique ou d'une gaieté folle, brodés de fioritures infinies, comme celle d'un oiseau qui s'écoute et s'enivre de son ramage, des soupirs de regret d'une brillante existence antérieure, avec d'insouciantes reprises d'humeur joyeuse et libre, qui se moque de tout (...), quelque chose comme du Weber, du Chopin ou de Liszt à l'état sauvage». (16)

*
* *

Le thème de l'*alouette* est en quelque sorte surdéterminé. C'est, avec le papillon, l'être aérien le plus immatériel. Rappelons la définition de Bachelard : «Dans l'espace poétique, l'alouette est un corpuscule invisible qu'accompagne une onde de joie». (*L'air et les songes*) Comme le papillon, insouciant et butineur, elle symbolise la liberté des airs, mais elle a sur lui un avantage : elle chante ! Écoutons Gautier : «L'alouette se réjouit dans la clarté et elle monte verticalement, à des hauteurs prodigieuses pour une si petite aile comme

si elle voulait se perdre au fond de l'azur. La lumière l'attire et elle y tend d'un essor infatigable ; enivrée de la splendeur du ciel, elle chante à plein gosier son joyeux *tirely*, que Ronsard s'est en vain efforcé de rendre par des onomatopées bizarres dans sa fameuse chanson, trop vantée par la Pléiade. Il y a longtemps qu'on ne la voit plus, qu'on entend encore sa note vibrante et claire (...)» (17)

Ne croirait-on pas que Bachelard résume magistralement Gautier ? Quant au joyeux *tirely*, il reviendra souvent sous la plume de ce dernier à propos de la bohème, des tziganes ou des évasions poétiques. Et le pauvre Ronsard est ici terrassé par la championne de l'ascèse platonicienne, musicienne de surcroît ! La dialectique de la terre et du ciel, portée par l'élan musical, ne pouvait que lui être fatale...

De même, la poésie et la musique devraient porter aux nues l'opéra et le chant. «Avec ces deux ailes, la poésie et la musique, l'âme peut monter bien haut — jusqu'à Dieu peut-être — à quoi bon en briser une, de gaieté de cœur ?»

Il s'agit de regretter avec Castil Blaze la faiblesse des textes mis en musique. «... Rien n'est plus mal coupé pour la musique que les vers de mirlitons donnés pour canevas aux mélodies de Rossini, de Meyerbeer, d'Halévy, d'Auber (...), mais si les vers étaient spirituels, l'effet serait double». Et de remarquer en passant que «la langue française, quoi que l'on en puisse dire, se prête merveilleusement à la musique». (18)

Ainsi donc, poésie et musique lui apparaissent comme des muses sœurs qui devraient collaborer. On passe aisément de l'une à l'autre. «Liszt n'est pas un pianiste, c'est un poète, qu'il joue sa propre musique ou celle des autres». (19) Gautier n'a-t-il pas tenté le chemin inverse en composant sa *Symphonie en blanc majeur*, inspirée par une muse partagée avec les musiciens, Marie Kalergis-Nesselrode ? (20)

*
* *

Même l'architecture peut s'animer d'un rythme musical lorsque la verticalité suscite la rêverie aérienne. Une minutieuse description de l'église St-Isaac soutient un schème ascensionnel qui débouche sur cette comparaison inattendue devant tant de massive solidité et qui se prolonge en une métaphore suivie, a priori étonnante pour le poète d'*Emaux et Camées* : «Il y a en architecture comme en musique, des rythmes carrés d'une symétrie harmonieuse qui charment l'œil et l'oreille sans l'inquiéter ; l'esprit prévoit avec plaisir le retour régulier du motif à une place marquée d'avance.

St-Isaac produit cet effet : il se développe comme une belle phrase

de musique religieuse tenant ce que promet son thème pur et classique et ne trompant le regard par aucune dissonance. Les colonnes roses forment des chœurs égaux, chantant la même mélodie sur les quatre faces de l'édifice. L'acanthé corinthienne épanouit sa verte floriture de bronze à tous les chapiteaux. Des bandelettes de granit s'étendent sur les frises comme des portées au-dessous desquelles les statues correspondent par des contrastes ou des ressemblances d'attitude qui rappellent les renversements obligés d'une fugue, et la grande coupole d'or lance dans les cieux la note suprême entre les quatre campaniles dorés qui lui servent d'accompagnement.

Sans doute le motif est simple comme tous ceux prisés dans l'Antiquité grecque et romaine ; mais quelle splendide exécution ! Quelle symphonie de marbre, de granit, de bronze et d'or !» (21)

Ainsi donc, le mélange des inspirations et des arts est possible et c'est lui qui valorise le ballet qui, en rassemblant les divers arts, permet à la féerie rêvée de prendre corps un instant. Avec lui, culmine la revanche sur la vie par l'absolu de l'idéalisation. Ainsi, la fin du livret de *La Péri* : «l'on aperçoit un paradis musulman, merveilleuse et fantastique architecture dont Achmet divinisé monte les degrés étincelants en tenant la main de celle dont il est désormais inséparable ». (Acte II, sc. IX) Et le dénouement de *Sacountala*, est analogue, rappelant lui aussi cette règle de l'idéalisme aérien : «L'infini dans le clair est bien autrement sublime et prodigieux que l'infini dans l'obscur». (22)

*
* *

A l'instar de la poésie, la musique est donc un des ces «beaux mensonges flottant comme un voile d'or sur la nudité de la vie». (23) Un excellent mensonge de l'art qui s'insinue dans le style lui-même comme, dans *Blason et caducée*, la voix entendue devient la voie idéalisante de l'amour (24). La musique peut susciter et animer une esthétique, de même que la rêverie aérienne peut exprimer la musique.

«Le second (effet nouveau) est dans le morceau de la reine Mab ; l'orchestre joue pianissimo, les instruments à corde sont en sourdine, deux harpes jettent des sons harmoniques, un timbre se fait entendre par intervalles. Rien n'est plus vaporeux et plus fantastique ; il semble que l'on se promène au clair de lune dans une prairie féérique, et que l'on entende bourdonner les sylphes dans les cloches de cristal des volubilis ; c'est une musique tout à fait en-dehors de nos idées et de notre sphère». (25)

De même, la comparaison se fait aérienne pour évoquer Liszt au piano : «l'œil ne peut suivre la main, qui disparaît dans sa propre rapidité, comme une demoiselle dans son vol». Ou encore, cette image romantique de l'exal-

tation : « Ses yeux nageaient dans la lumière de l'inspiration, ses cheveux ondulaient sous le vent de la sonorité ; (...) » (26)

Ainsi, pour évoquer Berlioz à la « belle tête d'aigle irrité, impatient de l'espace et auquel on refuse l'essor ».

La simple présentation d'un concert de Marie Pleyel emprunte son lyrisme au monde de l'air : « A l'encontre des oiseaux, qui se taisent l'hiver et gazouillent l'été, les concerts se hâtent de fredonner leurs chansons quand le tiède souffle de mai agite les feuillages naissants ; sans doute pour ne pas faire double emploi, les musiciens finissent quand les rossignols commencent, (...) Comme Liszt, dont elle est la sœur par le talent, Madame Pleyel traverse de temps à autre notre ciel musical en comète éblouissante : quelque brillante que soit une étoile, elle n'est sûr de son éclat que lorsque, dans la lumière de Paris, aucun de ses rayons n'a pâli ; étinceler, sur ce fond clair, formé de tous les talents et de toutes les gloires, c'est le rêve suprême de l'artiste. A chaque passage, Madame Pleyel a vu sa scintillation devenir plus vive ». (27)

Le double registre des images et la longueur des métaphores suivies sont significatifs ! Evidemment, lorsqu'il s'agit de chant, les comparaisons avec l'oiseau, ses trilles, ses arpèges et ses gazouillis fleurissent très naturellement et se multiplient dans les comptes rendus (28)

*
* *

Dans son compte rendu de *La Péri* adressé à Nerval en 1843, Gautier écrit : « Ce n'est que lorsque les yeux du corps sont endormis que les yeux de l'âme s'éveillent » (29). Il semble que la musique qu'il aime endorme les yeux du poète d'*Emaux et camées* et ranime la nostalgie platonicienne d'un monde idéal marqué par la sensibilité et par la rêverie aériennes.

Certes, l'amour pour Carlotta et la représentation même de ce type de ballet où l'esthétique tend à vaincre la pesanteur et à donner des ailes, favorisent le schème ascensionnel et le mouvement de spiritualisation. Mais il y a trop d'occurrences analogues éparses dans tous les aspects de l'œuvre pour que le phénomène soit purement circonstanciel. Il correspond donc à une tendance de l'inspiration qui contraste totalement avec le cliché scolaire qui l'a figé dans le type du poète « pour qui le monde extérieur existe » et comme critique surtout sensible à la matérialité bariolée des beaux-arts.

En parallèle on pourrait s'amuser à retrouver toutes les valorisations de la blancheur, étonnantes pour un écrivain qui jouit d'une telle réputation de coloriste. (30)

Ce platonisme accompagne l'œuvre dès la jeunesse, ainsi qu'en té-

moigne par exemple le recueil *Poésies* de 1830 (31) ou l'un des derniers articles à propos de *Ruy Blas*, daté du 28 février 1872, évoquant le « vol rapide vers l'amour idéal » ainsi que « l'ivresse », « l'éblouissement » et « le vertige des hauts sommets ». (32)

De même, dans l'hommage à Berlioz, paru en 1870, qui représente à ses yeux « l'idée musicale romantique », il met en évidence « les rêveries amoureuses ou mélancoliques, les nostalgies et les postulations de l'âme, les sentiments indéfinis et mystérieux que la parole ne peut rendre, et ce quelque chose de plus que tout, qui échappe aux mots et que font deviner les notes ». (33)

Nous pouvons donc conclure ce survol suggestif mais incomplet en affirmant la complicité du goût musical de Gautier avec la thématique de sa rêverie aérienne. Apparaît ainsi en permanence dans son œuvre, quelle qu'elle soit, un double mouvement stylistique : la spiritualisation induit souvent un langage musical, tandis que l'expression du plaisir musical s'exprime volontiers à l'aide des métaphores empruntées au domaine de l'air.

Marcel VOISIN
Université libre de Bruxelles

NOTES

1. Voir M. Voisin : *Le Soleil et la nuit. Essai sur l'imagination dans l'œuvre de Th. Gautier*, éditions de l'U.L.B. Bruxelles, 1981, chap. V, « Rêveries spécifiques ».
2. G. Durand : *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1ère éd., p. 164 ; cf *Le Nid de Rossignols*.
3. G. Bachelard : *Le Droit de rêver*, P.U.F., 1970, pp. 125 à 133 ; voir l'étude sur Balzac, parue dans *l'Artiste*, 2 mai 1858.
4. *La Presse*, 11 décembre 1839 (à propos de *Roméo et Juliette*).
5. *Le Journal Officiel*, 8 mars 1869 ; repris dans les *Portraits contemporains*, Charpentier, 1874.
6. *La Presse*, 3 décembre 1850 ; cf *Le Journal*, 25 septembre 1848 : « Le voyage aérien, on le reconnaîtra bien vite, est le plus doux, le plus rapide et le plus sûr » - ou - « Allez dans la lune (...) sera le rêve et l'occupation de nos neveux ».
7. Pourtant, Gautier avoue, à propos de Hugo, ne pas avoir « cette sorte d'entêtement qu'on nomme le génie ».
8. *Le Journal*, 25 septembre 1848. C'est pourquoi la locomotive est ridiculisée par rapport au ballon.

9. *Caprices et Zigzags*, pp. 339-350 (éd. Lecou, 1852) ; cf *Histoire de l'art dramatique*, III, 106-107. Dans le *Voyage en Russie*, la Bohémienne est transfigurée, ennoblée par son chant dont «le thème ressemblait à un oiseau captif dont on ouvre la cage (...) Bientôt tout l'essaim des voix se mit à suivre le thème ailé, lançant des fusées de gammes, ...» (*Le Volga de Tver à Nijni-Novgorod*).

10. Voir M. Voisin, *op. cit.* Le même phénomène se produit avec la musique de Rossini par exemple. Voir *Histoire de l'art dramatique*, VI, pp. 46-47.

11. *Loin de Paris*, En Afrique, p. 1.

12. *Le Moniteur Universel*, 14 décembre 1857 ; cf *Histoire du romantisme*, ou par exemple, «Des Ailes» in *Poésies complètes*, éd. Jasinski, III, 267.

13. *Histoire de l'Art dramatique*, III, 182. Cf Edw Binney, *Les Ballets de Th. Gautier*, A. G. Nizet, 1965, p. 19. De même, Jean Richer écrit : «Ce n'est donc pas l'effet du hasard que la véritable muse de Gautier fut Terpsichore : l'art du ballet, entraînant la combinaison des divers arts, poésie, musique, peinture, sculpture était celui qui se rapprochait le plus de son idéal. Dans la danse, la matière semble se spiritualiser par le mouvement». (Ed. critique de *Spirite*, Club français du Livre, Paris, 1951, p. 21).

Le besoin d'idéalisation est tel que lorsque le sujet ne s'y prête guère, Gautier recourt à un subterfuge. Ainsi, dans le ballet *Pâquerette*, il introduit sa féerie idéalisante en mettant en scène le rêve poétiquement amoureux de François endormi de fatigue à l'auberge où il attend sa promise.

Nous avons ainsi un équivalent de la rhétorique si on en croit Olivier Reboul : «La force des figures serait donc de nous rendre un langage perdu ; de nous délivrer du principe de réalité pour le plaisir du rêve ; de suspendre les règles logiques pour libérer l'enfant en nous». *La Rhétorique*, P.U.F., 1984, p. 63.

15. *Le Journal Officiel*, 8 mars 1869.

16. *Voyage en Russie*, éd. Charpentier, 1878, pp. 317-318 ; cf le ballet *Yanko le bandit* et le texte sur les études ethnographiques de Théodore Valério dans les provinces danubiennes (*Les Beaux-Arts en Europe*, 1ère série, Lévy, 1855, p. 291).

17. *La Nature chez elle*, Aug. Marc éd., Paris, 1870, p. 101.

18. *Histoire de l'art dramatique*, III, 92-93.

19. *Ibid.*, p. 183.

20. Voir Jean Richer : *Etudes et recherches sur Th. Gautier prosateur*, A. G. Nizet, 1981, p. 34.

21. *Trésors d'art de la Russie* - St Isaac, p. 5, Notons que, dans l'article nécrologique sur Berlioz (*Journal Officiel*, 16 mars 1870), Gautier gratifie le compositeur d'avoir substitué des «formes nouvelles aux invariables rythmes carrés».

22. *Voyage en Espagne*, p. 231, Cf pp. 377-378.

23. *Tableaux de siège*, p. 258.

24. Ebauche de roman où le héros parvient à peindre exactement le portrait d'une jeune fille dont il est tombé amoureux de la voix et qu'il n'a jamais vue. Voir Fonds Lovenjoul, C 513, fo 11 à 16. Cette ébauche est généralement attribuée à Gautier.

25. *La Presse*, 11 décembre 1839, à propos du *Roméo et Juliette* de Berlioz.

26. *Histoire de l'art dramatique*, III, 183. Cf. la strophe de la *Symphonie en blanc majeur* :

«L'ivoire, où ses mains ont des ailes,

Et, comme des papillons blancs,

Sur la pointe des notes frêles,

Suspendent leurs baisers tremblants.»

27. *Histoire de l'Art dramatique*, VI, 93. Les éditeurs de la correspondance de Gautier me signalent que Madame Pleyel est nommée «Phosphorus» en 1845.

28. Voir, par exemple, *ibid.*, VI, 171, 185, etc.

29. *Histoire de l'Art dramatique*, III, 80.

30. Par exemple dans le *Voyage en Russie*, pp. 65-66, 112, 357, 371-374. Et, bien sûr, la *Symphonie en blanc majeur* !

31. «Alors les vibrations de la cloche qui tinte,

D'un monde aérien semblent la voix éteinte,

Qui par le vent portée en ce monde parvient ;

Et le poète, assis près des flots, sur la grève,

Ecoute ces accents fugitifs comme un rêve,

Lève les yeux aux cieux, et triste se souvient».

(Le «Sonnet I», éd. Jasinski, I, 11).

Voir l'exergue de Théophile : «Aux seuls souvenirs, Nos rapides pensers volent dans les étoiles». Cf. *Mademoiselle de Maupin* : le poète est présenté comme «un de ces hommes dont l'âme n'a pas été trempée assez complètement dans les eaux du Léthé avant d'être liée à son corps (...) et qui se souvient qu'elle a eu des ailes...» (p. 172).

32. Cf *Victor Hugo*, pp. 135-136. Voir aussi le Prologue de *Struensee*, d'après Meyerbeer, «ce Ruy Blas du Nord», qui commence ainsi : «Pour un drame invisible ouvrez les yeux de l'âme». (Claude Book-Senninger : *Th. G., auteur dramatique*, A. G. Nizet, 1972, p. 384).

33. *Journal Officiel*, 16 mars 1870. Voir *Histoire du romantisme*, Bibliothèque Charpentier, 1927, p. 260. Il y compare le compositeur à une «belle tête d'aigle irrité, impatient de l'espace et auquel on refuse l'essor» (*ibid.*, p. 270). L'impatience devant la médiocrité du réel conduit souvent à l'hyperbole. Or, «le «trop» de l'hyperbole ne prétend pas exprimer la réalité, mais notre impuissance à exprimer la réalité telle que nous la sentons : c'est trop scandaleux, trop triste, trop beau (Olivier Reboul : *op. cit.*, p. 49).

AUTOUR DU NID DE ROSSIGNOLS ET DE LA CONCEPTION ROMANTIQUE DU MUSICIEN

Le petit conte musical *Le Nid de Rossignols* paraît d'abord au mois de décembre 1833 dans *L'Amulette, étrennes à nos jeunes amis*, 1834 (1). Dans cette édition originale il est orné d'une gravure, dans le style quelque peu mièvre qu'affectionnent les éditeurs de keepsakes, représentant deux jeunes filles tenant dans leurs mains un nid d'oiseaux. Il semble d'ailleurs que le texte ait été écrit pour accompagner cette gravure, dont il constitue en quelque sorte le commentaire. C'est là un procédé de composition fréquent à l'époque et auquel le jeune Gautier s'était déjà astreint avec *Elias Wildmanstadius* (paru en 1832 dans les *Annales Romantiques* pour 1833), l'article *Venise* (dans *Landscape Français : Italie*, 1833), et *Laquelle des deux ?* (paru dans *Le Sélam* en 1833). Si le point de départ de notre conte est alors visuel autant que musical, le stimulus pictural ne semble avoir apporté à Gautier que le bref paragraphe où le page Valentin donne à Fleurette et Isabelle le nid des rossignols orphelins que les deux cousines auront à nourrir, sur le plan physique aussi bien qu'artistique. Gautier a su tirer de cette gravure-prétexte, qui déclenche chez lui une rêverie poétique, une bluette charmante. Après tout, comme dit le narrateur de *Daniel Jovard*, «Il faut toujours une espèce de sujet, un canevas quelconque pour broder ses idées» (2). Pour avoir été à l'origine une véritable «besogne de librairie» (3), cette petite pièce de circonstance inaugure néanmoins toute une série de récits surnaturels et légendaires, destinés souvent à un jeune public, comme *L'Oreiller d'une jeune fille* (1845) et *L'Enfant aux Souliers de Pain* (1849), ou même *Le Chevalier Double* (1840) et *Le Pied de Momie* (1840), où l'élément de pastiche qui sous-tend ces textes n'est pas sans rappeler *Le Nid de Rossignols*.

Notre récit a d'ailleurs une allure de conte de fées ou de conte populaire par ses procédés énumératifs («Il vint des ducs, des princes, pour les demander en mariage ; l'empereur de Trébizonde et le sultan d'Égypte en-

voyèrent des ambassadeurs (...)» (4) et par son emploi du mode itératif («Les maîtres les plus célèbres venaient de très loin pour les entendre (...)» (5), évocations qui ont un caractère quasi-pictural. Tout se passe d'ailleurs dans un monde à part, véritable paysage féérique avec son château dans un beau parc, domaine enchanté et harmonieux où peut s'épanouir librement le talent musical de Fleurette et d'Isabeau, ces deux cousines qui incarnent les plus hautes qualités morales et artistiques. La beauté, la modestie et la pudeur font de ces deux cantatrices de génie, pour reprendre la métaphore de Gautier «deux rossignols et deux roses» (6). La musique, traditionnel emblème de l'harmonie universelle, influe sur le comportement des deux héroïnes, qui sera harmonieux et désintéressé, et les voue au culte de l'art absolu. La musique est aussi cependant une fatalité. En percevant le monde presque uniquement par les sons, Fleurette et Isabeau auront «la maladie de la musique» (7), et bien qu'elles sortent victorieuses du concours de chant où le maître rossignol trouvera la mort, elles s'épuiseront à leur tour par leur activité musicale et en mourront.

Pour réussir cette petite fantaisie aigre-douce, Gautier crée avec quelques élégants traits de plume un Moyen-Age de convention, avec ses tournois et ses maîtres-chanteurs, où les cousines vivent, toutes isolées, sous la tutelle de leur oncle, l'honnête sire de Maulevrier, et n'ont guère pour compagnons, en dehors du vieux ménestrier Blondiau et du joli page Valentin, que les oiseaux et les fleurs. Ce décor moyenâgeux est doublé d'un univers merveilleux où les oiseaux savent parler, où les chérubins descendent du ciel pour apprendre les compositions des deux cousines, où Sainte-Cécile, écoutant leurs performances vocales, devient «pâle de jalousie» et «laisse tomber sa contrebasse sur la terre» (8), et où, finalement, interviendra le bon Dieu lui-même, qui gardera au Ciel les trois rossignols «pour lui exécuter la musique de Fleurette et d'Isabeau» (9) et, par la suite, fera passer leurs âmes dans les corps de trois grands compositeurs.

Le narrateur omniscient de ce récit se donne d'abord, du moins implicitement, comme un observateur qui pourrait être contemporain des événements qu'il raconte, mais prendra progressivement ses distances vis-à-vis du milieu médiéval par le choix d'un certain vocabulaire musical et par des références explicites à des compositeurs du XVI^e et du XVIII^e siècles (Palestrina ; Cimarosa et Gluck). Afin de caractériser la manière dont les cousines exécutent diverses formes de chant (motet, villanelle, madrigal (10)), le narrateur met en œuvre des termes techniques qui n'ont rien de médiéval. Ainsi les *trilles*, *cadences*, *fioritures* et *points d'orgue* (11) du chant des oiseaux dans le parc, les *roulades*, *fusées*, *arpèges* (sic), *gammes chromatiques*, *cadences* et *fanfare* du maître rossignol (12), de même que les *trilles* et *traits chromatiques* de Fleurette et d'Isabeau exécutant leur dernier *duo* (13) relèvent d'une terminologie musicale dont la plupart des éléments datent de plus tard. On pourrait même considérer comme anachronique l'em-

ploi du *virginal* dans un texte qui se veut médiéval. Les gautiéristes ne s'étonneront pas cependant que l'évocation de la musique dépasse la simple dimension auditive pour revêtir un caractère visuel au point même de suggérer la complémentarité des arts. Gautier, qui avait le goût de la notation pittoresque aussi bien que du vocabulaire technique et, dans d'autres textes, des néologismes (14), se montre ici sensible, dans le choix de ses métaphores, aux interférences entre l'auditif et le visuel. Les oiseaux *découpent* leurs fioritures et *brodent* leurs points d'orgue (15) : il y a dans le chant du cygne des cousines quelque chose d'*étincelant*, un *déluge* de trilles, une *pluie embrasée* de traits chromatiques, le tout constituant un *feu d'artifice musical impossible à décrire* (16). La curieuse expression *aigrette de notes hautes* (17), appliqué au chant du rossignol, pourrait être un simple jeu de mots ou constituer une image synesthésique, *aigrette* renvoyant non seulement à un oiseau réel ou héraldique, à diverses sortes de plumes, naturelles ou artificielles, mais encore à un phénomène d'optique - le faisceau de rayons lumineux qui, en physique, entoure les corps électrisés ou, en botanique, les filets déliés qui surmontent les graines de certaines plantes (18).

Par le soin qu'il apporte non seulement au style mais aussi à la technique narrative, Gautier crée une atmosphère mêlée d'incertitude et d'inexorabilité tragique. À côté d'ellipses génératrices de mystère (aucune précision n'est donnée quant à la chronologie, au milieu, ou à la situation familiale des cousines - sont-ce des orphelines elles-mêmes comme les rossignols ?), on trouve des prolepses narratives recherchées (19). Une première «anticipation» est introduite par une de ces locutions modalisantes que Gautier emploie souvent dans ses contes fantastiques - «Peut-être avaient-elles senti par un secret instinct que leur mission ici-bas était d'être filles et de chanter» (20), lit-on dès le septième paragraphe du récit. L'énonciateur encode ainsi un message que le lecteur décryptera facilement, en tenant pour véridique ce qu'on fait semblant d'émettre comme une simple hypothèse. D'autres types d'anachronie préparent le lecteur au dénouement tragique, au point même d'enlever à la dernière partie du récit son mouvement dramatique. Ainsi le chant des cousines a «quelque chose qui n'était pas de ce monde», de sorte qu'il «n'était pas difficile de prévoir que la musique briserait l'instrument», car «ce fut le chant du cygne» et «il était facile de comprendre que ce n'étaient plus des créatures vivantes qui chantaient» (21). Ces indications qui annoncent clairement la mort des héroïnes cherchent à la confondre avec leur chant aux accents sumaturels «qui monte jusqu'aux sommités inaccessibles de la gamme» (22), de sorte que la transition entre la vie et la mort s'effectue insensiblement et qu'on ne l'évoque que par rétrospection : «Les deux cousines étaient mortes ; leurs âmes étaient parties avec la dernière note» (23).

Ce ne sera cependant que dans la toute dernière phrase du récit que le sens allégorique de cette mort percera à jour, quand la voix narrative se

révèle être contemporaine du lecteur, en expliquant que «Le bon Dieu fit plus tard, avec ces rossignols, les âmes de Palestrina, de Cimarosa et du chevalier Gluck» (24). Déplaçant ainsi son point d'optique, le narrateur laisse entendre que tout ce qu'on vient de lire est à prendre comme métaphore. Cette conclusion, toute poétique et quelque peu précieuse (on pensera à la fin du *Chevalier Double*), constitue un effet de rupture, mais dénuée de toute ironie, et imprime au texte un sens métaphysique. Autrement dit, le discours du narrateur véhicule une hiérarchie des valeurs culturelles, la mort de Fleurette et d'Isabeau se justifiant, sur le plan allégorique, non seulement par la beauté intrinsèque de leurs activités artistiques mais encore par leur apport à la postérité musicale.

En plaçant son conte sous le signe de Palestrina, de Cimarosa et de Gluck, représentants de la musique religieuse, de la musique symphonique et de la musique d'opéra, le jeune Gautier se montre sensible à la mélodie, et le choix de ces trois compositeurs en dit long sur l'éclectisme de ses goûts musicaux. A une époque où l'on ne faisait que commencer à exhumer la musique du XVI^{ème} siècle (on pense aux efforts de Choron et aux «concerts historiques» de Fétis), il est intéressant de constater que des écrivains comme Gautier, Hugo et Vigny partagent le goût de la musique palestrinienne (25). Gautier ne pouvait avoir, à l'âge de vingt-deux ans, qu'une connaissance très superficielle de l'œuvre du grand maître de la polyphonie, qu'il ne citera que rarement dans ses feuilletons (26) mais qu'il comptera néanmoins parmi les «maîtres austères de la musique religieuse» (27). Quant à Cimarosa, l'un des compositeurs préférés de Lamartine et de Stendhal, Gautier s'extasie dans un compte rendu d'*Il Matrimonio segreto* en 1841 sur «l'instrumentation si simple» de la «musique charmante» de ce compositeur (28) dont il devait admirer la «mélodieuse volubilité» (29). Gautier regrettait d'ailleurs que les chanteurs français n'eussent pas «la légèreté de vocalise et la volubilité de prononciation nécessaire pour exécuter cette musique vive, pétulante, riieuse, moitié parlée, moitié chantée, dont Cimarosa a donné de si parfaits modèles» (30). Gautier a voué à Gluck aussi une admiration sincère, le tenant pour un des grands maîtres (31), bien qu'il l'ait rangé une fois, en 1843, parmi les compositeurs «surannés», en prétendant, d'une manière générale, que «la musique est, de tous les arts, celui qui vieillit le plus vite» (32). Il connaissait, en outre, le huitième tome de la traduction des *Contes fantastiques* d'Hoffmann par Loève-Weimars (Renduel, 1830) où se trouve la célèbre nouvelle *Gluck* (33).

Il est difficile de préciser le degré de culture musicale de Gautier à cette époque mais il aurait pu trouver chez Hoffmann la quasi-totalité des termes musicaux qu'il emploie dans *Le Nid de Rossignols* (34), qui est tout imprégné du souvenir de ses lectures hoffmanniennes à partir de 1830. Dans *Don Juan* on trouve déjà le thème du culte excessif de la musique, doublé d'un désir d'absolu, qui finit par détruire. Dans *La Vie d'Artiste*, la canta-

trice Laurette chante comme un rossignol avec ses notes soutenues, roulades, trilles et fioritures, tandis que sa sœur Térésine se contente de notes pures. Dans *Les Maîtres-Chanteurs*, où il est également question du rossignol, apparaît le motif du concours de chant, tout coloré de symbolisme religieux et médiéval (et dont on trouve un écho dans *Maître Martin*). Dans *Le Sanctus*, où Hoffmann se réfère à Palestrina, le personnage de Bettina qui, comme Fleurette et Isabeau, ne vit que pour chanter (mais qui perd sa voix), a fait une grande impression sur Gautier, qui l'évoquera à propos de cet autre «charmant rossignol», Mlle Falcon, en 1838 et 1840 (35). Il y a, en effet, entre *Le Nid de Rossignols* et les contes d'Hoffmann des affinités d'ordre général et de détail. Hoffmann avait déjà traité du caractère idéal de la musique, du conflit entre l'art et l'amour, de la pathologie de l'obsession artistique, et du culte de l'art absolu qui mène à la folie ou à la mort, dans des analyses très poussées de la sensibilité malade et des souffrances des musiciens et des peintres. Le personnage énigmatique de Jean Kreisler incarnait pour toute la génération de 1830 (on pense en particulier à George Sand (36)) la mélancolie et la ferveur artistiques sous la forme du délire musical. Quoique éloignées de ce personnage excentrique, Fleurette et Isabeau partagent son aspiration à un infini auquel on accèdera par la musique. La notion de la musique de la nature, qui incite les cousines à entamer leur chant du cygne, reflète peut-être le passage des *Kreisleriana* sur la musique comme langage général de la nature ; ce même ouvrage contient en outre de nombreuses références aux rossignols dans leurs rapports avec les êtres humains, aux virtuoses, et à la musique comme langue divine (37). On a toujours reconnu la dette de Gautier envers *Le Violon de Crémone* où Antonia, qui mourra pour avoir trop chanté, est de toute évidence le précurseur de Fleurette et d'Isabeau. Le motif récurrent des petites taches rouges aux joues trouvera son écho dans *Le Nid de Rossignols* et fournira à Gautier un détail dont il se servira à maintes reprises : «(...) comment empêcher une cantatrice de chanter ? (dira-t-il à propos de *Contes d'Hoffmann* de Barbier et Carré en 1851). Les deux petites taches rouges s'agrandissent, et Antonia tombe morte (...) au grand désespoir d'Hoffmann» (38). Ce petit détail banal qui évoque la phthisie en vient à désigner l'idéalisme des artistes, de même que dans *Terza Rima* «le feu du désir (...) empourpre les joues des poètes». L'expression «la musique brisait l'instrument» dans *Le Nid de Rossignols* (39) évoque à son tour le violon de Krespel qui se brise symboliquement lors de la mort d'Antonia. Là où la musique possède Fleurette et Isabeau au point où «elles ne purent résister à la tentation d'exécuter un duo» (40), dans *Le Violon de Crémone* «le compositeur ne résisterait pas à la tentation de faire exécuter ses morceaux» et donc de faire chanter Antonia, qui, avec ses «trillements de rossignol» (41) payera de sa mort les prestiges surnaturels de sa voix. Sans prétendre que Hoffmann ait eu le monopole de tels thèmes et motifs avant Gautier (le concours de chant où participent rossignols et êtres humains étant un véritable *topos*), trop de détails s'accordent pour qu'on puisse douter de la filiation.

En ce sens il est impossible d'être d'accord avec Maxime du Camp qui, admirant le style élégant de ce récit et une certaine simplicité qu'il trouve être anti-romantique, prétend que *Le Nid de Rossignols* est le premier conte que Gautier a emprunté à sa propre fantaisie (42).

Si les souvenirs livresques nourrissent le récit de Gautier, il ne faut pas pour autant oublier l'actualité musicale. Le maître rossignol est, au dire du narrateur un *virtuose*. Il est vrai que pour décrire les *virtuoses*: Gautier a souvent recours à Hoffmann et au personnage de Kreisler (on pense à ses observations sur le compositeur Monpou, sur Liszt (43), et sur cet «inimitable et fantastique virtuose» qu'est Paganini, de qui il brosse le portrait dans *Albertus*, où il côtoie Boucher et Bériot, et dans les *Variations sur le Carnaval de Venise*, en perpétuant le mythe du musicien à la verve endiablée qui avait donné des concerts célèbres en 1831 et 1832. La virtuosité des chanteurs et cantatrices dans *Le Nid de Rossignols* rappelle cependant la tradition italienne du *bel canto*. Les «cadences perlées» (44) du maître rossignol, expression qui fait penser au vers d'*Albertus* en 1832 où «Le rossignol chantait et perlait ses roulades» (LIV) et qui trouvera son écho dans *Mademoiselle de Maupin* où d'Albert, dissertant sur les charmes ambigus de Théodore/Madeleine est sensible aux «cadences perlées» de sa voix, qui dépassent les «sons mélodieux de la viole de Sainte-Cécile» (45). En faisant l'éloge des vocalises de Fleurette et d'Isabeau, Gautier évoque-t-il indirectement les grandes cantatrices de l'époque romantique comme, par exemple, Henriette Sontag, de qui il devait dire plus tard que «la voix pure, souple, facile, atteignait en se jouant aux limites les plus élevées de la voix humaine, et jetait à profusion les trilles, les roulades, les points d'orgue, et tous ces ornements, broderies étincelantes, fusées sonores, arabesques délicates, qui demandent tant d'agilité, de précision et de grâce» (46) ? On croirait lire *Le Nid de Rossignols*.

Nos deux cousines représentent cependant non seulement la virtuosité de la *diva* mais aussi, d'une manière générale, l'artiste romantique. Le désir de la perfection se révèle être, paradoxalement, le désir de la mort. C'est par une sorte de *Liebestod* musical qu'elles s'éclipseront, et en ce sens *Le Nid de Rossignols* contient déjà en germe les grands thèmes de réflexion artistiques dont on pourrait retracer l'évolution chez Gautier depuis ses débuts jusqu'à *Spirite*. Fleurette et Isabeau ressemblent au personnage mythologique d'Icare que Gautier choisit dans son *Histoire du Romantisme* pour caractériser l'ambition et la destinée tragique des jeunes artistes romantiques (47). Le thème de l'artiste destiné au martyre était devenu, depuis *Corinne* jusqu'à *Chatterton*, un poncif de la littérature romantique. Chatterton représentait aux yeux de Gautier l'exaltation et l'idéalisme de l'artiste romantique qui succombe au contact de la vie positive (48), mais là où Vigny met au compte d'une société insensible le sacrifice d'un être supérieur, Gautier montre que c'est l'obsession de l'art qui achève le rossignol et les deux cousines. On

mesure déjà toute la distance qui sépare un Gautier, partisan de «l'art pour l'art», d'un Vigny, avec sa foi dans la mission sociale du poète. Et pourtant on aurait tort de voir en Fleurette et Isabeau uniquement des ferventes de l'art pur. Ces artistes-musiciennes assument quatre fonctions qui assurent la continuité du grand art. Créativité, exécution, respect de la tradition, et transmission du savoir artistique à la postérité se confondent, car ces compositeurs et cantatrices de génie ne négligent ni l'étude des maîtres ni l'obligation de former les musiciens de l'avenir. C'est à la lumière de cette philosophie de l'art que la clause prend toute son importance esthétique. Fleurette et Isabeau préparent la voie à Palestrina, Cimarosa et Gluck, et les rossignolets auxquels elles enseignent le chant se rendent, par la métempsychose, immortels.

Il est vrai que quelques mois avant la parution de ce récit idéaliste Gautier s'était moqué des extravagances des romantiques dans ses *Jeunes France* où la musique a mauvaise presse. Il déclare dès la Préface qu'il ne prend aucun plaisir au monde sonore, au point de vouloir faire taire les rossignols et qu'en fait d'artistes il n'estime guère que les acrobates. Si Théodore, dans *Sous la table*, trouve d'un effet admirable «une voix de soprano chantant le *Miserere* dans la Chapelle Sixtine» (49), il faut comprendre qu'il est ivre. Si Rodolphe, dans *Celle-ci et celle-là*, perçoit des notes de musique sous la forme d'images synesthésiques c'est qu'il est, lui aussi, «passablement aviné» (50). Si Onuphrius se rappelle «Crespel avec son violon et sa fille Antonia» (51), ce ne sont que des comparses qui participent à la ronde fantastique qui déprave son imagination. «Au diable la musique et le musicien surtout» s'écrient les convives dans *Le Bol de Punch* (52).

Le Nid de Rossignols, cependant, n'est pas, en dépit de quelques traits d'humour, un «roman goguenard» et Fleurette et Isabeau n'appartiennent pas aux «précieuses ridicules» du romantisme, pour emprunter la terminologie de Gautier. A côté du Gautier bouffon et moqueur des *Jeunes France* il y a un autre Gautier, idéaliste, celui des *Poésies* de 1830, qui en empruntant des accents lamartiniens, avait chanté la qualité éphémère, et pourtant éternelle, de la beauté, et avait montré dans *l'Oiseau captif* l'âme du poète, s'ennuyant dans sa cage mortelle et aspirant à l'infini, à la cause première, à la condition d'ange, dans une envolée métaphysique qui annonce de loin l'idéalisme de *La Péri* et de *Spirite*.

Bien qu'il soit nécessaire de faire la part du mode de production littéraire - *Le Nid de Rossignols* est écrit pour un livre d'étrennes destiné à un jeune public - ce petit conte poétique constitue une profession de foi. Quelque maniéré qu'il soit, ce récit d'une vocation musicale, pose les fondements d'une doctrine artistique. Il est curieux de constater que pour un écrivain aussi épris du visuel que l'était Gautier, c'est au contact de la musique, et presque trois ans avant de devenir critique musical, qu'il commence à préci-

ser son esthétique. La musique, envisagée comme plaisir esthétique mais aussi comme porte sur l'infini, lui fournit un cadre de référence pour faire état de la condition de l'artiste, créature à la fois sublime et maudite.

Peter WHYTE
University of Durham

NOTES

1. Le texte, daté de 1833, sera tout de suite repris par *Le Cabinet de Lecture* du 4 janvier 1834 et fera l'objet de quatre rééditions entre 1839 et 1850. En 1839 il entre dans la première édition d'*Une Larme du Diable* et dans *Violettes, fleurs de littérature contemporaine*, en 1845 dans le recueil intitulé *Nouvelles*, et en 1850 dans *La Revue pittoresque* du 20 janvier où il sera jumelé avec *Omphale* sous la rubrique «Deux contes rococo». (Cf Lovenjoul, *Histoire des Oeuvres de Théophile Gautier*, t. I, p. 56). Sur la notion de «rococo», appliqué à ce récit, voir les remarques pertinentes d'Anne Bouchard dans *Fortunio et autres nouvelles*, l'Age d'Or, 1977 («Introduction», p. 16).
2. *Les Jeunes France* (éd. R. Jasinski), «Nouvelle Bibliothèque Romantique», Flammarion, 1974, p. 101.
3. A. Boschot, *Théophile Gautier*, Desclée de Brouwer, 1933, p. 233.
4. *Nouvelles*, Bibliothèque-Charpentier, p. 254.
5. *Ibid.*, p. 255.
6. *Ibid.*, p. 254.
7. *Ibid.*, p. 255.
8. *Ibid.*, p. 256.
9. *Ibid.*, p. 259.
10. Le mot madrigal s'employait au XIV^e siècle pour désigner un type de chant considéré comme l'avant-coureur du madrigal du XVI^e siècle.
11. *Nouvelles*, p. 253.
12. *Ibid.*, p. 256.
13. *Ibid.*, p. 258.
14. Sur les néologismes (qui ne jouent aucun rôle dans *Le Nid de Rossignols*) dans d'autres textes de Gautier dans la période 1830-35, voir G. Matoré, *Le Vocabulaire et la Société sous Louis Philippe* (Slatkine, 1967).
15. *Nouvelles*, p. 253.
16. *Ibid.*, p. 258.
17. *Ibid.*, p. 256.
18. Sur «aigrette» voir Littré. Andrew Gann, (*Théophile Gautier and Music*, thèse dactyl., Toronto, 1979, p. 166 et n.) fait remarquer, en renvoyant à R.L. Evans, *Les Romantiques Français et la musique* (Champion, 1934, p. 59) que l'expression se trouve déjà dans *Notre Dame de Paris*.

19. Pour la notion de prolepse voir G. Genette, *Figures III*, Le Seuil, 1972.
20. *Nouvelles*, p. 254.
21. *Ibid.*, p. 258.
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*, p. 259.
24. *Ibid.*
25. Cf. Vigny, *Journal d'un poète*, année 1833 (cité par R.L. Evans, *Les Romantiques Français et la musique*, p. 20). Voir également L. Guichard, *La Musique et les lettres au temps du romantisme*, P.U.F., 1955, p. 109, n. 79. Hugo, dans un poème des *Rayons et les Ombres*, daté de mai 1837 (*Que la musique date du XVI^e siècle*), fait de Palestrina «le père de l'harmonie» et «un nouvel Orphée».
26. Gautier ne se réfère qu'à trois reprises à Palestrina dans les feuillets reproduits dans son *Histoire de l'Art dramatique* (II, 206 (1842) ; III, 255 (1844) ; IV, 272).
27. *Histoire de l'Art dramatique*, III, p. 255.
28. *Ibid.*, t. II, p. 103 (le 7 mars 1841).
29. *Ibid.*, t. V, p. 238 (le 6 mars 1848).
30. *Ibid.*, t. III, p. 173 (le 1^{er} avril 1844).
31. Cf. *La Musique*, Bibliothèque-Charpentier, 1911, p. 125 (article sur *Moïse* de Rossini, *La Presse*, 8 novembre 1852).
32. *Histoire de l'Art dramatique*, t. III, p. 71 (le 5 juillet 1843).
33. Lovenjoul (*Histoire des Oeuvres de Théophile Gautier*, t. I, p. 11-15) reproduit un article inédit de Gautier sur Hoffmann, écrit selon toute probabilité vers la fin de 1830, où il est question de *La Cour d'Artus et d'Agafia* qui se trouvent dans le tome VIII de la traduction. Il faut admettre que Gautier ne cite *Gluck* ni ici ni dans l'étude sur Hoffmann dans la *Chronique de Paris* du 14 août 1836.
34. Pour s'en tenir à des récits que Gautier a cités, on trouve dans *Don Juan* «fioritura», dans *La Vie d'Artiste* «trille», «cadence», «roulade», «gamme», et dans *Le Sanctus*, «thèmes chromatiques».
35. *Histoire de l'Art dramatique*, t. I, p. 88, et t. II, p. 40.
36. Sur Hoffmann et George Sand, voir Thérèse Marix-Spire, *Les Romantiques et la Musique. Le cas George Sand, 1804-1838*. Nouvelles Editions Latines, 1954, p. 196-204, 229-33, 267, 273-7, 325-7, 411, 546-50.
37. *Contes fantastiques*, t. III, Garnier-Flammarion, 1982, p. 472 (*Lettres de maîtrise de Jean Kreisler*). Sur les rossignols voir *ibid.*, p. 392, 436, 467, 468, sur les virtuoses, p. 394 et 444, et sur la musique comme langue divine, p. 449.
38. *Histoire de l'Art dramatique*, t. VI, p. 233.
39. *Nouvelles*, p. 258.
40. *Ibid.*
41. *Contes fantastiques*, t. I, Garnier-Flammarion, 1979, p. 223 et p. 236.
42. *Théophile Gautier*, Hachette, s. d., p. 133.
43. Cf. *Histoire du Romantisme*, 1874, p. 257 (*Notices romantiques. Hippolyte Monpou*) et *Histoire de l'Art dramatique*, t. III, p. 181-4 (compte rendu d'un concert de Liszt en 1844).

Sur les virtuoses et la littérature à cette époque voir F. Claudon, *L'idée et l'in-*

fluence de la musique chez quelques romantiques français et notamment Stendhal, Lille, 1979, p. 94-105, et J. M. Bailbé, *Le Roman et la musique sous la Monarchie de Juillet*, Minard, 1969.

44. *Nouvelles*, p. 253.

45. «Classiques Garnier», p. 203.

46. *Portraits Contemporains*, Charpentier, 1874, p. 444.

47. Cf. *Histoire du Romantisme*, p. 153. Sur le mythe d'Icare et le romantisme, voir Maurice Z. Schroder, *Icarus. The image of the Artist in French Romanticism*, Harvard University Press, 1961.

48. Gautier développe ses idées dans un compte rendu de la reprise de *Chatterton* au Théâtre Français en 1857 paru dans *Le Moniteur* du 14 décembre et repris dans l'*Histoire du Romantisme*.

49. *Les Jeunes France* (éd. Jasinski, Flammarion, 1974, p. 54).

50. *Ibid.*, p. 114.

51. *Ibid.*, p. 64.

52. *Ibid.*, p. 52.

LA MUSIQUE : PRÉLUDE OU SIGNE D'EXTASE DANS LES RÉCITS FABULEUX DE GAUTIER

I. THÉOPHILE GAUTIER

Les récits fabuleux de Théophile Gautier peuvent se lire comme une litanie, un long cantique aux vertus de la musique. Traversant toute son œuvre narrative, la musique apparaît souvent, sinon toujours, comme porte, itinéraire ou accompagnement de l'extase, - que ce soit béatitude naturelle ou surnaturel ravissement.

Déjà *la Cafetière*, dès 1831, évoque une musique de danse «fantastique», si vive que les démons mêmes s'épuiserait à en suivre le rythme. Elle triple encore de vitesse ; et cependant Théodore et Angela - une morte réapparue - parviennent, eux, à en suivre sans nul effort la mesure. Et bientôt cette ivresse musicale va inonder le héros d'une «joie ineffable», le porter jusqu'à l'extase amoureuse envers sa fantomatique partenaire (1).

La musique ici s'associe étroitement à la danse. Souvent chez Gautier, grand amateur de ballets (et de ballerines), musique et danse paraissent indissolublement liés. On s'achemine, semble-t-il, vers cette conception d'un Art indifférencié que le philosophe Herbert Spencer (1820-1903) supposera bientôt à l'origine des arts : un art primitif de la Fête, où chants, danse, musique, parures, cris, etc. se fondent en une synthèse unique. Or, située hors du train-train ordinaire des jours, dans un laps quasi «sacré», la Fête introduit déjà naturellement à un autre monde que celui de l'activité profane : Roger Caillois l'a montré dans *l'Homme et le Sacré*. (2) Et les hybrides, à la fois gambadant et jouant de l'«arc musical», sur les gravures rupestres, inclineraient à confirmer cette thèse.

Ce récit évoque en outre une accélération continue du rythme. On croit y déceler une technique apte à déclencher, comme par contagion magique, un autre rythme cardiaque. Souvent, on y a vu une méthode capable d'éveiller, parallèlement, à un autre état de l'esprit. L'ethnologie, l'histoire des religions, rapportent bien des rites qui exploitent pareille surtension du corps pour entraîner le sujet jusqu'à une transe dont le paroxysme favoriserait la possession du sujet par quelque Force supérieure, ou l'«épiphanie» de celle-ci. Car la puissance surnaturelle du rythme envoûterait et ligoterait ces Génies, eux-mêmes musiciens, eux-mêmes sensibles au pouvoir de la musique, pour les contraindre à se manifester. Derviches tourneurs, fidèles du vaudou «chevauchés» par leur dieu (3) en proposent, en histoire des religions, d'éclatants exemples. Et, en littérature, on songe par exemple au conte *Djotmane* qu'écrira en 1870 Prosper Mérimée (4). - La réapparition d'Angela défunte ne semble donc plus si étrange. Elle est un peu celle d'Eurydice au déchaînement des tams-tams dans *Orpheu Negro*...

Ce même rythme «endiablé» anime aussi *Deux Acteurs pour un rôle* (1841). Là, ce sont des valse allemandes qui tourbillonnent au point que les femmes sont «presque évanouies de plaisir sur le bras de leurs danseurs» (5). Comme dans *la Cafetière*, la musique, alliée de nouveau à la danse, mène ainsi jusqu'à une sorte d'hypnose, d'évanouissement des sens, dû à cet «excès de jouissance» dont va bientôt parler, magnifiquement, Baudelaire. Béatitude de bien propre à préluder à l'ivresse mutuelle du couple.

Ce récit *Deux Acteurs pour un rôle* propose un autre parallèle. Dans cette musique enivrante, Gautier perçoit un effet voisin, sur nos imaginations nordiques, de celui que le hachich ou l'opium exercent sur les Orientaux. Que l'état second où jette la musique fraternise avec celui que provoque la drogue, il y a là une thèse que Gautier a répétée maintes fois comme si elle reflétait une intime conviction. A l'en croire, la drogue détiendrait le pouvoir d'élever le sujet vers une extase telle que rien ne peut mieux la traduire que les délices suprêmes de la musique.

En 1843, le *Hachich* évoque comment la sympathie universelle des «correspondances» entre les différents sens, - ces *synesthésies* entre sons, couleurs et parfums (6), - que dévoile l'action de ce stupéfiant, l'emportent sur un océan musical vers une félicité sans égale :

«Mon ouïe s'était prodigieusement développée ; j'entendais le bruit des couleurs (...) Je nageais dans un océan de sonorité (...) Jamais béatitude pareille ne m'inonda de ses effluves ; j'étais si fondu dans le vague, si absent de moi-même, si débarrassé du moi, (...) que j'ai compris pour la première fois quelle pouvait être l'extase des esprits élémentaires, des anges

et des âmes séparées du corps (...) Les sons, les parfums, la lumière, m'arrivaient par des multitudes de tuyaux minces comme des cheveux dans lesquels j'entendais siffler les courants magnétiques (...)» (7)

S'évader de soi, dépouiller sa personne individuelle, se fondre dans l'infini : ne voilà-t-il pas une description assez précise de certaines extases ; analyses que peut-être ne désavoueraient point d'authentiques mystiques ?

Cette affinité entre musique et drogue, Gautier la retraçait déjà dans *la Pipe d'Opium* (1838). Cette substance suscite d'abord l'évocation d'une Carlotta défunte (8) ; puis confère à cette apparition le don de vers merveilleux, auxquels, lorsqu'ils défont à suffire, le chant mélodieux de cette cantatrice vient ajouter ses ailes. Ce qui inverse - peut-être délibérément ? - la hiérarchie des arts que postulait l'Hymne à la Joie couronnant la *IX^e Symphonie* de Beethoven (9) ... Et, outrepassant les limites humaines jusqu'à l'ineffable, cette voix établit entre le héros et l'héroïne une communication si directe de leurs pensées qu'ils deviennent capables de lire l'un dans l'autre par la transparence de leurs êtres (10).

De même, l'«harmonie délicieuse» de «chœurs célestes» parvient d'abord jusqu'aux convives du *Club des Hachichins* (1846). Et Gautier détaille quel extraordinaire effet produit sur les esprits ainsi disposés la «mélodie céleste» du *Freischütz* de Weber :

«Les notes vibraient avec tant de puissance, qu'elles m'entraînaient dans la poitrine comme des flèches lumineuses ; bientôt l'air joué me parut sortir de moi-même ; mes doigts s'agitaient sur un clavier absent ; les sons en jaillissaient bleus et rouges, en étincelles électriques ; l'âme de Weber s'était incarnée en moi». (11)

Et le héros-narrateur poursuit en improvisant des «mélodies inspirées» qu'il exalte au-dessus de l'œuvre des plus grands musiciens, et qui le comblent de «ravisements ineffables» (12) - Nous voici bien de nouveau emportés jusqu'à l'extase.

Bref, si musique et danse opèrent à l'instar d'un philtre, en revanche la drogue produirait un effet musical ; toutes deux, drogue et musique, ensemble ou séparément, éveillent à l'amour ; amour qui mène au bord de l'extase ; extase qui, à son tour, s'exprime en musique : le cycle est bouclé !...

Dans ces derniers textes, une autre thèse apparaît : la musique favoriserait le dialogue d'esprit à esprit. Soit que, dans *la Pipe d'Opium*, par une sorte de télépathie, les héros se lisent dans le cerveau l'un de l'autre, en une

sorte de «noces spirituelles» où les âmes communiquent et communient ; soit que, dans le *Chub des Hachichins*, le génie de Weber et des géants de la musique s'infuse dans le Narrateur, par une transmigration de leurs âmes.

Singulière vertu prêtée à la musique, que retrouve le récit justement intitulé *Avatar* (1856). En effet, n'est ce pas en jouant du piano - et du Weber encore ! - que Prascovie Labinska sent voltiger autour d'elle l'âme du comte Olaf, son mari absent, jusqu'au moment où cette communication s'interrompt : c'est à l'instant même où le docteur Cherbonneau capture l'âme du comte pour la plonger dans un sommeil magnétique (13)

Mais si l'amour, si la drogue, sont aussi jugés capables de jeter dans un autre monde, l'exotisme le peut également. Dépaysement par l'espace que Gautier multiplie souvent par un dépaysement dans le temps.

«Il est clair, disait-on au colloque de Lyon sur l'exotisme (14), comme l'a très bien vu Théophile Gautier, qu'il existe un exotisme à travers le temps. (Gautier) pense que Flaubert serait heureux de forniquer à Carthage, et rien ne l'exciterait lui-même, à l'en croire, comme une momie»...

Pourquoi cet exotisme temporel ? - Parce que pareille évasion par la durée projette le héros dans une antiquité plus belle, plus lumineuse, plus énorme que le terne train-train de notre Occident d'aujourd'hui.

Autre monde de l'exotisme, où les pouvoirs de la musique se confirment. On le voit bien dans la *Nuit de Cléopâtre* (1838). Elle intervient au comble du festin orgiaque, quand, aux côtés de Cléopâtre, apparaît Meïamoun, avec «le teint ardent et lumineux» d'un homme dans l'extase ou dans la vision, nimbé d'or par les effluves qui rayonnent de ses tempes (15). Des musiciens jettent alors le bruissement harmonieux de leurs instruments dans la tempête de bruit qui plane sur cette fête telle que «la foudre n'aurait pas eu la voix assez haute pour se faire entendre» (16). Et Meïamoun se croit transporté par un sorcier ou un mage dans le monde des enchantements (17).

Ici encore la danse vient exalter la musique. Bientôt se déroule celle des jeunes filles, puis de Cléopâtre elle-même. Et toutes deux, musique et danse, préparent à l'unique nuit d'amour concédée au jeune héros, et qui le comblera de félicité. Après quoi, sans regret, il boira d'un trait la coupe de poison destinée à foudroyer cet éphémère amant (18). Comme dans la *Cafetière*, l'harmonie musicale aura ouvert le chemin élevant vers l'extase amoureuse, au-delà de laquelle il n'est plus de désir ici-bas.

Dans *le Roi Candaule* (1844), de nouveau la musique magnifie le

cortège d'entrée de la future reine Nyssia (19), femme féérique que seule la musique, avec des souvenirs de fleurs, de parfums et de soleil, est capable d'évoquer (20), que l'âme d'artiste de son époux Candaule adore à l'égale d'une divinité (21), et qu'à son tour Gygès, devant la révélation de son éclatante beauté, estimera digne de «la couronne sidérale des immortels» (22)

Mais ce n'est point seulement au sein même de son cadre antique qu'agit cette vertu de la musique. Aujourd'hui encore, les sons musicaux gardent le pouvoir d'abolir les siècles écoulés, de ramener au jour cette antiquité révolue. Dans *Arria Marcella* (1852), le charme pénétrant que verse la cantilène d'un joueur de flûte - jointe à l'ivresse du vin... - prépare l'«initié», comme dit Andrew Gann (23), à la résurrection de l'univers antique (24). Nul n'ignore, en effet, depuis Mozart, de quelle puissance magique la flûte, instrument d'Osiris, a été revêtue par les confréries initiatiques pour éveiller l'enchantement. Ici, elle apparaît capable de remonter le temps, de ranimer Pompéi, la Cité morte, de jeter dans l'éternité (25).

Qui dit extase, dit enlèvement vers quelque paradis. Et c'est bien vers un paradis, tout terrestre d'abord, que transporte la musique. Car, selon Gautier, la musique purifie. *Jettatura* (1856) montre bien cette valeur conjuratrice de la musique. Paul d'Aspremont souffre du don redoutable de «mauvais œil». Mais le chant de l'Alicia qu'il aime - un duettino de Cimarosa - dissipe sa pénible épreuve et entraîne son âme «dans un air pur et lumineux», avant de voir s'ouvrir un admirable jardin. Car «la musique, dit Gautier, a le pouvoir de chasser les mauvais esprits». Capable de susciter le paradis, elle a symétriquement la puissance d'exorciser l'enfer. Ainsi, les accords de la musique, s'ils acheminent à la béatitude, sont aptes aussi à la restituer une fois perdue. Mais, hélas ! ses vibrations éteintes, son effet évanoui, la funeste influence ne peut que reprendre force : contre-épreuve significative (26).

De façon homologue et antithétique, dans *Deux Acteurs pour un rôle*, le rire de Satan venait briser l'évanouissement de plaisir des valseuses viennoises.

Il va de soi que seule la musique mélodieuse a la vertu d'évoquer pareil paradis perdu. Mais le récit vire-t-il au réalisme ? la félicité entrevue se dérobe-t-elle ? la musique aussitôt se fait discordante. Contre-épreuve également probante. Que Tiburce mène sa quête de la *Toison d'Or* (1839) : la merveille d'une opulente Flamande à la Rubens (27) dotée d'une féérique chevelure dorée ; que sa quête se révèle vaine ; et, pendant son repas, des Allemandes viendront piteusement piauler un lied lamentable, aigu, barbare, qu'accompagnent de disgracieux instruments (28). Autant l'harmonie consonante sympathise avec la merveille, autant les cris et grincements discordants sont propres à orchestrer l'enfer.

Mais ce n'est point vers les seules extases naturelles que guide la musique : fantasmagories de la drogue, merveilles de l'exotisme, ou ivresses d'amour. Dans les derniers récits de Gautier, c'est de l'extase surnaturelle et quasi mystique, de la pénétration dans un autre monde au-delà du monde «réel» que rapproche la musique.

Ainsi, dans le *Roman de la Momie* (1857), la musique devient comme le vestibule introduisant à une révélation des mystères. Seul un orchestre prodigieux, ébranlant un triomphal cortège, paraît digne d'annoncer la venue du Pharaon. Or, celui-ci, qu'est-il ? Plus qu'un Roi mortel, c'est un Soleil vivant, le favori de Phré, un fils des dieux, le bien-aimé et protégé du dieu solaire Ammon-Ra, dieu lui-même à l'éternité près, personne divine, immortelle, Aroëris tout-puissant, descendu des zones supérieures vers l'homme (29). - C'est bien la musique comme prélude au divin !

Et, dans son dernier conte *Spirite* (1866), les suaves cantilènes de la *Sonnambula* de Bellini (titre sans doute significatif) mettent cette héroïne dans l'état de grâce qui, l'entraînant vers un monde enchanté, la prédispose à rencontrer le héros Guy de Malivert (30). Puis, ce sera au tour de Spirite morte d'apparaître à Guy, de lui révéler ses vies antérieures par les magiques vibrations de son clavier ; jusqu'à ce qu'enfin elle ajoute à l'absolu, lui dévoile «son visage illuminé par les splendeurs de l'extase» (31), et l'entraîne dans son autre monde.

Ainsi voit-on Gautier, tout au long de ses récits fabuleux, - non sans chevauchements parfois, ni retours en arrière, - proposer que la musique, liée souvent à la danse (32), est apte, comme la drogue, avec elle, de mener à une extase naturelle.

Unique dans sa force, elle se montre diverse en ses effets. Tant qu'elle agit, elle conjure les esprits mauvais. Elle accompagne le retour de fantômes défunts. Elle prélude à l'amour, établit à travers l'espace la communication des esprits et la communion des âmes, favorise la révélation des vies antérieures, opère leur réincarnation, voire ressuscite les civilisations mortes. Elle annonce l'arrivée d'une reine féérique ou d'un roi évhémérisé. Inversement, elle se brise à l'apparition du Diable, ou dégénère en cacophonie s'il lui faut épouser de monstrueuses présences.

Toujours cependant, quelle que soit l'évocation précise, elle est liée à quelque au-delà ; il s'agit, avec la musique, après la musique ou par la musique, de jeter dans quelque autre monde, extraordinaire. Si bien qu'enfin, les derniers contes de Gautier la jugeront capable de conduire même, sur les ailes d'un amour plus fort que la mort, jusqu'à une extase surnaturelle, où

s'ouvrent les portes du royaume mystique (33). Bref, c'est toute une philosophie de la musique, toute une esthétique musicale qui est impliquée dans les récits de Gautier.

II. UN CULTES ROMANTIQUE

Pareille conception, si constante, d'où Gautier la tient-il ?

D'Hoffmann avant tout, bien sûr (1776-1822), son maître, ce compositeur si féru de Mozart qu'il en reprit le prénom d'Amadeus, ce conteur aussi, qui cherchait, lui, dans le *punch* corsé, l'araki flambé, ses étranges imaginations inspirées. L'œuvre d'Hoffmann livrerait sans peine maintes pages vouées à l'exaltation des pouvoirs magiques de la musique.

Le Chevalier Gluck (1809) confie déjà qu'une fois franchie la porte d'ivoire du royaume des rêves, hors de lui, il s'engloutissait dans les ondes d'accords magnifiques et nageait dans ce flot suave d'inimaginables mélodies (34). - *Don Juan* (1813) - l'opéra Don Juan de Mozart - ouvre au «voyageur enthousiaste» un lointain royaume inconnu, patrie des âmes, plaines éthérées menant à un paradis plein de charme (35). Dans le *Vase d'Or* (1814), les accords éthérés de la musique, l'«adorable chant d'innombrables flûtes» annoncent au héros Anselme sa rencontre avec la Fée Serpentine, contribuent à le hisser à un état supérieur, à le mener à une félicité sans pareille (36) ; et le chœur triomphal des oiseaux le portera enfin jusqu'à l'apothéose d'une liesse délirante (37).

Dans les *Souffrances musicales du maître de chapelle Jean Kreisler* (1810), ce personnage - destiné à hanter l'imagination d'Hoffmann - révèle que, dès l'enfance, le chant de sa tante, pénétrant jusqu'au fond de son âme, faisait battre son cœur d'une joie délicieuse et le transportait, les yeux fermés, dans un autre monde (38). - Enfin, les *Méditations du Chat Murr* (1821) amènent à croire que l'homme peut, sur les ailes du chant, s'élever au-dessus de ce qui est terrestre (39). Conception quasi mystique de la musique, sur laquelle s'est accordé tout l'Âge romantique allemand.

Schopenhauer posait dès 1808 ce principe, extraordinaire, que la musique forme l'essence du monde, que son tissu en donne un équivalent parfait, et qu'elle subsisterait quand bien même s'écroulerait l'univers ! Car, située non pas même au-dessus, mais en dehors des arts, langage universel, elle nous ravit par la joie profonde de nous sentir en rapport immédiat avec

l'essence pure du monde, ainsi qu'avec notre plus intime et exacte essence (40).

Goethe estimait aussi que la musique surpasse opéra, drame, roman et même poésie (41).

«Ciel anticipé» selon l'admirable formule de Ludwig Tieck, la musique devient la «source sacrée qui, simplifiant l'âme, la fait contempler le monde avec des yeux neufs et s'abîmer dans l'euphorie d'une universelle conciliation» comme le dit son ami Wackenroder, l'éblouissante comète du romantisme (*Die Wunder der Tonkunst*) (42). Et, comme pour eux tous, les émotions musicales de Jean-Paul Richter atteindront le niveau de l'extase mystique (43).

Nietzsche encore dira que la musique, où l'individu s'anéantit avec joie, dévoile la vie éternelle au-delà de toute apparence. Art supérieur, langage universel, transcendant les nationalités, hors de l'espace et du temps, il exprime tout l'univers esthétique. (44)

Presque toute l'esthétique allemande en vint ainsi à considérer la musique comme l'art suprême. Par sa souplesse, sa flexibilité, par sa faculté de calquer tous les mouvements de l'âme profonde, elle fournit le «schéma dynamique des sentiments» comme dira encore Hanslick en 1877 (*Du Beau dans la Musique*) (45). Elle exprime cet ineffable que ne peut traduire aucun des autres arts. A la limite, elle frôle le Divin.

Les musiciens rejoignent sur ce point l'opinion des écrivains et penseurs.

Beethoven écrit en 1810 à Bettina que «la musique est une révélation plus haute que toute sagesse». Elle approche de la divinité, confie-t-il à Wilhelm Gerhard.

Wagner, en 1840, à Paris, au moment même où Gautier écrivait maints de ses récits, donnait à la «Gazette Musicale» de Schlesinger des articles où il proposait la musique comme la «révélation intime d'un monde surnaturel» (*Visite (imaginaire) à Beethoven*). Et cet «impie» proclamait ce *credo* :

«Je crois à Dieu, à Mozart, à Beethoven, ainsi qu'à leurs disciples et à leurs apôtres ; (...) je crois que cet art procède de Dieu (et) que tous peuvent devenir bienheureux par cet art». (46)

Schumann, lui, semble avoir vécu ces visions. Fût-ce la folie déjà qui lui valait la visite de voix célestes qui surgissaient autour de lui ? musiques divines d'instruments étranges qui chantaient à ses oreilles - peut être malades - de grands morceaux symphoniques, monde mystérieux et sublime aux li-

sières duquel errait son esprit ? Ou, inversement, fût-ce la tentative désespérée de saisir et transcrire ces séraphiques ou démoniaques concerts qui, peu à peu, le versa dans la démence ? Qui le sait ? L'une et l'autre, peut-être, à tour de rôle (47) ...

Cette esthétique musicale, où ces Romantiques allemands la puisaient-ils ? En eux seuls ? Ou s'inspiraient-ils des spéculations illuministes du XVIII^{ème} siècle ?

Claude de Saint-Martin (1743-1803), le «Philosophe inconnu», exerça, on le sait, une forte influence sur l'illuminisme bavarois et allemand, et, par eux, sur le *Sturm und Drang*. L'homme garde, disait-il, au tréfonds de lui-même, la réminiscence obscure du paradis primitif. En redescendant en lui, il peut, par une magie spirituelle, s'emparer des germes qui en couvent encore en son sein. Magie salvatrice à laquelle peut concourir la musique, puisque son principe, le Nombre, reflète les Nombres qui régissent le cours des astres, des siècles, de la Nature entière. - Vision augustinienne, certes (voir le *De Musica*), tributaire de Pythagore et de Plotin, et qu'avait prolongée Denys le Pseudo-Aréopagite (48).

Charles Nodier relève en France de cette mouvance illuministe. Dans *Smarra ou les Démon de la Nuit* (1821), le chœur des jeunes Thessaliennes évoque une harmonie sans fin, conjuguant la danse des sylphides et la musique des fées, mélodie pure qui chasse les démons, charme les terreurs, fait oublier la terre (49). - La cantatrice *Iñes de las Sierras* (1837), par ses ineffables accents, émeut l'âme en ses sympathies les plus secrètes, charme, enthousiasme jusqu'au délire ses admirateurs fanatiques, emporte sur ses ailes à travers les régions inconnues de l'imagination, abolit le temps, transporte aux cimes de l'Olympe, et, par une ivresse universelle, élève au ciel vers une vie nouvelle. Sublime, exaltation, jouissance la plus vive de notre nature terrestre, la seule qui nous rapproche de la divinité (50).

Balzac partage cette vision. Rien d'étonnant : on sait combien il fut imprégné de la pensée du «Philosophe inconnu», et de Swedenborg. *Amour, délice et orgue* : la grammaire n'est point seule à unir ces noms androgynes. Témoin, la *Duchesse de Langeais* (1834) : c'est en effet l'essor de l'orgue, «langage de l'âme», qui élance la religieuse à travers les espaces pour combler la distance infinie qui sépare le ciel et la terre (51). Dans *Gambara* (daté de 1837), l'esprit du vin inspire ce musicien à demi fou, qui s' imagine le Messie d'une Renaissance musicale. Art tissu dans les entrailles mêmes de la nature, celui qui pénètre le plus profondément en nous, la musique pourrait aussi croit-il, grâce aux puissances complices en nous de ses vibrations illuminatrices, métamorphoser l'inspiré, le véhiculer vers un extatique au-delà, où seul il accède (52). - Et, un an après la *Pipe d'Opium* de Gautier, *Massimila*

Doni (1839) reprend l'analogie entre l'extase de la drogue, l'extase musicale et l'extase amoureuse, où l'amour humain anticipe sur l'amour divin. (53).

On imagine mal aujourd'hui à quelle fureur d'adoration était portée au XIX^{ème} siècle l'idolâtrie de la musique.

George Sand lui voue un véritable culte. Non seulement elle aime la musique ; elle aime aussi les musiciens : Lizst, Meyerbeer, Chopin ..., - passages qui ont laissé des traces heureuses dans son œuvre. Certaines des *Lettres d'un Voyageur* (1834-36) leur sont dédiées : - la II^{ème} à Venise, qui considère les suaves motifs de la musique comme manne du désert, caresses des anges, consolations du ciel, source d'une joie convulsive, d'une chaleur magique par quoi les âmes bienheureuses s'évadent ensemble vers les cieux (54) ; - la VII^{ème} à Lizst, où la romancière évoque la musique «langue sacrée», «chants divins», «souffles célestes», don qui favorise seules quelques organisations élues (55) ; - la XI^{ème} à Meyerbeer, qui répute la musique capable de tout exprimer, elle qui bâtit un paradis terrestre où l'âme s'envole (56).

Mais *Consuelo* surtout (1842-43) va déifier la «sainte» Musique. Dans la voix de cette cantatrice d'abord (57) qui, transformée par miracle, nageant dans un fluide céleste, se sent transportée dans un autre monde (58). Puis, symétriquement, c'est sous le violon magique d'Albert de Rudolstadt, cet instrument à la «voix divinement humaine», que les sens «fermés aux perceptions directes» de cet autre musicien fou s'éveilleront dans un autre monde, idéal, sous le souffle d'une mystérieuse inspiration. Car, feu divin, flamme sacrée, langue de l'amour, de la prière, de l'extase, la musique devient «révélation de l'infini», capable de diviniser les objets (59). Et, dans la «Lettre à Philon» - qui fait allusion aux Illuminés de Bavière -, la musique, rajeunissante, réconciliante, âme qui parle à l'âme, peut, mieux que tout autre langage, dévoiler les grands mystères, élever à la connaissance des plus sublimes vérités (60).

Et comment mieux couronner ce long hymne, ce chœur à l'apothéose de la musique, sinon par la voix de Baudelaire ? Nul sans doute n'a mieux célébré le pouvoir de l'empire sonore quand il dit (1857) à la suite d'Edgar Poe :

«C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau (61) ; et, quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immé-

diatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé»(62)

Gautier, on le voit, est donc largement en harmonie avec tout le concert romantique. Symphonie collective d'où émergent l'un ou l'autre thème dominant.

Certes pareil privilège n'est point dispensé à tous et chacun. Il y faut des prédispositions, une humeur encline au songe, voire à ce songe permanent de la folie, une âme infléchie vers la vision poétique : artiste ou auditeur enthousiaste, esprit religieux ou envoûtant magicien, un cerveau sensible à l'effet de quelque excitant, que ce soit l'ivresse du punch ou du vin, ou l'ivresse des sens de tant d'amoureux ; bref, toute âme facilement fascinée par le charme impérieux des incantations sonores.

Alors, à la faveur de pareil penchant, souvent la musique intervient à l'une ou l'autre étape de l'itinéraire mystique, soit qu'elle le permette et l'accueille, soit qu'elle le guide et l'escorte, soit enfin qu'elle l'atteigne et le signifie.

III - UNE LONGUE TRADITION

Pourquoi cette présence de la Musique, à un moment ou l'autre, dans la plupart des récits merveilleux d'hier et d'aujourd'hui ? D'où une si constante persuasion des prestiges de la musique ? Que recèle-t-elle en elle pour les justifier ?

Le Romantisme réveillait là, comme souvent, de vieilles traditions. Ce rôle accordé à la musique semble prolonger d'anciennes survivances mythiques, mais persistantes, mais vivaces. Cet art, souvent seul un dieu a paru digne de l'inventer (63) : un Osiris, pour la flûte ; un Hermès, pour la lyre ; Orphée, pour la cithare et le chant ; Apollon, pour la harpe ; ou Pan, pour la syrinx. Invention réputée divine, confiée à de rares héros privilégiés, - voire divinité même incarnée dans l'instrument ! - la musique a naturellement le pouvoir de ramener à ce divin dont elle est issue. Par une sorte d'*épistrophè* plotinienne, elle rapatrie aux dieux d'où elle est exilée. Ou, du moins, sa contagion sympathique dispose l'âme à en accueillir au mieux la visitation.

Que certains, parfois, tel Roland Manuel, la considèrent comme procédant du chant des oiseaux (64) n'y change guère. Car, justement, dans les contes traditionnels, les oiseaux passent pour messagers de l'autre monde.

C'est l'hirondelle apportant à la cour du roi March un cheveu de la blonde Yseult, - si elle n'incarne cette fée elle-même. C'est Sigurt à qui le chant des oiseaux dans la feuillée enseigne l'île de feu où l'attend la walkyrie promise à son amour. Maîtriser le langage des oiseaux, dit Mircea Eliade, c'est posséder la clef des révélations célestes (65). - Comme aussi des pouvoirs terrestres.

Le plus vieil instrument de musique - une flûte trouvée dans la grotte d'Isturitz - ne fut-il pas foré voici 25 000 ans précisément dans un cubitus d'oiseau, comme pour mieux sympathiser aux mélodies que module l'oiseau ? Et n'est-ce pas cette flûte, cet « arc musical » qui blesse de ses flèches sonores toute la foule d'animaux envoûtés, rassemblés sur les parois des cavernes - celle des Trois-Frères par exemple - par l'art du musicien-magicien ?

Aujourd'hui encore en Afrique, la musique joue un rôle, non seulement dans les cérémonies d'initiation, mais encore dans le rituel pratique quotidien de certains initiés, pour se maintenir en contact avec les puissances mystiques (66). Chez certaines tribus de Nouvelle-Guinée, dit encore Eliade, la voix de l'Esprit, qui dévore les novices soumis à l'initiation, a le son de la flûte. Car les flûtes et autres instruments sacrés jouent un rôle important dans ces rituels. Leur son représente la voix des oiseaux qui, toujours, symbolisent une ascension vers le ciel (67).

Et, dans nos traditions judéo-chrétiennes, la béatitude du paradis se traduit et s'exalte dans le chœur et l'orchestre des Anges *ailés*.

- Rien d'étonnant, dès lors, que, participant à cet Autre Monde, la Musique prête le talisman efficace à en ouvrir les portes !

Et, comme la plus parfaite musique est silence, arrêtons-nous maintenant pour mieux l'écouter ...

Robert BAUDRY

Université de Lubumbashi

NOTES

1. 10/18, no 823, A, II, 16-9.

Il n'existe pas encore, malheureusement, de recueil regroupant *tous* les récits fabuleux de Gautier. Force est donc de recourir à des publications fragmentaires multiples.

Nous représentons ici par les sigles : fo, 10/18, GF, J. L., L. P., respectivement, les collections : Folio (Gallimard), Garnier-Flammarion, J'ai lu et Livre de Poche. Class. signifie Classiques.

La lettre capitale indique la partie éventuelle ; les chiffres romains, les chapitres ; les chiffres arabes, les pages. Sauf indication contraire les passages en italiques sont soulignés par nous.

2. Roger Caillois, *l'Homme et le Sacré*, nrf, 1939, rééd. augm. 1950, 8^o, 256 pp., « Les Essais », XLV.

3. Alfred Metraux, *Le Vaudou haïtien*, pp. 159 - 62.

4. Prosper Mérimée, *Romans et Nouvelles*, L. P. no 1480, t. II, pp. 384-5.

5. 10/18, F, II, 120.

6. Baudelaire ne publiera son sonnet des « Correspondances » dans les *Fleurs du Mal* que 14 ans plus tard, en 1857. Mais Hoffmann déjà avait évoqué ce vieux thème illuministe en 1809 et en 1814 dans le *Chevalier Gluck* et dans *Kreiskleriana*. George Sand le reprenait en même temps que Gautier dans *Consuelo*, t. II, LXXVIII, 246).

7. Fo, no 964, pp. 39-40.

8. Cette Carlotta représente, bien sûr, Carlotta Grisi. Mais la vraie Carlotta est encore bien vivante, pour soixante ans encore, ne mourant qu'en 1899.

9. La *IXème Symphonie* de Beethoven date de 1817 - 1823.

10. 10/18, 98-9.

11. Fo, no 964, III, 51.

12. VI, 58.

13. Fo, no 1316, IX, 291.

14. Rolant Antonioli, « la Soie dans les Fêtes de la Renaissance lyonnaise », in : *Exotisme et Création*, actes du colloque de Lyon de 1983, p. 212, se référant au Journal des Goncourt. - Nous avons pour notre part montré comment ces romans exotiques en viennent à frôler le merveilleux dans notre contribution : « Exotisme et Merveilleux », *ibid.*, pp. 331 - 344.

15. Gautier se souvient peut-être ici du *Moïse* de Michel-Ange, - encore que le trait héroïque se manifeste déjà pour Enée dans l'*Enéide*.

16. On remarque cette comparaison négative, « apophatique » à la manière de Dante.

17. Class. Garnier, VI, 40-1.

18. On a comparé le Méïamoun de la *Nuit de Cléopâtre* au *Ruy Blas* de Victor Hugo. (pièce de la même année 1838). *Ruy Blas* aussi, « ver de terre amoureux d'une étoile », est un roturier amant d'une reine. Plus proches encore sont les reines sacrifiant après usage leur jouet d'une nuit, telles les Messalines de la *Tour de Nesles* d'Alexandre Dumas père. Cette pièce de l'ami de Gautier avait été jouée en 1832. Gautier transpose la même donnée dans un cadre exotique et antique : *major e longinquo reverentia* (cf. note 14).

19. *Ibid.*, I, 55-7.

20. II, 64.

21. III, 75.

22. IV, 97-8.

23. Andrew Gann, la *Musique élément structurant dans les récits fantastiques de Gautier*, in : «Bulletin de la Société Théophile Gautier», 1984, no 6, pp. 73-82 ; p. 77. Nous renvoyons bien volontiers à toute cette excellente analyse qui, pour être menée à un autre point de vue que celle-ci, la recoupe cependant sur différents points.

24. 10/18, 143.

25. 150.

26. Fo, no 1316, IX, 394 - 6.

27. Dans la *Toison d'Or*, Gautier confond perpétuellement les Pays-Bas et la Belgique, ainsi que les langues allemande, néerlandaise et flamande. A noter que la Belgique étant indépendante depuis 1830, le *cents* (prononcé : *sènnss*) est sans doute devenu la centième partie non plus du florin néerlandais, mais du franc belge.

28. Ed. l'Age d'homme, I, 144.

29. GF no 118, II, 68 ; III, 79-82 ; IV, 93-4.

30. 10/18, VIII, 238-40.

31. XIII, 279-80.

32. Dans le *Voyage en Orient* de Nerval (1848), la noce arabe au Caire s'accompagne aussi d'un ensemble de musique, de danse et de chants, virant parfois au charivari.

33. *Spirite* paraît bien l'inversion d'un des derniers contes de Charles Nodier : *Lydie ou la Résurrection* (1839), où cette fois c'est l'époux qui invite l'épouse à le rejoindre dans l'au-delà.

34. Fo, no 1151, 31.

35. *Ibid.*, 369-70.

36. I, 247-50.

37. XII, 362-3.

38. *Contes fantastiques*, GF no 378, t. III, II, 396.

39. 17ème fragment, 374.

40. *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, Alcan, p. 269.

41. *Années de voyage de Wilhelm Meister*, éd. Pléiade, p. 194.

42. On trouve aussi un portrait transposé des idées esthétiques de ce Wackenroder décédé à vingt-cinq ans, dans le peintre Sebastian des *Voyages de Franz Sternbald* de son ami Ludwig Tieck.

43. Au début de la *Loge invisible* de Jean-Paul, c'est une partition musicale déchirée que le Génie donne au héros comme talisman de retrouvailles. Il faudrait interroger aussi Novalis, dont l'*Heinrich von Ofterdingen* préfère «penser en musique».

44. *Origine de la tragédie*, Mercure de France, 1931, p. 150.

45. *Du Beau dans la Musique*.

46. *La Fin d'un musicien à Paris*.

47. On en verra comme un écho dans la figure d'Albert de Rudolstadt, dans *Consuelo* de George Sand.

48. Cette conception, ils auraient pu en puiser des éléments aussi en Europe centrale, chez Rabbi Nachman de Bratslaw (1772-1810). Petit-fils du «Besht» - le Ball Shem Tov - , nul peut-être n'a poussé aussi loin que lui les vertus de la musique. N'enseignait-il pas les préceptes talmudiques de la *Halacha* sous forme de *prières chantées et dansées*, lui qui représentait, d'ailleurs, l'être de Dieu comme une musique.

Peut-être ce dernier grand Hassid askenaze s'inspirait-il du *Sepher ha Tsérouf*

du sépharad Aboulafia qui, comparant le musicien au mystique, estimait qu'à l'instar du musicien qui libère son émotion en chants mélodieux, de même le mystique retrouve la mélodie et l'harmonie originelles du Grand Tout (le Nom Divin), et qu'à l'écoute de ces chants inouïs, l'âme se sent soulevée vers Dieu.

Tous deux d'ailleurs n'héritaient-ils pas de la grande tradition hébraïque ? Sans parler de David chantant et dansant devant l'Arche sainte, ni de Marie, sœur de Moïse dansant et chantant du tambourin, ne voit-on pas Elisée, l'esprit de prophétie lui manquant un jour, faire venir un joueur de harpe ? Et, pendant que cet homme chantait sur la harpe, la main de Yaweh fut sur Elisée, qui transmet les paroles du Seigneur (2è Rois, III, 15). - Ainsi, dès la Bible, la musique apparaît comme moyen de rétablir la communication perdue avec le Divin.

49. Class. Garnier 48-56.

50. *Ibid.*, I, 661-8 ; II 701-14.

Il est curieux que Gérard de Nerval, si ravi qu'il fût par les mélodies perlées de Jenny Colon (*Corilla*, sc. 2), ait dit si peu sur la musique. Sa *Fantaisie* dans les *Odelettes* de 1832 parle bien des charmes secrets d'un air supérieur à Mozart, Weber, etc., qui, à chaque fois, a le don de le rajeunir de deux siècles (un effet analogue se retrouve ça et là chez Gautier). Mais pareille notation reste rare ensuite chez Gérard.

51. L.P., no 356, 46-7, 127.

52. Pléiade, éd. Bouton, t. IX, 429-35.

Des conceptions voisines de celles de Balzac se rencontrent dans *Tobias Garneirus* (1832), un des *Contes Bruns* de Charles Rabou. Lovecraft aussi, dans *Une Ombre venue de l'Espace*, verra, dans une conjugaison de musique et de drogue, le moyen pour son héros de retourner vers ses origines.

53. *Ibid.*, 329-30 ; 349-52.

54. GF, no 241, 93-4.

55. 200-1.

56. 300.

57. L'opéra surtout rassemblait à l'époque le grand rendez-vous musical (et amoureux) des Romantiques. Si Gautier soutenait Carlotta Grisi, la ballerine dont il s'était épris en 1841, George Sand la critiquait indirectement dans *Consuelo* au profit de Pauline Viardot, née Garcia, dans la familiarité de qui vécut Tourgueniev. Nerval, lui, soutenait Jenny Colon ou la Malibran, sœur de Pauline Garcia.

58. Class. Garnier, t. 1, 73-4.

59. t. I, LI, 379-82.

60. t. II, XLIII, 539-41.

61. Ce passage de Baudelaire aurait-il été l'étincelle inspiratrice de la *Spirite* de Gautier, qui, effectivement, montre «les spendeurs situées derrière le tombeau» ?

62. *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, L.L., no 2173, IV, 338-9.

Souligné par l'auteur. Poe disait, avec un peu plus de réserve : «Quand la Poésie ou la Musique, le plus exaltant des modes poétiques, nous fait fondre en larmes, nous pleurons non (...) par excès de plaisir, mais par suite d'un chagrin positif, impétueux, impatient, que nous ressentons de notre impuissance à saisir *maintenant*, sur cette terre, une fois et pour toujours, ces joies divines et enchanteresses, dont nous n'atteignons (...) à travers la Musique que de courtes lueurs». (*The Poetic Principle*, 1844).

On mesure l'écart entre la traduction d'un exact technicien (V. Orban) et la re-création d'un poète inspiré...

63. Dans *le Silmarillion* de Tolkien, c'est même le thème conçu par le premier dieu Iluvatar, qui crée le cosmos ; c'est sa partition chantée par le chœur des Esprits Bénis qui tisse l'univers, tous les êtres, toutes choses (J.L. no 1037, t. I, p. 10).

64. Roland Manuel, *Plaisir de la Musique*, Paris, Seuil, 1947, pp. 11-2.

65. Mircea Eliade, *Littératures anciennes, orientales et orales*, in : « Histoire des Littératures », t. I, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, pp. 13-4.

66. Témoignage de Muyembe Kitabataba (Faustin), Réunion du C.E.R.M.E.I.L. (Centre Recherches sur le Merveilleux), Lubumbashi, 23.IV.1986.

67. M. Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Gallimard, 1959, rééd. 1976, coll. « Idées » no 332, pp. 88, 150.

On peut ajouter que les Indiens de la côte du Pacifique nord utilisent comme *instruments* de musique des hochets ornés de plume et taillés en forme d'oiseaux. Le lien se trouve ici encore renforcé.

LA MUSIQUE MÉDIATRICE DE « L'EXTRA-MONDE »

DANS L'OEUVRE EN PROSE DE TH. GAUTIER

Depuis que je m'intéresse à l'œuvre de Th. Gautier je souffre d'un agnosticisme rebelle à l'égard de tout ce qui touche à la représentation de ce qu'il nomme « l'extra-monde », surtout lorsqu'elle est donnée comme le fait d'une *croyance* de l'auteur, théorisée dans *Arria Marcella* en des termes maintes fois cités :

« L'idée d'évocation amoureuse qu'exprimait la jeune femme rentrait dans les croyances philosophiques d'Octavien, croyances que *nous* ne sommes pas loin de partager.

En effet, rien ne meurt, tout existe toujours ; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois. Toute action, toute parole, toute forme, toute pensée tombée dans l'océan universel des choses y produit des cercles qui vont s'élargissant jusqu'aux confins de l'éternité... » (1)

Qu'on explique cette croyance par l'influence du *Second Faust* de Goethe comme Georges Poulet (2), qu'on y voit l'effet des doctrines spirites de Swedenborg, puis d'Allan Kardec et de leurs épigones étudiés par Michel Nathan (3), ou la reviviscence du modèle platonicien dans la perspective d'une nouvelle « fantasmagorie » pour reprendre le terme de Max Milner (4), je suis toujours perplexe à l'idée que, pour Gautier, existait « réellement », « matériellement », une espèce de Paradis laïc et esthétique, peuplé de toutes les réalisations de l'homme - les plus belles étant seules retenues, semble-t-il, ou dignes d'être évoquées - et aussi de femmes de rêve, seules susceptibles d'être aimées, ce qui rend caduque toute forme terrestre d'accomplissement amoureux. Toute l'œuvre fantastique postule l'existence de ce monde idéal installé hors du temps et de l'espace, miroir hyperbolique de notre monde réel inconsistant et dérisoire. Tout le génie de Gautier s'emploie à travailler

«l'évocation rétrospective» propre à concevoir des pouvoirs qui lui permettent de commercer avec ses images, dans un mouvement à double sens - soit qu'il convoque sur terre, en malmenant quelque peu la roue du temps, l'aimable créature qui y réside, par l'animisme, le vampirisme, le magnétisme ou le spiritisme, soit finalement qu'il se décide à faire depuis la terre, le grand voyage sans retour : ce sera l'expérience réussie mais unique de Guy de Maupiant vers l'amour et vers l'art et on sait la place essentielle qu'y tient la musique.

Mais la quête de cet extra-monde affichée dans l'œuvre fantastique, comme recherche quasi mystique d'un objet perdu, séparé et prestigieux, me paraît repérable dans l'œuvre non fantastique sous une forme encore secrète mais plus humaine qui, cette fois, me gêne moins et permet peut-être d'organiser une interprétation d'ensemble de cette représentation obligée de l'idéal. On peut trouver, dans le plus grand nombre des romans et des nouvelles de Gautier, en abyme du lieu de la fiction, une sorte de «locus conclusus», lieu protégé, isolé, lieu du bonheur ou de la révélation. La maison dans laquelle Fortunio conduit Musidora est «un bastion» qui n'a «pas de façade». On y accède par «trois marches de marbre blanc, côtoyées de deux sphinx» (5). Elle n'est cependant que d'une discrétion relative en regard de l'Eldorado - auquel Musidora n'aura jamais accès - construit au cœur d'un quartier de Paris, démoli pour l'occasion, qui entoure le palais mystérieux d'une croûte de façades aux fenêtres murées. L'action de *Mademoiselle de Maupiant* se déroule dans un château aussi insituable que le «Domaine mystérieux» d'Augustin Meaulnes et au cœur duquel se niche un pavillon de chasse où commence l'initiation amoureuse de Rosette et Théodore. Cléopâtre est constamment sensible au monde des morts que recèle une Egypte aride et monumentale. Tiburce sort d'un cabinet d'artiste décoré d'objets esthétiques propre à l'isoler du monde quotidien pour commencer sa quête dans la haute nef sombre de la cathédrale d'Anvers. Dans les nouvelles fantastiques elles-mêmes, la quête de l'extra-monde se conduit - en bonne démarche initiatique - à partir d'un lieu clos propice à la révélation. C'est le cercle formé par les ruines de Pompéi puis par son théâtre dans *Arria Marcella*, c'est dans *Avatar*, l'Inde où Balthazar Cherbouneau a reçu en héritage le savoir de Brahma Logum, dans la grotte de l'île d'Elephanta. Arrêtons là cette série d'exemples avec encore une remarque : l'individu promis à la quête de l'extra-monde souffre initialement de l'insuffisance du monde social dans lequel il est contraint de vivre et éprouve - au sens littéral - le besoin d'en sortir. C'est peut-être d'Albert qui exprime le mieux cette insatisfaction et cette attraction du dehors :

«Il me semble que l'on m'appelle du dehors, que mon destin passe à cet instant là dans la rue, et que la question de ma vie va se décider (...).
Est-ce une occasion d'aimer, une aventure, une femme, une

idée ou une fortune, quelque chose qui manque à ma vie et que je cherche sans m'en rendre compte, et poussé par un instinct confus ? Est-ce mon existence qui se veut compléter ? Est-ce l'envie de sortir de chez moi ou de moi-même, l'ennui de ma situation et le désir d'une autre ? C'est quelque chose de cela, et peut-être tout cela ensemble» (6)

En somme l'extra-monde semble à portée de main pour celui qui saurait trouver la bonne place, puis fidèle à son désir, abandonner toute rationalité pour risquer des expériences inconnues. Le degré de satisfaction ou l'intensité de la déception dépend de la variation des paramètres : puissance du désir, degré d'ascèse et de «retirement», qualité de l'objet quêté et des médiations sollicitées. L'objet de notre étude sera de montrer que la musique est un médiateur constant et efficace, mais avant d'y parvenir il faut encore tenter de cerner les caractéristiques de l'extra-monde qui nous permettront d'établir les relations isotopiques qu'il est susceptible d'entretenir avec la musique.

Nous l'avons dit, cet espace mythique ne recèle que de «bons objets». Sa représentation, toujours identique, privilégie l'éclat et la clôture. Pour d'Albert qui pleure d'en être exclu ou pour Fortunio qui y cherche l'oubli en fumant l'arack et l'opium, il est fait

«d'une architecture féérique (...) d'entassements de colonnes, d'arcades superposées, de piliers tordus en spirales (...) de transparences et de reflets éblouissants, de profusions d'aigues-marines, d'opales irisées, d'azérodrach, de jets de cristal, de flambeaux à faire pâlir les étoiles» (7)

Même Spirite, qui est cependant une créature immatérielle, le décrit en métaphores fortement minéralisées. Elle a vu

«une lumière fourmillante, brillant comme une poussière diamantée», parcourue «d'âmes colorées comme le rubis, l'émeraude, le saphir, la topaze et l'améthyste»,

même si c'est pour ajouter

«Faute d'autres termes que vous puissiez comprendre, j'emploie ces noms de pierres, vils cailloux, cristaux opaques, aussi noirs que l'encre et dont les plus brillants ne seraient que des taches sur ce fond de splendeurs vivantes» (8).

L'indicible est également difficile à faire voir !

Cet au-delà est, bien entendu, habité par des femmes idéales. Leur

perfection est attestée lorsqu'elles parviennent jusqu'à notre monde. Clari-monde, Arria Marcella sont parfaitement belles. Mais elle est surtout pressentie sur le mode d'une intense nostalgie par le héros prisonnier du quotidien :

«Qui nous a donné l'idée de cette femme imaginaire ? ... Quelle est donc cette beauté abstraite que nous sentons, et que nous ne pouvons définir ? ... Où est donc le modèle, le type, le patron intérieur qui nous sert de point de comparaison ?» (9)

Le paradoxe de l'extra-monde est que la quête dont il est l'objet, quête essentielle et folle dans laquelle le héros investit tout son désir, n'est possible qu'à partir de réminiscences très vives qui lui donnent son aura d'étrangeté et le situent dans la dimension temporelle du «déjà vu». Si on en a la prescience c'est qu'on l'a mal oublié. Il n'est pas à découvrir mais à reconnaître. Rosette décrit en termes exemplaires le malaise de d'Albert :

«Quelque chose l'attire et l'appelle invinciblement qui n'est pas de ce monde ni en ce monde, et il ne peut avoir de repos ni jour ni nuit ; et comme l'héliotrope dans une cave, il se tord pour se tourner vers le soleil qu'il ne voit pas. C'est un de ces hommes dont l'âme n'a pas été complètement trempée dans les eaux du Léthé avant d'être liée à son corps et qui garde du ciel d'où elle vient des réminiscences d'éternelle beauté qui la travaillent et la tourmentent, qui se souvient qu'elle a eu des ailes et qui n'a que des pieds. Si j'étais Dieu je priverais de poésie pendant deux éternités l'ange coupable d'une pareille négligence» (10).

Quant à la victime de cette malédiction elle dit ceci de son objet d'amour :

«Je sais bien comme elle est, quand je la rencontrerai, je la reconnaitrai» (11).

On ne saurait mieux dire que la promesse de bonheur, bonheur fusionnel, cosmique, total - celui qui est donné à Spirite et promis à Malivert -, est à chercher en arrière, dans une temporalité individuelle familière et incon nue qui recèle, au-delà de toute mémoire consciente tous les prestiges, et les dangers, de l'archaïque fusion dans le maternel (12). Désirer l'extra-monde c'est désirer l'éternel retour au «monde des Mères» du *Second Faust* et en tout cas au monde de la mère où - puisqu'à travers l'allusion à une traduction vient de passer l'ombre nervalienne -

«La treizième revient... c'est encore la première
Et c'est toujours la seule, ou c'est le seul moment :

...
C'est la Mort - ou la Morte... ô délice ! ô tourment» (13)

Le premier paradoxe de l'extra-monde est donc qu'il est l'objet d'une quête à venir de quelque chose qui se situe dans le passé, le second que, pres senti comme le lieu de la fusion, de la jouissance dans l'ineffable, il est décrit dans une brillance et des couleurs qui témoignent de sa matérialité et de sa minérale solidité.

Le problème se pose de savoir si la musique entretient des affinités secrètes avec cette nostalgie d'une présence impossible, si elle est compatible avec la représentation qui en est proposée, quels sont ses pouvoirs et ses chan ces de médiation vers un ailleurs caractérisé de la sorte.

Si Gautier, comme on l'a souvent dit, n'aimait pas la musique, il a dû bien souffrir en aimant une danseuse, en vivant avec une cantatrice et en donnant une éducation musicale à ses filles. Judith Gautier, dans le *Second Rang du Collier* lui prête ces mots : «Moi qui suis un âne en musique, à ce que l'on prétend, je n'avais pas fait tant de façons et j'avais trouvé le *Tannhäuser* très beau» (14), ce qui à la limite laisserait entendre qu'il la connaissait mal, non qu'il ne l'appréciait pas. D'Albert, témoin à charge, affirme :

«Le paradis tel qu'on le dit être me paraît beaucoup trop mu sical et je confesse en toute humilité que je suis parfaitement incapable de supporter une sonate qui durerait seulement dix mille ans» (15)

Mais n'est-ce pas Fortunio qui livre sous forme de boutade son goût très vif pour la musique ?

«J'aime mieux les vers que la prose, j'aime mieux la musique que les vers, et je ne préfère rien au monde à une peinture du Titien si ce n'est une belle femme» (16)

Affirmation qu'il faut encore compléter par celle de d'Albert :

«Les vers ne rendent que le fantôme de la beauté et non la beauté elle-même. Le peintre arrive à une apparence plus exacte, mais ce n'est qu'une apparence. La sculpture a toute la réalité que peut avoir une chose complètement fausse ; elle a l'aspect multiple, porte ombre et se laisse toucher» (17)

Si l'on met de l'ordre dans ces apparentes contradictions on obtient une hiérarchie des arts où la sculpture l'emporte sur la peinture comme moyen d'expression des corps mais où, à un autre niveau, la musique l'emporte sur la

poésie pour exprimer la communication plus subtile des âmes. Dans tous les cas la prose reste disqualifiée, victime de ses limites, l'alignement des mots dans la phrase et le découpage en séquences du récit interdisant par le morcellement qu'ils induisent, l'appréhension immédiate et globale de la chose créée. Défaut que Gautier déplore dans *Une Nuit de Cléopâtre* :

«Il faudrait le pinceau de Martinn, le grand peintre des énormités disparues et nous n'avons qu'un maigre trait de plume au lieu de la profondeur apocalyptique de la matière noire ; mais l'imagination y suppléera : moins heureux que le peintre et le *musicien*, nous ne pouvons présenter les objets que les uns après les autres» (18)

Il semble donc, à première vue, que si la musique a des qualités médiumniques particulières, cela peut être attribué à deux pouvoirs majeurs : celui de suggérer mieux que les mots, mieux même que les arts plastiques, «l'ineffable» - terme cher à Gautier - et celui de favoriser la réminiscence qui seule permet d'avoir l'idée de l'objet à quêter.

A ce moment de la réflexion, la référence proustienne devient presque incontournable. S'interrogeant sur le pouvoir de la musique, le narrateur de *La Recherche*, après l'audition du Septuor de Vinteuil, s'interroge :

«Je me demandais si la Musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées - la communication des âmes. Elle est comme une possibilité qui n'a pas eu de suites ; l'humanité s'est engagée dans d'autres voies, celles du langage parlé et écrit. Mais ce retour à l'analysé était si enivrant, qu'au sortir de ce paradis le contact avec des êtres plus ou moins intelligents me semblait d'une insignifiance extraordinaire» (19).

Quant aux réminiscences, mieux que la madeleine, la petite phrase de Vinteuil est là pour rapporter «à tire d'aile» «les refrains oubliés du bonheur» et conduire Swann vers un «bonheur noble, inintelligible et précis» (20) qui, pour un moment, le réconcilie avec sa propre médiocrité. Le retour à un bonheur indifférencié, en marge de toute prise de conscience intellectuelle, évoqué par Swann est bien le désir et le tourment de tous les héros de Gautier et il nous faut maintenant nous tourner vers le versant proprement musical de l'œuvre pour discerner comment tente de se satisfaire ce désir.

Guy Rosolato dans un article sur «L'écoute musicale comme méditation» (21), propose une classification assez commode de trois types d'é-

coutes, la première «technique» - que je laisserai apprécier aux musicologues - pour m'intéresser aux deux suivantes :

- «L'écoute évocative» où «l'on jouit des réminiscences». Cette jouissance est tendue entre deux pôles, la jubilation des souvenirs les plus intimes et le plaisir de partager avec d'autres, dans un concert par exemple, les sentiments de tristesse, de joie, d'exaltation qui accompagnent la tonalité.

- L'autre expérience, individuelle et plus rare, est l'abandon à l'écoute que Rosolato nomme «hypnosique» dans laquelle «cette remémoration est maintenant «vécue» et hallucinatoire à un stade qui écarte la particularité des images : elle converge vers l'union entre l'amour et la mort».

L'évocation a une large part dans la sensibilité musicale de Gautier. Il suffit de comparer la critique très descriptive qu'il donne de *Tannhäuser* et celle que Baudelaire en a faite (22), disant mieux que Gautier ce que Gautier lui-même aurait pu dire, pour s'en convaincre. A la lecture des textes il est frappant de constater combien Gautier est sensible aux éléments de disharmonie, à la cacophonie du quotidien, équivalent musical du grotesque qu'il est si prompt à identifier sous toutes ses formes. Après la consommation par ses participants de la pâte verte, la soirée du *Club des hachichins* tourne en une mascarade débridée où «des fantômes grotesques» assaillent le narrateur «faisant voler en nuage la poudre de leur perruque et chantant faux des chansons extravagantes sur des rimes impossibles» (23) jusqu'à ce que «le voyant», c'est-à-dire «l'adepte sobre» se mettant au piano «change la direction de l'ivresse» et conduise l'auditeur à des «ravisements ineffables» :

« Le thème attaqué était, je crois, l'air d'Agathe dans le *Freyschütz* ; cette mélodie céleste eut bientôt dissipé, comme un souffle qui balaye des nuées difformes, les visions ridicules dont j'étais obsédé» (24)

De même dans *La Cafetière*, une gesticulation peu contrôlée anime les danseurs :

«Ils sautaient, cabriolaient, faisaient des ronds de jambes, des jetés battus et des entrechats de trois pieds de haut, tant que la sueur, leur coulant du front sur les yeux, leur emportait les mouches et le fard. Mais ils avaient beau faire, l'orchestre les devançait de trois ou quatre notes» (25)

Cette pénible scène cesse au moment où le narrateur rencontre Angela et se lance dans une valse avec elle :

«J'étais inondé d'une joie ineffable et j'aurais toujours voulu demeurer ainsi, et chose remarquable, quoique l'orchestre eût

triplé de vitesse, nous n'avions besoin de faire aucun effort pour le suivre» (26)

La réconciliation n'est cependant pas assurée. Il arrive que l'accord avec l'aimée soit impossible et le tempo de la musique le signale très vite. Il est évident que Dona Feliciana Vasquez qui massacre les duos de Bellini et contraint Andrès à les massacrer avec elle n'est pas sur la voie d'une union harmonieuse. De façon moins caricaturale, la discordance qui vibre dans la voix d'Alicia Ward et la maladresse de l'accompagnement de Paul d'Aspremont dit, avant l'heure, qu'ils ne triompheront pas de la «jettatura».

«Miss Alicia, tremblante comme la feuille, chantait de la voix la plus adorablement fausse du monde la romance d'*Anna Bolena* «deh, non voler costringere» que Paul, non moins ému, accompagnait à contre temps» (27)

A côté de ces fausses notes, qui signifient la disharmonie dans la relation amoureuse, il est d'autres accords, puissamment évocateurs et souvent bénéfiques, qui sont ceux de la musique populaire. Ils disent volontiers l'heureuse et naturelle présence au monde. Dissuadé par les duos de Bellini, Andrès a fui Feliciana et trouvé l'amour avec Militona :

«Les ay ! et les ola ! des couplets de fandango jaillissaient par bouffées harmonieuses du coin des rues et des carrefours et tous ces bruits joyeux et nationaux formaient comme un vague épithalame au bonheur des deux amants» (28)

Cherchant à combattre l'influence néfaste de Paul d'Aspremont, Altavilla chante à Alicia

«une de ces délicieuses mélodies populaires napolitaines, sans nom d'auteur, et dont une seule, recueillie par un musicien, suffirait à faire la fortune d'un opéra» (29)

Les exemples sont nombreux de tarentelles napolitaines, airs de «músicos» anversoises, valse de brasseries allemandes qui disent la facilité et le plaisir du peuple à se mouvoir dans sa mémoire collective, dans l'air que la mère et la grand' mère ont appris comme le chantent les vers des «Variations sur le Carnaval de Venise».

Il est vrai que dès que la mémoire, la mère et la grand' mère entrent en jeu, quelque chose, très vite, se met à vibrer dans les textes de Gautier, qui est l'inévitable et nostalgique anamnèse qui surgit de façon particulièrement vivace de la musique populaire. La mémoire historique se creuse en une mémoire affective et individuelle, la mémoire d'un peuple convoque imman-

quablement dans les textes la sensible et secrète mémoire du moi.

La faculté d'évocation que Rosolato décrit comme un langage commun à tous, issu du plus intime de chacun de nous, prend toute son ampleur dans la rencontre avec les différents folklores. On se souvient de l'esclave du *Roman de la Momie* qui

«oublant le fouet du maître, suspendait sa marche et s'arrêtait pour aspirer, l'oreille tendue, ce chant imprégné de toutes les nostalgies secrètes de l'âme et qui le faisait songer à la patrie perdue, aux amours brisées et aux insurmontables obstacles du sort» (30)

La même tonalité se retrouve dans le chant des derviches tourneurs de Constantinople et des termes plus précis et maintenant reconnaissables nous ouvrent les portes de l'extra-monde.

«Cet air, d'un charme bizarre, me faisait naître au cœur des nostalgies de pays inconnus, des tristesses et des joies inexplicables, des envies folles de m'abandonner aux ondulations enivrantes du rythme. Des souvenirs d'existences antérieures me revenaient en foule, des physionomies connues et que cependant je n'avais jamais rencontrées dans ce monde me souriaient avec une expression indéfinissable de reproche et d'amour ; toutes sortes d'images et de tableau de rêves oubliés depuis longtemps s'ébauchaient lumineusement dans la vapeur d'un lointain bleuâtre ; je commençais à balancer ma tête d'une épaule à l'autre, cédant à la puissance d'incantation et d'évocation de cette musique si contraire à nos habitudes et pourtant d'un effet si pénétrant...» (31)

La frontière de l'évocation à l'hypnose me paraît ici sur le point d'être franchie et le terme «d'incantation» - si souvent repris par Gautier quand il s'agit de la musique - atteste le pouvoir magique des sons de frayer des voies vers un ailleurs tout à la fois archaïque et prometteur d'extase et de liberté. C'est tout le passage qui célèbre la musique tzigane dans *Le Voyage en Russie* (32) qu'il faudrait encore citer pour compléter cette description.

Nostalgie d'une expérience antérieure, libération des pulsions, accès à une vie primitive sans entrave : voilà la promesse de l'incantation musicale, mais cette aspiration vague et puissante reste sans but. Le narrateur et même l'auteur ne savent interpréter la demande inscrite dans la mélodie. Quel est ce «bonheur noble, inintelligible et précis» que propose la musique ?

Une réponse partielle nous est donnée dans *Mademoiselle de Maupin*.

non à travers une œuvre musicale incontestable, mais grâce à quelques notes séparées qui, à la faveur de deux moments de sidération induisent ce «sentiment océanique» prometteur de toutes les annonces : je veux parler du son de l'angelus et du chant du rossignol.

La première expérience a lieu lors d'une promenade à cheval avec Rosette, dans la chaude harmonie d'un soleil couchant :

«De temps en temps un oiseau partait devant nous et traversait l'allée en chantant. La cloche d'un village que l'on ne voyait pas sonnait doucement l'Angelus et les sons argentins, qui ne nous arrivaient qu'atténués par l'éloignement, avaient une douceur infinie. Nos bêtes allaient le pas et marchaient côte à côte d'une manière si égale que l'une ne dépassait pas l'autre. Mon cœur se dilatait, et mon âme débordait sur mon corps. Je n'avais jamais été si heureux» (33)

Ce moment de bonheur est soudain, absolu et unique. Cherchant à le recréer avec des ingrédients identiques, d'Albert subira un échec. Le seul résultat de cet instant d'exception est le baiser qu'il donne à Rosette dans lequel pour «la seule fois de sa vie... la réalité lui a paru aussi belle que l'idéal» (34).

La révélation n'a donc été que le prélude à une exaltation amoureuse dont Proust a bien montré, dans *Un Amour de Swann*, à propos de la Sonate de Vinteuil, qu'elle est le détournement du sens véritable de la promesse.

D'Albert fait une seconde expérience du même ordre en écoutant le chant d'un rossignol. Celui-ci se trouve de ce fait en bonne compagnie avec deux autres oiseaux littéraires, la grive de Chateaubriand qui, le replongeant dans le passé, lui fait mesurer la distance entre le bonheur jadis espéré et le temps perdu à le poursuivre et l'oiseau du chemin des aubépines, de Proust, dont le chant est l'annonce d'une bouleversante épiphanie :

«Divisant la hauteur d'un arbre incertain, un invisible oiseau s'ingéniait à faire trouver la journée courte, explorait d'une note prolongée la solitude environnante, mais il recevait d'elle une réplique si unanime, un choc en retour si redoublé de silence et d'immobilité qu'on aurait dit qu'il venait d'arrêter pour toujours l'instant qu'il avait cherché à faire passer plus vite» (35)

Cet état de stupeur intemporelle est en tout point comparable à l'expérience que fait d'Albert :

«Je ne pensais pas, je ne rêvais pas, j'étais confondu avec la nature qui m'environnait... Tout à coup comme s'il allait arriver quelque chose d'extraordinaire, la feuille s'arrêta au bout de la branche, la goutte d'eau de la futaie resta suspendue en l'air et n'acheva pas de tomber... Mon cœur cessa de battre, et il se fit un tel silence que l'on eût entendu pousser l'herbe et prononcer un mot tout bas à deux cents lieues. Alors le rossignol, qui probablement n'attendait que cet instant pour commencer à chanter, fit jaillir de son petit gosier une note tellement aiguë et éclatante que je l'entendis par la poitrine autant que par les oreilles ... Je comprenais totalement ce qu'il disait, comme si j'eusse eu le secret du langage des oiseaux» (36)

Jusque là tout semble ordonné pour la révélation. A un niveau cosmique, Spirite connaîtra une omniscience comparable : «Je lisais à livre ouvert dans ce poème de Dieu qui a pour lettres des soleils» (37) La chute est moins prestigieuse pour d'Albert : «C'était l'histoire des amours que je n'ai pas eues que chantait ce rossignol». Ainsi, à chaque fois, la promesse qu'offre l'immobilisation du temps et la perte du corps est rabattue sur une préoccupation amoureuse. L'extra-monde dont on devine de plus en plus qu'il est le monde auquel l'artiste doit accéder pour le traduire en une création originale est irrémédiablement hanté, et peut-être quelque peu perversi, par l'image de la mère dont l'absence alimente la nostalgie et suscite le sentiment d'étrangeté. Paradis perdu / Paradis maternel, c'est bien en arrière que l'artiste doit chercher sa vérité mais en maintenant à distance cette tentation de régression qui lui fait confondre avec une préoccupation amoureuse le devoir qui lui est signifié d'une traduction esthétique de son émotion.

Et c'est cependant bien là, dans ce sentiment d'étrangeté et ce sentiment «océanique», aux confins de l'amour et de la mort, au lieu de l'écoute «hypnosique», que se rejoignent l'expérience musicale et l'aspiration à l'extra-monde. Ces moments de sidération que le créateur subit, sans comprendre toujours qu'ils sont signes de la création à accomplir, l'amateur de musique les connaît et ils sont pour lui extase, comblement, accomplissement. Tous deux sont le temps de l'expérience - dans le champ / chant de la mort. L'écoute «hypnosique» de la musique est avant tout ce message d'amour et de mort. Elle met en communication avec le Paradis perdu et avec la Morte toujours Amoureuse qui l'habite. Spirite, en initiatrice aimante, sait définir le pouvoir d'une harmonie :

«Le morceau qu'elle joua était l'œuvre d'un grand maître, une de ces aspirations où le génie humain semble pressentir l'infini et qui formulent avec puissance tantôt les secrètes *postulations* de l'âme, tantôt lui rappellent le *souvenir* des cieux et des paradis d'où elle a été chassée» (38)

C'est bien dans cette tension entre «postulation» et «souvenir» que se rejoignent musique et l'extra-monde, et c'est aussi parce que - à tort ou à raison - l'objet recherché est avant tout la femme aimée, que la femme, et première de toutes, la femme musicienne, sera le médium privilégié, à la fois destinataire et adjuvante de la quête. L'image de la jeune fille au piano est emblématique de cette fonction d'initiatrice. Bien sûr les jeunes filles bourgeoises, Calixte, Lavinia, ont un piano d'Erard dans leur chambre mais il ne sert pas qu'à faire des gammes. La jeune femme au piano (et souvent en même temps au miroir), celle de *Symphonie en blanc majeur* - Seraphita ? Sphinx blanc ? Madame des Neiges ? - ou encore Prascovie Labinska, doit conduire une entreprise de dévoilement que Spirite réussit en partie.

Outre son piano, l'autre attribut de la femme médium est sa voix toujours décrite comme harmonieuse et qui a le même pouvoir conducteur que la musique. Il est caractéristique qu'elle détienne le savoir de la langue maternelle. Prascovie s'inquiète des défaillances linguistiques d'Octave et quand elle retrouve Olaf c'est pour lui dire :

«Vous devez avoir retrouvé l'usage de votre langue maternelle ... que vous ne saviez plus hier.
Oh ! répondit le comte en polonais, c'est celle que mon âme parlera dans le ciel, si les âmes gardent au paradis un langage humain» (39)

Dans *Partie Carrée*, c'est le son d'une voix et les mots d'une langue qui viennent dissiper le mystère de l'impression de «déjà vu» que Volmerange a éprouvé en rencontrant Priyamvada :

«Cher Seigneur, dit celle-ci, dans cet idiome indostani plein de voyelles et doux comme la musique, ne vous souvient-il pas de Priyamvada ? Les sons de cette langue qu'il avait parlée aux Indes dès son enfance et qu'il avait négligée depuis qu'il habitait l'Europe ne présentèrent d'abord à ses oreilles qu'un murmure mélodieusement rythmé, et il lui fallut un peu de temps pour en saisir le sens : il avait compris l'air avant les paroles» (40)

Langage féminin, langage maternel, la voix peut suffire à désigner l'amour idéal incessamment recherché. C'est ainsi que dans *Blason et Caducée*, nouvelle inachevée qui dort dans les cartons de Lovenjoul, le Comte de Voltry tombe amoureux d'une voix qu'il entend derrière les hauts murs d'un couvent et qu'il décrit ainsi :

«C'est la harpe, c'est le cantique de l'ange de Noël, c'est la

pureté, l'harmonie, la beauté, l'intelligence. Quelle voix ! Comme elle vibre avec mélodie dans tous les tons ; elle passe par toutes les gammes et avec des nuances d'une délicatesse fabuleuse» (41)

Se souvenant de cette voix le jeune homme fait un portrait qui, porté par sa mère à la Supérieure du couvent, se révèle bien être celui d'une des pensionnaires.

Et, de fait, la musique semble être particulièrement propice à la transposition d'art. La grande réussite de Spirite est d'opérer la fusion des arts, de révéler à Guy de Malivert les prestiges de la musique :

«Un art nouveau se révélait à lui, et mille idées inconnues se remuaient dans son âme ; les notes éveillaient en lui des vibrations si profondes, si lointaines, si antérieures, qu'il croyait les avoir entendues dans une première vie, depuis oubliée» (42)

Mais aussi de traduire en mots un de ces poèmes, de sorte qu'ainsi sublimé il lui paraisse un accomplissement esthétique parfait.

«Bientôt elle se remit au piano et fit jaillir du clavier une mélodie d'une puissance et d'une douceur incomparables où Guy reconnut un de ses poèmes - celui qu'il aimait le mieux - transposé de la langue des vers dans la langue de la musique. C'était une inspiration dans laquelle, dédaigneux des joies vulgaires, il s'élançait d'un essor désespéré vers les sphères supérieures où le désir du poète doit être enfin satisfait» (43)

On sait que l'expérience ne s'arrête pas là, que l'initiation s'achève sur les marches du Parthénon, magiquement reconstitué pour un instant par Spirite pour le plaisir de Malivert, et qu'il dédaignera cette vision architecturale - cependant prestigieuse - pour tourner son regard vers Spirite, ravie que «l'art lui-même soit oublié pour l'amour». Ainsi les arts plastiques l'emportent finalement sur la musique et l'amour sur l'impulsion créatrice. Il n'est pas interdit de voir dans ce final une retombée de ce que promettait l'initiation musicale qui a permis à Gautier d'écrire les pages d'esthétique les plus lucides peut-être de son œuvre en prose. Il n'en est pas moins vrai que Spirite musicienne est le hiérophante qui conduit Malivert à la mort. C'est que la musique, seule peut-être de tous les arts, entretient une relation à la mort exemplaire au point que telle sonate de Schubert, telle musique maçonnique de Mozart a le pouvoir de délivrer celui qui écoute, momentanément mais absolument, de l'angoisse de l'anéantissement, d'abolir le présent, de réconcilier avec le passé, de laisser dans l'indifférence de l'avenir.

De cette satisfaction hallucinatoire qui s'accompagne de la perte du corps, on retrouve des éléments dans *La Pipe d'Opium* et dans *Le Club des Hachichins* et peut-être n'a-t-on pas encore suffisamment souligné la parenté qui réunit, chez Gautier, l'expérience musicale, celle de la drogue et celle des moments de révélation qui nous occupent. L'expérience que fait le narrateur avec la morte qu'il a réveillée d'un baiser et qui se nomme Carlotta ressemble en tous points à celle de Guy et de Spirite :

«Elle parlait en vers d'une beauté merveilleuse, où n'atteindraient pas les plus grands poètes éveillés et quand le vers ne suffisait plus pour rendre sa pensée elle lui ajoutait les ailes de la musique...

Je voyais très clairement ce qu'elle allait dire ... J'avais pour elle la même transparence et elle lisait en moi couramment»(44)

Effet de voyance poétique que l'on retrouve dans l'exclamation de Malivert : «Comme cette pensée pénétrait ma pensée !»(45)

Les effets de la musique sont, dans la période qui précède le «kief», prodigieux sur le hachichin :

«Les notes vibraient avec tant de puissance qu'elles m'entraient dans la poitrine comme des flèches lumineuses ; bientôt l'air joué me parut sortir de moi-même ; mes doigts s'agitaient sur un clavier absent, les sons en jaillissaient bleus et rouges en étincelles électriques ; l'âme de Weber s'était incarnée en moi» (46)

De la même manière les mélodies de Spirite

«s'échappent du piano en vibrations visibles et colorées et se répandent à travers l'atmosphère de la chambre par ondulations lumineuses» (47)

Cet effet de transfiguration du réel, d'une relation à l'autre à la fois totale et totalement évitée, que Guy décrit comme caractéristique de l'écoute musicale, il semble bien que ce soit dans l'expérience de la drogue que Gautier l'ait trouvé (48). Tout se passe comme si la drogue ouvrait à la musique qui elle-même ouvrirait à la perception de l'au-delà. Et à ce moment, les conditions sont requises pour que, comme dans la musique de Berlioz,

«les âmes des héros entrent dans les cieux sur une éclatante fanfare qui mêle les voix des anges aux acclamations déjà lointaines des mortels» (49)

La musique serait donc le plus hallucinatoire de tous les arts, le seul capable d'offrir dans notre monde les délices de l'autre, tel qu'il est évoqué par la phrase musicale de Spirite qui

«promet au génie le bonheur et l'amour mais tel que l'imagination de l'homme, même en rapport avec un esprit, ne pourrait les concevoir» (50)

Et je voudrais enfin m'interroger, dans la limite de mes très modestes connaissances, sur ce que le langage musical peut bien receler de pouvoirs propres à exprimer cette incurable nostalgie d'idéal qui motive et détermine l'expression de l'extra-monde.

La première remarque est que, par définition, la musique exclut la représentation. Elle peut susciter des sentiments, des idées, plus rarement, et en tous cas ce n'est pas sa vocation, des images. En cela elle pouvait être un instrument précieux pour combattre ce que l'imagination plastique de Gautier peut avoir d'éblouissant mais parfois de réducteur. J'ai tenté de montrer ailleurs combien cette pulsion scopique était défensive, combien la nécessité de réifier, de décrire en formes nettes, en couleurs contrastées, en matériaux durs et éclatants était une constante de l'imaginaire de Gautier destinée à combattre l'angoisse de l'entropie, du pourrissement, de la mort-vivante. La musique n'échappe pas à la manie descriptive. Elle est «soupon de brise, rayon de lune, parfum d'oranger, battement de cœur» (51) ; elle est aussi «quelque chose d'étincelant, d'inouï, déluge de trilles, pluie embrasée de traits chromatiques, feu d'artifice musical» dont le narrateur du *Nid de Rosignols* veut bien concéder qu'il est impossible à décrire (52). Or précisément la musique n'est rien de tout cela. Son pouvoir hypnotique, bien au-delà des images et des mots, est assez puissant pour contrarier la visualisation fétichisante de Gautier qui glace l'extra-monde comme il tente de glacer les notes qui en signalent la voie d'accès. Parce qu'elle échappe aux images et aux mots qui les décrivent, la musique devient dangereuse dans la mesure où, réduite à une voix, elle se fait entendre comme l'appel maternel, comme le chant des sirènes dont on sait à quel engourdissement il sert de prélude. En cela l'abandon à la musique comporte effectivement les mêmes dangers que l'abandon à la drogue ou à l'amour - si constamment refusé par les héros de Gautier - que l'abandon à la mort en un mot. En contrepartie, elle permet de façon bienheureuse d'échapper à ces mots dont on a vu que, en dehors de la poésie, ils étaient à peu près inaptes à traduire toute pensée, toute image un peu précieuse. Gautier, bien averti de ce bénéfice, écrit à propos de Berlioz dans *Histoire du Romantisme* qu'il

«représente l'idée musicale romantique : (...) les rêveries amoureuses ou mélancoliques, les nostalgies et les postulations de l'âme, les sentiments indéfinis et mystérieux que la parole

ne peut rendre, et ce quelque chose de plus que tout qui échappe aux mots et que font deviner les notes» (53)

Il faut perdre la parole pour trouver la voix, au risque de s'anéantir. C'est bien la démonstration que font les deux sœurs du *Nid de Rossignols* qui ne parlent pas, qui n'ont «jamais poussé un cri aigu ou une plainte discordante», qui ne «perçoivent presque le monde réel que par les sons», qui ont «la maladie de la musique» (54), qui en meurent et prennent leur essor vers l'extra-monde. Les tentatives de descriptions d'accords parfaits ne sont là que pour attester, a contrario, qu'on n'atteint pas la musique en tant que parole et que la parole se déconsidère à parler de la musique.

L'autre bienfait de la musique, dans la perspective qui nous intéresse, est qu'elle est un art temporel qui, par essence, s'adresse au souvenir, suscite et favorise la réminiscence.

Jean Tardieu, dans *Obscurité du Jour*, écrit que «la musique, enchaînée par ses propres sortilèges, n'est jamais qu'un «souvenir» perpétuel puisqu'elle ne peut passer et «se passer» que dans le monde de la disparition» (55) Michaux, dans *Passages*, parle lui de «l'axe archaïque» de la musique : «art qui chante l'amour, sans qu'on sache si c'est l'amour d'une femme sans qu'il y ait contrat ... Art où l'amour impossible est viable et sa voie royale» (56). Michaux avait-il lu Gautier !

La musique est encore structurellement liée à la répétition «qui créant une antériorité induit le fantasme des origines et laisse espérer les retrouvailles avec l'objet perdu» (57) et cette propension à la répétition qui signale avec tant de persistance le «retour du refoulé» dans l'œuvre de Gautier est exploitée également dans la mise en texte du schéma musical. Dans *Avatar*, Olaf, séparé de Prascovie, l'évoque avec assez de force pour qu'elle lui apparaisse, dans le miroir de l'eau, jouant du piano. En même temps, mais une bonne vingtaine de pages plus loin, le récit reprend la même scène vécue par Prascovie qui, jouant un air de Weber a ressenti l'appel d'Olaf. Spirite joue deux fois pour Malivert, la première fois des œuvres des grands maîtres, la seconde pour interpréter musicalement le poème de Guy. Autre répétition, qui celle-là met directement en correspondance les deux mondes, dans le Pompéi d'*Arria Marcella* :

«Un jeune garçon jouant de la flûte ... se tient debout, fixant les yeux sur les trois convives, dans une attitude de bas-relief, et soufflant dans son instrument aux sons doux et mélodieux quelque-une de ces cantilènes populaires en mode mineur dont le charme est pénétrant. Peut-être ce garçon descendait en droite ligne du flûtiste qui précédait Duilius» (58).

Ainsi échappant à la représentation et abolissant la distance qu'instaurer le regard, remplaçant l'insignifiance des mots et le morcellement des phrases par la richesse des harmonies propres à l'incantation, enracinée dans un passé qu'elle est habile à faire revivre par éclats, la musique se révèle singulièrement apte à «l'évocation rétrospective» de l'extra-monde. Plus largement, au lieu de favoriser l'identification à l'autre - ce qui est la vocation de l'œuvre romanesque - elle ne peut faire advenir que ce qui existe déjà en nous et en cela elle rejoint la poésie. Comme le langage poétique elle vise à restituer à l'être une unité et une harmonie dont l'extra-monde n'est que la métaphore.

«Le poète et le musicien savent tout», dit la harpiste du *Roman de la Momie* (59). L'extra-monde n'est qu'un leurre, il n'existe pas en dehors du temps et de l'espace, mais dans le moi le plus archaïque où, s'il en a la force, l'artiste ira affronter les forces agressives du processus primaire pour les ordonner en une création pacifiée. La musique ne donne pas un illusoire accès à l'extra-monde, mais réveillant la mémoire et suscitant l'envahissement du «sentiment océanique», permettant d'échapper aux pièges de la représentation et de la verbalisation, elle libère le moi créateur et l'autorise à user à sa guise de ses pouvoirs. Entre «souvenir» et «postulation», pour reprendre les termes de Gautier, ses accords se fondent finalement dans le silence des Eldorado ou dans «cette musique des sphères» qu'entend Spirite dans son voyage intersidéral.

L'angoisse de l'artiste est finalement de savoir donner une traduction poétique de ces moments où le ciel s'ouvre et lui propose l'infinité borghésienne des possibilités créatrices. Cette angoisse, le narrateur de *La Recherche* après avoir entendu le septuor de Vinteuil, l'exprime en des termes que n'aurait pas désavoués Gautier :

«Enfin le motif joyeux resta triomphant ; ce n'était plus un appel presque inquiet lancé derrière un ciel vide, c'était une joie ineffable qui semblait venir du paradis, une joie aussi différente de celle de la sonate que, d'un ange doux et grave jouant du théorbe, pourrait être, vêtu d'une robe écarlate, quelque archange de Mantegna sonnante dans un buccin. Je savais que cette nuance nouvelle de la joie, cet appel vers une joie supra terrestre, je ne l'oublierais jamais. Mais serait-elle jamais réalisable pour moi ?» (60)

Les références à Proust ne sont pas innocentes ni, me semble-t-il, tout à fait inutiles. Les questions sur l'art posées à partir de la musique sont similaires chez Proust et Gautier. Les mots de Proust disent par la voix et avec l'autorité de celui qui a converti le «temps perdu» en «temps retrouvé», que la conquête de l'extra-monde se fait sur terre, qu'elle est un travail de création qui peut être médiatisé par des impressions brutes - son de l'angelus,

chant du rossignol - ou par des accomplissements esthétiques déjà élaborés. Spécialiste des «transpositions», Gautier ne pouvait ignorer les «correspondances» qui s'établissent entre les arts. La musique lui a probablement offert les émotions les plus fortes, les plus aptes à nourrir ses postulations à l'idéal et à organiser esthétiquement un monde dont il ressentait plus que tout autre la radicale contingence.

Marie-Claude SCHAPIRA
Université Lyon II

NOTES

1. *Arria Marcella, Romans et Contes*, Slatkine Reprints, Coll. «Ressources», Genève, 1979, p. 308.
2. G. Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Paris, Plon, 1956, T. Gautier.
3. M. Nathan, *Le ciel des Fourieristes*, Lyon, PUL, 1981.
4. M. Milner, *La fantasmagorie*, Paris, PUF, 1982.
5. *Fortunio, Nouvelles*, Slatkine Reprints, Coll. «Ressources», Genève, 1979, p. 100.
6. *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier, 1955, pp. 43-44.
7. Id. p. 66.
8. *Spirite*, Paris, Flammarion, 1970, pp. 135-136.
9. *Mademoiselle de Maupin*, p. 63.
10. Id. p. 155.
11. Id. p. 53.
12. Cf. l'article de Carlo PASI. «Le fantastique archéologique de Gautier», dans le *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, no 6, 1984, pp. 83-93.
13. G. de Nerval, *Artémis*, Oeuvres, vol. I, Bibl. de la Pléiade, 1966, p. 5.
14. J. Gautier, *Le Second Rang du Collier*, Paris, La Renaissance du livre, 1911, p. 177.
15. *Mademoiselle de Maupin*, p. 199.
16. *Fortunio*, p. 100.
17. *Mademoiselle de Maupin*, p. 257.
18. *Une Nuit de Cléopâtre, Nouvelles*, p. 356.
19. M. Proust, *La Prisonnière*, Bibl. de la Pléiade, T. III, p. 258.
20. M. Proust, *Un Amour de Swann*, T. I, p. 210.
21. G. Rosolato, «L'écoute musicale comme méditation», dans *Psychanalyse et Musique*, Paris, Les belles lettres, 1982, pp. 139 à 151.
22. Citée par J. Gautier, op. cit., p. 176.
- C. Baudelaire, *R. Wagner et Tannhäuser à Paris, Oeuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, p. 1214.

23. *Le Club des hachichins, Romans et contes*, p. 442.
24. Id. p. 446.
25. *La Cafetière, Les Jeunes France*, Paris, Charpentier, 1878, p. 255.
26. Id. p. 257.
27. *Jettatura, Romans et contes*, p. 162.
28. *Militona, Trio de Romans*, Paris, Charpentier, 1914, p. 231.
29. *Jettatura*, p. 170.
30. *Le Roman de la Momie*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 60.
31. *Constantinople*, Paris, Michel Lévy, 1857, pp. 137-138.
32. *Voyage en Russie*, T. II, Paris, Charpentier, 1866, pp. 128-131.
33. *Mademoiselle de Maupin*, p. 98.
34. *Mademoiselle de Maupin*, p. 102.
35. M. Proust, *Du côté de chez Swann*, T. I, p. 137.
36. *Mademoiselle de Maupin*, p. 115.
37. *Spirite*, p. 137.
38. Id. p. 147.
39. *Avatar, Romans et contes*, p. 134.
40. *Partie-Carrée*, Paris, Charpentier, 1914, p. 192.
41. *Blason et Caducée*, Coll. Lovenjoul, C. 513, p. 3, (Inédit).
42. *Spirite*, p. 147.
43. Id. p. 150.
44. *Le Club des hachichins*, p. 426.
45. *Spirite*, p. 151.
46. *Le Club des hachichins*, p. 447.
47. *Spirite*, p. 151.
48. On retrouve, dans l'article déjà cité de Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser*, le même rapprochement entre les effets de la musique et ceux de l'opium : «il semble parfois, en écoutant cette musique ardente et despotique, qu'on retrouve peintes sur le fond des ténèbres, déchiré par la rêverie, les vertigineuses conceptions de l'opium». Op. cit. p. 1214. On trouverait également des remarques intéressantes sur la musique et le hachish dans *Le hachish* et *Le poème du hachish*, op. cit. p. 334 et 347.
49. *Hector Berlioz, Histoire du Romantisme*, Les Introuvables, Paris, 1978, p. 263.
50. *Spirite*, p. 151.
51. *Avatar*, p. 171.
52. *Le Nid des Rossignols, Nouvelles*, p. 267.
53. *Hector Berlioz*, op. cit., p. 260.
54. *Le Nid de Rossignols*, p. 263.
55. Jean Tardieu, *Obscurité du Jour*, les sentiers de la création, Skira, Genève, 1974, p. 85.
56. H. Michaux, *Passages*, NRF, 1967, pp. 84-85.
57. G. Rosolato, «Répétitions», dans *Musique en jeu*, no 9, p. 43.
58. *Arria Marcella*, p. 285.
59. *Le Roman de la Momie*, p. 66.
60. M. Proust, *La Prisonnière*, T. III, pp. 260-261.

à Monsieur MÉRIC.

HÉLAS !

Tristesse.



Prix. 3 fr.

Poésie de

THÉOPHILE GAUTIER

musique de

ALFRED MUTEL

PARIS,

E. et A. GIROD, éditeurs, Boulevard Montmartre, 16.

Propriété pour tous pays.

Guitare, 1.^{re}



THÉOPHILE GAUTIER, SPECTATEUR ET CRITIQUE D'OPÉRA A TRAVERS LE FEUILLETON DU MONITEUR UNIVERSEL

En juin 1864, après la mort subite de Fiorentino - qui signait *A. de Rovray* la chronique musicale du *Moniteur Universel* - Théophile Gautier reprit, dans son feuilleton dramatique, le compte rendu de l'actualité lyrique. Depuis son départ de *La Presse*, se gardant d'empiéter sur le domaine réservé de son collègue, il n'avait presque rien écrit sur le sujet, si ce n'est le fameux article à propos du *Tannhäuser* entendu à Wiesbaden en septembre 1857, œuvre qu'il souhaitait voir jouer au Grand Opéra de Paris (1). Pendant ces années de discrétion obligée, si jamais Gautier regretta de ne pouvoir faire entendre sa voix dans le concert de la critique musicale, ce fut probablement en mars 1861, quand l'ouvrage de Wagner, enfin représenté sur la scène de la rue Lepelletier, déclencha de si vives passions, tandis que son propre journal s'associait à la cabale du Jockey-Club pour dénigrer une partition que lui-même avait sincèrement aimée. «Nulle voix ne s'est élevée en faveur de cette prétendue musique de l'avenir», affirmait A. de Rovray dans le *Moniteur* (2). Pour l'honneur de la presse parisienne, Baudelaire rappela alors les lignes que son ami Gautier, à son retour d'Allemagne, avait publiées dans ce même quotidien (3).

La disparition de Fiorentino survenait quelques semaines avant l'entrée en application d'un décret impérial qui rendait aux théâtres une liberté presque totale et risquait ainsi de bouleverser le petit monde du spectacle. Dès le 1er juillet 1864, chaque salle pourrait choisir son répertoire dans n'importe quel genre. Allait-on voir le *Vaudeville* mettre à l'affiche certaines pièces classiques ou bien la *Porte Saint-Martin* proposer quelque opéra à son fidèle public ? C'était là une question qui intéressait particulièrement notre feuilletoniste et son éditeur et ami Michel Lévy, récents associés d'un groupe financier qui contrôlait plusieurs scènes parisiennes. Lévy chargea

Gautier de négocier avec les autres copropriétaires de l'*Entr'acte* un projet de réunion qui aurait donné à ce périodique une sorte de monopole de l'information théâtrale (4).

C'était un homme excessivement occupé, toujours soucieux d'argent, qui allait ajouter à sa tournée habituelle les trois salles de l'Opéra, des Italiens et du Théâtre Lyrique. Présidant activement la Société Nationale des Beaux-Arts et poursuivant l'interminable rédaction de son Salon, Gautier assumait aussi la direction littéraire de la *Revue Nationale et Etrangère* et envisageait encore, avec son compère Arsène Houssaye, de fonder une revue politique (5). Certes, à cette époque, il se proclamait en excellente condition physique, lançant à la cantonade du dîner Magny : «Moi, je suis fort, j'amène 357 sur la tête du Turc et je fais des métaphores qui se suivent...» (6) ; mais d'autres fois, il avouait sa lassitude de devoir sortir presque chaque soir (7). Depuis longtemps résigné à la corvée d'aligner chaque lundi ses colonnes au rez-de-chaussée du journal, il prenait malgré tout sa part de plaisir aux spectacles réussis, partageant franchement les enthousiasmes des dilettantes quand s'accomplissait le miracle de l'accord parfait entre la salle et la scène :

«... cette sorte de communication magnétique entre l'artiste et le public, qui double le talent du chanteur et surexcite les prédispositions de l'auditeur» (*M.U.* 12 novembre 1866)

Pendant six ans, jusqu'au désastre de 1870, dans les pages du *Moniteur Universel*, puis dans celles du *Journal Officiel*, Théophile Gautier poursuivra sa chronique de l'art lyrique, dernier grand témoin romantique de l'évolution du goût parisien à la fin du Second Empire (8). La plupart de ces écrits sont restés inédits en librairie, à l'exception de quelques chapitres d'un recueil intitulé la *Musique*, paru chez Charpentier en 1911 ; plus rarement consultés et moins souvent cités que les extraits de l'*Histoire de l'Art Dramatique*, ils représentent pourtant une source d'information précieuse pour les historiens de l'opéra. On y relève aussi quelques digressions qui peuvent éclairer certains aspects de la vie et de la création littéraire de leur auteur. Une lecture de l'ensemble de ces textes, donnant une idée plus complète et plus juste des rapports de Gautier avec l'art musical, permet de retoucher le portrait peu flatteur, souvent représenté, d'un auditeur plutôt incompetent.

Il était admis que Théophile Gautier n'entendait pas grand chose à la musique. En juxtaposant les jugements les plus sévères des musicologues, certaines appréciations restrictives de commentateurs, de vagues confidences de ses intimes et, jusqu'à ses propres boutades, on compose aisément une charge qui ressemble sans doute au modèle, mais comme une caricature fait reconnaître un personnage, par l'exagération de ses traits caractéristiques : rapin raté reconverti à la littérature, auteur sans idées privilé-

giant abusivement la beauté plastique, incapable d'éprouver un sentiment musical profond, soumis au caprice des modes, ramenant toute critique à une simple transposition d'art... Même la description du poète au théâtre, esquissée par Adophe Boschot - à qui pourtant on ne peut reprocher de méconnaître Gautier - nous paraît imprécise et finalement injuste (9).

On découvrira un amateur plus subtil, une sensibilité plus vraisemblable : en l'écoutant lui-même raconter ses soirées lyriques, en comparant ses analyses avec celles qu'on pouvait lire à l'époque dans d'autres revues musicales, en recherchant dans ce qu'il écrivit par ailleurs l'écho des musiques qui l'ont particulièrement touché.

Là où Théophile Gautier ne peut s'empêcher de révéler son penchant pour la forme plastique, c'est dans le langage même de sa critique musicale, dans la rhétorique qu'il développe pour mieux traduire ses impressions de mélomane. Ne possédant guère de science musicale, il ne s'aventure pas volontiers à user de termes spécifiques, entendus auprès de ses amis compositeurs et interprètes, langage technique qui ne souffre pas d'approximation et fait sourire les professionnels quand il est mal répété par un profane (10). Plus à l'aise avec le riche vocabulaire des ateliers, dont il émaille ordinairement ses propos, il y puisera fréquemment pour caractériser ce qu'il entend. Il parlera plus souvent de *fondus*, de *manière noire*, de *arabesques* ou de *couleur locale* que de *modulation*, de *mélisme* ou d'*arpèges*, et quand il veut définir le style d'un compositeur, viennent plus naturellement sous sa plume des comparaisons avec l'un des Beaux-Arts.

Ainsi trouve-t-il chez Fromental Halévy :

«... une aptitude singulière à se déployer dans de larges espaces et à faire ce que nous nommerions pour ainsi dire de la musique murale. Ces vastes conceptions exigent un talent analogue à celui qu'il faut pour peindre à fresque : une ordonnance sévère, un dessin arrêté, une couleur forte et souple, et surtout un grand style...» (*M.U.* 26 juin 1865) (11)

C'est une évidence, renforcée par l'étude de ses divers écrits - récits de fiction ou relations de voyage - que les images visuelles s'imposent à Gautier davantage que les sensations auditives. Aussi ne faut-il pas s'étonner de trouver tout au long de son feuilleton plus d'un aveu de cette prédilection :

«... c'est peut-être un blasphème, mais pour nous le cloître des nonnes, dans Robert le Diable, vaut pour la magie de l'effet et le vague frisson du monde inconnu, la musique à laquelle il ajoute la profondeur mystérieuse de ses arceaux...» (*M.U.* 15 octobre 1866).

Mais quel romantique ne fut alors stupéfié par le décor de Cicéri et l'ambition de l'orchestration de Meyerbeer ne se limitait-elle pas, en effet, à souligner l'action dramatique plutôt qu'à l'inventer ? (12) Le combattant d'Hernani ne pouvait qu'admirer, lui aussi, les prodigieux effets scéniques de ce grand opéra de style français, premier en 1831 d'un genre qui visait précisément à combiner spectacle et musique afin d'émouvoir totalement le spectateur.

Trente-quatre ans plus tard, dans son compte rendu de l'*Africaine*, opéra posthume du maître, Gautier s'attachera surtout à dépeindre les tableaux vivants qui illustrent la progression de l'action :

«Si nous décrivons avec quelque détail cette mise en scène, c'est qu'elle encadre d'une façon grave et splendide les magnifiques morceaux qui vont suivre et leur donne toute leur valeur. L'œil reçoit la même impression que l'oreille, et l'âme est doublement frappée» (M.U. 1er mai 1865)

Il ne peut saisir une œuvre lyrique nouvelle que dans sa totalité indistincte, et doit confesser son incapacité à développer l'analyse d'une partition après une seule audition :

«... nous avouons sans la moindre honte que notre cerveau n'a pu complètement absorber en six heures ce qui avait occupé pendant un quart de siècle le cerveau de Meyerbeer. C'est donc notre pure impression que nous allons traduire...» (M.U. 1er mai 1865).

Jamais Théophile Gautier n'eût la fatuité de feindre une compréhension immédiate de la musique dont il n'était pas capable. Il écoute et voit les opéras comme un amateur parmi d'autres ; il les juge et il en parle à la simple lumière de son intuition esthétique et d'après sa mémoire de dilettante chevronné. Souvent cependant, ses jugements nous paraissent, avec le recul du temps, plus pertinents que les arguments de tel savant musicien de son époque, parfois aveuglé par sa conception personnelle de la composition (13).

S'il est une œuvre du répertoire qu'il connaît à fond, qu'il admire par-dessus tout et dont il parle avec le plus d'éloquence, c'est *Don Giovanni* :

«Nous l'avons entendu bien des fois et sur bien des théâtres, en italien, en français, en allemand, par des chanteurs de nations diverses...» (M.U. 28 novembre 1864).

Au printemps de 1866, il se trouve que les trois scènes lyriques de la

Capitale donnent, presque en même temps, le chef-d'œuvre de Mozart. A la production décevante des Italiens, insuffisamment répétée, jouée sans façon et chantée dans une relative indifférence, Gautier préfère celle de l'Opéra, plus recherchée :

«Bien qu'il porte en lui-même toute sa force d'expression et puisse se passer d'une éclatante mise en scène, le Don Juan de Mozart convient merveilleusement à l'Opéra. L'œuvre se prête au déploiement de masses, aux intercalations de ballets, aux surprises de décors, aux magnificences et aux variétés de costume (...) Cela ne matérialise en rien l'inspiration du compositeur, mais lui sert de fond et de cadre, et sans aller jusqu'à dire avec Horace que ce qui frappe les yeux fait plus d'effet que ce qui frappe les oreilles - parler ainsi à propos de la musique de Mozart serait un damnable blasphème, - nous avouons que ce splendide spectacle, joint à une partition sublime, nous paraît nécessaire, et nous satisfait complètement» (M.U. 4 avril 1866).

Un mois plus tard, le Théâtre Lyrique Impérial inscrit à son tour le fameux drama giocoso à son répertoire et le monte, sans les moyens grandioses du Théâtre Impérial de l'Opéra, dans une conception assez différente qui fait ressortir davantage le côté bouffe de la pièce, ce à quoi notre amateur ne peut rester insensible, en regrettant toutefois de voir la représentation se prolonger, après l'engloutissement tragique du héros, par l'épilogue moralisateur, scène généralement supprimée au dix-neuvième siècle, où se regroupent les protagonistes pour un commentaire qui lui semble superfétatoire, (14) quelque respect qu'il porte au génial compositeur :

«Après les scènes fantastiques, terribles et sublimes où intervient le commandeur, l'âme n'est plus capable d'émotion, l'esprit ne conçoit rien au-delà et l'oreille n'écoute plus ... même du Mozart» (M.U. 14 mai 1866).

Devenu connaisseur par une longue fréquentation des salles lyriques, le critique sait, le poète sent à quelles limites doit se tenir l'art scénique, pour que les mérites de la musique ne s'effacent pas devant les prétentions du spectaculaire. S'il ne méprise pas les recherches des décorateurs, leur ingéniosité à tirer parti des derniers progrès de la technique, il se montre gêné par leurs excès qui finissent par détourner son attention. Ainsi voit-il son enchantement contrarié, lors d'une reprise du *Freyschütz*, par le réalisme exagéré du paysage représenté au deuxième acte :

«La mise en scène de cet acte, pour lequel on a fait venir une

lune d'Angleterre et amené un torrent d'eau naturelle colorée de diverses teintes par la lumière électrique, est fort belle, mais elle occupe peut-être un peu trop le regard. Nous voudrions une décoration plus sombre, plus vaguement profonde (...) Une âpre gorge de montagne avec de grandes masses d'ombre et quelques blafards reflets de lune, peints tout simplement par un habile décorateur, eussent suffi à la musique de Weber» (*M.U.* 17 décembre 1866) (15).

Théophile Gautier, qui a sans doute lu le *Parfait Machiniste* d'Hoffmann, sait bien que les gens du métier tombent dans l'erreur quand ils cherchent à tout prix à transporter le spectateur «par delà les limites de la scène, dans les régions fantastiques de la poésie» (16), au moyen de l'illusion théâtrale. Il se révèle encore disciple de l'auteur des *Kreiseriana* quand il dit son regret de ne pas voir, sur les scènes parisiennes, s'opérer des changements de décor à vue :

«On n'admet pas facilement en France le changement à vue, nous ne savons pourquoi ; cependant quoi de plus naturel dans le mouvement de la pensée que cette forêt qui disparaît et s'évanouit pour faire place à un palais ou à un monument funèbre quand l'action marche et change de lieu !» (*M.U.* 11 mai 1866).

Pour ce rêveur, la meilleure mise en scène d'un opéra ne serait-elle pas celle que lui fait imaginer la partition, la musique engendrant son propre décor, architecture idéale ?

Les métaphores architecturales, fréquentes dans son œuvre poétique (17), trouvent parfaitement leur emploi dans le feuilleton, l'allégorie permettant au critique de faire parler aux regards les morceaux de musique qui l'ont particulièrement touché, de les situer dans son propre univers esthétique. C'est ainsi que la très forte impression qu'il reçoit à la tardive création française de la *Flûte Enchantée* lui inspire une de ces métaphores prolongées dont il a la prétention et le talent :

«Certaines de ses mélodies font penser au Parthénon. C'est d'abord un effet de blancheur sur fond d'azur ; puis les colonnes s'alignent avec leurs cannelures, le fronton développe son gracieux triangle. Rien de moins compliqué, mais il y a dans ce dessin naïvement pur qu'un enfant croirait pouvoir copier, un rythme caché, une mathématique secrète qui échappe aux plus habiles. Les lignes qui paraissent droites sont des courbes d'une douceur infinie se dirigeant vers un point idéal que voit seulement la pensée du maître, et de leur réunion à ce

point résultent la beauté et la grâce suprême». (*M.U.* 27 février 1865) (18).

Au parterre du Théâtre Lyrique, transporté dans l'ailleurs de la rêverie par la musique de Mozart, Gautier se rappelle son voyage en Grèce et réveille le souvenir de l'intense émotion qui l'avait saisi sur l'Acropole (19). Contrairement à ce que pensait Boschot, le feuilleton musical participe aussi à la recherche du beau absolu (20). En février 1865, tandis qu'il assistait à la première de la *Flûte Enchantée*, Théophile Gautier se souciait déjà de la rédaction de *Spirite*, dont l'en-tête du *Moniteur* annonçait la publication prochaine. Peut-être avait-il écrit certaines pages, du moins avait-il conçu certaines scènes, en particulier celle de l'avant-dernier chapitre où l'on voit Guy de Malivert, rendu lui aussi à Athènes, illuminé par la splendeur du plus beau des temples. Pour décrire l'extase de son héros, il reprendra les expressions que lui avaient inspirées la musique du plus grand des maîtres :

«Une divine harmonie présidait à ses lignes, qui sur un rythme secret, chantaient l'hymne de la beauté. Toutes, doucement, tendaient à un idéal inconnu, convergeaient vers un point mystérieux» (21)

Une lecture croisée de la nouvelle et du feuilleton fait découvrir dans *Spirite* plus d'une réminiscence des spectacles lyriques auxquels assistera l'auteur pendant sa conception, ainsi que dans les analyses de certains livrets, l'apparition d'images qui devancent l'inspiration fantastiques du narrateur. Entre les lignes qu'il écrit le dimanche, quai Voltaire, à propos des spectacles de la semaine écoulée, s'élaborent quelques passages de l'œuvre de fiction qu'il ne rédigera en fait que chez Carlotta Grisi, à l'automne (22). Ainsi aperçoit-on Adelina Patti, la diva dont sont entichés la plupart des dilettantes, se glisser plusieurs fois à l'arrière-plan de l'intrigue romanesque, parmi la figuration... Mais ce n'est évidemment pas par le côté anecdotique, la description des loges aux Italiens ou la citation d'arias, que la musique apporte à la prose de *Spirite* sa couleur propre. Ce qui donne à cette nouvelle un ton exceptionnel, c'est son aspiration à exprimer par les moyens de l'écriture toute la part indicible que parvient si facilement à suggérer l'art musical (23). Au fil des colonnes du *Moniteur*, dans les mois qui précèdent et qui suivent la publication de *Spirite*, on relève des expressions, des comparaisons, des observations qui se retrouvent dans le livre, en constituant des moments essentiels et démontrent qu'aux préoccupations courantes du journaliste se mélangea longtemps la hantise des personnages de son récit.

Pendant cette période de sa vie, le superstitieux Théo se montrait plus impressionnable que jamais, facilement inquiet, vite angoissé. Même la distraction du théâtre ne le délivrait pas totalement de son tourment ;

tel Guy de Malivert, son double romanesque, l'écrivain «au sortir de l'Opéra entrevoyait les mystérieuses profondeurs de l'univers invisible» (24)

Sans douter que la passion de l'auteur de *Giselle* pour la créatrice du rôle inspira bien l'essentiel de la figure idéale de Lavinia d'Aufideni, ne peut-on discerner dans le trouble initial de Malivert, lorsqu'il «crut entendre un soupir», première manifestation de sa morte amoureuse, une récurrence de l'émoi avoué par le critique, cette soirée exceptionnelle où la Patti se montra vraiment divine ?

«... nous avons assisté au plus charmant spectacle qu'il soit donné de voir : l'éclosion d'une âme (...) ; il y avait dans ce chant, d'une pureté exquise, le tremblement sympathique d'un soupir» (*M.U.* 26 et 27 décembre 1864).

C'est avant qu'il décrive les mains fantômatiques de Lavinia ou Spirite, tirant au piano des notes *inouïes*, que le mélancolique Gautier, à l'Opéra, cherchant des yeux l'ombre de feu Meyerbeer «près du cintre qu'il affectionnait», avait été empoigné par un de ces airs qui, selon lui, évoquaient l'extra-monde ; il s'agissait du prélude du dernier acte de *l'Africaine* :

«... se fait entendre une phrase étrange, d'une beauté inquiétante, surnaturelle, d'une sonorité inconnue à l'oreille humaine, et qui semble venue d'une autre planète. On dirait le soupir d'un esprit, la plainte inarticulée sympathique de la nature, le sanglot de l'invisible...» (*M.U.* 1er mai 1865).

Son anxiété du moment, tout comme le haschisch aux temps anciens des concerts de l'hôtel Pimodan, chez l'ami Boissard, semble favoriser un certain détachement du réel, l'apparition des perceptions synesthésiques qui illuminent l'ivresse musicale. Mais ce ne sont plus les visions hallucinées, monstrueuses, du *Club des Hachichins* qui dominent maintenant son imagination déréglée ; des évocations spiritistes d'envols dans la lumière - essaims, papillons, oiseaux, anges - parsèment ses commentaires des œuvres lyriques entendues au cours de la saison 1864 - 1865, comme s'il entrevoyait au spectacle les visions célestes, les éblouissements, les contemplations qu'il placera dans les derniers chapitres de *Spirite*.

Ainsi, qu'il tente de décrire la voix unique d'Adelina Patti :

« se jouant gaiement dans la mélodie, comme un papillon dans la lumière » (*M.U.* 5 décembre 1864)

qu'il commente la suavité des duos d'amour de Mozart :

«... des airs d'une volupté immatérielle jusqu'à devenir un soupir de l'âme, où les couples d'amants enlacés prennent des ailes et glissent, comme des anges ou des colombes, dans le ciel rose de la pudeur...» (*M.U.* 27 février 1865)

ou qu'il dise l'émotion dégagée par la scène finale de *l'Africaine* :

«... des chœurs aériens, légers comme le rêve et doux comme le bruit d'aile d'une âme qui s'envole» (*M.U.* 1er mai 1865)

toujours s'imposent à lui des images analogues, des sensations béatifiques inspirées par la lecture de Swedenborg et de ses adeptes.

Un écrivain qui porte en lui un sujet aussi obsédant et enrage de différer la rédaction de son œuvre, ne peut contenir une inspiration inassouvie qui trouvera son exutoire dans la copie journalistique, chaque fois qu'une phrase musicale allusive le ramènera à son idée fixe.

«Il faut cependant raisonner ses sensations, surtout quand on est critique...» se reprendra Gautier, vers la fin d'une sombre période au cours de laquelle il avait fréquemment montré des signes de tristesse et d'ennui (25). La musique, quoiqu'il l'écoutât presque toujours par obligation, se mettait alors plus souvent à l'unisson de ses sentiments personnels : soit qu'elle ranimât ses angoisses :

«Weber a toujours produit sur nous une impression étrange (...). Sa musique est de l'incantation (...) elle évoque les esprits et réveille dans le monde mystérieux qu'on pressent derrière le monde visible des échos d'une vibration inquiétante (...) tout votre être est remué profondément...» (*M.U.* 17 décembre 1866)

soit, au contraire, qu'elle l'arrachât un moment aux tracasseries de son existence quotidienne :

«... au bout de quelques mesures, on a complètement oublié les soucis, les fatigues et le poids de la vie ! (...) on jouit délicieusement, sans esthétique, sans laborieux efforts d'admiration» (*M.U.* 22 octobre 1866)

Plus d'un propos révélateur, plus d'un aveu d'émotion authentique contredisent ainsi son apparente indifférence, sa prétendue incompréhension de la musique.

Quel était donc le vrai Gautier ? Dans quelles circonstances se mon-

trait-il sincère ?

Posait-il innocemment pour les frères Goncourt, s'exclamant après l'échec de la *Reine de Saba* : «Ce Gounod est un pur âne !» puis, leur expliquant d'un mot tout le génie de Verdi : «Il a eu l'idée en musique, quand les paroles étaient tristes, de faire trou, trou, trou, au lieu de faire tra, tra, tra » ? (26) La postérité préférera retenir les divers passages de son feuilleton finalement plus favorables à ces deux maîtres que l'opinion courante de l'époque. Ne se masquait-il pas pour ses *frères du lundi*, prenant ostensiblement au théâtre des «attitudes d'âme en peine», ainsi que le voit Claudin, alors qu'au fond il partageait certains enthousiasmes du public ?

«On se sentait passer sur la chair le frisson du sublime !» (*M. U.* 1er mai 1865)

Il se découvre pourtant dans un des derniers feuilletons consacrés à la musique (27). Lorsqu'il compatit aux souffrances de Berlioz, «contraint à rendre compte de misérables opéras-comiques et d'inepties musicales (...) avec un semblant de sérieux...» c'est lui-même qu'il plaint en fait : «peser tous ces néants dans les balances du lundi, quelle triste occupation !» et c'est sa propre méthode critique qu'il divulgue : «Quelquefois on a la bonne fortune d'un chef d'œuvre (...) Oh ! alors, comme on se dédommage, comme par le lyrisme de l'éloge, par l'exaltation de l'enthousiasme, on fait comprendre la différence de la véritable admiration à la louange du bout des lèvres qu'arrache la politesse ou la complaisance...»

Une incontestable unité de ton domine cette chronique de l'art lyrique à la fin du Second Empire, bien qu'on puisse observer, en suivant le cheminement, les premiers signes d'évolution du goût musical d'un public qui ne se renouvellera profondément qu'après la guerre (28). Gautier, qui possède toujours le sens de la marche irrésistible de l'art, accompagne ce mouvement vers la musique de l'avenir (29). S'il laisse encore percer, dans l'article initial de juin 1864, sa nostalgie des grandes voix disparues, sa contrariété de voir s'altérer «la tradition du chant italien, comme on la comprenait au temps de Rossini, de Bellini et de Donizetti», quelques années plus tard, on le compte dans le petit nombre de ceux que ne rebutent pas «les formes nouvelles» du *Don Carlos* de Verdi. On le verra enfin réclamer inlassablement à Carvalho, puis à Padeloup, directeurs du Théâtre Lyrique, la création parisienne de *Lohengrin*, s'engager aux côtés de Judith dans la défense de Rienzi, et, dans ses analyses des partitions nouvelles de Gounod, de Bizet, même d'Ambroise Thomas, se plaire à souligner tout «ce qui sent un peu la musique de l'avenir» - «une aversion pour la musique carrée» - «l'usage de la mélodie continue», etc (30).

Bientôt au terme de sa carrière, il appelle un répertoire qui «mêle

sans crainte aux chefs-d'œuvre classiques les chefs-d'œuvre romantiques» (31) ; il anticipe ainsi l'éclectisme de notre époque, laquelle passe volontiers d'un ouvrage à l'autre, de Gluck à Verdi, de Bellini à Wagner, portant à chacun un regard inassouvi.

Aussi ne nous est-il pas indifférent de connaître le point de vue de celui qui préférerait admirer plutôt que décrier et savait si bien décrire, au fil de l'actualité, les *Beautés de l'Opéra*.

Michel DELPORTE

NOTES

1. «(Le) feuilletoniste qui fuit un instant Paris pour respirer un peu d'air (...) ne saurait s'empêcher de rentrer dans ce monde enchanté de l'art dès que la porte entr'ouverte d'un théâtre laisse échapper une lueur de gaz (...) il faut retenir sa place et s'asseoir et juger, quoique personne ne vous le demande et ne vous y oblige» (*M. U.* 29 septembre 1857).

2. *M. U.* 18 mars 1861. Ce fut J. d'Ortigue et non Berlioz qui écrivit l'article du *Journal des Débats*, mais dans le *Second Rang du Collier* (pp. 172-178), Judith Gautier a témoigné de l'hostilité jalouse du maître français envers son confrère germanique.

3. Cf Baudelaire : *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, *Revue Européenne*, 1er avril 1861.

4. Cf J.Y. Mollier : *Michel & Calmann-Lévy* ou la naissance de l'édition moderne. Calmann-Lévy, 1984, pp. 352-353. Sur l'*Entr'acte*, cf. Gustave Claudin : *Mes souvenirs*. Calmann Lévy, 1884, pp. 242-243.

5. Cf Andrew Gann : *Une Revue Inconnue* de T. G. *BSTG* no 3 pp. 91-92.

6. E. et J. de Goncourt : *Journal*, 9 mai 1864, tome 6, p. 203.

7. *Ibid* : 14 mars 1864, tome 6, p. 188.

8. Berlioz donne son dernier feuilleton au *Journal des Débats* le 8 octobre 1863.

9. Cf Adolphe Boschot, *Théophile Gautier*, Desclée de Brouwer, 1933, pp. 169 - 180.

10. Ce n'est certes pas lui que visent les reproches que Georges Bizet, s'essayant lui-même à la critique musicale, adresse à plusieurs de ses collègues : «... J'ai horreur du pédantisme et de la fausse érudition. Certains critiques de troisième ou de quatrième ordre usent et abusent d'un jargon soi-disant technique, aussi inintelligible pour eux que pour le public». (Gaston de Betzi, la *Revue Nationale*, 3 août 1867). A cette cuisine, le jeune compositeur préférerait «le style enchanteur de T.G.».

11. Mais les musiciens eux-mêmes peuvent se trouver à court de mots propres à la musique, au moment d'exprimer leurs impressions. Gounod étonna beaucoup son voisin de loge, Ludovic Halévy, par la platitude de ses comparaisons : «Il vous dit le plus

sérieusement du monde que Mozart enguirlande et que Meyerbeer plafonne». (*Carnets Calmann-Lévy*, 1935, tome 1, p. 112, 7 juin 1866).

12. «... La partition de Robert ne crée pas le décor, elle le commente». (Francis Claudon : *G. Meyerbeer et V. Hugo, dramaturgies comparées*, dans *Regards sur l'Opéra*, P.U.F. 1976, p. 104).

13. Berlioz, par exemple, souvent surprenant, n'a que l'excuse de son génie pour se faire pardonner - entre autres - les sottises énoncées dans le *Journal des Débats* du 9 Février 1860, à propos des «abominables vocalises» du dernier aria de donna Anna.

14. Le 22 juin 1885, au cours d'un débat diffusé par France-Musique, on pouvait entendre Jacques Bourgeois, ce parfait connaisseur d'opéra, développer une argumentation semblable à celle de Théophile Gautier, au sujet de cette scena ultima qui terminait en effet l'œuvre lors de sa création à Prague en 1787, mais qui fut supprimée par l'auteur pour les représentations viennoises de 1788.

15. En se promenant près de Chamonix en compagnie de Carlotta Grisi, Gautier trouvera plus tard la réplique naturelle de ce décor romantique : la gorge d'Argentière lui paraîtra le lieu tout à fait propice à la fonte des balles du Freyschütz. (*Le Mont Blanc II*, le *Moniteur Universel*, 1er septembre 1868).

16. Hoffmann, *Contes fantastiques*, Flammarion, 1982, t. 3, p. 457.

17. Cf David Graham Burnett : *Métaphore et signification architecturale dans les poésies de Gautier*. B.S.T.G. no 5, 1983.

18. Ici encore, Gautier ne fait pas injure à la musique, prolongeant la manière des romantiques allemands qui avaient osé, à la suite de Novalis, de telles comparaisons. Hoffmann, pour sa part, voyait «dans les motets à huit voix de Bach, la construction romantique, merveilleuse et hardie du moulin de Strasbourg avec toutes ses découpures fantastiques...» Hoffmann, o. c. p. 416.

19. Cf *Loin de Paris*, p. 229.

20. «... le vrai Gautier, avec son goût personnel et ses aspirations d'artiste, ne doit pas être recherché dans ses feuilletons sur la musique». o. c. p. 176.

21. *Spirite*, Nizet, 1970, p. 204.

22. Il faut ajouter qu'à ce moment Gautier vivait dans une ambiance familiale très musicale : ses filles, récemment initiées à la «musique allemande, la vraie, la seule», rivalisaient au piano dans l'interprétation de Weber, étaient abonnées aux Concerts Populaires de Padeloup, discutaient le goût italien de leur mère (querelle domestique de gluckistes et piccinistes dans laquelle ne se laissait pas entraîner le père) ; Judith prenait déjà parti pour Wagner ... Cf *Second Rang du Collier*, pp. 115-124 et 167-179.

23. «Cet éclatement des formes du langage est rendu possible par le truchement de la musique, seule capable d'accéder à l'expression de l'idéal, d'appréhender l'infini et l'impondérable». (Marc Eigeldinger, Introduction, *Spirite*, Nizet, p. 32).

24. *Spirite*, p. 171. Cf le *Second Rang du Collier* : «le monde invisible paraissait s'émouvoir et s'efforcer d'entrer en communication avec ce vivant, créateur d'une fiction dont l'héroïne était un esprit».

25. Dans son feuilleton du 11 février 1867, avant d'expédier l'analyse de *Sardanapale*, opéra bien oublié, Gautier prend prétexte d'un rangement de vieux papiers

pour se retourner mélancoliquement sur son passé. Le *Journal* d'Eugénie Fort (cité par Richardson, p. 214) confirme cet abattement tenace et l'on peut aussi dater du début de 1837 l'étude peinte de la Mélancolie.

26. O. c. t. 5, pp. 66-67. Mais Edmond de Goncourt, qui n'était pas dupe, retrouve en 1867 le portrait de 1862 : «... prendre cette grosse blague injurieuse pour le vrai jugement de l'illustre écrivain sur le talent de M. Gounod, ce serait faire preuve de peu d'intelligence...» Gautier n'était pas dupe non plus : «... s'il m'échappe quelque ânerie (...) ils sont tellement éperdus de réalisme qu'ils la saisiront au vol et la reproduiront de préférence...» (*Second Rang du Collier*, p. 99).

27. *J.O.* 28 mars 1870.

28. Cf Elisabeth Bernard : *L'Evolution du public d'opéra de 1860 à 1880*, in *Regards sur l'Opéra*.

29. «Garde ton âme ouverte à toutes les manifestations imprévues de l'art», conseillait-il à son gendre. (Bergerat, *T.G. Charpentier*, 1879, p. 157).

30. *M.U.* 6 janvier 1868, 16 mars 1868, 23 mars 1868.

31. *J.O.* 12 avril 1869.

LE DON JUAN DE MOZART A PARIS EN 1866

Extraits de la Revue Dramatique de Théophile Gautier

I

Le Moniteur Universel, Lundi 5 Mars 1866 (1)

Théâtre Impérial des Italiens. Don Giovanni

Conformément à une tradition depuis longtemps établie, les Italiens viennent de reprendre le *Don Giovanni* de Mozart. (2) Tandis que l'Opéra et le Théâtre Lyrique, chacun de leur côté, appliquent toute leur activité, tous leurs soins, toute leur vénération, à la mise en scène de cette œuvre si profonde, si humaine, et, poussés par le désir du mieux, reculent chaque jour le moment où ils offriront au public le résultat de leurs travaux, les Italiens ne font point tant de façons. Le *Don Giovanni* joué presque au pied levé, après un nombre tout à fait insuffisant de répétitions, par des chanteurs doués d'un talent que le travail en commun n'a point fondu en un tout satisfaisant, produit un effet affligeant. Seule, Adelina Patti dominait la pièce de son organe si pur, si souple, si habile à saisir les nuances de tendresse et de malice, de pureté et de coquetterie dont est fait le rôle de Zerline. Delle Sedie est fort galant, trop galant même, dans le personnage de don Giovanni. Zucchini joue Leporello trop en dedans. Les ensembles ont été manqués avec une regrettable uniformité. Le trio des masques, bien facile à exécuter avec un peu d'étude, a disparu dans les flots de l'indifférence des chanteurs ; Nicolini seul s'y est fait entendre, et a transformé, pour ainsi dire, ce chef-d'œuvre en un solo. Nous n'avons rien à dire de l'orchestre ; il a préféré ne pas se faire entendre afin qu'on ne parlât pas de lui. (3)

II

Le Moniteur Universel, Mercredi 4 Avril 1866 (4)
Théâtre Impérial de l'Opéra. Don Juan, opéra en cinq actes,
musique de Mozart, traduction française de
MM. Emile Deschamps et Henri Blaze (reprise)

La reprise de *Don Juan* était une solennité musicale attendue avec impatience. Il y avait bien longtemps que le chef-d'œuvre de Mozart ne s'était offert à nous sous sa forme française (5). Le livret de MM. Emile Deschamps et Henri Blaze, coupé avec beaucoup d'intelligence et qui renferme des vers charmants, date de 1834 (6). Un grand nombre d'années, on le voit, s'est écoulé entre la représentation et la reprise, mais nous espérons que désormais *Don Juan* restera au répertoire. Le goût musical s'est développé en France, et la compréhension des belles œuvres classiques n'est plus le privilège de quelques dilettanti érudits.

Même sans y joindre les interprétations modernes un peu subtiles peut-être, et à ne le prendre qu'au point de vue purement légendaire, le sujet de *Don Juan* est, avec celui de *Faust*, un des plus beaux sujets que la tradition ait suggérés à la poésie. Ce fut un merveilleux cadeau que fit à Mozart Da Ponte, ce librettiste aventurier, un peu cousin par le caractère de Casanova, en lui taillant ce poème dans la comédie de Tirso de Molina et le drame de Molière. Jamais il n'y en eut de plus favorable au génie de Mozart ; la passion, la bouffonnerie et la terreur s'y mêlent dans des proportions susceptibles de produire des contrastes et des effets saisissants.

Bien qu'il porte en lui-même toute sa force d'expression et puisse se passer d'une éclatante mise en scène, le *Don Juan* de Mozart convient merveilleusement à l'Opéra. L'œuvre se prête au déploiement de masses, aux intercalations de ballets, aux surprises de décors, aux magnificences et aux variétés de costumes. Sans doute, la musique du maître n'a pas besoin de tout cela, et il lui suffit de quelques notes pour évoquer les superstitieuses terreurs et donner le frisson aux plus intrépides ; mais un jet de lumière électrique dirigé à propos sur un blanc fantôme ne gêne rien à la chose et fortifie l'impression. Nos nerfs sont plus éprouvés que ceux des spectateurs du 18^{ème} siècle, et ils ont besoin, pour être ébranlés, d'un fantastique un peu moins naïf. Cela ne matérialise en rien l'inspiration du compositeur, mais lui sert de fond et de cadre, et sans aller jusqu'à dire avec Horace que ce qui frappe les yeux fait plus d'effet que ce qui frappe les oreilles — parler ainsi à propos de la musique de Mozart serait un damnable blasphème — nous avouons que ce splendide spectacle, joint à une partition sublime, nous paraît nécessaire et nous satisfait complètement. A quoi prodiguerait-on les richesses de la mise en scène, si ce n'est aux chefs-d'œuvre ? C'est à eux qu'il faut réserver les cadres d'or précieusement sculptés et fouillés.

Entre les mains de Mozart, le type satanique, impie et scélérat de Don Juan, qui, dans la donnée primitive, est autant un athée qu'un libertin, a perdu de sa sécheresse, de sa cruauté et de sa froide impertinence. La musique peut-elle exprimer avec la dureté qui lui convient cette nature de bronze qu'on croirait fondue aux feux de l'enfer ? Nous en doutons, et surtout la musique de Mozart, qui a toujours une note tendre, même dans le bouffe, même dans le terrible. Malgré lui, il a fait battre ce cœur d'airain ; il a donné de l'amour et de la passion à ce grand seigneur sans entrailles qui poursuit une femme comme à la chasse il poursuivrait une proie aussitôt oubliée qu'abattue. Il était impossible à cette âme si douce, si aimante, de concevoir et de rendre la méchanceté parfaite. Dès qu'il a eu chanté la musique de Mozart, Don Juan est devenu humain, et au lieu de représenter la rébellion aux lois établies, le caprice effréné et féroce, l'orgueilleux amour propre s'immolant toujours de nouvelles victimes, il a symbolisé le désir insouvi tendant vers l'idéal, vers l'éternel féminin, type de la beauté parfaite.

Don Juan est devenu ainsi une sorte de Cupidon en quête de la fuyante et introuvable Psyché dont il croit entrevoir un reflet dans chaque femme rencontrée. Son amour est sincère, de même sa désillusion. Il s'est trompé et il recommence sa recherche avec un infatigable espoir (7).

Alfred de Musset, dans d'admirables vers, a fixé à jamais cette interprétation nouvelle de Don Juan sentie par Mozart, rêvée par Hoffman et acceptée aujourd'hui de tout le monde, tant le type a dévié de sa signification primitive ! Mozart n'a pas agi d'une façon consciente en modifiant ainsi l'ancien Don Juan du *Festin de pierre*, car il est peu probable qu'il connût *el Burlador de Sevilla* ; il n'a fait qu'obéir à son génie amoureux et sympathique, et tout en conservant la marche apparente de l'action, il en a changé le sentiment. Son Don Juan invite à souper la statue du Commandeur plutôt par folie de bravoure que par froide impiété et dérision d'une mort causée par lui. Le gentilhomme qu'il est ne doit avoir peur de rien, ni du ciel ni de l'enfer, ni du jour ni de l'ombre, ni des hommes ni des statues. Le plaisir amer et farouche du sacrilège n'y est pour rien. Les discordances de ce caractère démoniaque sont apaisées par l'harmonie d'une musique céleste, et, dans l'opéra de Mozart, Don Juan, comme Méphisto, au dénouement du second Faust, se trouve inondé d'une pluie de roses mystiques qui le brûlent de leur fraîcheur. On pourrait faire la même remarque sur les *Nozze di Figaro*, où le vif et scintillant esprit de Beaumarchais est attendri par la candeur et la bonté allemande.

Quand il écrivit le *Don Juan*, Mozart était à cet heureux point où le génie a toutes les ressources de la science à son service ; il était absolument maître des formules ; il connaissait toutes les anciennes, il en inventait de nouvelles avec une facilité et une certitude sans égales. Comme Raphaël, au-

quel il ressemble par sa perfection et sa mort prématurées, il avait fondu en une divine harmonie les puissances les plus diverses de l'art. Entre l'exécution et la pensée, aucune difficulté ne s'interposait plus. Il pouvait ce qu'il voulait, il réalisait ce qu'il rêvait. Rien d'informe, d'inexprimé, faute d'un moyen de rendre, ne restait dans sa cervelle ; son inspiration se jouait, ailée et libre, d'un vol sûr, sans effort et sans fatigue ; elle planait naturellement dans la lumière. *Don Juan* fut fait dans ce moment suprême.

On trouve dans un livre de M. Louis Viardot, *Espagne et Beaux-Arts*, un recueil de ces morceaux intéressants que laisserait perdre le journal si le livre n'avait soin de les rassembler, un article très curieux sur le manuscrit original de la partition de *Don Juan*, que possède l'auteur (8). Ces détails sont à leur place ici :

« La partition de *Don Giovanni*, formant un total d'environ 575 pages, est écrite sur de l'épais papier à l'italienne, oblong, et n'ayant pas plus de douze portées. On ne s'était pas encore avisé de rayer du papier haut d'un mètre à l'usage des compositeurs actuels, pour leurs orchestres compliqués et bruyants. Toutefois Mozart avait déjà enrichi le sien d'un assez grand nombre d'instruments nouveaux pour que, dans les morceaux d'ensemble où les voix prenaient beaucoup de place, son papier italien fût insuffisant. Alors il transporte les parties d'instruments à vent, ce qu'on nomme à présent l'harmonie, sur des feuilles détachées qu'il appelle en allemand *extra-blatt*.

Son orchestre habituel est toujours disposé de manière que les violons et les altos occupent en haut les premières portées, tandis que les violoncelles et les contre-basses, placées sur la même ligne, occupent en bas la dernière. Ainsi, c'est au milieu de ce qu'on nomme le *quatuor* qu'il écrit les parties d'instruments à vent et les parties vocales. Il est facile de voir, à la différence des encre et des plumes, qu'il n'écrivait d'abord, avec le chant, que le quatuor à cordes, et qu'il ajoutait ensuite l'harmonie, à moins que, pour l'accompagnement des voix, il n'imaginât sur-le-champ quelque *dessin* spécial d'instrument à vent. Partout son manuscrit est très propre, très net, presque sans ratures. Evidemment, il ne transcrivait un morceau qu'après l'avoir entièrement composé dans sa tête.

Tels sont les manuscrits de Rossini, de tous les compositeurs doués d'une invention rapide et d'une grande mémoire, qui ne tâtonnent ni sur le piano, ni sur le papier. Si une note est par hasard, mal écrite, biffée ou brouillée, Mozart en ajoute le nom au-dessus, par une lettre à l'allemande. D'ailleurs il montre partout un soin vraiment minutieux d'écrire sa musique très correctement et selon les plus sévères règles de la science harmonique. Quant aux paroles, c'est de l'italien écrit par une plume allemande, et souvent, dans son autographe, elles sont plus courtes, plus faciles à chanter, mieux adaptées au trait vocal que dans les partitions gravées».

Cette partition porte des indications de scène de la main de Mozart, très curieuses et dont on pourrait tirer profit.⁽⁹⁾ Elles se résument en quelques mots d'une brièveté significative : *strada, notte, ou combattono, more*. Elvire doit paraître *in abito di viaggio*, et Don Ottavio se démasquer, au final du premier acte, *una pistola in mano*. Mozart veut que chacun des trois orchestres du bal ait ses danseurs particuliers. Ainsi, quand le premier débute, «*don Ottavio balla minuetto con donna Anna*» ; à l'entrée du second, «*don Giovanni si mette a ballar con Zerlina*» ; enfin, à l'entrée du troisième, «*Leporello ballo la teitsch (l'allemande) con Masetto*». Dona Elvira seule n'étant pas occupée. Il indique aussi un jeu de scène qui est bien dans le caractère moqueur du libertin incorrigible. Quand Dona Elvira le supplie de songer à son salut et se précipite à ses genoux, don Juan, à son tour, s'agenouille devant elle, parodiant l'acte de prière par un acte de galanterie dérisoire.

C'est Faure qui était chargé du rôle de Don Juan, un de ces rôles qui font l'épouvante et le désespoir des chanteurs par leur beauté même, car ils représentent tout simplement l'idéal et le rêve de chacun. Chanter Don Juan pour un homme, c'est comme pour une femme jouer Célémène. Garcia et Mlle Mars y ont seuls complètement réussi. Faure, sans être le Don Juan absolu, a montré dans ce rôle impossible de très grandes et de très rares qualités. Il est grand seigneur, il a de l'autorité, du sang-froid, de l'élégance ; mais il n'a pas cet air envivré, cet air de joie et de triomphe qui séduit le sexe faible. Ses vêtements sont de bon goût et bien portés ; mais il faudrait ce faste éblouissant, cette folie de dorures, de dentelles et de broderies, ces recherches presque ridicules mais charmantes qui caractérisent «l'homme à femmes». Ce que nous disons là de sa personne peut s'appliquer à son chant. Le brio y manque un peu. Cependant Faure a dit d'une façon délicate cette sérénade dont l'accompagnement moqueur semble railler le chant langoureux. Le public enthousiasmé a voulu l'entendre une seconde fois, et la musique et le chanteur ont été chaleureusement applaudis.

Obin chante Leporello avec sa belle voix et son talent éprouvé, mais il y est un peu noir de ton, si l'on peut prendre un terme de peinture pour exprimer une sensation musicale ; le côté bouffe du rôle, si admirablement mis en dehors par Lablache, ne ressort pas assez. Comme Obin le représente, Leporello a plutôt l'air d'un bandit de la montagne au service de don Juan que d'un valet poltron, sensuel, bavard, et très immoral malgré sa profusion de belles maximes. Il ne faut pas, par respect pour Mozart, jouer tristement ses bouffonneries, comme cela arrive parfois au Théâtre Français par respect pour Molière ; ce divin génie, si tendre et si pur, savait rire et très franchement.

Don Ottavio est un personnage ridicule, difficile à dramatiser ; mais Naudin l'a rendu plus pâle encore en ménageant trop ses moyens. Il ne suffit pas d'avoir une voix charmante, il faut encore la faire entendre.

Mme Saxe est magnifique d'impétuosité, de passion et de puissance dramatique dans le rôle de donna Anna poursuivant, malgré l'amour qu'elle a eu pour lui, le meurtrier de son père.

Donna Elvira a été interprétée par Mme Gueymard-Lauters avec une perfection rare et une voix d'un timbre pur et sonore. Mlle Battu est une charmante Zerlina, et le costume espagnol lui sied à ravir.

Dans le ballet, qui représente les amours des papillons et des roses, Mlle Beaugrand se fait très vivement et très justement applaudir. On a composé la musique des danses avec la marche turque de Mozart orchestrée par M. Auber, et les menuets tirés des symphonies du maître. M. Auber pouvait seul toucher à Mozart sans l'alourdir. N'oublions pas David, magnifiquement spectral sous la carapace de marbre du Commandeur, et citons le décor du tombeau et la fantasmagorie effrayante qui encadre le dénouement.

III

Le Moniteur Universel, Lundi 14 mai 1866.

Théâtre lyrique Impérial : Don Juan (10)

Après l'exécution grandiose de *Don Juan* à l'Opéra, la curiosité était vive de savoir comment le Théâtre Lyrique, avec de moindres ressources matérielles, comprendrait et interpréterait le chef-d'œuvre de Mozart (11).

Tout en restant fidèle à l'esprit du maître, on peut développer plus ou moins un des deux éléments qui se mêlent dans sa partition. *Don Juan* est un drame *giocoso*, et le comique y coudoie perpétuellement le terrible. Dans l'intention première de Mozart, il est probable que *Don Juan* n'avait pas la profondeur effrayante que nous lui prêtons : c'était tout simplement un libertin puni ; mais le génie du compositeur, rencontrant dans le livret de da Ponte les scènes du cimetière, du bal et du souper, sentit remuer derrière ce canevas grossier les terreurs mystérieuses du monde surnaturel. Guidé par cet instinct du fantastique que possèdent toujours en quelque coin les natures allemandes, et qui était si rare au 18ème siècle, il en tira ces effets d'épouvante auxquels on était moins sensible assurément à l'apparition de l'œuvre qu'on ne l'est aujourd'hui. Ce côté tragique et grandiose convenait surtout à l'Opéra ; et le *Don Juan* a été monté sur la scène de la rue Le Peletier avec les merveilleuses ressources que comporte ce magnifique théâtre : décors d'une poésie sinistre, fantasmagories saisissantes, effets de lumière électrique, ballets, costumes, masses chorales, rien n'y a manqué. Le côté opéra-

bouffe était plus accessible au Théâtre Lyrique, et c'est celui qu'il a fait ressortir davantage, sans pourtant sacrifier la partie sérieuse de l'œuvre.

La forme du livret de da Ponte n'a pas subi beaucoup de remaniements et l'œuvre reste coupée en deux actes comme au Théâtre Italien. Il est fâcheux que les changements de scène n'aient pas eu toujours lieu à vue, et qu'on ait laissé parfois, entre un tableau et un autre, un rideau de manœuvre qui hache pour l'œil la partition en plusieurs petits actes. On n'admet pas facilement en France le changement à vue, nous ne savons pourquoi ; cependant quoi de plus naturel dans le mouvement de la pensée que cette forêt qui disparaît et s'évanouit pour faire place à un palais ou à un monument funèbre quand l'action marche et change de lieu ! Les difficultés matérielles ne sont pas si grandes qu'on pense. Il s'agit de faire peu de coulisses et de praticables, et de peindre le décor sur la toile de fond qui s'enlève d'une pièce comme un rideau.

Les récitatifs qui dans la partition originale n'ont que des accompagnements de piano, ont été remplacés au Théâtre Lyrique par quelques phrases de prose servant de lien entre les morceaux de chant. Souvent même ces phrases, lorsque le livret se rencontre avec la pièce, sont textuellement prises au *Festin de pierre*. Avec tout le respect que nous professons pour Molière, cela ne produit pas un trop bon effet (12). Le style du maître, franc, énergique, réel, avec sa brutalité de génie, détonne dans ce monde vapoureux de la sonorité : on dirait un coup de soleil au milieu d'un clair de lune. A vrai dire, nous aimerions mieux qu'il n'y ait pas de paroles du tout, et c'est là le charme du livret italien dont on n'entend que quelques mots ça et là, suffisants pour guider la pensée, indiquer les thèmes des airs et tracer de l'action un léger contour que l'imagination remplit à son gré.

Au Théâtre Lyrique le rideau ne tombe pas sur le tableau du Commandeur serrant de sa main de marbre le poignet de Don Juan et l'entraînant dans une ombre lugubre et terrible, que traversent lentement des spectres de victimes. Le dénouement a lieu dans le salon du souper, d'où le convive de pierre sort avec son meurtrier. Après quoi la scène change et représente un lieu vague où se trouvent rassemblés tous ceux qui ont eu à se plaindre de Don Juan : don Ottavio, Mazetto, donna Anna, donna Elvira, Zerlina, Leporello, qui annoncent dans un chœur fugué la punition céleste de l'impie, et s'en réjouissent. Est-il vrai qu'elles s'en réjouissent autant que cela, ces belles dames si éprises encore dans leur colère, cette coquette Zerline si naïvement éblouie, et ne le regrettent-elles pas un peu ce Don Juan jeune, beau, séduisant, fier, hardi, que n'effrayaient ni les hommes, ni les spectres, ni les créanciers, qui montait si légèrement sur les échelles de soie au devant des douces mains tendues dans l'ombre, et soupirait mieux que personne la sérénade espagnole devant les grilles et sous les miradores ? — cela ne nous surprendrait pas, et nous pensons que cette malédiction fuguée est là seulement pour la morale. Les libertins ont toujours plu aux femmes, et don Ottavio, le bon jeune homme, paraît un pauvre sire près de Don Juan.

Quoique ce dénouement soit bien celui de Mozart, il semble que, sans manquer de respect à l'immortel compositeur, on eût pu le retrancher. Après les scènes fantastiques, terribles et sublimes où intervient le Commandeur, l'âme n'est plus capable d'émotion, l'esprit ne conçoit rien au-delà et l'oreille n'écoute plus ... même du Mozart (13).

Toutefois nous concevons que le Théâtre Lyrique ait terminé ainsi son *Don Juan*, puisqu'il tenait à conserver le caractère d'opéra bouffe à l'œuvre si sérieuse et si solennelle par endroits du grand maître allemand.

Toutes les parties tendres, enjouées, délicates de la partition ont été rendues avec un rare bonheur. La dimension moins grande du vaisseau a permis d'entendre les finesses, les élégances et les phrases charmantes parfois chuchotées par un orchestre discret qui n'a pas besoin de forcer le ton et qui souvent vous parle comme dans une chambre, à mi-voix. Les nuances légères, les demi-teintes, les reflets, le clair-obscur se comprennent mieux dans ce cadre restreint, et des deux exécutions, celle de l'Opéra et celle du Théâtre Lyrique, il résulte une impression complète. En les fondant par la pensée on a toute l'œuvre de Mozart (14).

Barré débutait dans le rôle de Don Juan : c'est vraiment, comme on dit, attaquer le taureau par les cornes, et les plus grands chanteurs ne l'ont abordé qu'en tremblant. Cette audace a été heureuse. Barré est un jeune homme bien fait de sa personne, et qui représente suffisamment le grand séducteur. Il porte ses brillants costumes avec aisance, sa voix est d'une bonne qualité et il sait s'en servir ; on lui a fait répéter la sérénade qu'il a chantée d'une façon charmante.

Don Ottavio a trouvé dans Michot un interprète intelligent et qui sauve la gaucherie du personnage ; on ne peut lui reprocher que certaine tendance à ralentir les mouvements. La partie de Leporello est parfois écrite un peu trop bas pour Troy, qu'on sent gêné à de certains passages ; mais quand la phrase revient dans ses notes, il chante avec beaucoup d'aisance, de verve et de feu ; peut-être charge-t-il plus qu'il n'est nécessaire le comique du rôle. Don Juan est un formidable seigneur prompt au duel et à la bastonnade, et Leporello comme Sganarelle, garde beaucoup de crainte dans sa familiarité. Troy est vraiment trop à son aise. Leporello près de Don Juan, c'est un petit chien près d'un tigre.

Lutz chante et joue très convenablement Mazetto ; Depassio qui fait la statue du Commandeur costumé « en empereur romain », chante bien les phrases profondes et cavernueuses de son court rôle, mais il n'a pas l'immobilité marmoréenne et spectrale de David à l'Opéra. Les trois femmes, donna Anna, donna Elvira, Zerlina, sont admirables. Mme Charton-Demeur prête

à la fille du commandeur sa puissance de moyens, sa passion dévorante et ses grands élans tragiques. C'est une superbe donna Anna. Elle remplit le théâtre, elle domine la scène et se montre aussi parfaite actrice qu'excellente chanteuse. Mlle Nissón est la plus délicieuse Elvire qui ait jamais chanté la musique de Mozart. Quelle grâce idéale, quel charme touchant, quelle passion chaste, quelle réserve et quelle dignité dans la plainte ! Avec quelle noble élégance elle porte ses costumes de voyageuse et d'amazone à la poursuite de l'infidèle, et de quel air de déesse outragée et de reine dédaigneuse elle écoute les moqueuses explications de Leporello ! Seulement on ne peut comprendre que Don Juan fuie une si charmante Elvire ; et quelle voix pure, agile, audacieuse ! quel timbre d'argent et de cristal !

Mme Miolhan-Carvalho chante Zerline avec une éblouissante perfection ; on ne saurait rien imaginer au-delà. C'est l'idéal de la vocalise ; peut-être pourrait-on désirer dans le jeu de l'actrice un peu plus de gaieté et d'entrain ; mais qu'importe après tout si la joie, la coquetterie et le sourire sont dans le chant.

L'ensemble de la représentation a été splendide ; le trio des masques, exécuté d'une façon supérieure, a soulevé des tonnerres d'applaudissements. Complimentons l'orchestre habilement dirigé par M. Deloffre.

Don Juan nous paraît appelé au même succès que la *Flûte Enchantée* et complète dignement la galerie des chefs-d'œuvre du Théâtre Lyrique (15)

IV

Le Moniteur Universel, Lundi 6 août 1866
Théâtre Impérial de l'Opéra : reprise de *Don Juan*.

Le retour des principaux interprètes de *Don Juan* a permis à l'Opéra de reprendre ce chef-d'œuvre, dont les représentations avaient été interrompues il y a quelque temps. Aucune modification n'étant intervenue dans la distribution de la pièce, nous n'avons guère autre chose à faire que de constater la satisfaction exprimée par le public de voir l'œuvre si complète et si complexe de Mozart se maintenir sur notre première scène lyrique. Il est indispensable, du reste, qu'un pareil ouvrage soit chanté et écouté souvent ; sous l'apparente simplicité de la texture, auditeurs et exécutants découvrent chaque soir quelque nouveau linéament, quelque trame intime, inappréciable au premier abord et tendue par l'inépuisable génie de Mozart. La pensée allemande, même lorsqu'elle est mise en musique par le radieux maître de Salzbourg, a besoin d'être approfondie et étudiée dans le détail et dans l'ensemble : c'est seulement alors qu'un exécutant a le droit de prétendre

à la transmettre au public.

V

Le Moniteur Universel, Lundi 27 août 1866
Théâtre Lyrique : reprise de *Don Juan*, de Mozart

Le Théâtre Lyrique, après de courtes vacances, a repris *Don Juan*, si l'on doit appeler reprise la représentation d'un opéra joué si récemment. Le succès a été le même, c'est tout dire.

Mme Miolhan-Carvalho est toujours la plus adorable Zerline qu'on puisse rêver ; Barré s'affermait chaque soir dans ce terrible rôle de Don Juan, l'effroi et l'ambition des chanteurs. Mlle Nilsson et Mme Charton-Demeur produisent, comme de coutume, un effet fulgurant dans le trio des masques. C'est un succès qui va de lui seul et dont la critique n'a plus à s'occuper (16).

NOTES

1. Ce bref compte rendu fut probablement rédigé par Xavier Aubryet, «le critique roux» qui secondait alors Gautier. Ce dernier, brouillé avec Ernesta au sujet du prochain mariage de leur fille Judith, avait brusquement quitté le logis familial le 26 février et s'était réfugié auprès de Carlotta Grisi. Or, la première de *Don Giovanni* fut donnée au Théâtre Italien le jeudi 1er mars, et ce jour-là, de Genève, T. G. écrivait à Auber une lettre de recommandation pour une jeune pianiste. Après ce départ inopiné, le feuilleton du 5 mars fut manifestement composé au dépourvu : on imprima d'abord un texte - à propos de peintures décoratives de Robert Fleury - qui n'avait pas vraiment sa place dans la Revue Dramatique, et on ajouta, pour compléter les six colonnes, quelques lignes du suppléant sur l'actualité lyrique. Notons que le 26 février, jour même du départ de T. G. le *M.U.* publiait, dans sa rubrique Variétés, une étude de Xavier Aubryet intitulée : *A propos de Spirite*.

2. C'est le 12 octobre 1811 que Spontini fit entrer *Don Giovanni* au répertoire du Théâtre Italien de Paris. Dès lors, l'œuvre y fut reprise assez régulièrement.

3. L'indulgent Gautier se serait-il montré aussi sévère que son remplaçant à l'égard de cette représentation ? C'est possible, car la critique musicale, dans son ensemble, exprima sa déception, et Gautier, la saison précédente, avait déjà indiqué ses exigences esthétiques : «Don Giovanni est un de ces chefs-d'œuvre dont l'exécution laisse toujours à désirer (...) jamais nous n'avons été complètement satisfait» (*M.U.* 28 novembre 1864).

4. Exceptionnellement, le feuilleton dramatique parut un mercredi et non le lundi, les ateliers du journal restant fermés le dimanche 1er avril, jour de Pâques. La

première représentation de *Don Juan* fut donnée à l'Opéra le lundi 2 avril et T. G. put rendre compte aussitôt de l'événement tant attendu par les amateurs.

5. Cela nous paraît incroyable, mais *Don Juan* disparut du répertoire de l'Opéra de Paris entre 1844 et 1866. Hormis quelques dilettanti toute une génération ignora le chef-d'œuvre tant apprécié des romantiques.

6. T. G. détestait la plupart des vers de livrets, ce qui rend son jugement d'autant plus flatteur pour ceux d'Emile Deschamps, déjà complimenter en 1837 (*H.A.D.* I, 18).

7. S'il fait une référence à Musset, T. G. peut reprendre à son compte l'interprétation romantique de la personnalité donjuanesque. A travers les diverses femmes qu'il a aimées ou rêver d'aimer, ne cherchait-il pas lui-même un idéal inaccessible ? Au printemps de 1866, séparé d'Ernesta, désemparé, toujours sincère et désillusionné, il mendie l'amour de sa Carlotta, autrefois perdue, maintenant idéalisée sous les traits de Spirite ; mais il revient aussi fréquemment chez Eugénie Fort évoquer un autre amour manqué.

8. Le livre de Viardot : *Espagne et Beaux-Arts. Mélanges* (Carlsruhe, imprimerie W. Hayer, Hachette et Cie, 1866) venait de paraître. C'est son épouse, la cantatrice Pauline Viardot, fille de Garcia et sœur de la Malibran, qui acheta le fameux manuscrit à Londres en 1855. Elle fit relier de cuir rouge les huit cahiers qu'elle renferma dans un coffret de bois de style gothique victorien, confectionné selon un modèle du British Museum. Les amis des Viardot venaient faire leurs dévotions aux divins feuillets. (Cf. J. A. Menetrier : *Le Manuscrit de Don Juan*, L'Avant-Scène Opéra, no 24, nov-déc 1979 pp. 128-131).

9. On dit souvent aujourd'hui que le dix-neuvième siècle avait trahi Mozart. S'il est vrai que certaines œuvres furent parfois fort maltraitées (*La Flûte Enchantée* travestie en *Mystères d'Isis* de 1801 à 1827) ou que d'autres furent ignorées, l'époque romantique avait pourtant placé *Don Juan* au-dessus des autres opéras. Après la longue éclipse de l'œuvre, l'étude du manuscrit que fit Viardot donna la première occasion de corriger les lectures incorrectes, les interprétations fautives qui s'étaient ajoutées peu à peu. Gautier, par cette longue citation, montre son propre souci de voir respecter les intentions dramatiques du compositeur, souci qu'on aimerait rencontrer chez tous les metteurs en scène du temps présent.

10. C'est le 8 mai 1866 que *Don Juan* entra au répertoire du Théâtre Lyrique, donc sous forme d'opéra-comique, des textes parlés remplaçant les récitatifs chantés de la version italienne originale.

11. Carvalho se vantait de disposer et de s'inspirer du fameux manuscrit des Viardot. La salle du boulevard du Temple avait un public plus populaire que celui de l'Opéra et ses mises en scène ne pouvaient évidemment rivaliser avec celles de la première scène parisienne, mais T. G. a souvent loué les heureuses initiatives de l'audacieux directeur du Théâtre Lyrique, par exemple à l'occasion de la véritable création française de *La Flûte Enchantée*, l'année précédente. (Cf. *M.U.* 27 février 1865).

12. Dans *La Revue des Deux Mondes* (livraison du 15 mai 1866) sous le pseudonyme de F. de Lagevenais, Blaze de Bury (co-signataire avec Deschamps de la traduction jouée à l'Opéra) déplorait, lui aussi, ce mélange des genres présenté par la scène rivale : «On croit être plus exact, on se trompe (...) Eh bien non ! décidément le Don Juan

de Mozart n'est pas un opéra-comique».

13. Qui peut dire, définitivement, pourquoi Mozart, pour la reprise de son œuvre en mai 1788 au Burgtheater de Vienne, supprima la scène qui la terminait lors de la création à Prague ? La controverse n'est pas terminée.

14. Grâce à la justesse de son intuition esthétique, Gautier évite de condamner absolument l'une ou l'autre des interprétations de *Don Juan* proposées au public de 1866. Pour lui, l'interprétation idéale d'un tel chef-d'œuvre est du domaine de l'imaginaire, recomposée à partir du souvenir de nombreuses représentations imparfaites.

15. Le 23 février 1865, le Théâtre Lyrique avait eu l'honneur de proposer au public français la première véritable représentation de la *Flûte Enchantée*. En effet, de 1801 à 1827, les habitués de l'Opéra ne connurent qu'un *pasticcio* intitulé les *Mystères d'Isis* (arrangement de thèmes empruntés à Mozart et à Haydn, sur un nouveau livret de Morel de Chefdeville). Berlioz avait dit tout le mal qu'il fallait penser de cet arrangement de Lachnith (*Les Débats*, 1er mai 1836 et *Mémoires*, XVI) Gautier, qui ne connaissait ce *pasticcio* que par oui-dire, écrira dans son feuilleton du 27 février 1865 : «Singulière façon d'honorer les grands maîtres que de les présenter au public revêtus d'un habit d'arlequin taillé dans leurs œuvres et cousu de fil blanc».

16. L'intérêt soudain et tardif des théâtres et du public parisiens pour Mozart ne restera pas sans lendemains. Désormais, *Don Juan* et *La Flûte Enchantée* paraîtront souvent à l'affiche. D'autres œuvres s'imposeront également. Le Théâtre Lyrique avait présenté *Les Noces de Figaro* en 1858 et *l'Enlèvement au Sérail* en 1859, mais T.G. n'eût malheureusement pas l'occasion d'en parler.

Michel DELPORTE

LA MUSIQUE DANS LES RÉCITS DE VOYAGE DE THEOPHILE GAUTIER

Théophile Gautier, qui collaborait activement comme critique musical à deux quotidiens parisiens (*La Presse* et *Le Moniteur Universel*), restait très sensible à la musique quand il voyageait à l'étranger (1). Il est intéressant d'examiner ses réactions à la vie musicale dans les pays qu'il a visités. Feuilletoniste infatigable, il rassemblait ses articles et nous a laissé des récits décrivant tous les grands voyages qu'il avait entrepris - les voyages en Espagne (1840), en Algérie (1845), en Italie (1850) et en Turquie (1852), en Russie (1858-59 et 1861) et en Egypte (1869). (2).

On constate, tout d'abord, à la lecture de ces récits de voyage, que la musique n'est pas l'art qui l'intéresse ou l'impressionne le plus. Quand il voyage, Gautier se passionne avant tout pour les arts visuels, pour l'architecture, la sculpture et surtout pour la peinture. S'il choisit d'aller en Italie en plein été, c'est que son but principal est de découvrir les merveilles de l'art et non pas d'assister à l'opéra, *La Scala* et *La Fenice* étant fermées durant tout l'été (3). Admettons, également, que quand il lui arrive d'assister à un opéra ou à un ballet, ce n'est pas la musique elle-même ou la qualité de l'exécution qu'il aime surtout évoquer. C'est - là encore - le côté visuel (les décors, la chorégraphie et l'action, les danseuses elles-mêmes) qui attire son attention. Ainsi, le chapitre XX du *Voyage en Russie* (1866), qui a pour titre «L'opéra à Saint-Petersbourg», ne contient aucune réflexion sur la musique du ballet dont Gautier résume l'action et dont il commente les danses.

On verra que Gautier ne s'intéresse qu'à certaines formes de musique dans les pays qu'il explore. Amateur fervent de la musique populaire, il est aussi sensible à la musique religieuse et liturgique. Il apprécie la musique puisqu'elle lui communique d'une manière directe l'atmosphère d'un lieu.

Il aime surtout évoquer certains types de musique populaire qui évoquent l'exotisme et le bonheur et qui éveillent en lui une rêverie mi-mélancolique, mi-joyeuse, qui le transporte hors de la vie ordinaire.

Gautier n'a pas une haute opinion de la vie musicale officielle en Espagne. Il nous avoue, au début de son *Voyage en Espagne* (1843) qu'il a éprouvé sa première déception lors de la représentation d'un ballet (le «*baile nacional*»), à Vitoria. La musique y est médiocre et d'une vulgarité frappante :

L'orchestre, composé d'une seule file de musiciens, presque tous jouant d'instruments de cuivre, soufflait vaillamment dans les cornets à piston une ritournelle toujours la même, et rappelant la fanfare de Franconi. (4)

Les danses, elles, sont des supplices pour les danseurs aussi bien que pour les spectateurs. Les défauts du théâtre musical de Burgos sont tout aussi évidents (p. 83). Les habitants de Madrid ne semblent pas estimer la musique d'orchestre. Ils préfèrent une musique beaucoup plus simple, qui a son propre charme, et ils suspendent, à cet effet, des cages contenant un grillon ou une caille à leurs fenêtres (p. 137). Gautier découvre plusieurs autres types de musique à des moments imprévus. Peu de temps après avoir traversé la frontière espagnole, il voit un - « (...) char à bœufs qui montait la rue d'Irun, et dont les roues miaulaient affreusement faute d'être suiffées (...) » (p. 46). L'effet musical qui est produit par les roues du char, et qui est beaucoup apprécié par les paysans de la région, fascine Gautier.

A Tolède, c'est le panorama original et inhabituel qui produit chez Gautier un sentiment de dépaysement qu'il exprime en utilisant une image théâtral et musical :

(...) je me sentais si absent de moi-même, transporté si loin de ma sphère, que tout cela me paraissait une hallucination, un rêve étrange dont j'allais me réveiller en sursaut au son aigre et chevrotant de quelque musique de vaudeville sur le rebord d'une loge de théâtre (p. 189).

En Espagne, la musique s'exprime plus naturellement à l'église qu'au théâtre. A Tolède, Gautier fait les réflexions suivantes :

Dans les pays religieux, la cathédrale est l'endroit le plus orné, le plus riche, le plus doré, le plus fleuri ; c'est là que l'ombre est la plus fraîche et la plus profonde ; la musique y est meilleure qu'au théâtre, et la pompe du spectacle n'a pas de rivale. C'est le point central, le lieu attrayant, comme l'Opéra à Pa-

ris. (p. 200).

Ainsi, dans la cathédrale de Séville, il trouve que le son puissant et majestueux des orgues est harmonieux et bien adapté à cet énorme édifice (p. 398).

Pourtant, ce qui frappe et enchante Gautier avant tout, en Espagne, c'est l'importance de la musique populaire dans la vie quotidienne des Espagnols. Le texte du *Voyage* foisonne d'exemples, d'occasions où cette musique se fait entendre. Gautier admire, par exemple, l'adresse de la jeune fille du propriétaire d'un restaurant à Illescas, où il dîne, qui joue du *pandero*, ou du tambourin (p. 225).

Gautier fait une observation fort significative à propos des soldats qui voyagent avec lui et Eugène Piot dans une voiture en direction de Grenade : « Mais ces soldats, qui manquaient de pain et de souliers, avaient une guitare » (p. 235). La guitare est l'instrument le plus important dans la musique populaire espagnole. Elle est l'image ou l'emblème de toute cette musique, et Gautier se réjouit de la retrouver partout. Il se plaît à évoquer les jeunes gens de la guitare et qui chantent, comme ces étudiants venus de Salamanque qu'il observe à Grenade : « (...) qui jouent de la guitare, du tambour de basque, des castagnettes et du triangle, en chantant des couplets pleins de verve et de bouffonnerie / » (p. 273. Voir aussi pp. 334 et 392).

Partout où les voyageurs s'arrêtent ils trouvent de la musique. Quand ils dînent à Manzanares, c'est une jeune fille aveugle qui : « (...) se mit à chanter des couplets sur un air plaintif et monotone, comme une vague incantation sibylline ». (p. 238) A l'occasion de sa visite à l'Alhambra, Gautier peut, de nouveau, admirer les talents d'un groupe de jeunes chanteurs et danseurs (p. 290).

Toutefois, les préoccupations de Gautier ne sont pas uniquement musicales. L'effet musical du spectacle monté par une troupe de gitans est moins remarquable que le fait qu'elles éveillent en lui des souvenirs picturaux de scènes de Callot et de Salvator Rosa. Leur musique est - « (...) assez semblable au grincement enroué des cigales », note Gautier (p. 296).

L'auteur nous montre la manière dont les jeunes Espagnols font la cour à leurs bien-aimées, en se servant de la musique populaire. En fait, la guitare symbolise l'échelle des valeurs qu'il découvre et qu'il admire en Espagne. En Andalousie, et dans toute l'Espagne méridionale, ce sont le plaisir et le divertissement qui sont plus estimés que le travail. Les Anglais et les Français, qui se soumettent plus volontairement à la tyrannie de la besogne, peuvent apprécier la vie à Grenade - « (...) vie toute de loisir, remplie par la conversation, la sieste, la promenade, la musique et la danse ». (p. 305)

Ici, c'est tout un peuple qui chante spontanément et qui joue de la guitare. Notons la joie de ceux qui assistent aux «courses de taureaux», à Malaga, joie qui est traduite par la vivacité de leurs chants et de leurs mouvements rythmiques (p. 338). Selon Gautier, ces activités sont l'expression d'un bonheur et d'une appréciation de la vie qu'on ne trouve guère en France. C'est ce bonheur du peuple espagnol qui l'enthousiasme :

Il était onze heures quand nous entrâmes dans Velez-Malaga, dont les fenêtres flamboyaient joyeusement, et qui retentissait du bruit des chansons et des guitares. Les jeunes filles assises sur les balcons, chantaient des couplets que les *novios* accompagnaient d'en bas ; à chaque stance éclataient des rires, des cris, des applaudissements à n'en plus finir. D'autres groupes dansaient au coin des rues la *cachucha*, le *fandango*, le *jaleo*. Les guitares bourdonnaient sourdement comme des abeilles, les castagnettes babillaient et claquaient du bec : tout était joie et musique. On dirait que la seule affaire sérieuse des Espagnols soit le plaisir ; ils s'y livrent avec une franchise, un abandon et un entrain admirables. Nul peuple n'a moins l'air d'être malheureux. (p. 328)

Dans son *voyage en Italie* (dont la première édition s'intitule *Italia*, 1852), Gautier n'hésite pas à exprimer sa satisfaction quand il s'aperçoit que la musique joue un rôle fondamental dans la vie en Italie. La traversée du Lac Majeur est accompagnée du son d'un violon. C'est un petit vieillard qui joue - «(...) un air populaire d'une mélodie à la fois joyeuse et mélancolique» (5). Gautier évoque plusieurs aspects anecdotiques de la vie musicale en Italie. A Venise, où il passe six semaines, «l'orgue va en gondole», note Gautier (p. 173), et il nous fait la description de cette forme originale de «musique des rues» : «(...) la gondole musicale s'avance suivie d'une petite flotille dilettante qui parcourt les canaux après elle». (p. 173)

Gautier ne nous parle pas des compositeurs vénitiens ou des ensembles musicaux de la ville. Il préfère évoquer quelques traditions locales, comme la fête musicale qui marque l'arrivée d'un curé dans sa nouvelle paroisse (p. 186). Sur la place Saint-Marc, c'est l'enthousiasme et la vigueur des musiciens qu'il trouve vraiment remarquables :

Autour des cafés circulent des musiciens ambulants qui exécutent des morceaux d'opéras, des ténors chantant la *Lucia* ou tout autre air de Donizetti avec cet organe souple et cette admirable facilité italienne, où l'instinct singe le talent à s'y tromper». (pp. 196-197)

Gautier assiste à une représentation du *Barbier de Séville* à Padoue, mais il nous donne peu de renseignements concernant cette soirée (pp. 340-

341). C'est la musique populaire qui semble l'intéresser le plus. Quand il apprend que les gondoliers n'ont pas conservé la coutume de chanter spontanément, il regrette ce changement. Il n'hésite pas à donner de l'argent à un gondolier pour qu'il chante des chansons traditionnelles. Ce gondolier, qui s'appelle Girolamo, est un personnage assez comique qui doit boire un coup avant qu'il puisse chanter et qui peut également imiter les canards et les bombes. Ces chants paraissent encore plus agréables, nous dit Gautier, si l'on les entend de loin :

A distance, ce chant rude et fortement accentué prend de l'harmonie, et par sa singularité même vous fait plus de plaisir qu'un air d'opéra chanté par Mario ou Rubini. (p. 203)

Notons le contraste qui est établi entre ces aspects charmants de la musique traditionnelle et populaire et la musique militaire qui réveille Gautier le jour de la fête de l'empereur d'Autriche et qui l'effraie. Son évocation de la scène est caractérisée par l'exagération et l'humour.

Gautier se sent très fortement attiré par la musique orientale. Dans *Constantinople* (1853), il nous avoue qu'il préfère écouter la musique turque des derviches plutôt que les valse de Strauss ou les ouvertures d'opéras italiens qu'on joue également dans cette ville. Il décrit la musique qui accompagne les représentations des «derviches tourneurs», et qui stimule chez l'auditeur une espèce de rêverie intense qui avoisine l'état hypnotique :

Cet air, d'un charme bizarre, me faisait naître au cœur des nostalgies de pays inconnus, des tristesses et des joies inexplicables, des envies folles de m'abandonner aux ondulations enivrantes du rythme (6)

Dans ce livre sur Constantinople et dans la partie de *Loin de Paris* (1865) qui est consacrée à l'Afrique du Nord et qui a pour titre «En Afrique», il y a plusieurs épisodes musicaux qui ajoutent de la couleur locale au récit. Gautier décrit les instruments dont les musiciens se servent en Orient : les flûtes, les *rebabs* (ou violons), et les *tarboukas* (ou tambours). La puissance d'incantation de cette musique enivrante donne accès à un autre niveau d'existence où la fuite du temps est abolie. L'expérience de cette musique peut produire des sensations presque mystiques. Ce qui frappe Gautier surtout c'est l'aspect intemporel de cette musique orientale qui a dû rester inchangée depuis l'Antiquité et les temps bibliques :

(...) elle m'a souvent produit des effets d'incantation extraordinaires avec ses quarts de ton, ses tenues prolongées, ses soupirs, ses notes ramenées opiniâtrement ; ces mélodies frêles et chevrotantes sont comme les susurrements de la solitude.

de, comme les voix du désert qui parlent à l'âme perdue dans la contemplation de l'espace ; elles éveillent des nostalgies bizarres, des souvenirs infinis et racontent des existences antérieures qui vous reviennent confusément ; on croirait entendre la chanson de nourrice qui berçait le monde enfant. - Si j'ai compris jamais les effets prodigieux que les historiens rapportent de la musique grecque, dont le secret est perdu pour les civilisations modernes malgré les efforts de quelques musiciens érudits, c'est en écoutant ces airs arabes dédaignés par messieurs de la fugue et du contrepoint, et qui ont valu à l'odesymphonie du *Désert* la plus rapide et la plus enthousiaste vogue musicale de notre temps. (7)

En dépit de ces qualités fascinantes, Gautier ne croit pas qu'il soit facile d'apprécier cette musique. Elle a des aspects qu'il n'aime pas du tout : il évoque le « miaulement infernal » (*Loin de Paris*, p. 96), des femmes qui chantent pendant la cérémonie islamique de l'aïssaoua (8).

Ce que Théophile Gautier admire surtout, en Russie, c'est la musique religieuse. Le 6 janvier 1859, séjournant à Saint-Petersbourg, il assiste à la cérémonie du Baptême de la Néva, qui a lieu dans la chapelle royale. Il est frappé par l'aspect intemporel et immortel de la musique qu'il y entend : « Les chanteurs de la chapelle, en grand habit de velours nacarat galonné d'or, accompagnaient et soutenaient, avec cette merveilleuse précision des chœurs russes (...) ». (9)

Partout où il l'entend (au monastère de Pokrowski, et à Nijni-Novgorod, ainsi qu'à Saint-Petersbourg et à Moscou), il admire la musique religieuse de l'Eglise orthodoxe. Il se rend au couvent de Romanof, près de Moscou, et fait l'éloge de la « grandeur mystérieuse » et de l'« inexprimable beauté » du plain-chant orthodoxe qu'il y découvre. Les choristes y chantent d'une tout autre manière que celle qu'on peut entendre en Europe occidentale :

Au lieu de chanter à pleine voix comme les nôtres, ils recherchent des effets plus doux et font entendre une sorte de bourdonnement d'un charme plus facile à goûter qu'à décrire ; figurez-vous le bruit que font en volant, les soirs d'été, les gros papillons de nuit ; c'est une note grave, douce et pourtant pénétrante. Ils étaient une dizaine, croyons-nous ; l'on distinguait les basses à la manière dont ils se rengorgeaient, et les chants sacrés sortaient de leur bouche sans qu'on vît presque remuer les lèvres (p. 328)

Il y a des contrastes éclatants dans les aspects musicaux de ce récit. Gautier décrit les bals de la cour et les polonaises auxquelles participe l'em-

pereur Alexandre II (p. 141). Mais il évoque aussi, dans un assez long épisode, l'instrument qui appartient à un pauvre joueur d'orgue (p. 165). Profondément impressionné par la musique traditionnelle russe, il utilise des termes musicaux quand il veut évoquer les splendeurs de la cathédrale de Saint-Isaac le Dalmate, à Saint-Petersbourg (p. 198). A Moscou, il décrit la musique que l'on entend dans les restaurants (p. 265), et les airs nationaux qu'on chante le soir - « (...) où la mélancolie du Nord se mêle à l'ardeur du Midi (...) » (p. 137).

Les Bohémiens, qui chantent les airs tziganes au bal masqué à Moscou (p. 318), et qui chantent dans un cadre beaucoup plus populaire à Rybinsk (pp. 384-93), exercent l'influence la plus profonde sur Gautier lors de ce voyage. C'est l'aspect hallucinant et enivrant des chants tziganes qui le fascine. Ils produisent le même effet que les mélodies andalouses et orientales qu'il avait déjà admirées :

En effet, ces chants, d'une séduction si magique, sont la voix même de la nature, notée et saisie au vol dans la solitude. Voilà pourquoi ils troublent profondément tous ceux sur qui pèse d'un poids si lourd le mécanisme compliqué de la société humaine. (p. 319)

Cette musique paraît compliquée parce qu'elle traduit la complexité véritable de la nature, où tous les sons et toutes les voix se mélangent et se confondent. Gautier met l'accent sur l'énergie, la vitalité et la joie de ces chants. Vers la fin du récit, les Bohémiennes, dont les chants ont charmé Gautier, suivent les voyageurs et les accompagnent jusqu'au Volga, où ils regagnent leur bateau. Voici les derniers moments de cet épisode :

Quand nous eûmes franchi la passerelle du bateau, nous nous retournâmes vers le rivage ; sur le bord du quai, dans un rayon de lune, les Bohémiennes, groupées, nous saluaient de la main ; une étincelante fusée de notes, dernière bombe à pluie d'argent de ce feu d'artifice musical, s'éleva à des hauteurs inaccessibles, répandit ses paillettes sur le fond obscur du silence et s'éteignit. (p. 393)

On ne trouvera pas, dans les récits de voyage de Théophile Gautier, des analyses musicales techniques ou des jugements critiques détaillés concernant les œuvres et les manifestations musicales qu'il rencontre au cours de ses pérégrinations. Il ne s'intéresse pas spécialement à la vie des compositeurs ou des interprètes dans les pays qu'il visite. Il aime ajouter à ces récits des remarques sur la musique ou des épisodes musicaux entiers et, de cette manière, il donne au lecteur une idée subjective mais intéressante de ce qu'il est possible de découvrir dans ces pays. Ces touches d'exotisme mises à part,

les ouvrages que nous avons examinés ici ne contiennent pas les témoignages auxquels on pourrait s'attendre de la part d'un musicologue ou d'un historien de la musique.

Gautier aime la musique et en parle à maintes reprises dans ces volumes. Mais c'est en amateur passionné qu'il en parle. Il ne cache pas ses préjugés ni ses préférences. Il décrit les déceptions qu'il a connues (dans les théâtres espagnols, par exemple), mais il préfère évoquer les moments qui lui ont laissé les souvenirs les plus agréables. Celui qui a été obsédé par l'idée de la fusion des arts et par la recherche de la beauté absolue aime surtout évoquer les occasions où la musique lui a procuré des plaisirs instinctifs et des émotions fortes. Il chérit les formes musicales qui peuvent libérer l'homme du poids et de l'ennui de la vie normale et qui peuvent lui faire connaître, ne serait-ce que pendant quelques moments, une euphorie et une extase où il peut apercevoir le beau absolu. Gautier nous montre que de telles expériences peuvent arriver dans les endroits et aux occasions les plus divers. Il les a connues dans des monastères orthodoxes russes - mais également dans des cafés algériens et andalous.

Anthony ZIELONKA
Université de Fribourg

NOTES

1. Sur la critique musicale de Gautier, voir : Michael Spencer, «Théophile Gautier, music critic», *Music and Letters*, (Oxford), Vol. 49, 1968, pp. 4-17 ; Elwood Hartman, «Gautier the music critic : a successful failure», *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. VI, 1977-78, pp. 166-73, et la thèse de Ph. D. d'Andrew Gene Gann, «Théophile Gautier and Music», University of Toronto, 1978, (*Dissertation Abstracts International*, Vol. XXXIX, 1978-79, p. 4303-A). Voir surtout le ch. 2 (pp. 169-79), sur la musique et le thème de l'exotisme, ainsi que la très utile liste des manifestations musicales que Gautier a évoquées ou mentionnées au cours de ses voyages : «Appendix C - Musical experiences on travels» (pp. 315-20). Je tiens à remercier ici M. Gann, qui a eu l'obligeance de me communiquer une copie de ces parties de sa thèse.

2. Gautier a publié les volumes suivants : *Voyage en Espagne* (1ère éd. : *Tra los montes*, 1843), *Voyage en Italie* (1ère éd. : *Italia*, 1852), *Caprices et zigzags* (1852), *Constantinople* (1853), *Loin de Paris* (1865), *Quand on voyage* (1865), et *Voyage en Russie* (1867). Deux recueils d'articles sur ses voyages ont paru après sa mort : *L'Orient* (2 volumes), (1877); et *Les vacances du lundi, tableaux de montagnes* (1881). Sur les récits de voyage de Gautier, voir : Mariette Givoiset, «L'exotisme dans les récits de voyage

de T. G.», thèse inédite de Ph. D., University of Iowa, 1973, (*Dissertation Abstracts International*, Vol. XXXV, 1974-75, p. 450-A), et Constance Gosselin Schick, «The world of T. G.'s travel accounts», thèse inédite de Ph. D., The Pennsylvania State University, 1973, (*DAI*, Vol. XXXV, 1974-75, p. 473-A).

3. Voir : Théophile Gautier, *Italia*, Paris, Editions d'aujourd'hui, (Collection : «Les Introuvables»), 1976, p. 226.

4. Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, suivi de *Espana*, éd. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, Collection : Folio, 1981, p. 57. Nos références à cet ouvrage, qui apparaissent entre parenthèses, renvoient à cette édition. Voir aussi : Jacques Roos, «Théophile Gautier et l'Espagne», *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, 39^e année, no 7, avril 1961, pp. 385-94.

5. Théophile Gautier, *Italia*, édition citée, p. 43, nos références, qui apparaissent entre parenthèses, renvoient à cette édition. Voir aussi : Michael Riffaterre, «Rêve et réalité dans l'*Italia* de Théophile Gautier», *L'Esprit Créateur*, Vol. 3, 1963, pp. 18-25.

6. Théophile Gautier, *Constantinople*, Paris, M. Lévy, 1853, p. 137.

7. Théophile Gautier, *Loin de Paris*, Paris, M. Lévy, 1865, p. 88. Voir aussi : *Constantinople*, édition citée, pp. 142 et 241.

8. Voir aussi : Théophile Gautier, *Constantinople*, p. 87 et *L'Orient*, 2 tomes, Paris, Charpentier, 1877, pp. 211-2, (sur la musique en Egypte), ainsi que l'article de Jean-Marie Le Sidaner, «Théophile Gautier et l'Orient», *Europe*, no 601, mai 1979, pp. 147-50.

9. Théophile Gautier, *Voyage en Russie*, présentation de P. Laubriet, Paris et Genève, Slatkine, Coll. : Ressources, 1979, pp. 114-15. Nos références, qui apparaissent entre parenthèses, renvoient à cette édition. Voir également : Michel Cadot, «Les Voyages en Russie de Théophile Gautier», *Revue de littérature comparée*, Vol. 58, 1984, pp. 5-25.

LA PART DE LA MUSIQUE DANS LA VIE ET L'OEUVRE DE JUDITH GAUTIER

Judith Gautier était issue d'une famille de musiciens par sa mère. Meyerbeer admirait le contralto «vibrant et velouté» d'Ernesta Grisi et lui dédia une romance dramatique intitulée *La Fiancée du vieux château*, qu'elle chanta pour la première fois à Bade (1). Elle était cousine des célèbres cantatrices du répertoire bel canto, Giuditta et Giulia Grisi, créatrices de plusieurs rôles de Bellini. Judith apprit le piano, tant bien que mal, d'abord au couvent, où on lui avait inculqué aussi quelques notions d'histoire et de théorie de la musique, puis à la maison, avec des professeurs privés ; elle apprit aussi le chant. En 1861, Théophile Gautier, qui était à Moscou, écrivait à sa fille : «J'apprends par ta bonne mère... que tu as une voix de soprano très pure et très juste. Tu sais tout ce que ce mot a de flatteur dans la bouche d'une italienne et d'une Grisi. J'en suis charmé ; mais ce qui m'a surtout fait plaisir, c'est la bonne grâce avec laquelle tu as toi-même demandé à chanter et l'attention que tu prêtes à tes leçons» (2). Un vieux clavecin acquis par les sœurs de Théophile Gautier émerveilla la jeune fille «par ses sons fêlés, lointains et mystérieux» (3), mais ne semble pas lui avoir fait une impression durable.

Ce fut en déchiffrant au piano *l'Invitation à la valse* de Weber que Judith Gautier se découvrit une véritable passion pour la musique allemande, au détriment de la musique italienne. Elle fut enchantée de l'abonnement aux Concerts Padeloup, que lui offrit son père, car on y entendait souvent des œuvres de Beethoven, qu'elle discutait ensuite, avec ses amis, à la manière impressionniste de l'époque. Ils critiquaient ainsi l'interprétation qu'ils venaient d'entendre de l'Andante de la Septième Symphonie :

- Il en a fait une marche funèbre.
- Et il a raison, car c'en est une.
- Non, c'est un cortège nuptial.
- Mais qui semble attristé par le désespoir d'un amant trahi (4).

Mme Gautier ne devait pas beaucoup changer sa façon de juger la musique, et peut-être même la littérature. Rémy de Gourmont note, en 1904, que «Judith Gautier ne se vante d'aucun sens critique : elle aime ou elle n'aime pas, voilà tout» (5).

Le chef d'orchestre Padeloup, qui employait l'archet comme baguette, mettait souvent des passages de Wagner au programme. La Guerre de 1870 l'obligea à interrompre ses activités musicales, mais il donna malgré tout quelques concerts «au profit des veuves ou des ambulances, et même dans le noble but de fondre un canon, qu'on appellera le canon Beethoven» (6). Les Concerts Padeloup ont eu certainement une part importante dans l'éducation musicale de Judith Gautier et dans la formation de son goût pour la musique de Wagner.

On sait à quel point elle a aimé le maître de Bayreuth et elle a aidé à faire connaître son œuvre en France : sa traduction de *Parsifal* et ses nombreux écrits sur Wagner le prouvent assez. Dès sa jeunesse elle éprouvait, en écoutant la musique de Wagner «une fascination, mêlée d'une sorte de peur. J'étais comme au bord d'un gouffre, dont il me faudrait, sans nul doute, toucher le fond : c'était un vertige de l'esprit. Il est bien évident que toujours, en même temps qu'un homme de génie, il naît un petit groupe d'élus, appelés à le comprendre, à former autour de lui ce bataillon dévoué qui doit le défendre, le consoler de la haine universelle et le soutenir, dans sa montée au Golgotha, en lui affirmant sa divinité. J'avais déjà la prescience que ma destinée était de prendre rang, un jour, parmi cette milice sacrée qui combattait pour le triomphe de Richard Wagner» (7).

Toute la vie de Judith Gautier, et une grande partie de son œuvre furent marquées par la présence de Wagner. Elle faisait convier à table ses invités par son valet de chambre, jouant le thème de la *Chevauchée des Walkyries* sur son cornet à pistons (8). Plusieurs années après la mort du maître, Joséphin Péladan dédiait son *Théâtre complet de Wagner* (1894) à Mme Gautier, la félicitant d'avoir su gagner «l'amitié, l'intimité de ce Titan, sorte de Prométhée qui apporta le feu de la vie idéale là où ... les chansons d'Auber abêtissent le monde latin...

Combien d'heures wagnériennes j'ai passées auprès de vous ... Il y a cinq ans ... on parlait de Wagner. Soudain vous levez, disant, très grave : «je vais chercher les reliques». Revenue avec une sorte de reliquaire, en effet, après avoir étendu une nappe blanche, vous exposiez à notre dévotion : des cheveux blancs, du pain séché, une liasse de lettres.

Ces cheveux avaient couvert la tête sublime qui conçut la Tétralogie ; ce morceau de pain, le maître l'avait porté à sa bouche, au banquet de *Parsifal* ;

ces lettres en français étaient toutes de la main qui écrivit *Tristan* ... Inoubliable nuit, car l'aube posait sa face livide aux fenêtres avant que nous fussions revenus de notre extase» (9).

Malgré toute son admiration pour Wagner, Mme Gautier ne semble pas avoir cherché à l'imiter au point de vue musical. Nous ne connaissons aucune composition musicale de sa plume, sauf une valse lente pour piano intitulée *Caresse* ! (10) A cette période de sa vie, elle était vraisemblablement devenue moins intransigente à l'égard de la musiquette qu'elle n'avait été auparavant. On se souvient qu'elle détestait la musique que son professeur lui imposait à déchiffrer : «un cahier de polkas, valse, quadrilles et autres pages de danses vulgaires» (11). Son père même avait dû reproduire un répertoire analogue en tournant la manivelle de l'orgue de Barbarie chez Napoléon III à Compiègne, pour faire danser les autres invités, car l'Empereur ne voulait pas d'un domestique pour troubler la fête (12).

Quelques-unes des œuvres littéraires de Judith Gautier furent mises en musique par des compositeurs dont on se souvient peu aujourd'hui. Le 1er juin 1889, la section de Composition Musicale de l'Académie des Beaux-Arts décernait le Prix Rossini à une partition de Blas-Marie Colomer (1840-1917) : *Les Noces de Fingal*, sur un épisode lyrique de Judith Gautier. Le compositeur, espagnol de naissance, naturalisé français, avait obtenu un Premier Prix de piano et un Premier Prix d'harmonie et d'accompagnement au Conservatoire National de Musique, où il enseigna plus tard comme répétiteur du célèbre Marmontel, qui fut un des professeurs de Debussy.

Colomer et Mme Gautier devaient se partager 6 000 fr. du Prix Rossini. Une somme égale était destinée à l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, qui devait assurer l'exécution publique de l'œuvre. Malheureusement cela ne comprenait pas les cachets des cinq chanteurs solistes et des chœurs, ni les frais de copie des parties d'orchestre. Seul le compositeur devait en assumer la responsabilité. Marcelle Soulage fait remarquer que «le poète touchait le Prix, sans obligation pour l'exécution : il avait la part du lion !» (13). C'est exact ; par contre, je n'ai pas connaissance qu'il ait été d'usage de faire participer l'auteur des paroles aux frais d'exécution. Quoiqu'il en fût, le musicien demanda une somme supplémentaire à l'Académie, puis au Président de la République, Sadi Carnot, mais ses suppliques n'eurent aucun succès. C'est alors qu'Emile Pessard, professeur de Ravel au Conservatoire et compositeur de l'opéra-comique *Le Capitaine Fracasse* (sur un livret de Catulle Mendès), proposa à son ami Colomer un stratagème ingénieux, dans une lettre du 12 juin 1889 :

«Choudens est très disposé à éditer ton *Fingal*. Je lui ai dit que pour 1 500 fr. tu auras certainement 500 fr. à donner à l'autrice des paroles. Judith Gautier aura à contresigner l'acte de cession sans le discuter ; ce que tu auras

fait sera bien fait.

Vas voir Choudens avec ta partition pour lui faire entendre quelques petites choses. Il est très gentil et très rond, mais c'est un malin ... Comme Choudens a de la bomberie dans l'estomac, ne penses-tu pas que, pour le flatter, tu ne ferais pas bien de te fourrer un oreiller sous le gilet par devant ? Ça garnit, et on n'a pas l'air de ne vivre que de privations ! Que dis-tu de mon idée ? ... 1 500 fr. et les copies (qu'il gardera naturellement après l'exécution)».

Choudens ne fut apparemment pas sensible à la délicatesse du compositeur, car l'œuvre est restée manuscrite. Elle fut néanmoins exécutée une seule et unique fois, le 24 novembre 1889, sous la direction de Jules Garcin, avec Emile Engel dans le rôle principal, et obtint un succès d'estime. Parmi les critiques figurait Ernest Reyer, membre du jury qui avait décerné le Prix Rossini. Ainsi que l'on pouvait s'y attendre, l'ancien ami et collaborateur de Théophile Gautier n'avait pas oublié les paroles aimables de Gautier sur ses propres œuvres ainsi que celles de la tante de Reyer, le compositeur Louise Farrenc. Il fit un compte-rendu élogieux de *Fingal* dans le *Journal des Débats* du 3 décembre 1889. Il nous apprend que le public a voulu entendre deux fois «la danse sacrée, petit divertissement symphonique d'un très joli coloris». Le critique du *Rappel* déclare (26 novembre 1889) que «c'est un beau poème de Judith Gautier qui a été choisi pour sujet de concours. M. Colomer a écrit une partition souvent heureuse, énergique et tendre». D'autres reprochent au compositeur un certain manque d'originalité. Le critique du *Temps* (2 décembre 1889) attaque le poème, mais loue la partition, ainsi que la Fondation Rossini, qui en a rendu l'audition possible (14).

On ne sait pas à quel point Judith Gautier se sentait honorée d'avoir eu sa part du Prix Rossini, car dans sa jeunesse elle avait eu ce compositeur en horreur. D'après ses souvenirs, Rossini voulait que Théophile Gautier ajoutât un couplet à une «stupide» chanson militaire dont il avait déjà écrit la musique. Le poète, un peu à contre-cœur annonça un jour qu'il allait «à Passy voir le maestro... Tout à coup, je dis à mon père : — Tu sais, si tu vas voir Rossini, je ne te parlerai pas avant un mois». Acceptant cette boutade comme une nouvelle manifestation de la querelle des gluckistes et des piccinistes, Gautier précisa : «Si je vais voir Rossini, c'est pour tâcher de me dépêtrer poliment de cette «chanson militaire», qui est pour moi comme serait pour un chien une casserole attachée à la queue. — En ce cas, je te pardonne et je t'approuve», lui dit sa fille (15). Après tant d'années, Judith Gautier avait peut-être pardonné à Rossini de n'avoir pas été germanisant.

Louis Benedictus, musicien d'origine hollandaise, qui fut l'ami dévoué de Judith Gautier pendant de longues années, jusqu'à sa mort, avait mis en musique quelques poésies de Théophile Gautier : *Barcarolle*, *Villanelle*, et *Sombre Hellespont*. Il avait également composé de la musique de scène pour

plusieurs pièces dramatiques de Judith Gautier, y compris *La Sonate du Clair de Lune* (fantaisie sur Beethoven et Juliette Gallenberg), *La Marchande de sourires* (drame japonais), et l'*Avare Chinois* (pièce anonyme que Mme Gautier avait traduite du chinois). Le musicien, que Péladan respectait et qualifiait de «maestro de Turandot et de la Sonate du clair de lune» (16) avait été invité à jouer des fragments de sa *Sonate du clair de lune* à une des célébrations *Soirées de la Rose-Croix* (17). C'était peut-être pour le récompenser d'avoir joué au piano la partition entière de *Parsifal*, que le Sâr commentait. Dès 1878, Judith Gautier aurait voulu faire connaître les œuvres de Benedictus à Wagner, mais le maître fit la sourde oreille, et elle n'insista pas (18).

Benedictus allait souvent faire pour elle des recherches à la Bibliothèque nationale. Il lui transcrivait de la musique orientale. Elle n'hésita pas à profiter de la bonne volonté de Benedictus et proposera même ses services à Pierre Loti, qui préparait avec elle une pièce chinoise pour Sarah Bernhardt. Elle lui écrit, en juillet 1903 : «Il faudra pas mal de musique. Je fais travailler mon collaborateur des Musiques Bizarres, qui a l'habitude. Donnez-nous les renseignements que vous savez pour l'orchestre. Je n'oublie pas les unissons de flûtes. Je vous enverrai d'autres airs quand j'aurai le temps de les copier» (19).

Elle avait tout de même de la reconnaissance pour son dévoué collaborateur : «M. Benedictus, qui déjà en 1889, publia avec un si grand succès, le premier recueil des *Musiques Bizarres*, a réalisé ce tour de force de saisir au vol l'insaisissable musique, qui n'est jamais écrite, de la fixer et d'en rendre à merveille le charme enveloppant, l'harmonie cristalline et comme mouillée» (20). Benedictus réduisait pour piano, ou chant et piano, ces musiques à microtons, improvisées par les exécutants orientaux sur leurs instruments régionaux. Les transcriptions sont nécessairement approximatives, vu les limites de la notation musicale occidentale et des méthodes ethnomusicologiques de l'époque. Bien qu'étant moins fidèles que n'auraient été des enregistrements sur disques, que nous n'avons d'ailleurs pas, elles sont d'une grande utilité. On en saurait donc pas exagérer l'importance du transcripteur et de ce qu'il a pu nous transmettre.

En effet, Benedictus et Judith Gautier avaient produit deux recueils intéressants : *Les Musiques Bizarres à l'Exposition de 1889*, et *Les Musiques Bizarres à l'Exposition de 1900*. Les paroles uniquement françaises que l'on trouve sous les chants sont sans doute des traductions de Judith Gautier. Il est peu probable que les chanteurs orientaux les aient exécutés autrement que dans leur langue. Ces volumes nous donnent de précieux renseignements sur les danses et chants javanais, chinois, indo-chinois, japonais et autres musiques exotiques qui ont tant fasciné le public général et les musiciens. On sait à quel point Debussy admirait le gamelan javanais qu'il allait entendre à l'Exposition Universelle de 1889. Il en a incorporé certaines sonorités dans

la plupart de ses œuvres subséquentes. Judith Gautier nous décrit admirablement l'atmosphère de ces spectacles : «On se retrouvait au Kampong javanais presque chaque jour, et on se saluait avec des sourires complices, on se serrait pour ajouter des places autour des petites tables, où la mousse des bocks se fanait, où des sorbets fondaient sous les cuillers distraites. Et à n'en plus finir, on écoutait l'inlassable musique, on contemplait les étranges jeunes filles, frottées de safran, la danse mystique, ensorcelante, qui finissait par engourdir comme des passes magnétiques. Elle berçait l'esprit dans les voiles de rêve ... Le gamelan de cette année diffère comme composition de celui de 1889. Moins nombreux, moins touffu, il est ... d'un diapason plus clair, plus limpide, d'une harmonie plus douce et plus séduisante pour nos oreilles» (21).

Judith Gautier, qui savait très bien le chinois, avait voyagé en Orient. Elle n'était donc pas ignorante de la culture qu'elle décrivait. On n'a pas de mal à la croire quand elle déclare que «les danses cambodgiennes sont apocryphes autant que les danseuses ; et Mlle Cléo de Mérode elle-même, malgré sa grâce et sa jolie silhouette de guêpe d'or, n'arrive à duper personne... Seul l'orchestre annamite, composé d'hommes et de femmes, est authentique et irréprochable» (22). Mme Gautier reconnaît justement une influence étrangère dans certaines pièces malgaches (23), et notamment dans un chant à la gloire des français, sur un rythme de sicilienne :

Sous les français nous vivons sans contrainte
Et nous pouvons tous voyager sans crainte.
Il n'est plus de voleurs.
Vivent les trois couleurs !

Cette chanson, pas très ancienne de toute évidence, a sans doute été mise au programme pour flatter le public plutôt que pour l'instruire, et nous démontre une fois de plus que la musique nationale pure est probablement un mythe.

Digne fille de son père, Judith Gautier s'intéressait à plusieurs disciplines, y compris la musique, qu'elle mêlait tout naturellement à la littérature et au drame. Bien que n'étant pas musicienne de profession, elle a vécu parmi des musiciens qu'elle a fait connaître en France. Nous ne pouvons que lui savoir gré de nous avoir transmis de façon si vivante des détails fascinants de la vie musicale de son époque.

Isabelle CAZEAUX
Bryn Mawr College

NOTES

1. Gautier, Judith. *Le Second rang du collier* (Paris : F. Juven, 1903) p. 121.
2. Tild, Jean. *Théophile Gautier et ses amis* (Paris : Albin Michel, 1951) p. 183.
- 184.
3. Gautier, Judith. *Le Collier des Jours : Souvenirs de ma vie* (Paris : F. Juven, (1902)) p. 275.
4. *Le Second rang du collier*. p. 167-169.
5. Gourmont, Rémy de. *Judith Gautier* (Paris : Bibliothèque internationale d'édition, 1904). p. 18.
6. Bernard, Elisabeth. «Jules Pasdeloup et les concerts populaires», *Revue de Musicologie* 57/2 (1971), 150-178, p. 161-166.
7. *Le Second rang du collier*, p. 178-179.
8. Camacho, M. Dita. *Judith Gautier, sa vie et son œuvre* (Paris : E. Droz, 1939) p. 172.
9. Péladan, Joséphin. *Le Théâtre complet de Wagner ; les XI opéras scène par scène, avec notes biographiques et critiques* (Paris : Chamuel, 1894) p. V-VI.
10. Paris, Devambez, 1905.
11. *Le second rang du collier*, p. 115.
12. Id., p. 214-215.
13. Soulage, Marcelle. «Les Avatars d'un Prix Rossini en 1889 : *Les Noces de Fingal* de B. M. Colomer ; poème de Judith Gautier», *Revue de Musicologie* 56/2, (1970), 214-222. p. 216.
14. Id., p. 218-221.
15. *Le second rang du collier*, p. 122-124.
16. Peladan Joséphin, *Le Théâtre complet de Wagner*. p. VI.
17. Bertholet, Edouard. *La Pensée et les secrets du Sâr Joséphin Péladan* (Lausanne, Paris : Editions Rosicruciennes, 1952-58) 4 vols.). p. 160.
18. Camacho M.D. *Judith Gautier, sa vie et son œuvre*. p. 130-131.
19. Id., p. 161.
20. Gautier, Judith. *Les Musiques bizarres à l'Exposition de 1900*. (Musique transcrite par Benedictus) (Paris : Ollendorff, 1900, 6 nos en 1 vol). p. 9.
21. Id., *Musique javanaise*, p. 5-9.
22. Id., *Indo-Chine*, p. 3-4.
23. Id., *Madagascar*, p. 6.

GAUTIER
ET LES MUSICIENS DE SON TEMPS

à son ami BUSSINE de l'Opéra-Comique.

SÉRÉNADE DU TORERO



Paroles de Théophile GAUTHIER.
Musique de

JACQUES OFFENBACH

N° 1, pour Baryton.

Pr. 2 f 50.

N° 2, pour Ténor.

Paris. Chabal, Editeur, Boulevard Montmartre, 15.

1850

THEOPHILE GAUTIER ET HIPPOLYTE MONPOU

Parmi les écrivains de sa génération, peu se sont plus intéressés à la musique que Théophile Gautier. Sa sympathie pour l'opéra italien, par exemple, ou son amitié avec Berlioz sont bien connues. Mais le goût de Gautier pour la musique l'a amené à fréquenter des musiciens et des compositeurs aujourd'hui moins célèbres. L'un d'entre eux était Hippolyte Monpou, le musicien romantique par excellence. Sa vie peu conventionnelle et son style musical souvent excentrique ont suscité à l'époque de vives controverses. Mais ce qui distinguait Monpou de la plupart des autres compositeurs de son temps était son intérêt non seulement pour la musique, mais pour tous les arts.

Théophile Gautier aimait à décrire Monpou comme «un compositeur littéraire et romantique» (1). Bien des compositeurs sous la Monarchie de Juillet affichaient des intérêts littéraires. Aux yeux du public, c'était souvent ce qui leur donnait un aspect distinctement romantique. Mais Monpou était différent de par l'intensité - et la sincérité - de ses intérêts. Il était beaucoup plus qu'un musicien, et c'est sans nul doute ce qui contribua à former la base de l'amitié de Monpou et de Théophile Gautier.

Du vivant de Monpou, l'opinion des critiques sur son œuvre était sévèrement divisée. Pour François-Joseph Fétis, historien musical distingué et ancien professeur de Monpou, Monpou était une abomination musicale :

Il y a dans (La musique de Monpou) une originalité incontestable ; mais une originalité bizarre, qui ne connaît d'autres règles que celles de la fantaisie. Des passages empreints de grâce et de sensibilité y sont répandus, çà et là ; mais Monpou se hâte d'abandonner ces idées naturelles pour se jeter dans des extravagances. Il semble se persuader que le génie ne se manifeste que par l'insolite (2).

Le compositeur Adolphe Adam ne se montrait pas aussi sévère que Fétis dans ses jugements sur Monpou. Adam trouvait à Monpou un talent incontestable, mais un talent défiguré par « cette manie d'originalité qui le mène souvent au baroque » (3). Les critiques de la musique de Monpou accentuaient invariablement son originalité, certains y voyant une innovation rafraîchissante, d'autres un maniérisme gênant.

La jeunesse de Monpou ne donne aucun avertissement d'une carrière controversable. Il naquit à Paris le 12 janvier 1804. Bien que musicien dès son enfance, ses intérêts musicaux ne prirent un tour décisif qu'en 1817, date à laquelle il entra à l'Institution royale de musique classique et religieuse dirigée par Alexandre-Etienne Choron. Choron était un professeur de talent dont l'enseignement mettait l'accent sur la musique de la Renaissance et la Baroque, des domaines alors peu connus et appréciés.

Quand Monpou n'avait encore que quinze ans, Choron put lui procurer un poste d'organiste à la cathédrale de Tours. Le retour précipité de Monpou à Paris peu de temps après fit dire méchamment à Fétis plus tard que Monpou s'était avéré incompetent. C'est à cette même époque que Monpou commença à prendre des leçons d'harmonie avec lui, leçons qui durent être pour tous les deux une épreuve. Par la suite Fétis ne manqua pas une occasion de critiquer rudement Monpou et de rappeler qu'il avait été un étudiant lent et sans don spécial. Nous ne connaissons malheureusement pas l'opinion de Monpou sur Fétis.

En 1825, entretenant toujours des rapports suivis avec Choron, Monpou fut nommé maître de chant au collège Saint Louis à Paris. Il commença également à composer de la musique religieuse - inspiré sans doute par Choron - et il était accompagnateur dans beaucoup des concerts de la musique des seizième et dix-septième siècles patronnés par son mentor.

C'est à peu près à cette époque que Monpou commença à se faire un nom comme compositeur de *romances*. La *romance* en 1830 était une composition vocale, facile à chanter et avec un accompagnement rudimentaire au piano. Elle était devenue populaire au siècle précédent, mais c'est peut-être sous la Restauration et la Monarchie de juillet qu'elle connut son sommet. Antoine-Louis Clapisson, Albert Grisar, et Loisa Puget étaient parmi les compositeurs les plus populaires, mais malheureusement la plupart des romances n'atteignaient pas un haut niveau artistique. C'était leur mélodie charmante, leur simplicité, et leur sentimentalité qui les rendaient populaires auprès d'un public musical encore ingénu.

Mais les *romances* de Monpou étaient très différentes de celles de ses contemporains. Ce qui frappe au premier coup d'œil est son choix de textes :

des œuvres de poètes liés à la montée du Romantisme. En fait, Monpou fréquentait les cénacles représentatifs de la nouvelle école littéraire. Son contact le plus régulier était avec le Petit Cénacle, et c'est là sans doute qu'il devint ami avec Théophile Gautier. Monpou, inspiré par les idéaux artistiques du cénacle, fut parmi les premiers à leur donner une expression musicale.

Aux yeux des critiques dogmatiques tels que Fétis, la musique de Monpou en souffrit :

Sa phrase est mal faite ; son rythme est boiteux ; sa cadence tombe souvent à faux. Soit par ignorance, soit par système, il prodigue dans son harmonie des successions impossibles, au point de vue de la résolution des dissonances, de la modulation et de la tonalité. Mais ces défauts, qui révoltaient les sentiment des musiciens, étaient précisément ce qui obtenait du succès dans le monde à part qui avait entrepris la déification du laid (4).

Fétis voyait dans les intérêts extra-musicaux de Monpou une source de ce qu'il appelait l'inaptitude musicale de Monpou. Et les allusions de Fétis à la célèbre Préface de *Cromwell* sont très claires. De fait, Hugo était l'un des auteurs favoris de Monpou.

Il ne fait guère de doute que Monpou avait transposé dans le domaine musical l'esthétique de Hugo : le précepte du laid comme un sujet approprié pour les arts. Cela explique non seulement le choix de textes peu communs pour les *romances* de Monpou, mais aussi des dissonances et des résolutions harmoniques excentriques trouvées dans sa musique - maniérismes qui révoltaient souvent la sensibilité des critiques conventionnels.

Encore plus frappant est l'emploi que fait Monpou du rythme et du mètre. Il est clair que cette variété reflète la sensibilité de Monpou au type de poésie qu'il mettait en musique. De tous les critiques, Gautier seul reconnut ce discernement de Monpou.

S'il est un musicien auquel les poètes doivent de la reconnaissance, c'est assurément Hippolyte Monpou : loin de rechercher les paroles insignifiantes, il s'attaquait bravement aux plus beaux vers, aux rythmes les plus savants et les plus compliqués ; rien ne l'effrayait, pas même les mètres sautillants, les rimes à écho, les contre-petters gothiques des *Odes et Balades* ; il savait tirer de tout cela des mélodies inattendues, des effets étranges, blâmés des uns, admirés de quelques autres... (Il avait contracté chez Choron) un certain goût d'archaïsme, un style figuré contrastant fort avec les habitudes

modernes ; de là aussi son absence de symétrie dans le rythme, ses suspensions de césure, qui le rendaient plus propre que tout autre à mettre en musique les vers des novateurs...(5)

Contrairement à ses contemporains, Monpou employait fréquemment la syncope et le rythme à contre-temps, et il n'hésitait pas à introduire dans ses *romances* des mètres contrastants. Quand son emploi peu orthodoxe du mètre le faisait occasionnellement tourner en ridicule, la réponse de Monpou était simple et directe : «La musique est-elle faite pour les yeux ou pour les oreilles ? elle m'est venue ainsi ; longue ou courte, peu importe, mais inspirée, mais vraie, tout d'un coup ...» (6)

L'association de Monpou avec Théophile Gautier continua au-delà du Petit Cénacle. Monpou fut également un visiteur assidu de l'Impasse du Doyenné. Pourtant leur amitié ne produisit qu'une seule collaboration musicale. Mais il s'agit d'un poème composé par Gautier précisément pour Monpou : *Lamento (La Chanson du pêcheur)* 1837 (7). Cette *romance* de Monpou est l'une de ses meilleures, simple et élégiaque, très différente de la musique plus connue de Berlioz dans *Les nuits d'été*.

La plupart des *romances* de Monpou ne sont pas aussi sereines. Elles peuvent être abrasives, parfois frénétiques, et furent en grande partie responsables de la notoriété de Monpou. Monpou finit par être considéré par beaucoup comme le compositeur d'une musique bizarre et choquante. Ainsi que l'exprime Gautier,

Pendant longtemps, Hippolyte Monpou, de même que tous les poètes dont il traduisait les vers, fut regardé par les bourgeois électeurs et éligibles comme un écervelé, comme un furieux qu'on avait tort de laisser chanter sans muselière ; quand il s'asseyait au piano, l'œil en feu, la moustache hérissée, il se formait autour de lui un cercle de respectueuse terreur : au premier vers de l'*Andalouse* (une des *romances* de Monpou les plus fameuses), les mères envoyaient coucher leurs filles et plongeaient dans leurs bouquets, d'un air de modeste embarras, leur nez nuancé des roses de la pudeur. La mélodie effrayait autant que les paroles ! Peu à peu, cependant, l'on finit par s'y faire ; seulement, on substituait *teint à sein* bruni, et l'on disait :

C'est la maîtresse qu'on me donne...

au lieu de :

C'est ma maîtresse, ma lionne...

qui paraissait, en ce temps là, par trop bestial et monstrueux (8)

Les exécutions que donnait Monpou de ses propres œuvres étaient

devenues légendaires, réputées pour être pleines de passion et de feu, et cela en dépit du physique peu avantageux de Monpou. L'éditeur de musique Léon Escudier, un ami de Monpou, décrit Monpou comme «au moins aussi laid que son nom» (9). Et Jules Janin, ayant assisté à plusieurs des récitals de Monpou, fit ce commentaire : «Au repos, il était laid à faire envie aux plus horribles visages... lorsqu'il chantait, il était laid à faire peur». (10). Plus de vingt-cinq ans après la mort de son ami, Gautier gardait encore vivant à l'esprit le souvenir de Monpou chantant au piano :

Nous nous souvenons encore d'avoir entendu Monpou chanter : «Avez-vous vu dans Barcelone ... «(le commencement de l'*Andalouse*) avec une verve endiablée, des poses et des gestes comme Hoffmann en donne à ses musiciens fantastiques. Kreisler eût paru froid à côté de lui... Jamais compositeur n'eut pour son art un amour plus furibond et plus enthousiaste ; nul ne se ménageait moins. Quand il était au piano et qu'il se sentait compris après avoir chanté une *romance*, il disait : «Et celle-là, comment la trouvez-vous ?» et il continuait ainsi, à notre grand plaisir, jusqu'à ce que les bougies arrivées à leur fin fissent éclater les bobèches. (11)

Vers 1835 Monpou sentit grandir son insatisfaction de ne composer que des *romances*. Son ambition le poussa à tenter sa chance avec l'opéra, et, comme en témoignent certaines de ses œuvres plus complexes telles que la ballade *Lénore*, il possédait des talents dramatiques indéniables. Mais Monpou n'était pas connu en tant que compositeur de musique pour la scène, et par conséquent la porte de l'Opéra lui était fermée. A défaut, il se tourna donc vers l'Opéra-Comique.

Par tempérament, Monpou n'était pas fait pour l'opéra-comique. Dans les années 1830, l'Opéra-Comique était un théâtre où prédominait la musique légère et sans prétention. Dans ce cadre de divertissement petit-bourgeois qu'était devenu l'opéra-comique, les subtilités rythmiques et les audaces harmoniques de Monpou ne pouvaient qu'apparaître choquantes et déplacées. Néanmoins, de 1835 à 1839, Monpou composa une œuvre chaque année pour la scène de l'Opéra-Comique où ses créations reçurent un accueil mitigé. Les critiques de ses œuvres devinrent uniformes : si son originalité était signalée de façon routinière, il y avait toujours des réserves sur l'œuvre elle-même.

En fait, les opéras-comiques de Monpou sont de qualité inégale. Il n'y a pas de style homogène. Non que l'inspiration de Monpou ait faibli. Il semble plutôt qu'il n'ait jamais pu décider s'il devait écrire pour l'Opéra-Comique dans son style personnel ou dans le style convenable d'Auber et de ses émules. Le résultat est une forme musicale hybride, et souvent c'est ce qui fait des

opéras-comiques de Monpou une déception.

Monpou a dû être rempli d'amertume en lisant dans la prestigieuse *Revue et gazette musicale* que ses œuvres étaient «loin de répondre aux espérances qu'on avait fondées naguère... La popularité a perdu M. Monpou» (12). «Le théâtre», écrivit-il peu de temps après, «est un affreux désenchantement» (13). Il doit cependant avoir puisé quelque réconfort dans l'appui de ses amis, surtout celui de Théophile Gautier. Gautier écrivit la critique de trois œuvres importantes de Monpou, deux opéras-comiques : *Piquillo* (1837) et *Le Planteur* (1839), et d'un opéra de genre, *La Chaste Suzanne* (1840). Dans chacune de ces revues, il rendait hommage à Monpou. Dans *La Chaste Suzanne* selon Gautier Monpou créait «une œuvre remarquable de verve et d'imagination» (14). *Le Planteur* est décrit comme

l'un des plus francs succès qu'ait obtenus depuis longtemps l'Opéra-Comique. La musique de M. Monpou a toutes les qualités qui font les succès populaires... Les couplets du *Bengali*... sont un petit chef-d'œuvre de fraîcheur et de couleur locale que réclament déjà tous les pianos, et, après les pianos, les orgues de carrefour (15).

Mais c'est dans sa discussion de *Piquillo* que Gautier était le plus élogieux, et ce à juste titre, car le livret était essentiellement l'œuvre d'un ami commun de Monpou et Gautier - Gérard de Nerval. Dans une critique particulièrement pénétrante, Gautier rendait hommage au texte remarquable que Nerval avait écrit pour Monpou. Le livret étincelle d'esprit et d'imagination, sans commune mesure avec le style souvent usé de Scribe et son école. Gautier le caractérisait comme «une belle fleur de fantaisie», et notait : «voilà une pièce qui ne ressemble pas aux autres et qui ne tient en rien à ce vaudeville éternel qui nous poursuit de théâtre en théâtre» (16). En ce qui concerne la musique de Monpou, voici le commentaire de Gautier :

La musique est remarquable par la richesse et la profusion des motifs. Cette profusion même, jointe à l'originalité de la forme, doit nuire un peu, peut-être, à M. Monpou dans les premières représentations ; mais c'est une qualité qui assure aux ouvrages un succès durable, parce qu'à chaque fois qu'on les entend, on y découvre de nouvelles choses. (17)

Bien que cet éloge de Gautier ait dû réjouir Monpou, il fut malheureusement sans effet sur la cote de Monpou à l'Opéra-Comique. Après une série de succès tout au plus modestes, Monpou résolut de réussir à tout prix. Ironiquement, il se tourna vers le philistin littéraire par excellence, Eugène Scribe. La réputation de Scribe à l'Opéra-Comique était telle que beaucoup pensaient que son nom à lui seul était une garantie de réussite. Mais ses idéaux

artistiques étaient loin d'être aussi élevés que ceux de Monpou et ses amis. Néanmoins, Monpou décida en 1840 de tenter sa chance avec Scribe et accepta de mettre en musique *Lambert Simnel*, un livret de qualité contestable qui avait déjà été refusé par Halévy et Donizetti. Comme c'était le cas pour plusieurs des textes de Scribe, une clause avait été ajoutée au contrat, obligeant Monpou à terminer la partition avant le 31 août 1841, faute de quoi il devrait payer une amende de 20 000 francs.

Monpou se mit à travailler sur le texte en toute hâte, mais dû bientôt réduire son travail à cause d'une maladie compliquée. En fait, si l'on croit plusieurs de ses contemporains, la mauvaise santé de Monpou aurait été due à la surcharge de travail et à l'inquiétude liée à l'approche de l'échéance. Espérant qu'un changement de climat lui serait bénéfique, Monpou quitta Paris pour la Touraine et finalement, Orléans. Mais il n'y avait pas d'amélioration, et Monpou mourut le 10 août 1841. Le décès fut attribué à une inflammation d'entrailles et de l'estomac ; *Lambert Simnel*, terminé par Adolphe Adam, fut représenté deux ans plus tard (18).

Monpou allait rapidement sombrer dans l'oubli après sa mort. Ce fut Gautier qui se fit fort de reconcentrer sur lui l'attention du public. Par exemple, faisant le compte rendu du drame *Lénore* écrit par les frères Coignard en 1843, Gautier préfaça sa revue avec une discussion de la ballade du même nom composée par Monpou, y regrettant la fin prématurée de son ami, et faisant remarquer le grand talent de Monpou (19). La même année, Gautier écrivit une revue de la représentation posthume de *Lambert Simnel* (qui n'était pas un succès), et conclut non sans excès de zèle.

Lambert Simnel renferme des morceaux qui ne dépareraient l'œuvre d'aucun maître et qui n'auraient besoin, pour être jugés excellents, que d'avoir quelques douzaines d'années de plus et d'être signés d'un nom étranger (20).

En réalité, la critique de *Lambert Simnel* par Gautier est une discussion de Monpou en tant qu'homme, et servit de base à l'article bien connu sur Monpou publié plus tard avec *l'Histoire du Romantisme*. Ces souvenirs de Gautier sur Monpou (malgré la présence de plus de trois douzaines de lettres de Monpou à la Bibliothèque nationale) demeurent pour nous une source essentielle et inestimable.

Avant tout, Gautier comprenait et appréciait les talents extraordinaires de Monpou. Ses écrits ont porté l'œuvre de Monpou à la connaissance d'un plus vaste public. Gautier a vu en lui une personnalité forte et un musicien aux dons exceptionnels. Si l'amitié a pu colorer cette appréciation, elle n'en demeure pas moins juste aux yeux de ceux qui, aujourd'hui, se penchent

à nouveau sur cette vie et cette œuvre remarquables.

Eric Frederick JENSEN
Syracuse University

NOTES

1. Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme* (Paris, 1895), p. 254.
2. F.-J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens* (2ème édition, Paris, 1860-1865), article, «Monpou».
3. Lettre du 1er juin 1836 citée par Arthur Pougin, dans *Adolphe Adam* (Paris, 1877), p. 112.
4. Fétis, *Biographie*, article, «Monpou».
5. Gautier, *Histoire*, pp. 254-55.
6. Cité dans G. Grand, «Hippolyte Monpou», *Revue de Paris* XLVI (1868), p. 304.
7. Vide «Lyrics by Gautier : The poet as Songwriter», par Andrew G. Gann dans *Francofonia* (1982), p. 92.
8. Gautier, *Histoire*, p. 255.
9. Léon Escudier, *Mes Souvenirs* (Paris, 1863), p. 315.
10. J. Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, V (Paris, 1857), p. 163.
11. Gautier, *Histoire*, p. 257.
12. *Revue et gazette musicale*, 5 mars 1839, p. 71.
13. Grand, «Monpou», p. 300.
14. Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, I (Paris, 1858), p. 344.
15. *Ibid.* p. 233.
16. *Ibid.*, p. 60.
17. *Ibid.*, p. 65.
18. Gautier pourrait aussi avoir joué un rôle dans l'édification d'un monument commémoratif pour la tombe de Monpou. Vide *Correspondance générale de Théophile Gautier*, I (Genève, 1985), pp. 271, 295, 296.
19. Gautier, *Histoire de l'art dramatique*, III, pp. 73-4.
20. *Ibid.*, p. 99.

THEO & GOULATROMBA

«Reyer est mon ami de cœur nommé Goulatromba». C'est par ce surnom picaresque et ruyblasesque que Gautier recommande le jeune musicien Ernest Reyer, dans une lettre à Madame Victor Hugo dans les années 1850 (1).

Gautier est alors âgé de trente-sept ans lorsqu'il fait la connaissance du jeune Marseillais, de douze ans son cadet puisque Reyer (de son vrai nom Louis Etienne Ernest Rey) est né à Marseille, le 1er décembre 1823.

Quand il débarque à Paris après la Révolution de 1848, Ernest Reyer est un musicien parfaitement inconnu. Il vient à Paris pour se perfectionner dans la composition musicale. La rencontre entre les deux hommes se fait par l'intermédiaire de deux compatriotes de Reyer, le peintre Eugène Lagier (qui fit de Gautier un portrait dessiné) et surtout de Joseph Méry, journaliste et romancier célèbre. Tout rapproche ces trois hommes.

Reyer, fils de notaire, avait été envoyé à l'âge de seize ans, chez son oncle maternel à Alger, pour le détourner de sa vocation musicale, mais sans aucun résultat ! Au lieu de tenir les livres de comptes de son oncle, il passait son temps à noircir du papier à musique et produisit en abondance des romances et il composa même une messe solennelle à l'occasion de l'arrivée du Duc d'Aumale en 1847. En fait, ce séjour forcé à Alger lui fut profitable car il affirma sa vocation de compositeur et permit à son esprit avide de sonorités nouvelles de s'impregner des mélodies de la musique arabe.

SOUVENIRS MERY... DIONAUX

C'est certainement grâce à des souvenirs communs d'Algérie que Gautier et Reyer commencèrent à sympathiser. Pour Gautier c'étaient des souvenirs encore proches puisque son voyage en Algérie date de juillet et août

1845. Mais avant d'embarquer il avait séjourné à Marseille et avait passé des jours entiers à bavarder avec Joseph Méry, dont il a dit : «Que de journées bienheureuses passées aux Aygalades sous le maigre ombrage des tamarins, à écouter cette conversation étincelante, à laquelle le chant obstiné des cigales servait de basse entre l'azur du ciel et l'azur de la Méditerranée». (2)

Donc quand Méry présente Reyer à Gautier, ce dernier est ravi de retrouver un Méridional et presque un Oriental. Ils eurent rapidement envie de collaborer et deux ans plus tard ils produisirent *Le Sélam*, symphonie descriptive en cinq tableaux sur des poèmes de Gautier, exécutée au Théâtre Italien le 5 août 1850.

Le titre même de «Sélam» est révélateur de leur nostalgie de l'Islam et de l'exotisme en général. Seize ans auparavant, en 1834, Gautier avait participé à un keepsake qui portait ce nom et en avait lui-même donné la définition dans la préface qu'il a rédigée : «Le Sélam est un bouquet de fleurs allégoriques que les Odalisques font parvenir à leurs amants par l'entremise de quelque vieille, ou en le leur jetant à travers le treillis de leurs kiosques. Chaque fleur est une phrase, le fraisil veut dire : je brûle pour toi, ainsi du reste». (3)

C'est plus qu'un coup de pouce que Gautier donne au jeune musicien, c'est un véritable patronnage. En 1850, Gautier est un critique de renom puisqu'il tient le feuilleton de *La Presse*, il a publié des romans qui ont fait sensation, il est déjà très influent dans les milieux artistiques et littéraires.

Reyer comprend la chance qui lui est donnée et racontera dans ses souvenirs la genèse de sa véritable première œuvre :

«C'est ainsi que lorsque nous fîmes ensemble le Sélam, œuvre dans certaines parties de laquelle j'avais essayé de reproduire les rythmes les plus caractéristiques de la musique orientale, je lui donnai le monstre d'une pastorale qui commençait par ce vers : «Mon visage jaunit lorsque j'ai la jaunisse». Tout le reste était à l'avenant et je me dispense de le citer. Eh bien ! sur ce vers grotesque, Gautier trouva celui-ci qui est délicieux : «Mon troupeau se rallie au doux son de ma flûte !» (4)

Comme il se doit, leur ami commun Joseph Méry prendra la place de Gautier dans le feuilleton de *La Presse* du 8 avril 1850 pour rendre compte de la première : «Quoique le tolérant auditoire parisien ne témoigne aucune impatience, depuis quarante ans, devant le retour sempiternel de cette poésie de confiseur, Théophile Gautier s'obstine à rimer admirablement des mélodes neuves que les musiciens traduisent en langue d'orchestre». (5)

Des thèmes chers à Gautier se retrouvent dans *Le Sélam*.

Bien sûr, on peut y voir une influence générale du Hugo des *Orientales*, ne serait-ce que par le choix de titres comme *La Conjuración des Djinnns*. Mais Gautier vivifie ses lectures par les impressions que lui ont laissées certains spectacles pendant son voyage. Ainsi la scène de conjuration qu'il a décrite dans *Loin de Paris* est la source directe de ce poème du *Sélam* (6). L'on constate une fois de plus son attirance pour l'occultisme et le fantastique.

Rappelons aussi que *Le Sélam* n'est pas sa seule œuvre algérienne, il avait composé à son retour d'Algérie l'unique mélodrame de sa carrière, *La Juive de Constantine*, en collaboration avec Noël Parfait, représenté sans grand succès au Théâtre de la Porte Saint-Martin, en novembre 1846.

Grâce en partie à Méry et à Gautier, *Le Sélam* eut un bon succès d'estime à Paris. Mais une chose tenait au cœur de Reyer : être joué dans sa ville natale, Marseille. Ce qui arriva en juin et juillet 1850 : les trois représentations du *Sélam* sont un véritable «bide» et c'est avec une fureur sarcastique que Reyer écrivit une lettre mémorable à Gautier, le 18 juillet 1850 pour lui rendre compte de l'ingratitude des Marseillais : (...) «J'ai une envie féroce de mettre le feu au port de Marseille et de faire rôtir pêle-mêle mes compatriotes avec leurs caisses de morue, leurs barils de sucre et leurs bâtiments. Si vous êtes toujours décidé à venir passer quelques jours avec moi, je vous attendrai pour mettre ce magnifique projet à exécution. Nous irons nous asseoir ensemble sur un point culminant du Château d'If et nous jouirons tout à notre aise de cet immense coup d'œil d'incendie. Il y aura là matière à un feuilleton intéressant et à quelques belles pages de musique. Quand Marseille et ses habitants seront carbonisés, les artistes ne viendront plus y donner des concerts et jamais pareil service ne leur aura été rendu (...)» (7)

Pour ce qui est de la partie musicale de l'œuvre, les critiques établirent immédiatement un rapprochement entre *Le Sélam* de Reyer et *Le Désert* de Félicien David.

LE SOUTIEN «TROYEN»

Dans cette mauvaise querelle, Reyer fut soutenu par Hector Berlioz dans son feuilleton du *Journal des débats*.

«Je louerai M. Reyer de n'avoir employé qu'avec réserve les instruments violents et les harmonies violentes et les modulations violentées. Son orchestre est doux, rêveur, berceur autant que simple. Mais je louerai bien davantage Félicien David d'avoir eu l'esprit d'écrire son *Désert* le premier, car s'il était venu le second, on l'accuserait à coup sûr d'avoir imité *Le Sélam*». (8)

Berlioz à qui Gautier avait présenté Reyer dès son arrivée à Paris devint «l'autre» patron de Reyer. Il ne manquera jamais jusqu'à sa mort d'encourager intimement et publiquement le jeune musicien et mettre toujours en valeur l'aspect spontané et naïf de sa musique en l'opposant à la musique sans inspiration de ses adversaires académiques. «Ce qui manque à M. Reyer, c'est l'habitude d'écrire, le procédé, le mécanisme, le prix de l'Institut. Mais ses mélodies ont du naturel, elles touchent souvent, il y a du cœur et de l'imagination là-dedans» (9).

L'amitié de Berlioz et de Reyer durera après la disparition du premier puisque Berlioz chargea, avant sa mort, son fidèle valet de chambre de remettre à Reyer son costume et son épée d'académicien. Quand Reyer succéda enfin au fauteuil de Berlioz, après Félicien David, le 11 novembre 1876, il les revêtit avec émotion et n'en porta jamais d'autres. Reyer ne fut jamais ingrat envers Berlioz, car non seulement il le soutint toujours dans ses articles, mais mieux encore il le fit jouer et organisa des festivals consacrés au grand romantique.

LES BEAUX DIMANCHES D'APOLLONIE

C'était aussi grâce à Berlioz et bien sûr à Gautier que Reyer avait été introduit dans le salon de Madame Sabatier, la célèbre Présidente. Il devint rapidement un habitué des dimanches de la rue Frochot. C'était un commensal très apprécié pour sa conversation brillante et souvent redoutable. Reyer le macagneux y retrouvait Baudelaire le ravagé, Bouilhet le fustiliforme, Vaufrilard le merdaillonneur et Théo le métaphorescent. (10)

Madame Sabatier, de son petit nom Apollonie (souvenez-vous des fameux vers d'*Emaux et Camées* : « J'aime ton nom d'Apollonie / Echo grec du sacré vallon ») avait des dons artistiques, elle exposa des tableaux au Salon, dont Gautier rendit compte, mais elle aimait aussi chanter pour son plaisir des airs arabes et espagnols et c'est Reyer qui l'accompagnait au piano.

Pour elle, il écrivit un jour sur son album ce quatrain galant :

«Soyez heureuse ô Présidente
D'inspirer ces chants gracieux
Chaque poète qui vous chante
Trouve ses rimes dans vos yeux». (11)

Reyer était donc un joyeux compagnon et un boute-en-train infatigable. Il aimait comme ses confrères se déguiser et l'on vit un jour lors d'un bal costumé donné chez Apollonie : Théo habillé en turc, Flaubert en peau-rouge, Maxime du Camp en Hindou, Louis Bouilhet en ecclésiastique et Ernest Reyer... en chimpanzé ! (12)

LE «NEGRE» DU LUNDI

Si Reyer a fait le chimpanzé, il fit aussi le «nègre». C'est ici que nous abordons l'autre aspect de la collaboration Gautier-Reyer. Reyer fut en effet ce qu'on appelait pudiquement à l'époque le «souffleur» de Gautier pour ses feuilletons musicaux dans *La Presse*, de 1850 à 1855 (13).

Gautier, comme on l'a répété souvent au cours de ce colloque, manquait de connaissances techniques en musique et aussi de temps pour assister à toutes les représentations. En musique, il eut recours à deux souffleurs. En 1837, il reçut l'aide d'Allyre Bureau, mais c'est Reyer qui apparaît comme son meilleur collaborateur musical. On reconnaît la griffe de ce dernier par des jugements précis sur les partitions et aussi par ses prises de position : défense des jeunes musiciens aux dépens des vieilles barbes de l'Institut et du Conservatoire. C'était une des faiblesses constantes de Reyer de houspiller ses confrères officiels avant bien sûr d'en devenir un lui-même, vingt ans après. Autant Gautier dans ses comptes rendus, même quand il n'apprécie guère une œuvre, modère son jugement ou laisse percer son manque d'enthousiasme de manière discrète, autant Reyer a des opinions tranchées et ne ménage pas ses reproches. C'est ainsi qu'il commet une «gaffe» pendant le voyage de Théo à Constantinople en 1852. Il éreinte l'opéra-comique *La Croix de Marie* d'un certain Aimé Maillart et égratigne en passant Nestor Roqueplan, le directeur de l'Opéra en lui reprochant d'avoir engagé un mauvais ténor. C'est une véritable tuile dans le feuilleton. Louis de Cormenin qui assurait l'intérim de Gautier et n'avait pas surveillé Reyer de près est réprimandé par l'intraitable directeur de *La Presse* Emile de Girardin et sommé d'exclure Reyer de la chronique dramatique. (14)

Cette exclusion ne sera heureusement que de courte durée et Reyer, après le retour de Gautier, reprendra son rôle de «souffleur» jusqu'en avril 1855, date où Gautier quitte *La Presse* pour *Le Moniteur Universel*. Il n'aura plus recours désormais aux services du musicien puisque c'est Fiorentino qui y tient la chronique musicale. Mais Reyer était bien autre chose qu'un souffleur, il écrivait à *La Revue de Paris*, *La Revue Française*, *L'Atheneum français* et au *Journal des Débats*. Parallèlement à sa carrière de compositeur, Ernest Reyer fut pendant quarante ans l'un des journalistes musicaux les plus intéressants de son siècle.

ÉCRIVAIN MAIS PAS SCRIBE

Si Gautier avait accepté de rimer *Le Sélam* pour le jeune Reyer, c'était d'abord pour épauler un débutant qui était devenu son ami mais aussi parce que le sujet lui plaisait. Mais lorsque Reyer se tourne de nouveau vers lui en

1854 et lui demande de composer un poème pour son opéra-comique *Maitre Wolfram*, Gautier n'est pas enthousiaste. Il y collabore néanmoins par le monologue et l'air de Wolfram ainsi que pour le couplet d'Hélène mais refuse ensuite catégoriquement d'en convenir. Malgré plusieurs collaborations, les paroles du livret seront signées du seul nom... de Méry. (15)

En fait, Gautier n'appréciait guère les livrets d'opéras qu'il trouvait mal écrits et surtout mal versifiés.

Voilà ce qu'il disait de Scribe, sa «tête de turc» favorite :

«Il ne s'est jamais douté des lois les plus simples de la versification française. De pareils vers seraient refusés chez le plus encroûté confiseur de la rue des Lombards. Nous plaignons de tout notre cœur les musiciens obligés de mettre de la musique sur de semblables paroles. Nous ne croyons pas qu'on puisse faire de la belle musique sur un ramas de mots sans aucun sens et sans harmonie». (16)

Je pense aussi qu'il a dû juger à un moment important de sa carrière qu'il n'avait pas à gaspiller son temps et son talent pour des œuvres éphémères, que le public ne ferait pas la différence entre un bon et un mauvais livret et que cela n'ajouterait rien à sa réputation.

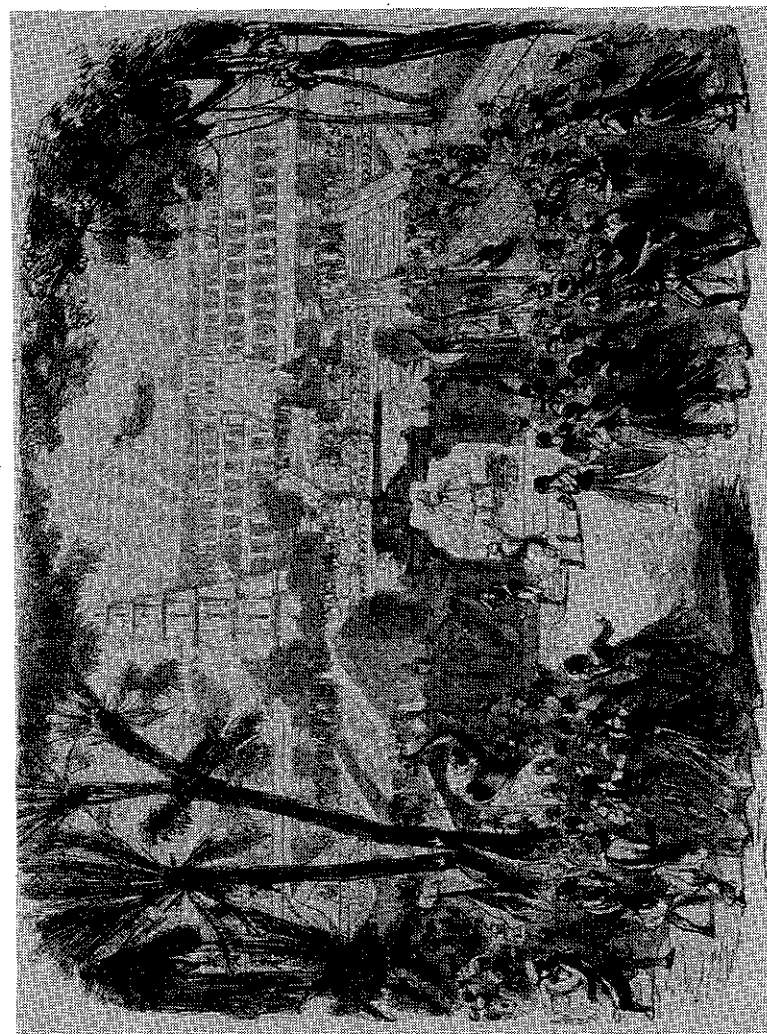
En revanche, il avait beaucoup de plaisir à composer des livrets de ballets.

GAUTIERHABHARATA (17)

C'est pourquoi, en 1858, il refit équipe avec Reyer et écrivit pour lui le livret du ballet *Sacountala*, dont la première eut lieu le 14 juillet 1858, en présence de l'Impératrice, «par une température au moins aussi indienne que son sujet». (18)

De même que l'Algérie pour *Le Sélam*, Gautier trouvait là l'occasion de concrétiser son rêve indien qui le hantait depuis *Fortunio* (1837) *Partie Carrée* (1848) et plus récemment *Avatar* (1856). Gautier n'alla jamais en Inde qu'en rêve.

Edwin Binney dans les deux chapitres exhaustifs consacrés à *Sacountala* de son ouvrage *Les Ballets de Théophile Gautier* donne toutes les sources d'inspiration de cette œuvre. Celle qui déclencha chez l'écrivain la nostalgie de l'Inde est évidemment la Bayadère Amany qui vint à Paris en 1838. L'autre médiateur était encore Méry, célèbre pour ses romans indiens, la trilogie : *Héva*, *La Floride*, *La Guerre du Nizam* publiée en feuilleton dans *La Presse* et qu'avait lue Gautier au fur et à mesure de sa parution. Pas plus que Gau-



«Sacountala» à l'Opéra en 1858
Scène finale
(D'après une gravure de «L'Illustration»)



tier, Méry n'avait visité l'Inde mais son public était persuadé du contraire. En 1850, véritables précurseurs du *Sacountala* de Gautier, Nerval et Méry adaptèrent *Le Chariot d'enfant* d'après le roi Soudraka, dont Gautier rendit compte avec ferveur : « C'est la représentation d'une pièce de théâtre indien, jouée pour la première fois il y a quelques milliers d'années (...) C'est tout simplement un drame bourgeois plein de simplicité, de fantaisie et de terreur où l'accent comique se mêle au pathétique avec plus de hardiesse encore que dans les pièces de Shakespeare » (19). On le voit, un tel mélange de burlesque et de tragique n'était pas pour déplaire au romantique impénitent, admirateur des drames de Hugo et de Dumas. Le livret de Gautier n'est pas une création ou la reprise d'une idée comme celui de *Giselle* mais une véritable adaptation d'un drame du célèbre poète hindou, Kalidasa, qu'il a condensé en deux actes et dix-neuf scènes.

Le sujet avait aussi de quoi séduire Reyer dont la partition ne passa pas inaperçue. Il me paraît passionnant de rapprocher les deux articles sur *Sacountala* écrits par Gautier et Berlioz.

Voici les passages concernant uniquement la musique du ballet :

Gautier : « La musique d'Ernest Reyer justifie toute la confiance que nous inspirait depuis longtemps ce jeune compositeur, pour qui nous avons rimé les paroles du *Sélam*. Outre son talent de musicien, Reyer a un sentiment profond de la mélodie orientale ; personne ne possède mieux que lui les timbres étranges, les rythmes impérieux, les cadences bizarres, les cantilènes d'une grâce sauvage. Il sait faire danser les almées, tourner les derviches, et rêver l'Arabe au seuil de sa tente. Il a déployé toutes ces qualités dans *Sacountala* et fait sans imitation puérile une musique aussi locale, aussi indienne que possible » (20)

Berlioz : « Ce ballet avait pour moi le charme de la musique de M. Reyer. La partition du jeune maître n'est pas, en effet, de celles qu'on croit avoir entendues plusieurs centaines de fois. On y trouve au contraire, un coloris de style particulier, une sonorité nouvelle. Son orchestre n'est pas l'éternel orchestre *parisien* ; en l'écoutant, on se dit de prime abord : « Ah ! enfin, voici un autre orchestre, ce n'est pas de l'instrumentation officielle, les timbres divers y sont ingénument mariés entre eux, les instruments de percussion n'y sont pas des instruments de *persécution*, ils ne vous crèvent pas le tympan. Puis, voici de fréquentes hardiesses d'harmonie, de fraîches mélodies bien trouvées et bien développées. Tout cela est jeune et souriant, c'est vert et fleuri. Dieu soit loué ! Nous sommes sortis de la cuisine, nous entrons dans le jardin. Il y fait chaud, mais cette chaleur est celle du soleil ; ces senteurs sont les senteurs de la verdure et de la brise..., respirons ». (21)

La confrontation, très instructive, de ces deux textes démontre à l'é-

vidence l'embarras de Gautier de parler réellement musique. Dans son compte rendu, où la musique prend peu de place, il s'étend plus longuement sur l'action, les décors ou le jeu des ballerines.

Berlioz, au contraire, s'exprime avec une liberté et un sensualisme qui font de ce texte un véritable morceau d'anthologie de la critique musicale romantique. *Sacountala* est la dernière collaboration artistique entre les deux hommes. Cela malgré Reyher qui avait toujours de nouveaux projets et qui pressait son ami Gautier d'y participer. A la parution du *Capitaine Fracasse* en 1862, il lui demande de l'adapter en opéra mais Gautier ne donne pas suite. Puis c'est l'affaire *Salammbô* (22). Flaubert accepte que son roman devienne un opéra, il en fait lui-même une esquisse et charge Gautier d'en faire le livret et Verdi la musique. Mais Verdi se désiste, Gautier se défile et recommande Reyher à Flaubert. C'est donc Reyher qui fera la musique et Camille du Locle le livret, ce dernier étant maintenant son parolier attiré depuis la mort de Méry.

Judith Gautier précise dans ses souvenirs que si son père a refusé beaucoup de projets musicaux, ce «musicâtre» de Reyher était l'un des rares qui parvenait à le convaincre.

DES PÉLERINS PASSIONNÉS

Une amitié de plus de vingt ans a uni ces deux hommes qui avaient réellement des points communs. Tous deux gagnaient leur vie à la sueur du feuilleton et tous deux étaient attirés par l'Orient et le germanisme. Rappelons qu'ils partirent ensemble à Wiesbaden en 1857 assister à Tannhauser. Et tous deux étaient voyageurs dans l'âme. Reyher s'embarqua, par exemple, en décembre 1871 pour l'Égypte à l'occasion de la première d'Aïda. Dans sa monographie sur Reyher, Henri de Curzon nous parle de leurs relations intimes : «Reyher a écrit des souvenirs charmants sur son intimité avec le poète. Théo était très sensible à la musique : il en faisait un peu lui-même ! (...) Lorsque le poète lançait : «La musique est le plus cher et le plus désagréable de tous les bruits», Reyher répondait «le piano est un instrument de supplice». Et c'est ainsi que naissent les légendes : l'une vaut l'autre. Quand ils étaient seuls, Théo priait «son blond critique» de lui faire de la musique, et Reyher lui jouait du Weber, car tous deux étaient dévots du même dieu» (23)

Reyher, après la disparition de Gautier en 1872, était loin d'être à l'apogée de sa carrière, il vécut jusqu'en 1909. Après *Sacountala* il donna successivement l'opéra-comique *La Statue* (1861), *Erostrate* (1862), opéra en deux actes et ses deux œuvres majeures qui lui valurent une gloire tardive : *Sigurd* (1884) opéra en quatre actes et *Salammbô* (1890), opéra en cinq

actes.

UN NAUFRA... GÉNIE

Un compositeur dont je ne connais pas le nom a dit de Reyher : «il était sans talent et n'avait que du génie» (24)

Ce qui, nous l'avons vu, était pour Berlioz une grande qualité et une preuve de sincérité artistique, a largement nui à Reyher de son vivant, même s'il a connu à la fin de sa vie une consécration publique si longtemps espérée.

L'on pourrait rapprocher ce musicien du peintre philosophe Paul Chenavard, lui aussi ami de Gautier, pour lequel les idées primaient sur l'exécution. «Avoir des idées était, pour Reyher, la condition essentielle du musicien : il aimait à le proclamer. Si leur mise en œuvre n'avait à ses yeux qu'une importance secondaire, c'est qu'il méprisait les habiletés de facture, il repoussait les artifices de détail, il préférait la rudesse, voire la gaucherie de l'expression, à une «gentillesse» conventionnelle, à une façon de faire qui n'eût pas été sincère» (25)

Toutes ces qualités, Gautier les appréciait également. Un an avant sa mort, il écrivait à propos de la reprise d'*Erostrate*, à l'Opéra de Paris, son dernier article sur le musicien : «Reyher a de l'invention, de l'originalité naturelle et voulue, la haine féroce du lieu commun, de la rengaine, des phrases toutes faites, le sentiments profond des rythmes exotiques et bizarres, une rare fraîcheur de mélodie, un amour de son art poussé jusqu'à la passion et au fanatisme, un enthousiasme pour le beau que rien ne décourage, et la résolution immuable de ne jamais faire de concession au faux goût du public». (26)

Jusqu'au bout, Gautier, malgré la fatigue et les désillusions, défend ses convictions romantiques, ces quelques lignes sur son ami s'appliquent si bien à lui-même et à son œuvre.

Les historiens de la musique ont relégué injustement Reyher parmi les classiques «pompiers» du XIX^e siècle et les directeurs d'opéras (dont Reyher a eu tant à souffrir pendant presque toute sa vie) ne pensent plus à monter ses œuvres les plus célèbres.

Il est donc difficile à l'heure actuelle d'apprécier les opéras de Reyher, ils ne sont plus joués et les enregistrements discographiques trop partiels.

Avait-il réellement du génie, celui qui au temps de sa jeunesse avait projeté d'écrire, comme le rappelle Gautier dans son *Histoire du romantisme* (27) un traité au titre inoubliable (n'oublions pas que Reyher était marseil-

lais) : «De l'influence des queues de poisson sur les ondulations de la mer» ?

Michel FONTAINE

NOTES

1. Cité dans : Claude Book-Senninger : *Théophile Gautier, auteur dramatique*, Paris, Nizet, 1972, page 348, note 5.

2. Notice nécrologique sur Méry, le *Moniteur Universel*, 19 juin 1866 et *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1874, p. 139. Cité dans : *Voyage pittoresque en Algérie*, édition établie par Madeleine Cottin, Genève, Droz, 1973, p. 27.

3. *Le Sélam*, morceaux choisis inédits de littérature contemporaine: Paris, F. Astoin et A. Levavasseur 1834.

4. *Journal des Débats*, 1er novembre 1872. Cité dans C. Book-Senninger, op. cit., p. 350.

5. Cité dans C. Book-Senninger, op. cit., p. 350, note 11.

6. Lire C. Book-Senninger, op. cit., p. 351 note 14.

7. Extrait de la lettre reproduite en entier dans Georges Servières : *les relations d'Ernest Reyer et de Théophile Gautier*, in *Revue d'histoire littéraire de la France* XXIV 1917, p. 67.

8. *Journal des Débats*, chronique musicale, 13 avril 1850. Extrait cité dans Adolphe Jullien : *Ernest Reyer, sa vie et ses œuvres*, Paris, Henri Laurens, s. d. (vers 1910) page 11.

9. Cité dans A. Jullien, op. cit., p. 12.

10. Ces épithètes de rapin sont données par Maxime du Camp à sa bande d'amis, dans une lettre à la Présidente de 1861, citée dans André Billy : *La Présidente et ses amis*, Paris, Flammarion, 1945, page 189.

11. Cité dans A. Billy, op. cit., p. 96.

12. Lire l'évocation de ce fameux bal dans A. Billy, op. cit., p. 92-93 et le chapitre consacré à Reyer dans ce même ouvrage p. 158 à 164.

13. Lire Georges Servières, op. cit., p. 71 à 75.

14. Lire Georges Servières, op. cit., p. 74-75. Cette affaire fit du bruit à l'époque car le vipérin Eugène de Mirecourt y fait allusion dans sa brochure sur Gautier (*Les Contemporains, Théophile Gautier*. 3^e édition, Paris, librairie des contemporains 1869, page 37) mais en donne comme toujours une version erronée.

15. Sur *Maître Wolfram*, lire C. Book-Senninger, op. cit., p. 355 à 357.

16. Cité dans G. Servières, op. cit., p. 70.

17. Surnom moqueur donné à Gautier par Jules Janin à propos de Sacountala. Cité dans Edwin Binney : *Les Ballets de Théophile Gautier*, Paris, Nizet, 1965. Page 293.

18. Léon Gatayes dans la *Gazette de Paris*, 18 juillet 1858. Cité par E. Binney, op. cit., p. 289 et 409 note 23.

19. *La Presse*, 22 avril 1850. Cité par E. Binney, op. cit., p. 320-321.

20. *Le Moniteur Universel*, 19 juillet 1858, reproduit dans *Théâtre*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Charpentier, 1894, p. 380-381.

21. Cité dans Adolphe Jullien, op. cit., p. 13-14.

22. Lire G. Servières, op. cit., p. 76-77.

23. Henri de Curzon : *Ernest Reyer, sa vie et ses œuvres (1823-1909)* Paris, Librairie académique Perrin, 1924, page 21.

24. Cité dans H. de Curzon, op. cit., p. 4.

25. Cité dans H. de Curzon, op. cit., p. 5.

26. *Gazette de Paris*, 23 octobre 1871. Cité dans H. de Curzon, op. cit., en épigraphe et p. 93.

27. *Histoire du Romantisme*, Paris, Charpentier, 1872, page 34.

THEOPHILE GAUTIER ET HECTOR BERLIOZ (1)

A Monsieur et Madame Pickerodt

Gautier fut-il berliozien ? Il existe un mythe qui veut que le poète d'*Emaux et Camées* fût le grand apologiste du musicien dès ses débuts, mais nulle lettre n'atteste que Gautier ait entendu la *Symphonie fantastique* (2) lors de sa première exécution et aucun document ne prouve que Berlioz ait assisté à la bataille d'*Hernani*. Berlioz n'a ni mentionné ni rencontré Gautier avant 1835 (3) et l'on cherche en vain, encore en 1836, dans *La Presse* un feuilleton berliozien signé Gautier. Non, Théophile Gautier n'a pas été un prophète de la *Symphonie fantastique*, de *Lélio* (4) de *Harold en Italie* et du *Requiem* et il faut attendre *Benvenuto Cellini* (5) pour voir entrer en action le critique qui annonce le premier opéra de Berlioz le 10 septembre 1838 par un texte qui suppose des relations personnelles et des précisions que le musicien lui a fournies au sujet de son drame musical :

«L'on attend avec impatience la première représentation de *Benvenuto Cellini*, retardée par indisposition de Duprez. M. Hector Berlioz, à qui la *Marche du Supplice* (sic), la symphonie d'*Harold* et l'ouverture des *Français Juges* avaient fait parmi les artistes une réputation que la messe du général Damremont a propagée parmi le public, a prouvé dans cet opéra, dont nous avons entendu quelques répétitions, une grande science d'harmoniste ; l'orchestration est nourrie, serrée, touffue et d'une complication extrême, mais pleine d'originalité et d'audace. C'est un système tout nouveau et qui aura de l'influence sur l'avenir de la musique en bien ou en mal. Il n'est guère possible de pousser plus loin un *parti pris* et d'être plus conséquent à son idée, ce qui nous plaît fort car, en toutes choses, nous préférons les talents *absolus*, aux talents éclectiques et juste-milieu» (6).

Le 10 septembre 1838, il ira assister à la création de *Benvenuto Cellini* en compagnie de Pétrus Borel (7) et lui consacra le 17 septembre dans *La Presse* un compte rendu élogieux. Pour lui Berlioz «transporta dans son art les principes de rébellion professés» (8) par Victor Hugo, c'est un révolté contre «la ligne trop nue et trop simple de l'art classique» (9) :

«M. Hector Berlioz, réformateur musical, a de grands rapports avec Victor Hugo, réformateur littéraire. Leur première pensée à tous deux a été de se soustraire au vieux rythme classique avec son *ron ron* perpétuel, ses chutes obligées et ses repos prévus d'avance ; de même que Victor Hugo déplace ses césures, enjambe d'un vers sur l'autre et varie, par toutes sortes d'artifices, la monotonie de la période poétique, Hector Berlioz change de temps, trompe l'oreille qui attendait un retour symétrique et ponctue à son gré la phrase musicale ; comme le poète qui a doublé la richesse des rimes, pour que le vers regagnât en couleur ce qu'il perdait en cadence ; le novateur musicien a nourri et serré son orchestration ; il a fait chanter les instruments beaucoup plus qu'on ne l'avait fait avant lui, et, par l'abondance et la variété des dessins, il a compensé amplement le manque de rythme de certaines portions» (10)

Pourtant l'originalité du livret (dû à Barbier et Wailly, mais auquel Vigny n'a pas été étranger qui fut d'abord mentionné comme coauteur) lui échappe et il va jusqu'à le comparer avec Scribe (11). La dramaturgie littéraire et musicale de *Benvenuto Cellini* est un Anti-Meyerbeer radical, d'un radicalisme tel que l'opéra connut un échec dont Gautier ne dit pas un seul mot. Est-ce qu'il aurait été insensible à cette tentative de réforme de l'opéra dont le manque de succès sera décisif dans la carrière de Berlioz qui, pour de longues années, ne mûrira plus de projets d'opéra ? L'ouverture a beaucoup plu à Gautier et il va la comparer à celle d'*Euryanthe* et de *Fidelio* et tout l'ouvrage est, dit-il, «une œuvre de conscience, de talent, de volonté, et peut-être de génie» (12)

Il semble que Berlioz et Gautier maintenant se voient plus souvent, qu'ils se fréquentent plus régulièrement qu'avant *Benvenuto Cellini* (13) et Gautier fera l'éloge de *Roméo et Juliette* en 1839. Son article révèle beaucoup de sensibilité pour l'art de l'inattendu chez Berlioz qu'il souligne avec force et lucidité et il vante le sérieux et la profondeur du musicien : « (...) nous aimons assez l'art hiéroglyphique, escarpé, où l'on n'entre pas comme chez soi ; il faut relever la foule jusqu'à l'œuvre, et non rabaisser l'œuvre jusqu'à la foule » (14). Incompris auprès d'un peuple «qui entend la musique plutôt avec les talons qu'avec les oreilles» (15), Berlioz est un lutteur austère et sérieux dans la tradition de Dante, de Rembrandt, de Beethoven.

Gautier évoque les sensations, les sentiments et les visions que la musique berliozienne a réveillés ou fait surgir en lui. Son article se veut aussi bien inspiré qu'explicatif. Pour ce qui est des précisions d'ordre technique, tout porte à croire que Gautier se fit renseigner par le compositeur lui-même ; quand il parle de cette pédale supérieure traitée comme la pédale inférieure, qui ne cessera d'être révolutionnaire jusqu'à Stravinsky ou Alban Berg, nous devons supposer qu'il s'inspire de leçons orales que lui avait prodiguées Berlioz :

« (...) il (Berlioz) a donné une âme à chaque instrument de l'orchestre, une expression à chaque note ; il a voulu que chaque phrase eût un sens précis ; cette idée, pressentie par quelques maîtres, essayée par Beethoven, a été fort bien développée par M. Berlioz ; quelques anciens compositeurs avaient tâché d'animer l'orchestre, de le faire vivre et parler ; mais soit timidité, soit faiblesse des exécutants, ils n'avaient qu'effleuré cette partie de l'art. M. Berlioz a approfondi la question, et il a su trouver des effets dont avant lui l'on n'aurait pu soupçonner l'existence ou la possibilité ; dans sa *Symphonie de Juliette et Roméo*, et dans les autres l'orchestre exprime des pensées et des sentiments. Au lieu de ne faire parler les trombones (sic), les timballes (sic) et la grosse caisse, que comme un bâton qui sert à marquer les temps forts de la mesure, il les a rendus significatifs. Chaque instrument dit son mot. (...)

La nouvelle partition renferme des combinaisons harmoniques d'une grande beauté, des idées mélodiques très originales et des effets de rythme et d'instrumentation tout à fait neufs. Nous allons en citer deux que nous avons remarqués. - A la fin de la marche funèbre : lorsque les chants ont cessé, quand toute cette lugubre poésie s'est envolée et que l'on n'entend plus les accens des sœurs de Juliette que comme un faible souvenir évaporé déjà, les violons s'emparent de la note sur laquelle les voix ont psalmodié ; ils entrent d'abord seuls, puis arrivent les premiers violoncelles et enfin les seconds qui au-dessous du *mi* plaintif des violons font entendre de lamentables gémissements. Ce passage, dont l'effet poétique a été immense, présente une combinaison extraordinaire :

Violons, *mi*, ----- *mi, ré, ut*.
Violoncelles, *mi, la, mi, ré, mi, ré, ut, si, la*. - (Chaque note est répétée plusieurs fois).

Cette harmonie n'a pas été encore employée ; on ne peut l'admettre en théorie qu'en soutenant la thèse suivante, à savoir : - la pédale supérieure *peut* se traiter comme la pédale inférieure. - Comme l'effet que M. Hector Berlioz en a obtenu est excellent à l'oreille, nous ne sommes pas éloigné d'admettre son opinion.

Le second est dans le morceau de la reine Mab ; l'orchestre joue pianissimo, les instruments à corde sont en sourdines, deux harpes jettent des sons harmoniques, un timbre se fait entendre par intervalles. Rien n'est plus vaporeux et plus fantastique ; il semble que l'on se promène au clair de lune dans une prairie féérique, et que l'on entende bourdonner les sylphes dans les cloches de cristal des volubilis ; c'est une musique tout-à-fait au dehors de nos idées et de notre sphère. On a fort applaudi, et avec raison, cette délicieuse fantaisie (...). *La Symphonie de Roméo et Juliette*, outre son mérite musical, offre plusieurs nouveautés de disposition et de coupe. L'auteur a essayé d'y reproduire la mélodie antique et les chœurs de l'ancienne tragédie qui interrompent le cours de l'action pour moraliser sur les événements dont ils sont témoins ; M. Emile Deschamps, homme de beaucoup d'esprit et poète distingué, a distribué avec beaucoup d'originalité le livret du compositeur, il a relevé de jolies fleurs poétiques ; la trame du canevas musical satisfait heureusement les doubles exigences de la poésie et de la musique» (16).

Article juste, équilibré, à la fois savant et entraînant, un modèle de justesse et d'exactitude dans la transcription littéraire d'une musique. Gautier a été rarement si sensible à toutes les dimensions d'une création berliozienne qu'il évoque avec entrain et savoir.

Berlioz en remercie chaleureusement son ami en lui écrivant : «Vous avez été admirablement bon (...)» (17).

Le 13 décembre 1840, Gautier est parmi les intimes que le musicien invite au Conservatoire : Hugo, Vigny, Balzac, Janin, Soulié (18), et l'auteur de *Mademoiselle de Maupin* rendra, une année plus tard, un vibrant hommage à Berlioz quand celui-ci a réalisé une mise en scène avec récitatifs du *Freischütz* de Weber à l'Opéra. Il loue la scrupuleuse fidélité avec laquelle Berlioz s'est acquitté de sa tâche difficile mais dit aussi qu'il préfère au *Freischütz* *Obéron* et *Preciosa* (19). Toujours en 1841 Berlioz terminera la composition des *Nuits d'été*, six mélodies commencées en 1834 sur des poèmes de Gautier dont on ignore la réaction et qui ne semblait pas se douter qu'il était l'inspirateur de l'un des plus beaux cycles de lieder du XIX^{ème} siècle. Dans

une lettre adressée au «cher Thé», il parle en 1843 de l'une de ces mélodies «*Absence* de M. Th. Gautier, un poète de grande espérance» (20) et le prie d'annoncer son concert du 19 novembre, ce que le poète, parti pour Londres, ne peut pas faire (21). Le musicien lui redemande un pareil service en avril 1844 pour un concert parisien qu'il fait ensemble avec Liszt, et le fidèle Gautier ne manquera pas d'en parler dans son feuilleton de *La Presse* du 29 avril (22). Il annoncera aussi un concert berliozien du 19 janvier 1845 et lui consacre un bref compte rendu, toujours à la demande de son ami qui lui fournit les renseignements nécessaires à la rédaction de ces textes publicitaires (23).

On cherche en vain dans leur correspondance et dans les comptes rendus la grande passion. Inspirée par l'amitié, l'activité de Gautier ne dépasse guère le caractère d'une très aimable complaisance. Gagne-pain et corvée, le travail de Gautier reflète certes aussi un engagement mais dont les irrégularités ont parfois irrité le compositeur qui dira sa déception dans une lettre du 27 février 1845 (24).

Il faut attendre l'année de la première exécution de *La Damnation de Faust* pour constater chez Gautier un peu plus de fougue berliozienne. Il présente l'ouvrage le 23 novembre 1846 aux lecteurs de *La Presse*. Le sujet, dit-il, «est un des plus beaux (...) que puisse traiter un compositeur» : «M. Hector Berlioz a tout ce qu'il faut pour réussir : sentiment profond de l'harmonie, grande science instrumentale, originalité incontestable, rien ne lui manque, pas même un peu de bizarrerie» (25). On lui donne volontiers raison quand il constate que la forme extérieure que choisit Berlioz tend à faire éclater les genres traditionnels en vue d'une synthèse, et quand il affirme que «cette légende symphonique est, à proprement parler, un opéra sans mise en scène» (26), on souhaiterait qu'il allât plus loin dans cette analyse. Mais, hélas, la moitié du texte de Gautier est consacré au langage swedenborgien des démons chez Berlioz. Nous restons un peu sur notre faim. Nous savons aujourd'hui que la première de *La Damnation de Faust* n'a point été un échec mais un événement discuté dont le caractère exceptionnel est mal exprimé dans le compte rendu de Gautier du 7 décembre 1846, ce qui n'a pas empêché Berlioz de remercier le poète : «Je vous remercie, mille fois, mon cher Gautier, pour votre chaleureux article, il m'a rendu bien heureux» (27).

Nous sommes aujourd'hui, en le lisant, moins heureux que jadis Berlioz. Chez son ami musicien, note Gautier, «jamais de lâche concession aux Philistins, jamais de sacrifice à la vente et au succès du moment (...)» (28). Il se montre plus que dans la plupart des feuilletons précédents sensible à Berlioz musicien qui lui paraît former, «avec Victor Hugo et Eugène Delacroix, la trinité de l'art romantique» (29) : «M. Berlioz est un des plus grands harmonistes qui aient existé et il a fait dans ces fragments de symphonie des

merveilles instrumentales» (30). Il nomme les morceaux qu'il préfère, montre bien les grands contrastes dans les moyens d'expression de Berlioz mais reste muet sur la nouvelle forme, le nouveau genre qu'inaugure son ami, sur l'unité, sur la cohérence de la partition, mais il est manifestement fasciné par quelques aspects, quelques détails et rares sont les aperçus qui visent l'essence même de l'œuvre que Romain Rolland appellera «l'œuvre la plus extraordinaire de la musique française» (31) :

«M. H. Berlioz a un penchant très prononcé pour les nombres impairs et les rythmes inégaux. Nul ne pousse plus loin que lui l'horreur de la phrase carrée. Nous dirons même qu'il la pousse un peu trop loin. Sans doute, les nombres impairs ont quelque chose de mystérieux et d'incomplet qui représente l'inquiétude, l'aspiration, la recherche de l'infini, le sentiment de l'avenir ; tandis que les nombres pairs symbolisent, par leurs décompositions symétriques, les choses accomplies, les rites acceptés et subis, l'héritage solennel du passé... Mais ils sont nécessaires, et l'oreille les appelle impérieusement. M. Berlioz, dans sa musique, ressemble à un poète qui n'emploierait que des vers de trois, de cinq, de sept, de neuf et de onze pieds, ou se livrerait à des enjambements perpétuels. Les morceaux où le rythme est forcé comme les marches, les airs de danse, les couplets réguliers, ont toujours eu le plus de succès dans les compositions de M. Hector Berlioz» (32)

On notera d'autre part avec étonnement que Gautier reste ici étranger au thème de Faust, à ce mythe goethéen qui l'a (Georges Poulet l'a admirablement bien saisi ! (33)) si souvent hanté et dont Berlioz venait de donner une version des plus inattendues : Faust, incapable d'agir, de décider, d'aimer, est un impuissant qui n'a rien à léguer à la postérité : ni acte ni enfant. Trop épuisé pour rejoindre le peuple en révolte, il est littéralement écrasé par le mythe médiéval du diable (34).

Le seul projet d'une collaboration entre Berlioz et Gautier n'a guère dépassé le stade d'une furtive et provisoire réflexion : à la demande de Julien Berlioz s'adresse le 12 novembre 1847 au poète pour lui réclamer un livret de ballet (35).

En 1853, Gautier lui demande quelques notes sur les trois premiers morceaux de *L'Enfance du Christ*, mais il ne semble pas que le critique en ait fait usage (36). Pourtant il annoncera à deux reprises cette trilogie sacrée l'année suivante (37) et Berlioz lui envoie le livret, le programme et les billets pour la première représentation (38). Berlioz, de toute évidence, tient à ce qu'il vienne assister à ce concert, à ce qu'il «chauffe», à ce qu'il lui fasse de la publicité. Le compte rendu que Gautier va consacrer à cet orato-

rio est le texte le plus détaillé, le plus long qu'il lui ait dédié de son vivant et il profite en même temps de cette occasion pour faire l'éloge de Berlioz prosateur dont *Les Soirées de l'orchestre* avaient paru en 1852 (39) : «Berlioz, outre qu'il est un grand compositeur, écrit avec une fantaisie, une verve, un esprit, que bien des auteurs de profession, incapables de la moindre fugue, pourraient lui envier (...)» (40). Le «succès éclatant» de la trilogie sacrée est soulignée et Gautier pense que la tendresse et la suavité de cette nouvelle œuvre sont les qualités complémentaires de sa fougue farouche et violente à laquelle le public est mieux habitué mais qui fait oublier ce que Berlioz avait déjà écrit d'intime dans ses partitions précédentes. Berlioz librettiste, parolier comme l'auteur de *Tannhäuser*, intéresse tout particulièrement Gautier qui présente le livret avec beaucoup de finesse et qui le rapproche de tableaux de Dürer, de Van Eyck, de Memling. On constate aussi le souci tout particulier qu'il met au service d'une analyse techniquement intelligente en vue de laquelle il a dû s'entretenir avec le musicien :

«*Le Songe d'Hérode* est une belle et large mélodie à laquelle la non-altération de la note sensible donne une couleur tout à fait archaïque ; les trombones employés dans le grave et le grondement des instruments à cordes ont annoncé les terreurs auxquelles le roi juif est en proie depuis qu'il a vu en rêve l'enfant qui doit le détrôner.

Les devins répondent par des phrases saccadées, solennelles et mystérieuses aux interrogations du roi, agité par la peur et tourmenté d'un pressentiment sinistre. Ils consultent les noirs esprits.

Le compositeur a employé pour cette conjuration un rythme à sept temps d'une régularité bizarre et des combinaisons de timbre qui produisent des effets étranges et fantastiques ; la petite flûte domine çà et là l'orchestre de ses notes stridentes.

L'allegro mouvementé, chanté par Hérode, et repris ensuite par le chœur, est d'une férocité incroyable : On entend les cris des nouveaux-nés, les malédictions et les pleurs

De tant de mères éperdues ;

puis les trombones sonnent une fanfare lugubre : c'est la fin du massacre ; des gammes chromatiques de flûtes et de clarinettes se mariant aux derniers accords des cuivres forment une cadence d'un effet neuf et original» (41)

Berlioz pouvait en effet s'en montrer satisfait et écrire à sa sœur Adèle : «Gautier a fait du style là-dessus avec cœur» (42)

Mais le succès de *L'Enfance du Christ* n'imposa pas d'une façon définitive le nom de son créateur, comme la chute de *Tannhäuser* allait imposer

en 1861 le nom de Richard Wagner. Jamais Berlioz ne connaîtra un tel triomphe : ce n'était plus un seul critique qui assistait à la représentation, c'était l'élite artistique et intellectuelle, sans parler de Nerval, mort en 1855, mais qui avait préparé cette bataille de *Tannhäuser* : Mendès, Gautier, Baudelaire, Manet, Champfleury, Janin etc. et Gounod, qui allait jusqu'à envier à Richard Wagner cette chute. Hector Berlioz n'aura pas ce public à la première de la seconde partie de ses *Troyens* en 1863. Non, Théophile Gautier se taira, il ne fut point le Baudelaire de Berlioz et aucun écrivain n'a intercédé en sa faveur. Théophile Gautier fils, il est vrai, fait un article (43) et le fidèle Jules Janin s'indigne du silence général (44) sans pouvoir se douter qu'il allait se perpétuer en France : jusqu'aujourd'hui *Les Troyens*, un des plus grands chefs-d'œuvre de l'art lyrique, n'ont pas été mis en scène une seule fois intégralement en France (45) : le silence de Gautier est typique de ce refoulement (46).

Dans son article nécrologique, déparé par de nombreuses erreurs et inexactitudes, réapparaissent toutes ces contradictions : ami fidèle et serviable de Berlioz, Gautier est loin d'être un ami intime ; on ne le rencontre dans la vie du musicien qu'à la veille de concerts et pendant les concerts. Il est, note-t-il en 1869, «un grand caractère» : «Personne n'eut à l'art un dévouement plus absolu et ne lui sacrifia si complètement sa vie» (47). Il va sans dire qu'«il représente l'idée musicale romantique» (48) mais le jugement de Gautier reste équivoque : «(...) s'il fut un grand génie, on peut le discuter encore (...)» (49), écrit-il, et seule *La Damnation de Faust* lui arrache un cri d'admiration, juste, sans doute, mais d'une inspiration trop littéraire : «*La Damnation de Faust* contient précisément ce qui manque au *Faust*, d'ailleurs si remarquable, de Gounod : la profondeur sinistre et mystérieuse, l'ombre où scintille vaguement l'étoile du microcosme, l'acablement du savoir humain en face de l'inconnu, l'ironie diabolique de la négation et la fatigue de l'esprit s'élançant vers la matière. Certes le *Faust* tel que Goethe le concevait n'a jamais été mieux compris» (50).

Dans sa dernière contribution berliozienne, publiée à l'occasion d'un festival dans le *Journal officiel* le 28 mars 1870, Gautier le compare à Prométhée et le compte avec Mozart, Gluck, Spontini, Weber et Beethoven parmi les «étoiles au plafond des théâtres lyriques» (51) : le compliment surprend, irrite car Gautier n'a parlé que rarement et peu des *Troyens* et il a ignoré *Béatrice et Bénédikt*. Son apothéose pathétique ne fait que mieux accentuer tout ce qui le sépare de Berlioz :

«Toutes les fois que Gluck, Spontini, Weber, prenaient leur essor devant Berlioz, avec quels cris d'aigle captif, voyant ses frères planer dans l'azur ou la tempête, il les saluait, frémissant, battant de l'aile, des éclairs plein les yeux, du feu

plein les narines, cris d'amour et de désir, - non d'envie impuissante, car il était de leur race et de ceux qui peuvent impunément regarder le soleil» (52).

Face aux *Troyens* il se déclare complice de l'attitude générale du public, opéra «trop grand», dit-il, «trop épique pour une époque qui n'admire l'antiquité que dans la *Belle Hélène*» (53)

Les résultats de nos investigations sont décevants : Théophile Gautier est un compagnon de route de Berlioz au même titre que Frédéric Soulié et Jules Janin (54), mais une distance énorme le sépare du compositeur de *La Damnation de Faust*. N'a-t-il pas souvent parlé de Donizetti, de Verdi, de Wagner avec plus d'entrain ? Berlioz n'a-t-il pas dû le sentir ? Gautier n'est pas un personnage important dans la vie, dans les *Mémoires*, dans la *Correspondance* de Berlioz. Balzac qui n'a fait aucun texte sur Berlioz est un personnage des *Mémoires* de Berlioz : il a une existence biographique beaucoup plus vivante pour Berlioz que Gautier et pourtant Balzac était au service de Meyerbeer et de Rossini dont il a parlé avec une maîtrise technique sans faille (55). Hector Berlioz parle de Balzac avec des accents émouvants qu'il n'a jamais utilisés pour Gautier. A côté de Vigny, qui est un combattant pour la cause de Berlioz, Gautier est un berlozien bien tiède auquel on préfère les pages éblouissantes que Banville, Zola, Bourges, Colette (56) et Claudel ont consacrées au musicien des *Troyens* (57). Et Flaubert, Van Gogh et Pissarro dans leurs correspondances n'ont-ils pas été des partisans plus éclairés, plus passionnés de Berlioz que Gautier ?

Berlioz de son vivant ne connaît point le soutien littéraire dont a bénéficié Richard Wagner : la bataille de *Tannhäuser* n'a pas eu lieu pour *Les Troyens* à la première desquels aucun Baudelaire n'a assisté. Hector Berlioz ne pouvait pas compter sur une phalange d'écrivains qui rendaient finalement possible la percée de Wagner. Certes Berlioz de son vivant après 1840 n'est pas combattu comme il le sera après sa mort par Redon, Amiel, Ramuz, Stravinski, Gavoty ou Vuillermoz, mais l'admiration qu'on a pour lui est souvent muette comme celle de Victor Hugo. Une seule grande étude sur Berlioz a été publiée au XIX^{ème} siècle par un grand écrivain : celle de Barbey d'Aurevilly en 1878 trop exclusivement littéraire elle aussi malgré ses grands mérites, mais Barbey se retrouve en Berlioz, dans les symboles qu'il utilise il se confond avec le musicien, met en évidence leurs affinités électives. Il l'englobe dans tout un enchaînement d'images hallucinatoires qui conviennent parfaitement au compositeur de la *Symphonie fantastique* (58). Théophile Gautier par contre ne joue pas des puissances de son imagination dans ses articles berliозиens.

Théophile Gautier a beaucoup aimé la musique (59), mais le peu de substance et d'émotion musicales dans ses feuilletons berliозиens sur-

prend. Son wagnérisme - dans *Spirite* par exemple (60) - me paraît bien plus profond que son berliozisme : il doit beaucoup à Wagner et peu à Berlioz, je crois. Ses articles sur Berlioz ne sont pas une critique de recreation (61). Quand il parle de Richard Wagner, Théophile Gautier est encore plus Gautier que dans ses autres textes : Wagner pour lui est un libérateur qui lui fait découvrir des dimensions inattendues en lui-même. Le monde fantasmatique de Berlioz lui reste étranger (62).

Hermann HOFER
Philipps Universität Marburg

NOTES

1. Nous citons les feuillets musicaux de Gautier d'après le texte primitif tel qu'il se trouve dans les périodiques et indiquons entre parenthèse le ou les recueils où l'article amputé de commentaires techniques a été reproduit.

Les sigles utilisés sont les suivants :

HAD : Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 6 vol., Leipzig, Hetzel/Durr, 1858-1859.

M : Théophile Gautier, *La Musique*, Paris, Fasquelle, 1911.

HR : Théophile Gautier, *Histoire du romantisme, suivie de Notices romantiques et d'une Etude sur la poésie française 1830-1886*, Paris, Flammarion, 1929.

H.B., CG : Hector Berlioz, *Correspondance générale*, éd. Pierre Citron, Paris, Flammarion, 1972-1983, 4 vol., parus.

Th. G., CG : Théophile Gautier, *Correspondance générale*, éd. Laubriet et Claudine Lacoste Veyssière, Genève-Paris, Droz, 1985-1986, 2 vol. parus.

2. Sur les thèmes littéraires de la *Symphonie fantastique* voir Wolfgang Dömling, *Hector Berlioz : «Symphonie fantastique»*, Munich, Fink, 1985.

3. Cf. H.B. CG, t. II, p. 255. Il m'est difficile de suivre ici Joseph-Marc Bailbé qui affirme pour 1839 déjà : «La personnalité de Berlioz attire tout de suite Gautier (...)». («Théophile Gautier juge de Berlioz», in : *Théophile Gautier. L'Art et l'artiste*, Actes du colloque international, Montpellier, 1982, t. I, p. 169.

4. Wolfgang Dömling est un des rares berlioziens qui ait parlé avec pertinence, de cette œuvre dans sa monographie *Hector Berlioz. Die symphonisch-dramatischen Werke*, Stuttgart, Reclam, 1979, pp. 38-54.

5. Les écrivains intervenant en faveur de l'opéra de Berlioz sont rares. Sur Frédéric Soulié et *Benvenuto Cellini* on pourra consulter Adolphe Boschot, *Hector Berlioz*, Paris, Plon, 3 vol., 1946-1950, t. II, pp. 248-250.

6. *La Presse*, 10 septembre 1838.

7. Cf. Th. G., CG, t. I, p. 126.

8. *La Presse*, 17 septembre 1838, (HAD, t. I, pp. 171-173, et M., pp. 143-146).

9. Ibid.

10. Ibid.

11. «Le livret (...) a généralement été trouvé détestable (...), nous le trouvons aussi mauvais et aussi bon que tout autre poème (...). Le seul reproche que nous ferons au livretto, c'est d'être trop lâche et de ne pas sortir assez de la manière des faiseurs ; il est probable que les poètes y auront mis de l'amour propre et auront voulu montrer qu'ils fabriqueraient au besoin d'aussi pitoyable poésie que M. Scribe lui-même ; ils y ont trop bien réussi». (Ibid).

12. Ibid. Ni prophète, ni apologiste, ni critique minutieux de l'œuvre, Gautier glisse néanmoins à la fin de son feuilleton un passage relatif à la technique musicale de Berlioz dans son texte : «Vers la fin (de l'ouverture) nous avons remarqué une combinaison originale. Tous les cuivres prennent le motif, tandis que les violons exécutent un chant rapide en contre-sujet, puis tout se tait ; un silence de trois mesures excite et suspend l'attention : un fragment de l'adagio reparait dans les violoncelles seuls. Enfin, tout l'orchestre prend un *crescendo* sur la dominante pour finir sur un seul accord de tonique» (Ibid).

13. Voir H. B., CG, t. II, p. 553.

14. *La Presse*, 11 décembre 1839. (HAD, t. I, pp. 338-341, et M. pp. 147-152).

15. Ibid.

16. Ibid. Voir aussi Léon Guichard, *La Musique et les lettres au temps du romantisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, p. 232.

17. H. B., CG, t. II, p. 612.

18. *Berlioz and the Romantic Imagination*, Catalogue de l'exposition de Londres 1969, pp. 102-103.

19. HAD, t. II, pp. 127-129.

20. H. B., CG, t. III, p. 129. Voir aussi Th. G., CG, t. II, p. 100, note 8.

21. Par contre Gautier consacra à ce concert qui a eu lieu dans la salle du Conservatoire un bref compte rendu dont voici l'essentiel : «Hector Berlioz (...) a donné la semaine dernière un grand concert où il résumait en quelque sorte sa carrière musicale, à partir de l'ouverture du *Roi Lear* jusqu'à la symphonie funèbre. Un trio chanté par Mme Dorus, Duprez et Massol, la cavatine de *Benvenuto Cellini*, ce charmant opéra que l'on n'a pas assez entendu, et une mélodie avec orchestre chantée par Duprez, formaient la partie vocale : ces trois morceaux ont obtenu le plus grand succès ; mais le triomphe du concert a été la marche finale de la symphonie funèbre. Il est impossible d'entendre quelque chose de plus héroïque, de plus grandiose et de plus éclatant : il semble vraiment que les portes du paradis s'ouvrent devant les pas des victimes !» (*La Presse*, 27 novembre 1843). Il est difficile ici de cacher sa déception, les faiblesses de Gautier feuilletoniste musical ne sont que trop évidentes...

22. «Nous entendrons Liszt encore une fois avant son départ au concert que Berlioz donnera samedi, 4 mai, au Théâtre-Italien. Il jouera le concerto de Weber avec orchestre, ses airs hongrois, sa fantaisie sur *Don Juan*, et seul, la scène de bal de la *Symphonie fantastique* (...). Ce concert sera un des plus beaux et des plus intéressants de la saison. Hector Berlioz et Frantz Liszt sont faits pour s'entendre». (*La Presse*, 29 avril 1844). Voir aussi la lettre de Berlioz à Gautier in H. B., CG, t. III, pp. 177-178. Dans un article où l'on se réjouira de trouver une allusion à Novalis (peu connu à l'époque

en France !), il rendra compte de ce concert du 4 mai en ces termes : «Dire que Liszt a joué admirablement est une phrase si banale que l'encre elle-même en rougit ; mais un tour de force qui nous a étonné c'est de lui entendre répéter, après l'orchestre, le bal de la symphonie fantastique. Lutter avec un orchestre de Berlioz, semble une de ces témérités extravagantes que le succès ne peut justifier (...). L'ouverture des *Francois Juges* et le *Carnaval* ont été exécutés par cet orchestre, que M. H. Berlioz commande actuellement, avec une précision, une vigueur et un ensemble étonnants». (*La Presse*, 13 mai 1844).

23. H. B., *CG*, t. III, pp. 219-220. Articles de Gautier dans *La Presse* le 6 et le 20 janvier 1845.

24. H. B., *CG*, t. III, p. 231. Dans les deux brèves allusions de *La Presse* du 10 et du 17 mars 1845 Gautier évoque le troisième concert que donne Berlioz le 16 mars 1845 au Cirque Olympique des Champs - Elysées et auquel il n'a pas assisté.

25. *La Presse*, 23 novembre 1846.

26. Ibid.

27. H. B., *CG*, t. III, p. 388.

28. *La Presse*, 7 décembre 1846.

29. Ibid. Une drôle de trinité dont les représentants n'ignorent pas les contradictions qui la minent : Hugo qui aime l'homme Berlioz reste étranger à toute musique, Delacroix trouve que la musique de Berlioz est «un bruit (...) assommant» ... (Delacroix, *Journal (1822-1863)*, éd. Y. Hucher, Paris, coll. 10/18, 1963, p. 86).

30. Ibid.

31. Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1908, p. 17.

32. Art. cit., note 28.

33. Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, t. I, Paris, Plon, 1962, pp. 288-307.

34. J'ai analysé le Faust berliozien dans deux articles : «Pour une lecture politique des livrets de Berlioz», in : *Berlioz, Biographie et Autobiographie*, Actes du Colloque de Grenoble 1980, pp. 52-55, et «Faust einmal ganz anders. *La Damnation de Faust* von Hector. Berlioz neu gelesen», in : *Lendemain*, nos 31-32, *Musik in Paris im XIX. Jahrhundert*, éd. C. Dahlhaus/H. Hofer, Cologne, 1983, pp. 30-42.

35. H. B., *CG*, t. III, p. 465.

36. Ibid., t. IV, pp. 426-428.

37. *La Presse*, 21 novembre et 5 décembre 1854. Nous lisons dans le deuxième article : «*L'Enfance du Christ*, par son caractère biblique, l'allure naïve et simple de ses mélodies, les demi-teintes de l'instrumentation offre un piquant contraste avec la manière habituelle de l'illustre auteur, de *Child-Harold*, de *Faust*, de *Roméo et Juliette*».

38. H. B., *CG*, t. IV, pp. 610 et 612.

39. Sur l'accueil réservé à ce livre de Berlioz voir Boschot, op. cit., note 5, t. III, p. 177-178 et 186, l'édition critique qu'en a procurée L. Guichard en 1968 aux éditions Gründ à Paris et les comptes rendus que cite P. Citron in H. B., *CG*, t. IV, p. 646.

40. *La Presse*, 28 décembre 1854. (*M*, pp. 153-165).

41. Ibid.

42. H. B., *CG*, t. IV, p. 667.

43. «(...) les *Troyens* sont un opéra pour les musiciens, pour les délicats, pour ceux qui ont étudié et qui aiment Gluck, Weber, et qui ont le bon goût de comprendre Richard Wagner». (Théophile Gautier fils, «Revue des Théâtres», in : *Revue Nationale*, t. XV, 10 décembre 1863 pp. 360-363).

44. Jules Janin, «La musique et M. Berlioz», in : *Journal des Débats*, 23 novembre 1863, p. 1.

45. Cf. mon article «Die posthume Ermordung des Berlioz», in : *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13 novembre 1980, no 265, p. 25.

46. Même dans son article nécrologique il se contentera d'une petite allusion insignifiante : «Sa dernière tentative a été l'opéra des *Troyens*, donné au Théâtre Lyrique ; il en avait écrit le poème, dédaignant, comme Wagner, de s'adresser à un faiseur de livret. Il croyait, ainsi que Gluck, qu'au théâtre, la parole et la note devaient être étroitement unies, et il n'admettait pas ces coupes d'airs, de cavatine, qui arrêtent l'action. Il y a de grandes beautés dans cet opéra si en dehors des habitudes du public ; un large et pur sentiment de l'antiquité y règne, et il y passe par moments, avec un éclat de clairon, comme un souffle de poésie homérique». (*Journal officiel*, 16 mars 1869 ; *M.*, pp. 166-178 ; *HR*, pp. 226-235).

47. Ibid.

48. Ibid.

49. Ibid.

50. Ibid.

51. *Journal officiel*, 28 mars 1870. (*M*. 179-184).

52. Ibid.

53. Ibid. Voir mon étude «Jacques Offenbach und Hector Berlioz gegen Napoleon III. oder Das Schweigen der französischen Staatsanwaltschaft anstatt eines Prozesses gegen *Orphée aux enfers*, *La Belle Hélène* und *Les Troyens*», in : *Jahrbuch für Opernforschung*, no 2, éd. M. Arndt/M. Walter, Francfort, Lang, 1986.

54. Cf. Jules Janin, *753 lettres à sa femme*, éd. Mergier-Bourdeix, 3 vol., Paris, Klincksieck, 1973-1979, t. I, pp. 154, 165, 500 ; t. II, pp. 194, 196, 383, 427, 462, 472, 572-574 ; t. III, pp. 64, 72, 129, 166, 173, 243, 249, 276, 282, 285-286, 314, 319, 517-521.

55. Soulignons l'importance capitale de deux apports balzaciens de Matthias Brzoska : «*Mahomet* et *Robert le Diable* : l'esthétique musicale dans *Gambara*», in : *L'Année balzacienne*, 1983, pp. 51-78, et «Rossini's *Mosè in Egitto* und Balzacs politische Deutung», in : *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, éd. Albert Gier, Heidelberg, Winter, 1986, pp. 125-145.

56. J'ai présenté et cité les feuillets musicaux de Colette (ignorés, refoulés ou gommés jusqu'à présent) dans ma contribution «Colette critique musicale». A paraître dans les Actes du 2è colloque Colette (1984) de l'Université de la Sarre.

57. Sur la réception littéraire de Berlioz voir mon étude «Hector Berlioz im Urteil französischer Dichter», in : *Weg und Ziel* (Berne), no 1, juin 1969, pp. 26-66, et sur l'arrière-plan littéraire de la musique de Berlioz les deux livres de W. Dömling, *Berlioz*, Reinbek, Rowohlt, 1977, et *Hector Berlioz und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag, 1986.

58. J'en ai fait une analyse d'étalée dans «Barbey d'Aurevilly et Hector Berlioz», in : *Barbey d'Aurevilly*, no 7, éd. J. Petit, Paris, Minard, (*La Revue des Lettres modernes*,

nos 285-289, 1972, pp. 73-100.

59. Sur Gautier musicien et amateur de musique on consultera : Emile Bergerat, *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, Charpentier, 1879, pp. 150-157 ; Raymond Leslie Evans, *Les Romantiques français et la musique*, Paris, Champion, 1934, pp. 40-49, 111, 140-143 ; Francis Claudon, *L'Idée et l'influence de la musique chez quelques romantiques français et notamment Stendhal*, Lille / Paris, Atelier reproduction des thèses de Lille III/Champion, 1979, pp. 134-148.

60. Cf. Léon Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 46 et la contribution de Marc Eigeldinger «Gautier et Wagner» dans ce volume.

61. Marie-Hélène Girard s'est occupée du statut précaire d'un Gautier critique d'art que la recherche a longtemps délaissé dans son article «Théophile Gautier et Félix Ziem», in : *La Critique artistique un genre littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, pp. 123-150.

62. J.-M. Bailbé a néanmoins raison de relever ce que les deux artistes ont en commun. Art. cit., note 3, pp. 172-173.

THÉOPHILE GAUTIER ET LA DANSE ESPAGNOLE

Les années 1830, le haut moment du Romantisme, voient la fusion de deux intérêts majeurs de la jeune génération d'écrivains et d'artistes : leur rêve de l'Espagne et leur engouement pour la danse - pour ne point dire pour les danseuses ! (1).

Théophile Gautier, balletomane assidu et «hispanomane» non moins fervent, tout comme ses amis de la «bande romantique», rêve avec eux de se «... bâti(r) en Espagne

De magiques châteaux» (2)

qu'il s'efforcera, toute sa vie - et ses écrits - durant, à «peuple(r) de personnages à sa guise» (3), brigands, bohémiennes, célestines, manolas, duègnes et leurs pupilles, toreros, majos et majas.

C'est cette dernière surtout, «jeune fille... de dix-sept ans... au doux accent d'Espagnole» (4), irrésistible dans sa beauté brune, aux yeux noirs, veloutés et aux «longs cils de jais» qui viendra vivre et danser - car elle est «de danse idolâtre» (5) - dans d'innombrables textes de Gautier, tout comme dans ceux de Victor Hugo, Musset, Mérimée, George Sand et de tant d'autres. Pour Gautier, elle s'appelle, Militona, Inès de las Sierras, Carmen - par trois fois au moins (6), celle de Mérimée n'est pas la seule ! - pour d'autres elle sera Dona Sol, Consuelo, la Marquise d'Amaëgui. Mais avant tout, sans nom individuel, présence multiple, elle devient, simplement mais à jamais, l'archétype de l'«Andalouse» (7). Son image se resserre, se fixe de plus en plus, - les majas de Goya autant que les Vierges de Murillo et les Saintes de Zurbarán n'y sont pas pour rien -, brune, au teint «fauve et doré» (8) - «elle était jaune comme une orange» (9), Gautier citera Musset - ses «cheveux longs / Torrent de jais» (10), sont, bien entendu, couverts d'une mantille de dentelle noire, et ses «grands yeux noirs» sont ombragés «de sourcils de velours» (11). Son «corset de satin» fait ressortir sa taille diminutive et la longueur de sa basquine est bien calculée à faire valoir la courbe de «sa

jambe fine», moulée dans son «bas de soie bien tiré» (12). Son proverbial «pied menu» qui tiendrait facilement «dans la main d'un enfant» (13) est chaussé d'un escarpin de satin aussi étroit que celui qui enchâssera le pied minuscule d'une Fanny Elssler.

Mais ce personnage tout littéraire n'en reste point au portrait inanimé : «légère et court vêtue», elle est déjà sortie de la page écrite pour charmer Gautier, spectateur dans quelque théâtre parisien, ou Gautier, voyageur, parti en Espagne «au pourchas du brun» (14).

Sur la scène parisienne d'alors les spectacles à thème espagnol abondent (et je ne parle pas ici de pièces de théâtre proprement dites) : à l'Opéra, à l'Opéra comique, aux Théâtres des Variétés, du Vaudeville, de la porte Saint-Martin, au Cirque olympique même, l'on joue - et l'on danse, le *Toréador*, le *Diable boiteux* et le *Diable à Séville*, *Piquillo*, les *Diamants de la reine*, el *Marco bomba*, el *Gitano*, le *Zingaro*, les *Ruses espagnoles*... la liste est interminable, et dans ces spectacles à la couleur locale espagnole débridée, l'«Andalouse» occupe le point de mire. Elle se joue et se danse, dans la *Gitanita*, la *Gipsy*, la *Manola*, la *Gitanilla*, *Paquita*, la *Esmeralda*, la *Sal andaluza*, où elle charme les Parisiens de son exotisme séduisant (15).

Que danse-t-elle ? Surtout et avant tout ces danses andalou-gitanes qui viennent du fond des temps (on les dit d'origine indienne ou encore persane, hébraïque, ou moresque) : le zorongo, les séguidilles, le bolero, le fandango, la cachucha - qui sera célèbre entre toutes grâce à Fanny Elssler. On les trouve groupées sous l'appellation de «danse nationale», ou «*baile nacional*» dès le début du XVIII^e siècle, et cette expression fera partie du vocabulaire - et des concepts - de la danse espagnole de Gautier (16).

Toutes ces danses ont certaines caractéristiques en commun : ce sont des danses à trois temps, au rythme brusque, marqué par le claquement sec des castagnettes (dans leur forme la plus traditionnelle, les doigts seuls en indiquent le rythme), l'instrument qui les accompagne est la guitare ou peut-être le tambour de basque. La danseuse, car ce sont essentiellement des danses de femme (George Balanchine l'a bien répété, de nos jours encore : «la Danse est Femme»), assume un port typique, en alternance un bras se baisse tandis que l'autre s'élève par-dessus et par derrière la tête qui est tournée du côté de ce bras levé ; son corps ainsi cambré assume une pose d'une volupté insinuante et suggestive ; ses yeux, d'un «regard oblique» fascinateur, contribuent à captiver son public. Elle commence sa danse très lentement, en hésitant presque, puis elle va jusqu'à la frénésie coupée par des arrêts soudains, pour continuer aussi abruptement et terminer dans un tourbillon étourdissant.

Le public ne résiste point à l'envoûtement et intervient à son tour

pour marquer le rythme en frappant des mains et en interpellant la danseuse par des «*alza !*», des «*olé !*» et, compliment suprême, des «*faraona !*» - «*filles de Pharaon*», digne de sa descendance «égyptienne-gipsy».

Ces «filles de Pharaon», surtout les originaires de la plus méridionale des villes espagnoles, Cadix, ont en effet charmé leur public depuis l'antiquité par la volupté de leurs danses. Martial parle à plusieurs reprises «de *Gradibus improbis puellae*», qui «*tam tremulum crisa(n)t*» (et j'en passe... !) (17). Plinius le jeune intendant de l'Andalousie, raconte, lui aussi, avoir offert un spectacle de ces fameuses - mal ? - *Graditanae* à des invités (18).

Jean François Bourgoing, dans son *Tableau de l'Espagne moderne* de 1788, livre-guide-et-document cher encore aux voyageurs romantiques, leur rappellera que l'emprise de cette danse qu'ils croient avoir découverte, eux, s'est exercée sur son public depuis des temps immémoriaux ; et de raconter un épisode à l'appui, où un public des plus résistants à de tels charmes y succomba : un Consistoire, réuni selon les ordres de la cour de Rome pour faire le procès du fandango, décide «qu'on ne doit pas condamner un criminel sans l'entendre... On fait venir un couple Espagnol, qui, au son des instruments, déploie toutes les grâces du Fandango. La sévérité des juges ne tient pas à cette épreuve, peu-à-peu leurs faces austères s'épanouissent ; ils se lèvent, leurs genoux et leurs bras retrouvent leur ancienne souplesse. La salle du Consistoire est transformée en salle de danse, et le Fandango est absous» (19).

Vers la fin du XVIII^e siècle cette danse cesse d'être purement spontanée et populaire, elle adopte certains pas du ballet classique et entre dans les rangs des «danses d'école». Et tout comme les *deliciae Baeticae* de l'antiquité avaient parcouru le monde d'alors «en tournée», une nouvelle vague de danseuses espagnoles ou à l'espagnole, viendra enrichir le répertoire de la danse outre-pyrénéenne avec ses versions de cette «danse nationale».

Elle fonde sur la scène parisienne au début de l'année 1834, avec l'arrivée de quatre des danseurs étoiles du Teatro Real del Principe et de celui de la Cruz de Madrid : Francisco Font, le danseur attitré de la cour, qui n'avait dansé que pour le roi, en privé, Mariano Camprubi, Manuela Dubinon et celle qui allait laisser une impression profonde et permanente sur l'état de la danse en France, Dolores Serral, Gaditane, elle a son tour ! Le Dr. Véron, directeur de l'Opéra de Paris, plein d'allant et d'imagination, profitant de la clôture des théâtres en Espagne et de la mise à demi-solde des acteurs à la suite des bouleversements politiques lors de la mort de Ferdinand VII, avait attiré ces danseurs à Paris pour les faire participer aux «divertissements» de ses bals masqués du carnaval à l'Opéra. La même saison, ils paraissent

sont aussi dans deux représentations de la *Muette de Portici* d' Auber, à l' Opéra, où ils dansent des vignettes de ces *bailes nacionales* (le 15 et le 24 janvier) (20).

Leur agilité, leur souplesse, la précision de la coordination de leurs mouvements et surtout cette «couleur locale» espagnole tant rêvée, tant chantée font l'enthousiasme du tout-Paris. Le critique du *Constitutionnel* du 18 janvier 1834 ne sait contenir son admiration devant le charme séducteur, le feu, le brillant de ces danseurs à qui il rend grâce d'avoir effectué une véritable «révolution du ballet français».

Camprubi et Dolores Serral resteront des éléments importants dans le monde de la danse à Paris, où ils reviendront fréquemment et exerceront une influence permanente. Pour Gautier, ils resteront à jamais l'exemple inégalé, et il ne manquera dans aucun de ses innombrables comptes rendus de spectacles de danse espagnole de rappeler combien leur est dû (21). Lise et sa sœur Félicité (Mme Alexis Dupont) Noblet, Nathalie Fitzjames («Fijane» de son vrai nom !), Fanny Cerrito, Adeline Plunkett, Carlotta Grisi, elle aussi, Marie Taglioni même, et encore, au début des années 1850, Petra Camara, mais surtout Fanny Elssler avec sa cachucha inoubliée et à jamais imitée, toutes ces danseuses au nom évocateur de l'épanouissement du ballet romantique ont une dette indéniable et souvent méconnue à payer à Dolores Serral.

Je n'ai pas à faire, ici, l'histoire de la critique musicale et de la danse du cher Théo ! Mais notons bien qu'un de ses tout premiers articles sur la danse, «Les danseurs espagnols» paru dans la *Charte de 1830*, le 18 avril 1837, est consacré au retour à Paris de Dolores Serral et de son partenaire Camprubi. Gautier s'y extasie sur la beauté des deux danseurs : lui qui dit ne guère aimer les danseurs hommes, trouve des grâces indéniables à Camprubi (22). Quant à «la Dolorès», elle satisfait à souhait à l'exigence de Gautier qu' «il faut qu'une danseuse soit très belle». Elle est «jeune, légère, franche dans ses poses, dessinant la tournure de ses attitudes avec une netteté admirable, ne plaçant qu'à propos son étincelant sourire, ne soulevant guère au-dessus du genou les plis pailletés de sa basquine» (23). Gautier est séduit par la technique impeccable, le naturel contrôlé, mais en même temps l'entrain irrésistible et l'authenticité évidente de la saveur espagnole de cette présentation.

Puis Gautier, toujours en quête de son «mirage espagnol», regrette qu'à l'Opéra, «le répertoire chorégraphique, si monotone de sa nature», n'inclue point de ces «danses nationales», telles que «la cachucha, la jota aragonesa, le zapateado» (24).

Remarquons que c'est bien la cachucha qui vient ici, pour Gautier

comme pour tous, en premier lieu ! Cette danse (elle ressemble à un fandango au rythme accéléré !) a fini par représenter à elle seule, tout le *baile nacional* ; écoutons Gautier, «la cachucha... cette danse si chaude, si impétueuse, aux mouvements si accentués, aux gestes si libres... est une danse nationale d'un caractère primitif et d'une nudité si naïve qu'elle en devient chaste, la volupté est si franche, l'amour si ardent, c'est si bien les provocantes agaceries, la folle pétulance de la jeunesse, qu'on pardonne facilement à la témérité toute andalouse de certaines allures ; c'est un poème charmant écrit avec des ondulations de hanches, des airs penchés, un pied avancé et retiré, joyeusement scandé par le cliquetis des castagnettes et qui en dit plus à lui tout seul que bien des volumes de poésies érotiques» (25)

Gautier, si conscient du pittoresque du vêtement - ne s'était-il pas fait faire, à Grenade, un resplendissant ensemble de majo, avec un pot de fleurs brodé éclatant sur le dos ? (26) - sera, de plus, particulièrement sensible au costume des danseuses espagnoles : il le trouve infiniment plus évocateur que le blanc pâle et transparent des voilages habituels portés par les ballerines en France ... y compris la Taglioni !

Quelques mois plus tard il exprimera encore sa fascination pour les costumes des danseuses espagnoles, et surtout pour les paillettes ! : «La manière de se costumer des danseuses espagnoles est de beaucoup préférable à celle des danseuses françaises, qui paraissent vouées à la mousseline blanche depuis Mlle Taglioni... Les paillettes sont d'un effet charmant, elles accrochent la lumière par points brusques et inattendus et fourmillent vivement à l'œil... ce qu'il faut à une danseuse, ce sont des plumes, des paillettes, du clinquant, des fleurs fausses, des épis d'argent, des clochettes dorées, toute la folle et fantasque toilette de comédienne errante» (27)

Et encore, «Dolorès, par exemple, est charmante dans le costume avec lequel elle danse sa cachucha ; c'est une basquine semée d'une pluie de paillettes argentées, qui scintille et papillotte perpétuellement comme une eau tremblante sous un rayon de lune ; elle a un peigne à galerie découpé à jour d'une hauteur extravagante, et pour compléter la coiffure, une rose énorme épanouie à travers les touffes de ses cheveux ; le reste est fait de rubans tortillés, de petits morceaux de satin déchiquetés en barbe d'écrevisse, de fausses pierres et de clinquant ; on ne saurait rien voir de plus gai, de plus fou et de plus romanesque» (28).

«La Dolorès» a en effet fixé l'image originelle de cette cachucha pour Gautier, et l'apparence, le charme, la maîtrise de cette *prima ballerina assoluta* de la danse espagnole lui serviront à jamais de mesure de comparaison, «Dolorès Serral ... est ... la première danseuse de cachucha et de bolero que nous connaissions» (29). Ainsi pour les sœurs Noblet, lorsqu'elles dansent «un

nouveau pas espagnol» dans *La Muette de Portici* (janvier 1837) : «Le grand succès a été pour le pas espagnol de mesdames Noblet... elles ont paru avec la basquine de satin blanc, lamée et pailletée argent, la rose dans les cheveux, le grand peigne à galerie, toute la folle toilette de Dolorès Serral» (30). Ou encore pour «mesdames Fabiani» (au Palais Royal, 1837), espagnoles malgré le nom en apparence italien, qui «ont dansé» ... «le bolero et la cachucha» ... avec l'ardeur et la vivacité de leur pays, et de façon à se faire applaudir ; mais elles sont bien loin de Dolorès, dont la place naturelle serait à l'Opéra...» (31)

Si Dolorès Serral a introduit la cachucha - et la danse espagnole d'école - sur la scène parisienne, Fanny Elssler lui a donné une perfection légendaire, avec sa version de la danse de Florinde dans le *Diable boiteux* joué pour la première fois le 1er juin 1837 à l'Opéra (32).

Perfection de l'apparence physique de la beauté brune, toute méditerranéenne de cette «Espagnole du Nord» (33) dont les descriptions émaillent les écrits de Gautier. En effet, il la trouve «espagnole par sa chevelure, par ses petits pieds, ses mains fluettes et mignonnes, la cambrure un peu hardie de ses reins» (34)

Perfection aussi de la maîtrise de la danse de cette viennoise qui avait grandi en enfant de la balle, entourée de musique et de musiciens : son père, copiste, valet et ami de Joseph Haydn, avait tôt reconnu les talents extraordinaires de la jeune enfant, et l'avait préparée systématiquement pour faire une brillante carrière de danseuse. En effet elle ne tarda pas à devenir «la plus vive, la plus précise, la plus intelligente danseuse qui ait jamais effleuré le plancher d'un théâtre du bout de son orteil d'acier» (35). Mais «cette allemande s'était faite espagnole» (36) pour faire octroyer leurs lettres de noblesse à des danses d'origine toute populaire, - à cette cachucha surtout, danse «d'une élégance... divine, d'une allure passionnément voluptueuse» (37), pour laquelle elle obtint une place d'honneur dans le temple de la danse classique. Gautier voit en «Fanny Elssler, la cachucha incarnée, la cachucha de Dolorès élevée à l'état de modèle classique» (38), qui n'a pourtant rien perdu de sa «grâce et de sa saveur natives» (39).

Perfection finalement du costume, cette fameuse basquine de soie rose chatoyante, de ces «bas de soie bien tiré(s) qui moulent et révèlent sa jambe sculptée, de ces chaussons de satin qui enchâssent un pied si menu que toute espagnole en serait fière : «On prie Florinde de danser. — Elle s'avance en basquine de soie rose garnie de larges volants de dentelle noire ; sa jupe, plombée par le bord, colle exactement sur ses hanches ; sa taille de guêpe se cambre audacieusement et fait scintiller la bague de diamants qui orne son corsage ; sa jambe, polie comme du marbre, luit à travers le

frêle réseau de son bas de soie ; et son petit pied, en arrêt, n'attend pour partir que le signal de la musique. Qu'elle est charmante avec son grand peigne, sa rose sur l'oreille, son œil de flamme et son sourire étincelant ! Au bout de ses doigts vermeils tremblent des castagnettes d'ébène». (40)

Et maintenant à la danse elle-même (41) : «La voilà qui s'élance, les castagnettes font entendre leur babil sonore ; elle semble secouer de ses mains des grappes de rythmes. Comme elle se tord ! comme elle se plie ! quel feu ! quelle volupté ! quelle ardeur ! ses bras pâmés s'agitent autour de sa tête qui se penche, son corps se courbe en arrière, ses blanches épaules ont presque effleuré le sol. Quel geste charmant. Ne diriez-vous pas qu'avec cette main qui rase l'éblouissant cordon de la rampe, elle ramasse tous les désirs et tout l'enthousiasme de la salle ?» (42)

C'est cette cachucha qu'elle allait porter non seulement sur les scènes les plus renommées de l'Europe, mais jusqu'à la Maison Blanche du Président des Etats-Unis, Martin Van Buren ! (Non sans avoir ébloui aussi les chastes Philadelphiens et s'être fait traîner en triomphe dans les rues de Baltimore, ses admirateurs ayant dételé ses chevaux pour se mettre à leur place ! Cachucha oblige !).

Une vague de cachuchas, authentiques, imitations, parodies même, telle «la caoutchoutcha» dansée par Odry au Théâtre des Variétés en janvier 1838, déferlera sur la scène parisienne, et à Gautier de parler de presque toutes... mais en gardant toujours, même pour Odry, son barème de comparaison Serral-Elssler ! (43)

Il succombera lui-même à cette «cachuchomanie» pour en incorporer une dans son vaudeville de 1843, *Un voyage en Espagne*, écrit en collaboration avec Paul Siraudin. Là, deux français échoués en Espagne, Rosine, une jeune grisette et Reniflard, le soldat fanfaron, sont fait prisonniers par des brigands qui ne seront apaisés que si Rosine leur chante une seguidille et Reniflard leur danse sa version d'une cachucha ! (44)

Devant cette recrudescence d'espagnolisme de la fin des années trente (45), Gautier, lui aussi «ne rêve ... qu'orangers, citronniers, *cachuchas*, castagnettes, basquines et costumes pittoresques» (46), et il partira donc à la recherche de la réalité derrière son illusion espagnole.

Il entreprendra ainsi, au mois de mai 1840, le premier de ses cinq voyages en Espagne (dont deux ne furent que de très brèves excursions, d'une journée à peine) où il cherchera à jamais à saisir «les mirages de (son) imagination» (47).

Trouvera-t-il cette danse nationale à l'état pur dans sa terre d'ori-

gine, telle que les représentations à Paris la lui avaient fait rêver ? « Représentez-vous bien, ami lecteur, l'attente passionnée de deux jeunes Français enthousiastes et romantiques qui vont voir pour la première fois une danse espagnole ... en Espagne ! » (48) nous dit-il, se souvenant de ses ferveurs parisiennes.

En Espagne, il était alors coutumier de faire suivre toute représentation dramatique par un numéro final de ce fameux *baile nacional*, et Gautier, avide de spectacles, n'a pas manqué de profiter de toute occasion qu'il pût trouver pour en voir d'authentiques, sur leur terre d'origine. Mais presque tous les spectacles de cette danse qu'il vit sur la scène espagnole le déçoivent : il n'y trouve point de danseuses égales à celles qu'il avait tant admirées à Paris et qui auront à jamais fixé l'image de leurs danses pour lui. A voir ses premières danseuses espagnoles d'Espagne, il s'exclame, déçu : « O Fanny Elssler ! ... même avant d'aller en Espagne, nous nous doutions bien que c'était vous qui aviez inventé la *cachucha* ! » (49), et de renchérir lors d'un autre spectacle : « Nous avons peur qu'en fait de danses espagnoles, il ne nous faille en revenir à Fanny Elssler et aux deux sœurs Noblet » (50). Quant à « Dolorès Serral ... la souplesse voluptueuse et la grâce pétulante qui caractérisent sa danse » (et dont Gautier se vante ici d'avoir été « un des premiers » à reconnaître le talent) n'est point appréciée en Espagne (51).

A Vitoria, dès sa deuxième nuit passée en Espagne, il assiste avec Eugène Piot, son compagnon de voyage, à « une représentation extraordinaire d'hercules français, qui devait se terminer par un certain *baile nacional* (danse du pays) qui nous paraissait gros de *cachuchas*, de *boleros*, de *Fandangos* et autres danses endiablées » (52). Mais hélas, cette frénésie de danse espagnole authentique se réduit à un « *boléro* macabre », dansé par un couple tel que Gautier se plaint n'en avoir jamais vu de « plus usé, plus éreinté, plus édenté, plus chassieux, plus chauve et plus en ruine », et s'ensuit une page et demie de plaintes ! (53)

Gautier, spectateur assidu de toute représentation dramatique qu'il pût trouver sur son itinéraire, devait donc, à la fin de son voyage, avoir assisté à un nombre considérable de ces intermèdes de *baile nacional*. Lui auraient-ils présenté au moins une certaine saveur de pittoresque local ? Gautier est encore et toujours déçu : A Burgos lors des *Trois Sultanes*, l'intermède consiste en des « danses turques d'une bouffonnerie transcendante » (54)

A Valladolid il voit, le premier soir, *El pelo de la dehesa* de Breton de los Herreros et le lendemain ... *Hernani* !, traduit par Eugenio de Ochoa ; mais il trouve que « le *baile nacional*, sans être aussi *macabre* que celui de Vitoria, était encore très médiocre » (55)

A Madrid il retrouve encore des échos de la scène française : cette

fois-ci c'est *La Pata de Cabra*, « imitation du *Pied de Mouton*, joué autrefois à la Gaité » ; c'est une féerie, « entremêlée de danses et de divertissements « dont il trouve « la partie chorégraphique... singulièrement médiocre », et ceci au Teatro del Principe, d'où étaient sortis des étoiles de la danse espagnole telles que Dolores Serral et Camprubi ! Désillusionné, Gautier décide que « quant au *baile nacional*, il n'existe pas. On nous avait dit à Vitoria, à Burgos et à Valladolid, que les bonnes danseuses étaient à Madrid ; à Madrid l'on nous dit que les véritables danseuses de *cachucha* n'existaient qu'en Andalousie, à Séville » (56)

Ce sera au *nec plus ultra* de cette Andalousie, à Malaga, que Gautier verra enfin un spectacle de danse espagnole au moins « satisfaisant », et qui corresponde à son « rêve ... de *cachuchas*, castagnettes, basquines et costumes pittoresques ». Là, lors d'une représentation des *Amants de Teruel* du contemporain Juan-Eugenio Hartzenbush, le *baile nacional* est présenté par « deux couples de danseurs et de danseuses d'une manière assez satisfaisante » (57). Leur Malaguena surtout enchante Gautier, par « la poésie charmante » de leur jeu miné d'une rencontre d'amoureux, dans lequel le danseur « fait parler des castagnettes », tandis que la jeune femme, « en folle toilette de danseuse, étincelante de paillettes et de clinquants, une rose dans les cheveux, un grand peigne d'écaille sur la tête », « marque la mesure » de « la pointe de son petit pied de satin », et tous les deux finissent par « exécuter un pas d'une originalité délicieuse » (58)

C'est lors de cette dernière fois que Gautier assiste à un spectacle en Espagne - au moins pendant ce voyage-ci - qu'il aura fini par trouver la version originale de cette danse qui l'avait tant séduit à Paris. Et maintenant, il s'arrête à considérer quelques différences essentielles entre les danseuses françaises et espagnoles. Si les Françaises l'emportent pour la maîtrise de la technique, les Espagnoles, « leur sont ... bien supérieures par la grâce et par le charme ... c'est le corps qui danse, ce sont les reins qui se cambrent, les flancs qui ploient, la taille qui se tord avec une souplesse d'almée ou de couleuvre. Dans les poses renversées, les épaules des danseuses vont presque toucher à terre, ... leur danse consiste dans les ondulations harmonieusement lascives du torse, des hanches et des reins, avec des renversements des bras par-dessus la tête » (59)

Gautier, dans son paradis andalou, aura fini par trouver au moins un reflet de la danse espagnoles authentique, si non parfaite !

S'il s'est donc beaucoup plaint de ce qu'il aura vu sur la scène, a-t-il été moins déçu par ce qui l'attendait dans la vie quotidienne, au fil des jours et de ses déplacements ? Lui, qui regrette si souvent que l'Espagne réelle ne soit pas assez espagnole et ne corresponde point au « mirage » qu'il en avait

conçu avant son départ, trouve-t-il chez les Espagnols le même dédain pour leurs danses typiques que pour d'autres aspects traditionnels de leur vie quotidienne ? Aux soirées de Madrid, «on danse au piano comme en France, mais d'une façon plus moderne et plus lamentable, s'il est possible» (60) et le mépris pour les danses «nationales» y est absolu, «la peur d'être accusées de *bolero*, de *fandango* ou de *cachucha*, rend les femmes d'une immobilité parfaite» (60). Et cela reste vrai au cœur même de l'Andalousie, à Grenade, où «la soirée se termine par un petit bal improvisé, où l'on ne danse, hélas ! ni *jota*, ni *fandango*, ni *bolero*, ces danses étant abandonnées aux paysans, aux servantes et aux bohémiennes mais bien la contredanse et le rigodon, et quelquefois la valse» (61). Lorsque Gautier demande que deux jeunes filles «exécutent un bolero», cela se fait seulement après avoir bien fermé «les fenêtres et la porte du *patio*», car elles «avaient peur d'être accusées de mauvais goût et de couleur locale» (61).

Toutefois cette «danse espagnole» que Gautier a cherché en vain à trouver sur la scène ou dans les *tertulias* de la bonne société - qui les dédaigne ! -, il la découvrira dans la rue, au hasard de ses pas de voyageur curieux, chez ce petit peuple de «paysans, de servantes, de bohémiennes» (61), et, bien sûr, cela dans l'Andalousie, le «paradis de ses rêves».

Ainsi, à la posada de Velez-Malaga, où il arrive à onze heures du soir, il est obligé de dîner d'un simple *gazpacho*, car «toutes les servantes et tous les garçons de l'hôtellerie étaient allés danser» (62). Il sort à son tour, et il reste enchanté de se voir face à face avec des images de son Espagne rêvée : la ville grouille encore, effervescente dans l'anticipation d'une corrida du lendemain, «des jeunes filles, assises sur les balcons chantaient des couplets que les *novios* accompagnaient du bas», «d'autres groupes dansaient au coin des rues la *cachucha*, le *fandango*, le *jaleo*», le bruit de chansons, de guitare et de castagnettes émanait de partout, c'étaient «des rires, des cris, des applaudissements à n'en plus finir», même «les fenêtres flamboyaient joyeusement» (63). Remarquons d'ailleurs que Gautier inclut ici le *jaleo*, danse andalouse s'il en fût, et certes «populaire» dans le plein sens du mot : ce n'est même pas une danse proprement dite, mais plutôt une sorte de divertissement de groupe, où la musique, la chanson et la danse alternent selon l'inspiration du moment, et où danseurs deviennent public, et le public, danseurs. N'est-ce pas ici presque un décor d'opéra comique... ou de ballet, que perçoit l'œil de Gautier ? Et en effet, tel il le recréera dans ce ballet composé peu avant sa mort, (inédit et jamais joué), «Un mariage à Séville», et tel il le peindra comme toile de fond «au bonheur des amants» à la fin de *Miliona* (64).

C'est encore cette même joie de vivre - et de danser ! - andalouse que Gautier reconnaît dans «l'ouvrier qui a gagné quelques réaux (et qui) met sa belle veste brodée sur son épaule. prend sa guitare, et va danser» (à Gau-



M.A. Alophe, M. Camprubi et Mlle Dolorès, serral dans la danse le Boléro
Photo Bib. Nat., Paris



Louis Lasalle, *Lise Noblet* dansant un boléro.
Photo Bib. Nat. Paris.



Edwin D. Smtih, *Fanny Elssler en Florinde* dans «*Le Diable boîteux*»
Photo Coll. Spoelberch de Lovenjoul, Chantilly



Alfred Dehodencq, *Retour de bohémiens* (1853)
Photo Musée de Chaumont

tier d'ajouter «ou faire l'amour avec les *majas* de sa connaissance !») (65)

A Grenade, Gautier avait obtenu la permission de s'installer au cœur même de l'Alhambra, dans la salle des *Dos Hermanas*, toute grande ouverte sur la Cour des Lions. De là, il put observer un groupe de jeunes Grenadins et Grenadines qui «dansèrent au son de la guitare, jouèrent aux petits jeux et chantèrent en chœur» (66). Ici encore, ce ne fut pas la danse en elle-même qui captiva l'imagination de Gautier, cet épisode lui présenta plutôt la réalisation d'une de ses images espagnoles préétablies, filtrée par son œil de peintre : «les jeunes folles s'assirent en rond sur le rebord d'albâtre (du bassin) de la salle des Deux sœurs à former corbeille, et, renversant en arrière leurs jolies têtes, elles reprenaient toutes ensemble le refrain de la chanson» (66). Décor - et action - d'un espagnolisme qui pourrait fort bien se traduire, ici encore, sur une scène de théâtre, une vignette de keepsake ou même un tableau de genre !

Et, finalement, dans cette même Grenade, cette fois-ci non pas dans le décor moresque de l'Alhambra, mais dans celui du quartier gitan de l'Albaicín, autre épisode à propos d'une danse où Gautier perçoit un tableau pittoresque plutôt qu'un exemple de danse en action, bien que cette danse en constitue le point de mire : se promenant dans une ruelle déserte, à moitié en ruines, Gautier se trouve devant «une petite fille de huit ans, entièrement nue» ... qui danse «le *zorongo* sur un pavé pointu ... Sa sœur, hâve, décharnée, avec des yeux de braise dans une figure de citron ... accroupie à terre», ... l'accompagne sur sa guitare, «la mère, richement habillée et le cou chargé de verroteries, battait la mesure du bout d'une pantoufle de velours bleu» (67).

Serait-ce pour ajouter une touche supplémentaire d'authenticité que Gautier fait danser à cette petite fille un *zorongo*, plus typiquement gitan encore que la *cachucha* ? (Je doute d'ailleurs qu'il ait été capable, dans ces circonstances d'en reconnaître les différences, minimes !) Aurait-il évité exprès de faire faire à cette enfant des mouvements de *cachucha*, lourde d'éléments d'exhibition et de séduction sexuelles, - surtout pour un français se souvenant de Dolorès Serral et de Fanny Elssler ! Pour Gautier, tout élément sexuel est précisément absent ici, autant dans sa façon de raconter l'incident que dans son regard et sa réaction d'observateur.

Il reconnaît d'ailleurs lui-même qu'il perçoit cet incident en peintre, une fois de plus : la petite danseuse sert essentiellement de centre à la composition d'un tableau imaginé : «La sauvagerie d'attitude, l'accoutrement étrange et la couleur extraordinaire de ce groupe, en eussent fait un excellent motif de tableau pour Callot ou Salvator Rosa».

En octobre 1846, Gautier, cet *aficionado* de la *corrida*, retourne en

Espagne pour assister aux courses données lors des doubles mariages des princes de la Maison d'Espagne et de celle de France (68). Il sera enchanté de trouver Madrid en fête, ses rues et carrefours transformés en scènes multiples d'exhibitions de danses régionales espagnoles : « Sur des estrades élevées aux points les plus fréquentés de la ville, les *comparses*, vêtus des costumes des différentes provinces, exécutaient les danses nationales : le *zor-zico*, les *manchegas*, la *jota aragonesa*, la *cachucha*, la *gallega*, au son d'orchestres en plein vent, où se mêlaient le joyeux babil des castagnettes, et les *ay* ! et les *olé* ! inséparables de toute danse espagnole (69). Il put même assister à une longue séance de répétition de ces *comparsas*, avant qu'ils ne parussent en public. Leurs costumes, bien que peu authentiques selon l'expertise de notre spécialiste d'une Espagne que son imagination rend souvent plus espagnole qu'elle ne l'était en réalité, ne le satisfèrent pas entièrement, mais ici comme pendant son premier voyage, il apprécie l'esprit de « gaieté » qui unit les danseurs et leur public.

Ainsi ses séjours en Espagne semblent presque avoir déçu Gautier quant aux spectacles de danse qu'il y put voir. Mais était-il vraiment parti afin de découvrir une Espagne inconnue, ou pour y retrouver, au fil du voyage et de ses expériences quotidiennes, la confirmation de la vision préétablie de ses images espagnoles ? En effet, une fois dans le pays, il y choisira son actualité, et ne s'arrêtera qu'aux aspects qui fixeraient les images fuyantes de son « mirage espagnol ». Puis il fera subir une lente et progressive intériorisation à ces expériences vécues au fil des jours et des rencontres, perçues rapidement et même superficiellement sur le moment, mais qui deviendront, élaborées et mûries au cours des années des images claires et conscientes, à jamais conservées dans sa mémoire.

Henri Heine avait bien compris ce caractère à la fois illusoire et intensément personnel de l'Espagne de Gautier, en lui demandant, avant son départ : « Comment ferez-vous pour parler de l'Espagne quand vous y serez allé ? » (70)

Certes, avant son départ, et contrairement aux prévisions de Heine, Gautier s'était promis une objectivité de voyageur détaché, digne du futur poète des *Emaux et Camées* :

« Hélas ! J'ai trop souvent pris au vol ma chimère

...

Aussi ne vais-je pas, de vains mots ébloui,

Chercher sous d'autres cieus mon rêve épanoui » (71)

Mais cette résolution de détachement n'a guère tenu bon devant son exultation à se trouver enfin dans le « pays de ses rêves ». A peine a-t-il traversé la frontière - et Vergara dans le pays basque n'est guère l'Espagne profon-

de ! - qu'il cherche « à prendre au vol sa chimère » :

A nous tout ce qui chante, à nous tout ce qui brille,
Les courses de taureaux dans Madrid et Séville

...

Le jeu de l'éventail, le soir, aux promenades,
Et sous le balcon d'or les molles sérénades ! » (72)

Et certes la danse, au rythme traditionnel des castagnettes et du tambour de basque, trouve aussi sa place attitrée dans ce tableau-stéréotypé d'une Espagne que Gautier n'a pas encore « vue, de ses yeux vue » :

« A nous la castagnette, à nous le pandero,
La cachucha lascive et la gai bolero ». (73)

En effet, son « mirage de l'Espagne » a tenu bon devant le choc avec la réalité du quotidien : il la transfigurera même et le vécu rejoindra le rêve, se surimposera sur lui, le fixera ainsi et finira par lui faire acquérir une réalité apparente, cristallisée par l'écriture. Après son retour en France et pendant le reste de sa vie, les souvenirs actuels de Gautier et son illusion préexistante se rejoignent, se renforcent et se fixeront à jamais dans ses écrits.

Ainsi cette « jeune Espagnole » qu'il avait déjà évoquée dans ses premiers poèmes, ne commence toutefois à ébaucher des pas de danse qu'après que Dolorès Serral et Fanny Elssler les lui aient enseignés, et surtout, qu'après que Gautier, à travers l'œil de son illusion espagnole, ait cru, ait voulu, la retrouver dans son pays natal.

Présence multiple, elle danse et chante à travers l'œuvre poétique de Gautier, et apparaît ainsi, « à la chevelure brune » (74) et « aux sourcils de velours avec de grands yeux noirs » (75). Elle est d'une séduction provocatrice avec sa « taille cambrée en cavale andalouse » (75) et « à l'allure hardie, à la toilette folle » ; appuyée à son balcon elle écoute la « Sérénade » (76), et, en « véritable Manola »,

Un jupon serré sur les hanches
Un peigne énorme à son chignon
Jambe nerveuse et pied mignon
Oeil de feu, teint pâle, dents blanches (77)

elle séduit tout le monde de sa « grâce folle », lorsqu'ils la voient « Chanter, danser aux castagnettes ».

Transportées en « Trois grâces » les jeunes Grenadines de l'Alhambra qui avaient enchanté Gautier de leurs « boleros dansés au son des seguidilles »,

reviennent dans le poème, ravissantes dans leur «basquines de soie» et leurs «noires mantilles» (78).

Que cette danse soit une constante dans l'espagnolisme profond que fut celui de Gautier est évident encore dans *Emaux et Camées* : Là, Inès de las Sierras (1852), «fantôme charmant ... accourt en dansant» dans «un long corridor en décombres» du château ruiné - «un vrai château d'Anne Radcliffe» - où elle avait été assassinée. Mais ici la cachucha de l'amour devient la cachucha de la mort - Théo, fils du soleil, n'a jamais cessé d'être hanté par la nuit. (79).

Le costume même d'Inès, peigne à galerie, «basquine ... argentée» à paillettes, rose dans les cheveux noirs est bien encore celui de Dolorès Fanny, - ou celui de la maja archétypale du rêve espagnol de Gautier. Mais la mort a déjà bien amorcé son travail destructeur :

«Sa robe, passée et fripée
Au froid humide des tombeaux,
Fait luire, d'un rayon frappée,
Quelques paillons sur ses lambeaux ;

...
Sa rose, jaunie et fanée,
S'effeuille dans ses noirs cheveux.

...
Et ses mains, pâles et fluettes

...
Entre-choquent des castagnettes,
Comme des dents, claquant de froid».

Sa jambe fine n'est pas seulement la jambe sculptée d'une danseuse, mais encore celle, moulée dans son bas de soie «bien tiré», «sous le volant... de sa jupe» que Goya avait déjà révélée aux premiers Romantiques férus de l'Espagne - et de la «jeune espagnole !» (80) Mais maintenant cette jambe, d'habitude frémissante de vie, est atteinte du froid de la mort : Gautier lui prête ici des «lueurs de marbre blanc» telle une statue funéraire :

«Quand de sa jupe qui tournoie
Elle soulève le volant
Sa jambe, sous le bas de soie,
Prend des lueurs de marbre blanc».

Et que danse cette revenante, sinon une cachucha hallucinante ? : «Elle danse .../ La cachucha sur un vieil air». Maintenant, dans cette suprême danse de la mort dans la vie (elle devient ici à la fois «boléro» et «cachucha» - donc vraiment le *baile nacional* espagnol), Gautier révèle la cause profonde

de l'attraction que cette danse a toujours exercée sur son imagination : elle est la représentation faite vie - et art - du rêve de son Espagne littérisée, romantisée : Cette Inès appartient à un «extra-monde» (81), multiplement tel, car elle est non seulement une revenante du «monde à jamais disparu des *toreros*, des *majos*, des *manolas*, des moines, des contrebandiers, des voleurs, des alguazils et des sorcières» (82), mais ce monde dont elle revient est en lui-même «une chimère insaisissable» car il repose surtout dans l'illusion espagnole de Gautier :

Cette apparition fantasque
C'est l'Espagne du temps passé.

Il reste pourtant un lien avec le présent, car cette apparition se voit incarnée dans un personnage réel : la danseuse - espagnole, comme de dû ! - Petra Camara... mais ici encore l'illusion se réaffirme dans l'irréel de la scène, représentation fugitive, disparue aussitôt que créée.

Toutefois le Gautier hanté par la mort, celui de la nuit, reste à la fois celui du soleil, de la lumière : il entrevoit, même dans ce personnage hallucinant de cauchemar, les reflets scintillants d'une beauté qui s'affirme par la danse :

«Est-ce un fantôme ? Est-ce une femme ?
Un rêve, une réalité,
Qui scintille comme une flamme
Dans un tourbillon de beauté ?»

En 1870, tout-à-fait à la fin de sa vie, Gautier revient, une ultime fois, à évoquer ce *baile nacional*, et ce ne sera pas seulement la «danse espagnole» à laquelle il octroyera une place d'honneur dans une de ses toutes dernières œuvres, ce sera toute son Espagne rêvée - traduite en danse dans un ballet. Au moins d'avril 1870 il voit, chez le marchand de tableaux Goupil, la toile du peintre espagnol Mariano Fortuny, un *Mariage dans la Vicaria de Madrid* (83). Selon Emile Bergerat, gendre et fidèle chroniqueur des dernières années de Théophile Gautier, celui-ci «décida de populariser encore ce *Mariage dans la Vicaria de Madrid* en tirant, pour notre Opéra, un ballet de caractère. L'émotion du critique avait réveillé le génie du poète... Le ballet existe, il a été écrit entièrement» (84)

Ce ballet, qui reste malheureusement inédit et - ce qui est pis - dont le manuscrit est perdu, nous a pourtant été transmis avec beaucoup de données précises par le consciencieux Emile Bergerat : «Le *Mariage à Séville*, c'est le titre de ce ballet inédit ... a été composé pour servir de cadre à tous les airs espagnols de danse et de chant, séguédilles ou boléros, qu'il serait possible de recueillir. Car, dans l'idée du poète, c'est un ballet chanté aussi

bien que dansé.

Avec cette composition, la dernière œuvre que nous lui connaissions, Gautier aura donné sa forme ultime à la vision de son Espagne idéale. Il y mit cette Espagne d'antan, celle dont il n'avait jamais cessé de rêver, une Espagne romantisée, vibrante de couleur locale, où grouille tout ce petit peuple pittoresque - sinon très vraisemblable - de toreros, de majas et majos, d'étudiants, de duègnes, de manolas, de moines et de pénitents, de mendiants - et de gros bourgeois suffisants et grotesques, ces «personnages à (sa) guise» dont il avait rêvé peupler ses «châteaux imaginaires» espagnols.

Mais cette fois-ci Gautier aura trouvé une réalité précise, madrilène, pour son «château en Espagne», grâce au tableau de Fortuny. Seulement Gautier, qui avait été déçu par «l'afrancesamiento» de la capitale, transposera cette *vicaria* d'une banale église madrilène au cœur même de son «paradis andalou», à Séville, dans la cour des Orangers, à l'ombre de la Giralda. Et maintenant il donnera lui-même finalement vie - au moins éphémère - à son rêve espagnol en réalisant sur la scène ce qu'il n'était jamais arrivé à trouver dans l'actualité vécue de ses voyages dans une Espagne immédiate.

Ses protagonistes sont, bien sûr, un torero, Paco, amoureux d'une jeune maja au nom archétypal de Carmen. Seulement, comme dans le tableau de Fortuny, et déjà dans les planches des *Caprices* de Goya, (85) cette maja se laisse pousser par sa mère et duègne, Aldonza, à accepter la main - et la fortune - de Don Torribio, prétendant vieux, mais riche.

Gautier se délecte ici, à recréer, à cœur joie, toute son Espagne romantisée, pittoresque, et quelque peu d'opéra comique ... à juste raison, ici ! : Ce sont des scènes de mirador et de rondallas, scènes de *tuna* d'étudiants, scènes de mendiants et de pénitents, ce sont des chants et des danses populaires, accompagnés d'«instruments nationaux», des costumes tels que Gautier les avait cherchés en vain lors de ses voyages en Espagne : «la diversité de leurs costumes pailletés enchante les yeux des spectateurs par des combinaisons harmoniques de coloration, et complète l'illusion». Ainsi la robe de mariée de la jeune protagoniste rappelle encore le costume, bien que blanc, cette fois-ci, de Dolorès Serral ou de Fanny Elssler : c'est «une robe de satin blanc recouverte de dentelles, dont les fleurs brillent comme des paillettes, et sur le coin de l'oreille, parmi ses cheveux noirs ébouriffés» elle porte «un petit bouquet de fleurs d'oranger !» Remarquons que la traditionnelle rose est devenue, occasion oblige, des fleurs d'orangers ... que la mariée porte, fort peu traditionnellement, «sur le coin de l'oreille».

Ainsi, dans une des ultimes œuvres de sa vie, Gautier recrée son Espagne magique, éclatante d'une couleur locale plus haute et plus pittoresque

que toute réalité imaginable. Ce ballet constitue une sorte de somme du double rêve de Gautier, l'Espagne et la Danse, et il confirme les doutes de Heine quant aux qualités de voyageur-observateur objectif de son ami. Gautier a donné ici une forme visible à son «mirage de l'Espagne», chatoiement multiple de toute sa vie.

Le tableau de Fortuny, inspirant Gautier peintre, dramaturge, poète, musicien, balletomane, metteur en scène autant et plus que Gautier critique d'art, sera devenu le miroir magique qui lui a fait retrouver, peu avant sa mort, son «rêve spécifique» d'une Espagne idéale, rêve auquel il aura su donner une réalité fugitive dans l'illusion comique.

Ilse Hempel Lipschutz
Vassar College
Poughkeepsie, New York

NOTES

1. Ce n'est guère ici l'endroit où faire l'historique de l'espagnolisme des Romantiques, mais il faudrait au moins mentionner les noms de A. Farinelli et R. Foulché-Delbosc pour la bibliographie des voyages en Espagne, de même que les études de Ernest Martinenche, Marcel Bataillon, Alfred Morel-Fatio, Henri Bédarida, Jean Sarrailh, Paul Guinard, et, plus récemment, Léon-François Hoffmann, Margaret Rees (cf. son peu connu *French Authors on Spain, 1800-1850*, Londres, Grant & Cutler, 1977).

Quant aux études sur la danse à la période romantique, le cas se pose de la même façon, mais mentionnons au moins la documentation essentielle, constituée par les ouvrages de Ivor Guest, *The Romantic Ballet in France, The Ballet of the Second-Empire*, Fanny Elssler, Fanny Cerrito, etc, de même que Edw. Binney, *Les ballets de Théophile Gautier*, Cl. M. Senninger, *Th. Gautier, auteur dramatique*, et les travaux, plus anciens mais toujours importants de Albert Soubies.

Il me reste le plaisir de remercier ici les collègues et amis de l'aide qu'ils m'ont prêtée lors de la préparation de ce travail : le professeur Claude-Marie Senninger à qui je dois la communication d'une copie du vaudeville de Gautier, *Un Voyage en Espagne*, mon collègue ici à Vassar, Ray Cook, qui m'a informé du travail de Mme Anne Hutchinson, *Fanny Elssler's Cachucha*, et aussi Melle Kristen Pickhardt, jeune musicienne qui a interprété et enregistré la musique originale de la cachucha pour cette présentation.

2. Théophile Gautier, «Ballade» (1830), *Poésies complètes*, 3 vols., éd. René Jasinski, Paris, Firmin-Didot, 1932, I, p. 57. (dorénavant, toutes mes références aux poèmes de Gautier se rapporteront à cette édition).

Il serait impossible de donner toutes les références aux innombrables récurrences d'expressions formulant le «rêve de l'Espagne» de Gautier ; ce sont des «châteaux fan-

tastiques» ou «imaginaires», une «patrie d'adoption», un «pays rêvé», le «mirage de l'Espagne», le «paradis terrestre» même, et bien d'autres ; elles émaillent ses écrits depuis ses tout premiers poèmes jusque dans ses dernières lettres, datant de peu avant sa mort (cf. «Lettres à Carlotta», Chantilly, Col. Spoelberch de Lovenjoul, ms. C 477, fol. 401 R, janvier 1872).

3. Th. Gautier, «El Ferro-Carril, inauguration du chemin de fer du Nord de l'Espagne», *Quand on voyage*, Paris, Michel Lévy frères, 1865, p. 245.

4. Th. Gautier, «Sérénade» (1830), *Poésies*, I, p. 12.

5. Th. Gautier, «Maria» (1830), *Poésies*, I, p. 64.

6. Elle apparaît en filigrame dans le *Voyage en Espagne* (éd. P. Berthier, Paris, Gallimard, 1981, p. 267).

Dorénavant toutes les références au *Voyage* se rapporteront à cette édition. Et en 1861, Gautier la peint en bohémienne et lui consacre tout un poème au titre révélateur de «Vieille guitare romantique : Carmen», publié dans la *Revue fantaisiste*, et incorporé dans les éditions ultérieures des *Emaux et Camées* (*Poésies*, I, p. XCIV et III, pp. 91-92). Et finalement elle deviendra la protagoniste d'une des dernières œuvres de Gautier, un ballet conçu et rédigé en 1870 mais jamais joué, «Un mariage à Séville» (cf. supra).

7. Ce thème de l'Andalouse a joué un rôle énorme dans l'imagination romantique, mais ce n'est pas ici le lieu où l'élaborer. Disons toutefois que Goya, dans les planches des *Caprices*, a donné forme et vie immédiate à celle qui jusque là n'avait été qu'une illusion lointaine pour les Français. Musset en copiera deux planches le no 15, «Bellos consejos», et le no 31, «Ruega por ella», et se servira de la légende d'une troisième, le no 17, «Bien tirada esta» dans au moins trois des poèmes des *Contes d'Espagne et d'Italie* de 1830 : «Madame la marquise», «Madrid», et «l'Andalouse». C'est en grande partie grâce à la mise en musique de ce dernier poème par H. Monpou que l'image de cette «Andalouse» a gagné une place permanente dans l'imagination française d'alors. Elle se glissera même dans des textes de Balzac et jusque de Flaubert !

8. *Voyage en Espagne*, p. 426.

9. Id. p. 129.

10. Th. Gautier, «L'échelle d'amour, sérénade», *Espana*, éd. René Jasinski, Paris, Vuibert, 1929, p. 180. Les poèmes de *Espana* seront cités dans cette édition.

11. Th. Gautier, «En passant à Vergara», *Espana*, p. 87.

12. Cet omniprésent détail du «bas de soie bien tiré» est évidemment dû à Goya - le «Bien tirada esta» de la planche 17 des *Caprices*, et à «l'Andalouse» de Musset qui, «en tirant son bas de soie/ ... fait, sur son flanc qui ploye / Craquer son corset de satin!», (l'Andalouse)). cf. Lipschutz, *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1972, pp. 149-162.

13. *Voyage en Espagne*, p. 389.

14. Georges Poulet, «Nerval, Gautier et la blonde aux yeux noirs», *Trois Essais de mythologie romantique*, Paris, J. Corti, 1966, pp. 83-134. Cette beauté blonde que Gautier était allé «poursuivre» vers le nord, en Belgique, sera bientôt remplacée dans son imagination par la beauté tout méditerranéenne de la «brune Andalouse».

15. Les appendices des ouvrages cités de Ivor Guest, Edwin Binney, Léon-François Hoffmann, et, bien sûr, *L'Histoire des Oeuvres de Théophile Gautier* du Vicomte

Chs. Spoelberch de Lovenjoul donnent de précieux renseignements sur les représentations d'alors.

16. Qu'il est impossible de même entamer ici une ébauche de bibliographie de la danse espagnole est évident. Mais un point de départ sera constitué par ces ouvrages : José Subira, *Historia de la musica española e hispano-americana*, Barcelona, Madrid et al., Salvat, 1953 ; Gilbert Chase, *The Music of Spain*, New York, W.W. Norton, 1941 ; Bernabé Herrero, *Canto, Baile y Musicos españoles*, Madrid, Revista de Occidente, 1957 ; et, bien sûr, l'article essentiel de Rafael Mitjana, «La Musique en Espagne», dans *l'Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, 11 vols., Paris, C. Delagrave, 1931, IV, pp. 1913-2400.

17. Martial. *Epigrams*, 2 vols., London, New-York, G.P. Putnam, 1925, livre V, épigramme 78, livre VI, ep. 71 et livre XIV, ep 203.

18. Plaine le Jeune, «Livre I. Lettre 15», *Letters*, 2 vols., London, Heinemann et Cambridge, Mass, Harvard Univ., 1961, I, pp. 52-55.

19. Jean François Bourgoing, *Nouveau Voyage en Espagne : Tableau de l'état actuel de cette monarchie*, 3 vols., Paris, Regnault, 1788, II, p. 306. A partir de la 4^e édition (Paris, Tournaisen, 1807), ce livre parut sous le titre de *Tableau de l'Espagne moderne*, et il continuera à se publier même après la mort de Bourgoing, en 1811. Ainsi l'importante édition de 1823 fut fort utile aux «Cent mille fils de Saint Louis» lors de l'expédition militaire en Espagne que Chateaubriand appela «sa» campagne.

20. En ce qui concerne l'arrivée des danseurs espagnols à Paris, cf. I. Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, Middletown, Conn., Wesleyan Univ. Press, 1966, chap. 6.

Et, pour élucider la situation politique en Espagne : A la mort de Ferdinand VII, en 1833, sa fille née en 1830, devint reine d'Espagne sous le nom d'Isabel II. Don Carlos, frère cadet du roi, fomenta la guerre civile, faisant valoir ses propres droits à la couronne, abolis par la «Pragmatique Sanction» par laquelle Ferdinand VII avait sauvégardé les droits de succession de sa fille. Ce fut le début des guerres carlistes qui allaient déchirer l'Espagne pendant le reste du siècle. Cf. Vicente Palacio Atard, *La Espana del siglo XIX, 1808-1898*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

21. On les retrouve ainsi à Paris en 1836, 1837, 1843, 1847. Les comptes rendus de Gautier voués exclusivement à la danse espagnole ou à ses danseuses, puis encore les articles qui en parlent de manière indirecte, sont beaucoup trop nombreux pour être cités ici. J'en mentionnerai toutefois les plus importants, selon leur chifrage par Spoelberch de Lovenjoul : en 1837, ce sont les nos 222, 249, 263, 268, 274 ; en 1838, les nos 341, 349, 352, 367 ; en 1839, les nos 397, 398, 399, 430, 444, 445 ; en 1840, les nos 460, 464 ; en 1841, le no 495 ; en 1842, le no 568 ; en 1843, les nos 607, 633 ; en 1844, les nos 666, 677, 721 ; en 1845, les nos 726, 733, 738, 741, 768, 769, 783 ; en 1846, les nos 790, 805, 836 ; en 1847, les nos 844, 847, 849, 868, 871 ; en 1850, les nos 1044, 1070 ; en 1851, les nos 1103, 1105, 1106, 1122 ; en 1852, les nos 1158, 1195 ; en 1853, les nos 1204, 1225, 1226, 1227, 1233 bis ; en 1854, le no 1263 ; en 1855, les nos 1356, 1362 ; en 1856, les nos 1403, 1413 ; en 1862, le no 1791 ; en 1863, le no 2005 ; en 1866, le no 2089 ; en 1867, le no 2130 ; en 1870, le no 2276.

A quel point les danseurs espagnols étaient en vogue dans le Paris des années trente et quarante, est bien montré par Flaubert dans la conversation, plate et banale, qu'il prête à Emma et Frédéric, «Ils causaient d'une troupe de danseurs espagnols, que

l'on attendait bientôt sur le Théâtre de Rouen - Vous irez ? demanda-t-elle. - Si je le peux, répondit-il. N'avaient-ils rien d'autre à se dire ? » (*Madame Bovary*, Paris, Charpentier, 1931, p. 104).

22. Publié aussi dans *Fusains et Eaux-Fortes*, Paris, Charpentier, 1880, chap. «Les danseurs espagnols», pp. 89-98 ; les trois références suivantes proviennent de cet article.

23. Id. p. 96.

24. Id. p. 96-97.

25. Id. p. 95-96.

26. *Voyage en Espagne*, p. 261 et p. 319.

27. Th. Gautier, «Les danseuses espagnoles», *La Presse*, 24 juillet 1837. Publié dans *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 6 vols., Paris, Hetzel, 1858-1859, I, p. 14-15, cit. p. 14.

28. Cette fascination de Gautier pour les paillettes ne pâli jamais, leur scintillement sur un costume de danseuse l'enchantera encore sur le tard de sa vie : dans un sonnet de 1869 il évoquera «la robe pailletée», ou «la lune avait cousu / le paillon qui luisait sur la jupe étoffée» («La Robe pailletée» *Poésies*, III, p. 226). Le jeu du soleil sur l'eau, surtout l'eau vive des petits ruisseaux qu'il avait vus en Espagne, lui rappellera à bien de reprises les reflets des feux de la scène sur les robes des danseuses.

29. Th. Gautier, *Hist. art. dram.*, I, p. 42.

30. *Ibid.*, I, p. 40.

31. *Ibid.*, I, p. 14, pp. 14-15, cit. p. 14.

32. *Le Diable boiteux*, ballet tiré du roman de Lesage, chorégraphie par Jean Coralli, joué pour la première fois à l'Opéra le 1er juin 1836. cf. Ivor Guest, *Fanny Elssler* Middletown, Conn., Wesleyan Univ. Press., 1970, chaps. 6 et 7. Ce livre essentiel pour l'étude de Fanny Elssler contient aussi de nombreuses illustrations.

Gautier fut un admirateur fervent de Fanny Elssler, les articles qu'il lui a consacrés sont nombreux, les mentions qu'il fait d'elle dans sa critique de la danse, innombrables. Entre 1837 et 1840, elle est l'objet d'au moins huit comptes-rendus, les nos. 268, 348, 349, 352, 397, 398, 430, 460 de l'*Histoire des Oeuvres* de Spoelberch de Lovenjoul. Une grande partie en a été publiée dans *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1886, pp. 372-375 ; *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Charpentier, 1906, chap. 4, pp. 128-151 ; et, bien entendu, dans l'*Histoire de l'art dramatique*.

33. Th. Gautier, *Portraits contemp.*, p. 374.

34. *Ibid.*

35. Th. Gautier, *Souvenirs théâtre*, p. 129.

36. *Ibid.*

37. Th. Gautier, *Hist. art. dram.*, I, p. 98.

38. Th. Gautier, *Souvenirs théâtre* p. 129.

39. Th. Gautier, *Histoire art. dram.*, I, p. 98.

40. Fanny Elssler se servait de castagnettes pour enfant, de 3 cm.5, au lieu des castagnettes habituelles de 6 cm. Savait-elle bien en jouer ? Il faut des mois de pratique pour en acquérir une ombre de technique, des années pour les maîtriser ... alors, à quoi bon alourdir inutilement le port des bras ?

41. Ann Hutchinson, *Fanny Elssler's Cachucha*, New York, Theate Art Books,

1981. Ce livre contient la chorégraphie de la cachucha de Elssler par Friedrich August Zorn. Zorn, né en 1815, maître de ballet de profession, était à Paris vers 1836, il y aura certainement vu la cachucha de Fanny Elssler. Il la décrit dans sa *Grammatik der Tanzkunst*, Leipzig, J.J. Weber, 1887. En accord avec cette chorégraphie, Margaret Barbieri, *prima ballerina* du Sadler's Wells Royal Ballet, en a dansé une version filmée. Depuis 1967, cette cachucha a ainsi retrouvé sa place sur la scène du ballet.

42. Th. Gautier, *Souvenirs théâtre*, p. 143.

43. Th. Gautier, «Variétés, les Saltimbanques», *La Presse*, 29 janvier 1838, publié dans *Histoire art. dram.*, I, pp. 194-98. Gautier trouve beaucoup de bien à dire de cette parodie, où Odry, «plus fièrement cambré que Camprubi, s'avance avec sa Dolorès» et danse une caoutchoucha, «scène hyperdrolatique» (pp. 97-98). Il est impossible d'énumérer tous les articles où Gautier parle des différentes représentations de cachucha, mais mentionnons au moins celles des sœurs Fabiani en 1937, celles de «Dona Marianna» et de «Nathalie» (Fitzjames) en 1838, de Lola Montez en 1844, d'Adeline Plunkett en 1845, puis enfin celle de Petra Camara en 1851, dont Gautier évoquera le pouvoir d'envoûtement dans «Inès de las Sierras» des *Emaux et Camées*.

44. Th. Gautier et Paul Siraudin, *Un Voyage en Espagne*, Paris, Lacombe, De-trux, Tresse, 1843, acte II, pp. 17-18.

45. Même Louis-Philippe contribua, à son tour, à donner une présence visible à l'Espagne, à Paris même : il installa sa fameuse «Galerie espagnole» au cœur du Louvre, où, pendant dix ans (de 1838 à 1848), le public put admirer quelques cinq cents tableaux de maîtres espagnols. cf. J. Baticle, Cl. Ressort et al., *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848*, (Paris Ministère de la Culture, Musées nationaux, 1981) et mon *Spanish Painting and the French Romantics*.

46. *Voyage en Espagne*, p. 228.

47. Une étude précise des voyages en Espagne de Th. Gautier a été faite par M. Jean Rose, dans sa thèse de doctorat «Les voyages méditerranéens de Théophile Gautier», Université Paul Valéry, Montpellier, 1973.

48. *Voyage en Espagne*, p. 57.

49. Id. p. 59.

50. Id. p. 150.

51. Id. p. 150.

52. Id. p. 55.

53. Id. pp. 57-59.

54. Id. p. 83.

55. Id. p. 97.

56. Id. p. 56.

57. Id. p. 349.

58. Id. p. 351.

59. id. p. 349-350.

60. Id. p. 147.

61. Id. p. 269.

62. Id. p. 329.

63. Id. p. 328.

64. Th. Gautier, «Militona», *Un Trio de romans*, Paris, Charpentier, 1888, p.

231-232 : « Dans le lointain l'on entendait bourdonner les guitares, ronfler les panderos sous le pouce des danseuses, frissonner les plaques de cuivre des tambours de basque, et babiller les castagnettes. Les ay ! et les ola ! des couplets de fandango jaillissaient par bouffées harmonieuses du coin des rues et des carrefours, et tous ces bruits joyeux et nationaux formaient comme un épithalame au bonheur des deux amants ».

65. *Voyage en Espagne*, p. 304.

66. Id. p. 290.

67. Id. p. 296.

68. Le 10 octobre 1846 eut lieu la cérémonie du double mariage de la jeune reine Isabelle II avec son cousin Francisco de Asis, et de sa sœur cadette, Luisa Fernanda, avec Antoine d'Orléans, Duc de Montpensier, fils de Louis-Philippe.

69. Th. Gautier, « En Espagne : les courses royales à Madrid », *Loin de Paris*, Paris, Michel Lévy, 1865, p. 171.

70. *Voyage en Espagne*, p. 43.

71. Th. Gautier, « Départ », *Espana*, p. 53.

72. Th. Gautier, « En passant à Vergara », *Espana*, p. 88.

73. *Ibid.*,

74. Th. Gautier, « Les trois Grâces de Grenade », *Espana*, p. 153.

75. Th. Gautier, « En passant à Vergara ».

76. Th. Gautier, « L'Echelle d'amour, Sérénade », *Espana*, p. 180.

77. Th. Gautier, « Séguidille », *Espana*, p. 106.

78. Th. Gautier, « Les trois Grâces de Grenade ».

79. J'emprunte cette formule à Marcel Voisin, *Le soleil et la nuit, l'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Bruxelles, Edit. Université de Bruxelles, 1981.

80. Cf. les notes 7 et 12 de cet article.

81. Ceci est l'expression si juste de Mme M.-C. Schapira, qu'elle m'excusera de lui emprunter, cf. son article dans ce numéro, « La musique comme moyen d'accès à l'extra-monde ».

82. *Voyage en Espagne*, p. 165.

83. Th. Gautier, « Fortuny », *Journal officiel*, 19 mai 1870.

84. Emile Bergerat *Théophile Gautier, entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, Charpentier, 1911, pp. 208-217. Bergerat donne une description détaillée de ce ballet, où il me semble d'ailleurs reconnaître la voix de Gautier lui-même. Bergerat y parle de deux manuscrits, « l'adaptation avait été confiée à M. Morphy, musicien amateur, l'ancien précepteur du prince des Asturies. L'une des deux copies est demeurée entre ses mains, l'autre appartient à M. Théophile Gautier fils ; il n'est donc point perdu ». (p. 242) Malheureusement cette affirmation de Bergerat n'est plus vraie, le ms. n'a jamais été trouvé.

85. Gautier transpose beaucoup d'aspects de son imagerie espagnole première, telle qu'il l'avait d'abord découverte dans les planches des *Caprices*, dans ce ballet. Le thème même du « mariage inégal », celui de la « mère utile » et l'image de la maja avaient déjà été présentés dans les planches du maître. Gautier, en collaboration avec Eugène Piot, avait, en 1838, publié le premier article français - avec catalogue - sur l'œuvre gravé de Goya. (« Francisco de Goya y Lucientes... », *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, 1, (1842), pp. 337-366.

THÉOPHILE GAUTIER CRITIQUE MUSICAL ET L'ACCUEIL DE VERDI EN FRANCE

De tous les compositeurs dont Théophile Gautier a parlé pendant ses trente ans de critique musicale, Giuseppe Berdi est un cas unique.

C'est le seul compositeur de tout premier ordre dont la carrière parisienne commence pendant son règne à *La Presse*. Berlioz a déjà fait sa réputation avant 1836, ainsi que Meyerbeer, Rossini s'est déjà retiré dans le silence, Wagner est encore à l'horizon. Comme l'accueil de Verdi en France fut presque aussi controversé que celui de Wagner quinze ans plus tard, il sera révélateur d'examiner l'évolution des idées de Gautier, d'autant plus qu'il était indépendant non seulement des idées reçues, encore en formation, mais aussi des influences personnelles, chose rarissime pour lui.

Dans toute la correspondance connue de Gautier, il n'y a qu'une seule référence à Verdi, et cela par un correspondant. Dans celle de Verdi, il n'est jamais question de Gautier non plus. Se sont-ils connus ? Très probablement ; Gautier est à l'apogée de sa carrière et au centre du mouvement musical de Paris quand Verdi y passe deux ans, de juillet 1847 à août 1849, et « fréquentait les salons les plus renommés de la capitale ». (1)

A cette même époque, une familiarité, pour ne pas dire une intimité liait Gautier avec les frères Léon et Marie Escudier, les éditeurs parisiens de Verdi depuis octobre 1845 et les architectes de son éventuel triomphe en France. (2)

Un autre ami commun, Joseph Méry, que Gautier voyait régulièrement à *La Presse* et dans le monde, aurait pu - aurait dû - les présenter (3).

Et pourtant, à notre connaissance, aucun document ni mémoire ne parle d'une relation quelconque entre eux.

Même quand le nom de Verdi paraîtra enfin dans la correspondance de Gautier, quinze ans plus tard, ce sera à propos d'un projet inaccompli,

le fameux projet d'opéra sur *Salammô*. Gautier ne travailla jamais sérieusement à ce livret et il est peu imaginable qu'il en parlât avec le compositeur. (4)

Quand Verdi reparaît dans la vie de Gautier pour une dernière fois en 1867, lors de l'Exposition universelle, c'est pareil. Tous deux sont membres d'un jury de compositeurs et d'écrivains chargé de choisir le texte et ensuite la partition pour une *Cantate de l'Exposition* et un *Hymne de la Paix*. Mais Verdi, qui est parti pour l'Italie le lendemain de la création de *Don Carlos*, est absent de Paris pour toutes les délibérations du comité (5).

Pouvons-nous en conclure qu'une amitié pour le compositeur n'était pour rien dans la critique de Gautier ? Il est évident qu'une absence de documentation ne peut rien démontrer de définitif et que nous sommes réduit aux hypothèses à propos des relations personnelles des deux maîtres. Toutefois, il est peu probable que deux hommes aussi en vue et dont la vie est si bien documentée aient été très liés sans en laisser la moindre trace. De même, cette absence apparente d'amitié et surtout l'absence de la protection d'un patron ou collaborateur de Gautier font croire que les mains du critique étaient plus libres que d'habitude (6).

Nous étudierons donc l'évolution des opinions de Gautier dans le contexte de la réception critique de Verdi en France pendant les années 1845-1850, c'est-à-dire entre sa première représentation parisienne et le changement dans sa manière qui se remarque dès *Luisa Miller*. Cet opéra marque aussi un tournant dans l'attitude de la critique parisienne et ferme ainsi la période de l'opposition la plus vive contre Verdi. Nous verrons ainsi l'esprit de Gautier le critique au travail devant le cas le plus épineux et le plus complexe de sa carrière, sans entrave, pendant les années mêmes de la formation de son opinion.

Les deux principaux adversaires dans la controverse étaient *La France Musicale* des frères Escudier et la prestigieuse *Revue et Gazette Musicale*, fondée par Fétis et qui passa des mains de Maurice Schlesinger en celles de Louis Brandus en janvier 1846 (7).

Selon les règles de la guerre journalistique et du commerce des partitions, l'une se croyait toujours obligée de s'opposer à la position de l'autre. Nous les laisserons parler fréquemment en ajoutant à leurs partis pris *Le Ménestrel* d'Heugel, le troisième en importance des principaux hebdomadaires musicaux de Paris, ainsi qu'un hebdomadaire plus populaire, *l'Illustration*. Ce choix ne prétend ni à une représentation fidèle de l'opinion publique ni à une détermination de l'attitude réelle des habitués du Théâtre-Italien ; ce serait présomptueux. Cependant, il permet de mettre les jugements de Gautier devant ceux des partis les plus intéressés et devant ceux de deux voix plus modérées. Nous espérons éviter ainsi les généralisations, la fausse synchronie et surtout les partis pris de la plupart des biographies du compositeur.

Disons tout d'abord que cette controverse était enracinée dans une

certaine ignorance. A moins de voyager, les Parisiens ne pouvaient pas connaître Verdi, parce que le Théâtre-Italien était très en retard pour la représentation de ses opéras. Alors qu'ils faisaient fureur partout en Italie, qu'ils étaient représentés immédiatement à Londres et même en province (Gautier a pu assister à *Nabucco* à Alger, donc en juillet-septembre 1845)(8), Paris devait attendre le 16 octobre 1845 pour sa toute première occasion d'entendre une œuvre du compositeur d'*Oberto* (1839) et de *Nabucco* (1842).

Une atmosphère d'anticipation régnait donc à Paris à la veille de la première représentation de *Nabucco*. Gautier la reflète quand il ajoute une longue note sur Verdi à la fin de son article sur la réouverture du Théâtre-Italien pour la saison 1845-46 (*La Presse*, 6 octobre 1845). Cette note, malheureusement retranchée de *L'Histoire de l'art dramatique*, mérite une étude détaillée pour son anticipation de la controverse qui allait bientôt éclater pour ne disparaître tout à fait que bien après notre limite chronologique (9).

Gautier se plaint — gentiment, il va sans dire — de l'absence de nouveaux titres à l'affiche, mais reconnaît que les tentatives antérieures de faire connaître de nouveaux compositeurs ont échoué. En fait, depuis 1835, l'année d'*Il Pirata* et de *Lucia di Lammermoor*, depuis dix ans donc, le Théâtre-Italien n'avait monté que onze nouvelles productions, dont une seule restée à l'affiche (*Don Pasquale*). Paris mélomane avait dû s'abreuver de Costa, de Marliani, de Pacini, de Persiani et d'un Donizetti sur son déclin. La soif était réelle et Gautier est loin de l'exagérer.

Reste Verdi, «un nom vanté par les uns, déprécié par les autres ; un génie, suivant ceux-ci, un cuistre suivant ceux-là». Gautier observe que les opinions sont divisées avant même que la musique soit entendue, et selon des principes d'esthétique plutôt que de talent. Car, comme il le dit, «Il ne se fait pas tant de bruit autour d'une médiocrité». Nous verrons par la suite que cette opposition d'esthétique est axée plus précisément sur la ligne mélodique : les partisans du bel canto tiennent à l'ornementation et au chant pour le chant, alors que les verdistes préfèrent la représentation fidèle des sentiments, souvent par un petit ensemble ou un chœur à l'unisson.

Gautier exprime ensuite le souci de prendre encore plus de retard, «Paris ne peut ignorer plus longtemps les œuvres d'un homme qui paraît avoir succédé à la vogue de Donizetti, et dont les opéras sont applaudis partout». Si Paris doit jouer le rôle de nouvelle Athènes que Gautier lui a assigné, s'il doit «approuver ou casser (...) le jugement de l'Europe sur Verdi», il faut évoluer avec le mouvement artistique.

Cependant, un contre-courant conservateur s'est déjà fait sentir, même avant la première parisienne de *Nabucco*. *La Revue et Gazette Musicale* parle de Verdi six fois en 1844-45, dont quatre pour constater un échec dans des théâtres étrangers. Seul *Nabucco*, succès incontestable, y échappe, mais le compliment reste très sec (10).

La France Musicale, par contraste, trouve moyen dans chaque numéro depuis septembre 1845 de mentionner Verdi deux ou trois fois, toujours favorablement. Ce «puff» des Escudier est loin d'être désintéressé ; ils sont

en train d'acquérir les droits français pour la publication des partitions de Verdi (11).

Quand enfin Gautier peut rendre compte de *Nabucco* aux lecteurs de *La Presse*, trois ans ont passé depuis sa création. Il lui consacre la moitié de son feuilleton, dont *L'Histoire de l'art dramatique* ne donne que le tiers, lui coupant, comme disait Gautier, la tête et les pieds sur le lit de Procuste du journal. Le premiers tiers du compte rendu, selon l'habitude de Gautier quand il n'était pas très favorablement impressionné par un nouvel ouvrage, se compose de remplissage. Il parle de l'orthographe du titre, des auteurs de l'obscur vaudeville d'où le livret était tiré et qui s'étaient opposés à la représentation, des trois chanteurs qui débutaient.

Il évoque ensuite son état d'esprit en attendant le lever du rideau, et traduit ainsi l'attente de tout Parisien un peu mélomane : «C'est une sensation délicieuse pour nous et pour tout homme voluptueux en matière d'art, de se trouver assis en face d'une toile derrière laquelle s'agit quelque chose d'inconnu, — peut-être un génie nouveau ! (...) Cet homme, dont vous saviez à peine le nom, va devenir pour vous une occupation de tous les jours, de toutes les heures ; ses pensées se mêleront aux vôtres, les domineront et les modifieront profondément (...) De cette circonstance d'un tableau regardé, d'un livre lu, d'un morceau de musique entendu par hasard, peut dépendre le sort d'une vie entière». Ainsi continue-t-il, la lecture des *Orientales* l'a transformé lui-même de peintre en poète.

Or, cette attente fut déçue. Ce n'était pas un nouveau maître de la force de Rossini derrière la toile, mais un compositeur de l'ordre de Bellini ou Donizetti. Rappelons-nous qu'ici Gautier ne parle pas de l'auteur de *Rigoletto* ou d'*Otello*, mais du compositeur d'un opéra important à l'époque, mais qu'on connaît aujourd'hui pour un seul chœur. Il dit donc que «L'auteur de *Nabucco* n'est pas un génie, mais c'est un grand talent, et la chose est assez rare pour mériter qu'on la remarque et qu'on s'en félicite». Faisons le contraste avec le compte rendu dans *La France Musicale* du 19 octobre, que Gautier a pu lire en rédigeant le sien : «Un génie de la même force (que Rossini, Bellini et Donizetti), mais d'un autre genre (...) un homme de génie dans toute l'acception du mot». Gautier, plus sobre, se contente de dire que «depuis longtemps, nous n'avions entendu une œuvre plus satisfaisante».

Sa réticence s'exprime d'abord au niveau du sujet : «Malgré la solennité un peu ennuyeuse qui s'attache fatalement aux sujets bibliques (...)», mais surtout au niveau du style. Gautier trouve Verdi hybride, ne sait pas où le situer : il est français pour «la fidélité au sens des paroles et des situations», allemand pour «une instrumentation plus nourrie, des dessins d'orchestre plus compliqués et plus savants», italien pour «l'heureuse disposition des voix et la clarté de la mélodie». Pire encore une autre critique, celle-ci implicite : bien que Gautier signale à ses lecteurs six morceaux dont le célèbre «Va pensiero», il conclut que «l'enthousiasme du public ne s'est encore fixé sur aucun morceau particulièrement, car la musique de Verdi a pour

caractère d'être soignée partout et de satisfaire, à quelque endroit qu'on la prenne». Traduisons : Gautier, cet amateur fervent de la facile mélodie rossinienne, est dérouter. Le compositeur nouveau ne tombe pas dans les catégories qu'il connaît, et surtout pas dans celle du bel canto plein de mélodies faciles à saisir. Il ne peut pas encore le définir, mais malgré tout, il l'apprécie.

D'autres critiques, plus malveillants, diront que l'opéra manque simplement de mélodie. Même le compte rendu de *La France Musicale* (signé Escudier, sans préciser lequel des frères) admet la possibilité de cette critique, tout en faisant des excuses : «Le sujet (...) a un défaut, celui d'être un peu monotone et de ne pas se prêter suffisamment à la mélodie gracieuse et délicate».

Néanmoins, poursuit Gautier, «*Nabucco* a obtenu un succès complet, qui deviendra, nous n'en doutons pas, un succès de vogue (...) Verdi a gagné ses éperons». Ce que Gautier admire le plus, malgré son goût personnel, c'est l'aspect qu'il a qualifié de français : «il s'attache à la situation, et ne se laisse pas aller à ces grandes gaietés de mélodies hors de propos, à ces fioritures et à ces arabesques sans rapport avec le fond qui ont toujours profondément déplu aux Français, la nation la plus sensée dans ses plaisirs et la plus folle dans ses affaires». (*La Presse*, 20 octobre 1845). *L'Illustration* reprend cette idée cinq jours plus tard : le talent de Verdi «consiste plutôt à trouver des effets que des phrases. Ses mélodies ne sont pas toujours très riches ; ses airs ne prouvent pas une invention facile».

La Revue et Gazette Musicale attend jusqu'au 2 novembre pour braquer sa grosse artillerie sur «*Nabucco* et les verdistes» (article signé R.). Aucune prétention ici à l'ouverture d'esprit : «Pour nous, avant d'entendre un opéra de Verdi, nous savions à quoi nous en tenir sur le genre de son mérite ; nous savions qu'il était entièrement dépourvu de ce qui fait les vrais dieux en musique». Et cela pour la raison évidente qu'on ne chantait pas encore les mélodies de Verdi dans les rues de Paris ! A défaut de mélodie, «qu'avons-nous entendu ? du bruit, beaucoup de bruit, toujours du bruit». On retrouve en plus noir l'un des soucis de Gautier. Un autre, que l'ennui est inhérent au sujet biblique, est également repris par R. : «Jamais les italiens ne sont plus grotesques ni plus ennuyeux que quand l'idée leur prend de mettre la scène à Babylone» (12).

Même la critique de *L'Illustration*, en général très sympathique, trouve que le livret «est d'une absurdité si complète et si triomphante que les Italiens eux-mêmes en ont dû être émerveillés», et il cite en particulier l'aspect sentimental, le triangle Ismaël-Abigail-Fenena. Remarquons toutefois en passant que le public donna raison à Verdi et partant à Gautier ; l'opéra eut douze représentations avant la fin de l'année et huit autres l'année suivante (13).

Deux mois plus tard, Vatel, le directeur du Théâtre-Italien, poursuit son introduction de Verdi en montant *Il Proscritto*. Nous trouvons chez les critiques à peu près les mêmes considérations, avec la question du veto de Victor Hugo en plus. On sait qu'il répugnait à Hugo de voir ses œuvres rédui-

tes en livrets d'opéra, et qu'il fit prévaloir ses droits dans le cas d'*Ernani*. Il fallait changer les noms et le lieu de l'action, se passer du cor et de Charles Quint. Ainsi, comme le remarque Gautier dans une colonne qu'il consacre à l'opéra la veille de sa première, ou plutôt de sa création toute la couleur locale est perdue. Mais il y a pire, et Gautier le suggère plutôt qu'il ne l'explique à des lecteurs qui n'en avaient pas besoin (*La Presse* des 5 et 12 janvier 1846). Le découpage fait par Piave dans le grand drame romantique était faible à l'extrême. Il supprimait régulièrement les moments de grande tension dramatique, dont la scène du placard et celle des portraits, pour faire place à des banalités d'opéra, comme la scène dans le camp des brigands, avec son brindisi et sa fête, qui n'est pas dans la pièce d'Hugo et qui est contraire à son atmosphère.

Toutefois, Gautier nomme des morceaux isolés qui lui ont plu et qui ont été applaudis à la première malgré l'accueil glacial de l'ouvrage. Ainsi, le final du premier acte (qui correspond à la scène finale du premier acte d'Hugo) «est peut-être le chef-d'œuvre de Verdi ; les voix et les chœurs se groupent si heureusement, autour du motif présenté par le baryton, les instruments entrent avec tant d'à-propos et se réunissent avec tant d'énergie dans le crescendo que l'effet est irrésistible, et enlève toute la salle». Deux autres scènes qui respectent mieux que le reste la pièce originale sont louées aussi, celle de la conspiration dans le tombeau de Charles Quint (mais sans empereur !) «d'un mystère grandiose et terrible» et le trio final, qui «ne pouvait être rendu avec un sentiment plus profond». N'empêche qu'à la fin de l'année, Gautier en est encore à désirer du nouveau, un ouvrage écrit expressément pour Paris par un compositeur et un librettiste qui connaissent «les habitudes littéraires parisiennes» (14).

Nous voyons dans ce jugement de Gautier encore un élément qui restera longtemps présent dans la critique parisienne : Verdi est avant tout le grand compositeur choral. Déjà Gautier avait remarqué les chœurs dans *Nabucco*, et avec lui le critique de *L'Illustration* (25 octobre 1845) : «Il excelle surtout à disposer les masses et à tirer de leur combinaison de grands effets». Celui-ci reprend la même idée quand il parle d'*Il Proscritto* (17 janvier 1846), ainsi que son collègue du *Ménestrel*, qui nuance pourtant son enthousiasme : «Partout, nous avons reconnu le style et la manière de Verdi, disposant les ensembles avec autant de puissance que de sagacité, cherchant et trouvant fréquemment l'imprévu des rythmes ; mais, d'autre part, sacrifiant un peu trop à ce que l'on est convenu d'appeler la vérité d'expression, préférant à la mélodie le genre déclamé» (11 janvier 1846).

Dans la *Revue et Gazette Musicale* du 11 janvier, même rengaine que deux mois auparavant : Paul Smith (au dire de *La Gazette des Théâtres* et de Fétis le puissant bureaucrate théâtral Edouard Monnaie) écrit, dans une de ces phrases qui font les délices du lecteur moderne, «pas une mélodie dans un opéra qui dure plus de trois heures» ! Et dans son adversaire *La France Musicale*, moins un compte rendu qu'une diatribe contre les ennemis de Verdi, avec

curieusement, Giorgio Ronconi, le créateur du rôle de Nabucco, en tête : «Nous avons assisté mardi à un spectacle très intéressant. Cinq cabales s'étaient formées contre la partition (de Verdi) : cabale d'artistes napolitains, cabale de femmes de chanteurs, cabale de prime-donne, cabale d'éditeurs, cabale de journalistes. Jamais peut-être on n'avait vu autant de haines, de jalousies, de colères, de vengeance et de hardies intrigues éclater dans l'enceinte d'un théâtre lyrique. Mais tout cela était si évident, que l'œuvre magnifique de Verdi est sortie victorieuse de cette lutte. (...) Les vieux galons de la troupe italienne, qui ne peuvent ni comprendre ni chanter cette musique originale et énergique, (...) se sont mis à déblatérer contre Verdi. (...) M. Ronconi, que l'arrivée du roi des barytons d'Italie, Coletti, effraie un peu (...) semble avoir cherché à étouffer, par une exécution digne d'un artiste des Funambules, les plus beaux morceaux d'*Il Proscritto* ; (...) il chantait son rôle à contresens, et sa voix, qui devait dominer, restait muette dans les morceaux d'ensemble». Il aurait même refusé de répéter un morceau bissé pendant dix minutes (11 janvier 1846) (15).

A propos de cette curieuse grève de la voix chez Ronconi, il paraît qu'il ne s'agit pas d'une réaction paranoïaque des frères Escudier ; parmi les nombreux journaux dont ils citent des extraits (dans leurs numéros des 11 et 18 janvier), plusieurs remarquent le même phénomène. H. Prévost précise dans *Le Commerce* que Mario et Giulia Grisi, exclus de la distribution, avaient soulevé cette «révolution intérieure» (16).

En fait, les chanteurs, souvent aussi conservateurs que leur public, freinaient l'acceptation de Verdi en France comme en Angleterre. Par réaction, le baryton Torriglioni songeait même un moment à créer un opéra italien à Versailles, où il réunirait une troupe formée de chanteurs dévoués au nouveau maître, et qui ferait concurrence au Théâtre-Italien subventionné. (voir le feuilleton de Gautier dans *La Presse* du 31 mai 1847).

La représentation d'*I Due Foscari* en décembre 1846 ne marque pas un tournant important dans la critique parisienne de Verdi. L'ouvrage, à Paris comme ailleurs, fut reçu froidement. Gautier est déçu. D'abord, il est surpris que Verdi, «qui procède habituellement par grandes masses», ait écrit un grand nombre de cavatines. Ensuite, il critique sévèrement le livret et son interprétation musicale : «Il nous semble aussi que le caractère du jeune Foscari n'a pas été compris par le compositeur». Les deux qualités qu'il admirait chez le compositeur font ainsi défaut. Malgré les compliments de rigueur que Gautier distribue à certains morceaux, le souhait final, que Verdi compose un opéra exprès pour Paris, démontre clairement sa déception (*La Presse*, 21 décembre). *La Revue et Gazette Musicale*, il va sans dire, est d'accord. Elle n'a pas cessé sa campagne de harcèlement contre Verdi (17) et son compte rendu la continue. Pour la première fois, cependant, il y a un élément d'équilibre dans l'article. Les qualités de Verdi sont reconnues, ainsi que la valeur de certains morceaux détachés ; toutefois elles le sont surtout pour faire sortir ses défauts, «tout cela ne saurait constituer un bon ouvrage, dès

que le chant (...) fait complètement défaut ou ne se produit que sous des formes banales» (20 décembre article signé Maurice Bourges).

Gautier attendait impatiemment *Jérusalem*, la version française d'*I Lombardi* que Verdi avait préparée, à contre-cœur, pour l'Opéra. Voici enfin, croyait-il, l'ouvrage parisien si ardemment souhaité. Il l'annonça dans trois feuillets, allant jusqu'à laisser croire que l'œuvre était «presqu'entièrement refondue» (*La Presse*, 8 novembre 1847). La presque totalité de son feuilleton du 29 novembre est consacrée à sa réussite (l'opéra eut par la suite 27 représentations pendant sa première saison). Ce long article commence par deux pleines colonnes sur Verdi et sa manière avant de passer à l'analyse de l'action, chose rare et qui souligne l'importance de l'occasion. Nous y retrouvons les idées précédentes, soigneusement organisées et augmentées de quelques réflexions nouvelles.

Avec un certain regret, Gautier reconnaît que «Le cycle rossinien paraît s'être fermé et pour longtemps (...) Ce jeune maître n'a pas cette mélodie aisément venue (...) qui charme comme tout don naturel et toute chose épanouie sans effort. Chez Verdi, on trouve rarement de ces fusées de notes qui partent au hasard, quelquefois à contre-temps, et qui n'ont d'autre mérite que de retomber en pluie d'argent et d'or, mais qui éblouissent l'oreille comme les bombes lumineuses des feux d'artifice éblouissent les yeux, plaisir tout sensuel que procure la mélodie par sa sonorité propre en dehors de l'idée et du sentiment». Le langage même du passage montre combien Gautier tient à ce style musical maintenant démodé. Nous retrouvons, dans une forme musicale, l'idée de la nécessaire inutilité de la beauté, si importante à l'esthétique de la préface de *Mademoiselle de Maupin*. Le vocabulaire aussi est celui qu'il emploie pour exprimer la transcendence musicale, qui sert à son tour de métaphore de l'expérience esthétique absolue (18).

Néanmoins, il essaie loyalement de comprendre et de faire comprendre Verdi. A la place de cette inspiration pure sinon cohérente, Gautier trouve le «chant large sur lequel est fondu principalement le style de Verdi». Comme sa manière n'est pas facile, elle doit être «laborieuse», et Gautier lui attache donc cette épithète de «germanique» que Verdi détestait mais qui l'a traqué toute sa vie, surtout après l'arrivée de Wagner. Gautier complète sa thèse en réunissant à l'attention au sens des paroles (ce «germanisme»), les «grands effets d'ensemble et la disposition des masses chorales», pour en faire une caractérisation artistique de Verdi, «plus sobre, plus contenu, plus voulu que ne le sont, en général, ses compatriotes», fait d'intelligence dramatique et de réflexion, de «génie réglé et rationnel». (19)

Cet essai de Gautier sur l'art de Verdi clôt, en quelque sorte, le premier cycle de sa réception du compositeur. Par la suite, il continuera à trouver en Verdi le chef, ou plutôt le seul représentant, d'une nouvelle école et se rendra compte de plus en plus que Paris est en retard sur le reste de l'Europe, pour les raisons que nous avons déjà vues (20).

Cependant, un moment de transition précèdera le grand tournant

que sera l'éblouissant succès d'*Il Trovatore*, succès qui transformera d'un coup les attitudes de Gautier et de Paris avec lui : La double première de *Luisa Miller* au Théâtre-Italien et de *Louise Miller* à l'Opéra en 1852-53. Peut-être parce qu'il avait assisté à cet opéra secondaire en Italie du temps de ses amours avec Marie Mattei, Gautier en parle avec plus de chaleur que d'habitude. Malgré sa fidélité à l'école de Rossini, il sympathise pleinement avec le novateur qui trouve porte de bois en France, et prédit pour lui un succès éventuel qui fera le salut du Théâtre-Italien qui se meurt d'inanition (*La Presse*, 13 décembre 1852).

La représentation de *Luisa Miller* fut également le commencement de la fin de la lutte, devenue aussi absurde que triviale, entre les principales revues musicales ; *La Revue et Gazette Musicale*, non sans une certaine mauvaise grâce, finit par accepter les qualités de chaleur, de drame, d'unité et d'à propos chez Verdi (compte rendu signé Maurice Bourges, 12 décembre 1852). Peut-être faut-il y voir un reflet du succès du *Prophète* en 1849, qui eut sa part dans le changement du goût musical en France, ou peut-être s'agit-il simplement d'un changement dans la direction de la revue (21).

De toute manière, la guerre est finie, même si la guerre dura longtemps encore, comme Gautier l'attestera dans *Spirite* en 1865. (22)

A la fin de cette querelle musicale, la critique est unanime à accepter, avec plus ou moins de bonne grâce, le nouveau style. Le temps de l'incertitude et de la formation des opinions est révolu. Nous avons vu une rapide prise de position par les partis les plus intéressés, c'est-à-dire les maisons d'éditions musicales, qui fait contraste avec le sérieux, le calme, l'ouverture d'esprit chez Théophile Gautier. Violence d'une part, réflexion sensible et sympathique de l'autre. Gautier se tient au courant, prenant même le temps d'aller aux répétitions, montre un intérêt personnel intense, fait un effort d'apprendre et de s'adapter. S'il trahit parfois le regret de voir passer un style qui est celui de sa découverte personnelle de la musique, il n'en hésite pas moins à déplorer le conservatisme excessif du public parisien et à souhaiter une adaptation mutuelle entre artiste et auditoire. Par sa rapidité à saisir les principales qualités de Verdi, par son astuce à comprendre les raisons de ce conservatisme, il se montre critique musical émérite et rachète, après les excès de part et d'autre chez les professionnels, l'honneur de la critique française (23).

Andrew G. GANN
Mount Allison University

NOTES

1. Verdi habita : Paris de fin juillet 1847 à début août 1849, avec quelques absences. Quand l'impresario anglais Lumley lui retira son offre d'un contrat de dix ans (été 1847), Verdi se résigna à écrire pour l'Opéra et transforma *I Lombardi* en *Jerusalem* (première le 26 novembre). Il écrivait ensuite *Il corsaro* (terminé début mars 1848) pour Trieste, et après un séjour à Milan récemment libéré (mars-juillet), composait *La battaglia di Legnano* pour le Teatro Argentina. Il se rendit à Rome pour la première (le 27 janvier 1849) et retourna immédiatement à Paris. Il commença *Luisa Miller* début mai et quitta Paris début août pour terminer cet opéra à Busseto (Carlo Gatti, *Verdi*, tr. P. Barbaud, Paris : Gallimard, 1961, pp. 169-194).

Deux articles traitent de ce séjour parisien de Verdi ; le premier est très sommaire, le second plus précis et plus scientifique mais limité à l'année 1848. Ni l'un ni l'autre ne parle des relations de Verdi dans le monde des lettres : Pierre Petit, «Verdi et la France», *Revue Internationale de Musique*, 11 (automne 1951), 476-481 ; et Claudio Sartori, «La Strepponi e Verdi a Parigi nella morsa quarantottesca», *Nuova Rivista Musicale Italiana* VIII, 2 (avril/mai 1974), 239-253.

2. Cette intimité est étudiée dans la *Correspondance générale* de Gautier, lettres 351 d'octobre 1842 (t. I), 737 de décembre 1845 (t. II) et encore en avril 1851 (lettre du futur t. IV).

3. *La battaglia di Legnano* est tirée d'une pièce de Méry, *La Bataille de Toulouse, ou un amour espagnol*, créée au Théâtre Saint Antoine le 9 avril 1836.

4. Lovenjoul donne l'histoire de l'opéra sur *Salammbô* dans «Les Projets littéraires de Gautier», article recueilli dans *Les Lundis d'un chercheur*. L'édition Conard de la correspondance de Flaubert donne sa lettre du 3 avril 1863 à Gautier : «Penses-tu à *Salammbô* ? (...) le *Figaro-Programme* en reparle, et Verdi est à Paris», ainsi que le texte de l'entre-filet qu'il cite. On sait que Gautier n'en fit rien et que le roman de Flaubert dut attendre la mort des deux amis pour voir une scène d'opéra. La version d'Ernest Reyer et Camille du Locle fut enfin créée à Bruxelles le 10 février 1890.

Différents amis de Gautier laissent différents souvenirs de sa collaboration manquée avec Flaubert et Verdi. Selon Arsène Houssaye dans les *Confessions*, c'est Gautier qui proposa le projet à Flaubert ; selon Ernest Reyer dans *Quarante ans de musique*, c'est Flaubert. Selon Lovenjoul, le premier choix de Flaubert était Reyer ; selon Reyer, Verdi. Rien ne fait croire que Verdi, qui était à Paris pour préparer une reprise des *Vêpres siciliennes* à l'Opéra, en savait quelque chose.

5. Le procès-verbal des réunions du comité manque malheureusement aux Archives Nationales. Toutefois, *Le Ménestrel* publiait régulièrement le rapport des ses séances (numéros des 14 avril, 5 mai et 14 juillet 1867). La première en eut lieu le 12 mars 1867, le jour même du départ de Verdi pour Gènes.

6. Aucune recommandation de Verdi ne se trouve dans la correspondance de Gautier, qui foisonne par ailleurs de lettres où des compositeurs aussi divers que Chopin, Félicien David, Michael Balfe, Napoléon-Henri Reber et Federico Ricci, entre autres, font l'objet de recommandations plus ou moins autoritaires ou amicales. Des interventions orales, pour et contre Verdi, sont plus que probables, et l'absence de documenta-

tion, nous le répétons, ne peut être probante. Néanmoins, dans le contexte, elle est probablement significative d'une relative hésitation à intercéder.

7. Pour tous les détails relatifs aux changements de propriétaire de cette revue, nous nous référons à l'excellente documentation d'Anik Devriès dans «La maison Brandus, Heurs et malheurs d'un commerce d'éditions musicales au XIX^e siècle», *Revue de Musicologie* 70 (1984, I), pp. 51-82.

8. *La Presse*, 6 octobre 1845. *La Revue et Gazette Musicale* mentionne une représentation du même opéra à Marseille, peut-être par la même troupe (numéro du 17 août 1845). Gautier assista à deux autres opéras de Verdi avant leur première parisienne : *I Lombardi* (Londres, juillet 1846, *La Presse* du 30) et *Luisa Miller* (Italie, septembre-octobre 1850, *La Presse* du 13 décembre 1852).

9. Si jamais elle s'est terminée. Le jeune Saint Saëns en 1855 se plaint du choix des *Vêpres siciliennes* pour l'Exposition universelle, comme Reyer en 1867 à propos de *Don Carlos*. La seconde édition du dictionnaire biographique de Fétis (1860) refuse encore de reconnaître même la popularité de Verdi. *Rigoletto* est représenté avec six ans de retard, *La Traviata* avec trois (et ne connaît qu'un succès moyen), *Simon Boccanegra* attend plus de vingt ans, *La Forza del destino* quatorze, même *Aida* attend cinq ans. Seul *Il Trovatore* est représenté rapidement et connaît une réception enthousiaste et durable.

10. Le 28 janvier 1844 (Venise), «*I Lombardi* n'a pas eu de succès» ; le 12 mai 1844, «*Ernani* n'a eu qu'un succès très contesté en Italie» ; le 7 juillet 1844 (Vienne), «*Ernani* n'obtient qu'un succès contesté» ; le 23 mars 1845 (Florence), «*I due Foscari* (...) offre de fréquentes réminiscences de ses précédents ouvrages (...) on a reproché à Verdi l'abus des instruments à vent et l'absence ou plutôt la rareté des motifs mélodiques».

Ces critiques ne sont pas entièrement sans justice, mais ce qui frappe, c'est la volonté de ne rien dire d'élogieux.

11. C'est en fait le 5 octobre qu'apparaît la première publicité pour ses partitions dans *La France Musicale*.

12. Référence sans doute à *Semiramide* de Rossini (1823).

13. La réussite n'était pas absolue ; au moins un fervent partisan de Verdi estimait que la pauvreté de la mise en scène nuisait à la popularité de *Nabucco*. Julie Tillet Torrigioni, la femme française du baryton italien, écrivit le 1^{er} juillet 1847 : «J'attribue le peu de succès des opéras de Verdi à Paris à la mauvaise exécution et au peu de bonne volonté des artistes (...) ôtez aux opéras de Verdi la mise en scène pompeuse, les chœurs nombreux, la bande militaire, les voix de poitrine, et figurez-vous (...) des artistes qui pour complaire au goût des parisiens (...) se rapetissent au lieu de se grandir, les chœurs qui ne comprennent pas un mot de ce qu'ils disent, des décorations qui reparaissent dans tous les opéras, des costumes d'une simplicité telle qu'on n'en voudrait pas au théâtre Re (le vieux théâtre de Milan), les mouvements sbagliati et alargati ; et dites-moi s'il est possible de reconnaître le Maestro à sa juste valeur» (Sartori, p. 248).

14. *La Presse*, 23 novembre 1846, à propos de *La Fidanziata corsa* de Pacini, que Gautier a jugé réussi mais imitatif. Est-il besoin de dire que les opéras de Verdi qui répondent au souhait de Gautier ne sont pas de ses plus grandes réussites ?

15. Voir la note 13, qui confirme la réalité de cette cabale. Les Escudier remplissent ici exactement le rôle que Giuseppina Strepponi leur assigne dans une lettre du

23 février 1847 à Giovannina Lucca, la femme de l'éditeur milanais : «Li Escudier hanno sempre vigorosamente lottato contro tutti i nemici di Verdi (...) non sarà certo inutile (...) che qualcuno s'interessi vivamente a Lui» (citée par Sartori, p. 244).

16. Gautier était très lié avec cette vieille garde du Théâtre-Italien. Giulia Grisi était la cousine de Carlotta et Ernesta Grisi, et Mario di Candia était son mari. Gautier connaissait Giorgio Ronconi depuis son arrivée à Paris en 1843 (voir les t. III et IV de la *Correspondance générale* de Gautier et la notice sur Ronconi). L'indépendance de sa critique n'en est que plus remarquable.

17. Comptes rendus du *Proscrit* à Anvers : malgré «des morceaux d'une conception admirable», «l'effet a paru un peu monotone et on peut attribuer cette impression à la nouveauté du style et à l'étrangeté de l'action que l'on comprend à peine». (18 janvier 1846) ; d'*Ernani* à la Pergola «n'a pas eu de succès» (10 mai) ; des *Deux Foscari* à Péra (Constantinople) : «le jeune maestro n'est plus occupé qu'à se reproduire sous toutes les formes en se copiant lui-même» (29 novembre) ; d'*Attila* à Trieste, «a fait fiasco» ; de *Macbeth* à Florence, dont «la faute principale (...) est une désolante monotonie» (28 mars 1847) ; d'*I Lombardi* à Vienne (25 avril) ; d'*I Masnadieri* à Londres : «Il n'a pas encore existé de compositeur italien plus incapable de produire ce qui s'appelle vulgairement une mélodie» (1er août). La seule exception à cette litanie d'échecs est la création d'*Attila* à Venise, où «le succès a été brillant pour tout le monde». (5 avril). Comme pour compenser, un article du 24 mai attribue le succès qu'il a eu (et qu'il n'est donc plus possible de contredire) à son habileté «en ce siècle d'esprits tordus» de manœuvrer «avec adresse et par des chemins détournés» pour arriver «au premier rang des musiciens dramatiques de l'Italie» («Lettres sur l'état de la musique à Rome», signées Alessandro Gagliardi).

18. Citons, avec Peter Whyte, «Le Nid de Rossignols», au moment du dernier chant des deux sœurs : «quelque chose d'étincelant et d'inouï, un déluge de trilles, une pluie embrasée de traits chromatiques, un feu d'artifice musical impossible à décrire». Ne pouvant dépasser la perfection absolue de ce moment, elles meurent.

19. Après un exposé d'une telle lucidité de la part de Gautier, on a du mal à comprendre la conclusion de M. Michael C. Spencer dans «Théophile Gautier, Music Critic» : «It is difficult to know what to make of Gautier's approach to Verdi». (*Music and Letters*, XLIX, 1 (January 1968), 4 - 18).

20. Gautier exprimait ces opinions dans ses feuilletons au hasard d'un nouveau chanteur, d'un nouvel opéra ou d'une nouvelle saison (*La Presse*, 5 mars, 3 décembre, 24 décembre 1849 ; 4 février 1850 ; 22 avril 1851 ; 8 novembre, 13 décembre 1852 ; 10 mai 1853 ; 16 mai, 16 septembre, 5 décembre 1854).

21. Le 1er juin 1852, Louis Brandus confia la co-gérance de sa maison à son frère Gemmy (A. Devriès, article cité p. 68).

22. Guy de Malivert, mettant fin à une conversation sur Wagner, dit «Voilà une dissertation bien savante pour moi, qui ne suis en musique qu'un pauvre ignorant, ému par ce qui me semble beau, admirant Beethoven, et même Verdi, quoique cela ne soit pas bien porté, maintenant qu'il faut être, comme du temps des gluckistes et des piccinistes, pour le coin de la reine ou pour le coin du roi». (p. 44 de l'édition Flammarion, 1970). C'est la seule fois que Gautier mentionne Verdi dans son œuvre d'imagination.

23. Malheureusement, c'est l'excès qui pique la curiosité des lecteurs. Dans son article «Paris appraises Verdi» (*Opera News*, December 27, 1954), Georges A. Whetstone ne cite que les pires bêtises de *La Revue et Gazette Musicale* ; il ne dit pas un mot de Gautier et la critique indépendante.

**GAUTIER ET MEYERBEER :
LE CRITIQUE A LA RECHERCHE DE LUI-MEME**

«Th. Gautier, quand les œuvres vont bien
à son tempérament et à son éducation littéraires,
commente bien ce qu'il sent juste».
Baudelaire, *Salon de 1845*.

Dans l'une de ses lettres à Auguste Lewald, H. Heine écrit le 21 janvier 1838 : «Meyerbeer est l'homme de son époque ... le développement de ce génie est pour nous un spectacle remarquable», mais il insiste également sur le mélange de passion et d'art qui constituent sa personnalité et dont son œuvre porte témoignage, en opposant *Robert le diable* «ce chef d'œuvre de l'indécision» aux *Huguenots* où s'affirment l'intelligence et l'audace d'un «homme de conviction». Il ne faut pas oublier un autre élément de la personnalité de Meyerbeer que l'on a souvent relevé : l'homme d'affaires, méthodique et précis qui voyait s'ouvrir devant lui avec la plus grande facilité les portes de l'Opéra. A de Pontmartin donne ce portrait assez révélateur : «Le haut de la figure était d'un grand artiste ; le bas d'un rusé diplomate» (1) Gautier, à partir de 1837, a eu la possibilité de commenter l'œuvre de Meyerbeer dans ses pages de critique musicale, et il en a donné une synthèse intéressante le 23 avril 1849, à propos de la représentation du *Prophète*.

On peut noter que, dès le départ, Gautier ne s'en tient jamais à une appréciation ponctuelle des diverses représentations, mais qu'il aime, de temps en temps, donner des articles de caractère plus large, qui lui permettent de faire le point avec un certain recul (2). D'une façon générale on peut considérer que le critique ne distingue jamais l'opéra du drame, la musique de la poésie, le spectacle de la mise en scène. Il peut légitimement se fonder sur un jugement de V. Hugo dans la *Préface de Cromwell* en 1827 : «Il faut que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse

et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme» (3). De même sur le plan musical la prédilection romantique pour la musique descriptive et les contrastes dramatiques doit tendre à privilégier les émotions fortes, le jeu des acteurs et n'encourager en aucune manière la dispersion et le dilettantisme.

Dès son article du 31 juillet 1837 intitulé «Etat actuel du théâtre», Gautier, en plein essor de l'Opéra romantique, ne sépare pas le théâtre de l'Opéra. Le théâtre manque d'idéalité, de poésie, ce que peut offrir plus facilement l'opéra, grâce à la musique ; mais il faut déterminer très exactement l'importance et les limites de la convention : «Il y a pour la scène des exigences d'optique que l'on méconnaît aujourd'hui ; un drame ne doit pas être vrai ; il faut qu'il y ait des parties sacrifiées, d'autres exagérées». D'autre part l'Opéra «ce grand satrape bien subventionné» se trouve dans une situation privilégiée, et évoquant une cavatine de Meyerbeer ou un pas de Mlle Taglioni, Gautier écrit : «Nulle part la convention n'est aussi forcée ni aussi éloignée de la nature ... cependant tout cela fait un plaisir infini, parce qu'il y a de l'art, du travail, de la difficulté vaincue». Cependant pour faire de l'Opéra «un lieu attrayant et central» on ne saurait négliger la fonction créatrice du livret, du texte poétique : on est loin du compte, et même si la plupart des mots du livret ne sont pas entendus, il reste que l'effort des librettistes comme Hugo ou E. Deschamps, la préoccupation majeure des chanteurs comme Duprez ou Mario doit être de favoriser un style énergique et pur, sans concessions, car il ne saurait y avoir d'incompatibilité entre les beaux vers et la musique : «Les poètes, sûrs d'être entendus, soigneront davantage leur poésie». Gautier touche au lyrisme quand il évoque le talent de Duprez : «Duprez est un Atlas qui portera longtemps sur ses épaules tout le ciel étoilé de l'Opéra» (4). Le mot de «convention» revient plusieurs fois sous la plume de Gautier comme un maître-mot du spectacle lyrique, et la référence à l'auteur de *Robert le diable* est sans cesse sous-jacente.

Un peu plus tard, le 9 décembre 1844, autour de *Marie Stuart* de Niedermeyer, Gautier apporte un nouvel élément au dossier de l'art lyrique ; il s'agit de l'interférence des arts dans la création lyrique et dramatique. Ce terme magique de fraternité des arts avait eu son heure de gloire au lendemain de 1830, et Gautier ne l'oublie pas : «Dans le ciel le poète écrira des strophes qui se traduiront en belles femmes, en ombrages verts, en fleurs épanouies ; le peintre et le sculpteur réaliseront des formes douées d'idées et de mouvement ; le musicien condensera, sur des tables de cristal, les vibrations fugitives de ses mélodies, qui décriront des arabesques éblouissantes, aux rameaux d'argent, aux filigranes perlées comme les floraisons dont l'hiver étame nos vitres. L'un touchera ses vers, l'autre entendra sa sculpture, et celui-ci verra sa musique. Tous les arts palpitent ensemble dans la même œuvre, et chaque œuvre nagera dans un milieu de lumière et de parfums, atmosphère de ce paradis intellectuel !», et il ajoute : «Tout sera exprimé

et compris, tout reluira, tout résonnera, tout palpitera ! Dans la parole il y aura une couleur, dans la note un parfum, dans l'œil de marbre une larme, dans la poitrine peinte un soupir». Dans ce texte très imagé Gautier veut préciser sa pensée relative à l'art lyrique : dans un genre particulier où les paroles n'arrivent que «par intervalles et par bouffées» au spectateur, il faut que celui-ci ait une idée globale de l'action, que celle-ci se déroule devant lui en larges traits, bien expressifs, sans un souci immodéré des nuances que chacun apportera avec le secours de sa propre sensibilité.

Enfin, dans son article sur *Jérusalem* de Verdi, le 29 novembre 1847, Gautier oppose à ce qu'il appelle le cycle rossinien, la nouvelle manière de Verdi, teintée de germanisme par un recours aux grands effets d'ensemble, à la disposition des masses chorales, à la mise en valeur des situations dramatiques : un mot se détache dont on mesure le poids : intelligence dramatique : «Il est plus sobre, plus contenu, plus voulu que ne le sont, en général, ses compatriotes. S'il n'en a pas l'abandon heureux, il possède en revanche l'intelligence dramatique, la réflexion et le talent ... c'est un compositeur sérieux, sensé, digne, plein de mesure et de goût, sans sommets gigantesques, mais aussi sans abîmes et sans fondrières, mérite très apprécié en France, où l'on est bien plus sensible aux défauts qu'aux beautés». Gautier note au passage la force de l'orchestre «épanouissant ses irradiations sonores, faisant lever le soleil dans un crescendo lumineux», le talent des décorateurs, Séchan, Despléchin, et Diéterle, qui, pour donner à voir les montagnes de Ramla en Palestine, ont réalisé «un Marilhat grand comme nature» avec la recherche des «réverbérations phosphorescentes de l'Orient». Gautier va soumettre, en quelque sorte, la production de Meyerbeer à ces trois exigences fondamentales qui sont, selon lui, le fondement même de l'art lyrique contemporain.

La popularité de *Robert le diable* s'explique en partie par l'enthousiasme d'une époque pour le Moyen-Age, le fantastique, le grandiose de la mise en scène : «Rien de plus émouvant, rien de mieux rythmé que ce drame lyrique, qui a eu la bonne fortune d'arriver au lendemain de la Révolution de juillet, dans un temps d'effervescence littéraire et de passion d'artiste» (5). Il est sûr que, même si le livret méritait d'être appelé par Balzac «un vrai cauchemar dramatique» dans *Gambara*, la musique, par la qualité de l'instrumentation, la puissance de l'harmonie, s'inscrivait dans le droit fil de l'école allemande. A propos du créateur inspiré de *Robert le diable* Janin pouvait parler ainsi : «l'éclat, la puissance, le roi de l'art moderne, l'homme qui a fait reculer Rossini lui-même» (6). On ne peut pas dire que cet opéra ait fait une forte impression sur Gautier ; tout avait été dit sur lui quand il prit la plume, et les reprises, les changements de distribution signalaient le succès des chanteurs ou de la mise en scène plus qu'un approfondissement quelconque dans l'étude de l'œuvre. En fait Meyerbeer lui semble avant tout

attentif au goût du jour, dans son emphase, son éclat que le prestige de l'iconographie n'avait fait qu'accentuer. Gautier relève l'aspect sombre et effrayant des « passages sataniques » de Robert, le pouvoir d'illusion des décors devenus spectacle et non toile de fond, la qualité visuelle du ballet des nonnes « avec leur vivacité de mouvements et leur luxe d'existence ». Il note également une grande liberté laissée au compositeur pour toucher la sensibilité du spectateur - parfois avec la présence de l'orgue - dans les larges évocations du fantastiques ou les appels émouvants à la tendresse et à l'inquiétude religieuse. A cet égard Meyerbeer fut un artiste extrêmement attentif : poésie, musique, mise en scène, rien n'échappa à sa vigilance ; il se trouvait placé devant un possible échec en raison de la mobilité d'un auditoire qui voulait être ébloui par la musique et la chorégraphie. Néanmoins la prise de rôle par Mario de Candia en décembre 1838 dans le rôle de Robert donne au critique l'occasion de préciser sa pensée sur quelques points, notamment celui des rapports de la poésie et de la musique : « Dès sa première phrase « Chevaliers c'est à vous que je bois » M. de Candia avait conquis son public : l'air fait exprès par M. Meyerbeer pour le jeune chanteur a été dit avec beaucoup de charme et de suavité... M. de Candia, quoiqu'il ait encore un peu d'accent italien, articule avec une netteté extrême... Gare les mauvais vers, les rimes bancales, les hémistiches estropiés qui cachaient leur laideur sous le voile de la mélodie ! Avec Mario et Duprez les paroles d'un opéra s'entendent comme des tirades de tragédie ». Et Gautier a recours à une longue image pour caractériser le rôle du compositeur d'opéra qui veut être fidèle à sa mission : « C'est une espèce de centaure qui a la tête, les bras et la poitrine d'un musicien, le corps et les jambes d'un poète. Si le cheval a les genoux couronnés, s'il est boîteux et défermé, l'homme sera assez embarrassé de la lyre qu'il a dans la main, et il sera forcé de la quitter pour se rattrapper aux murs et aux arbres du chemin ».

Si le mot d'habileté s'imposait pour caractériser *Robert*, en revanche avec les *Huguenots* on atteint un degré supérieur qui est celui de la méditation, et qui n'a pas échappé à Gautier : « Rarement l'art du compositeur avait déployé de si grandes masses ... joint à une science aussi recherchée, aussi profonde, une passion aussi ardente et aussi intense... ses plus grands effets, ceux qui ébranlent l'âme le plus vivement, semblent le résultat d'une longue méditation ... les moindres effets ont été calculés d'avance avec une patience extraordinaire » (7). Avec les *Huguenots* on passe de la fresque légendaire à la situation historique, et au drame humain dans toute sa cruauté. Dans un premier temps Gautier parle avec réticence de cette « solennelle partition » (1837) ; plus tard il déclare : « Les *Huguenots*, tout admirables qu'ils sont, fatiguent à la longue, et feraient prendre Meyerbeer en horreur » (8 janvier 1838) ou bien encore : « Les *Huguenots*, ce produit laborieux de la volonté, cette œuvre difficilement belle, où la science tâche d'atteindre au génie et n'y réussit pas toujours » (23 janvier 1841). Néanmoins un gros progrès a été réalisé, malgré les longueurs du spectacle : l'homme habile a fait place

à l'homme de métier : le théâtre fait un pas en avant (7 bis). En effet à l'argument mélodramatique et fantastique de *Robert* on va opposer un mélange inédit de l'intérêt politique et des conflits du cœur. Les « scènes terribles et passionnées » de cet opéra ont un pathétique du meilleur aloi. Ainsi le pur amour de Raoul et de Valentine prend toute sa valeur et sa force face à l'austérité huguenote et au fanatisme. Le drame ne perd jamais de sa vigueur ; on note une évolution constante que traduisent le dynamisme et la rapidité du dialogue, où le librettiste a donné le meilleur de lui-même (8). Je pense au duo de l'acte IV sc 6 où Raoul vient retrouver Valentine dans sa chambre et apprend le prochain complot. Gautier, voulant rendre compte de la scène, se laisse prendre par l'émotion et traduit avec lyrisme ce passage : « Où allez-vous, lui demande Valentine - Avertir mes frères - Contre mon père, ah ! de grâce restez - ; alors s'engage une lutte affreuse entre la jeune fille et son amant ; on saisit quelle énorme ressource offre à ce moment précis la musique, comme elle vient tout naturellement compléter les moyens les plus caractéristiques du drame » (9). Dans ce commentaire ardent destiné aux amateurs d'opéra, le rythme du texte, sa valeur poétique, son pathétique sont bien mis en évidence. Gautier a senti que dans les *Huguenots* le compositeur avait dessiné sa pensée avec plus d'exactitude, qu'il avait donné à voir ce qui vibrerait dans son âme. En effet l'homme de métier est devenu désormais un homme de conviction, face à un problème historique qui le touche. Même dans cette œuvre où l'instinct scénique, les qualités musicales, la compréhension de l'histoire se manifestent au premier chef, on retrouve l'artiste du drame lyrique qui suggère aux décorateurs des thèmes à exploiter. Gautier s'attarde avec plaisir sur ce point. Vision du parc de Chenonceaux, tout près d'Amboise : « Le château hardiment jeté sur le Cher, se dessine au fond en perspective. La rivière, après avoir bouillonné sous les arches, vient serpenter capricieusement jusqu'au milieu du théâtre, et disparaît sous des massifs d'arbres verts. Un large escalier latéral, conduisant au château dans les jardins complète cette magnifique décoration, l'une des plus ravissantes qui se puisse voir à l'Opéra » (10). De même vision de Paris où l'action va prendre son caractère tragique : « Voici le Pré aux clercs, la Seine, et là-bas le vieux Louvre, sous la voûte duquel s'élaborent des sanglants projets... c'est l'heure de la promenade, vers la fin d'une chaude journée du mois d'août » (11). Cette présence intense de la décoration qui restitue avec force les scènes historiques, Gautier l'a bien sentie ; il imagine qu'à un moment déterminé du drame tout semble s'effacer au profit d'une mise en mémoire par l'image des principales séquences : « Le 5ème acte se compose d'une suite de tableaux qui demandent à être vus plutôt qu'analysés. A partir de ce moment, l'action du drame n'est le plus souvent qu'un effet de mise en scène. Nous allons toutefois essayer de la suivre, et le crayon viendra en aide à notre plume » (12). Ainsi après l'intuition géniale qui avait caractérisé *Robert le diable* on en vient à la profondeur de la réflexion qui dispose et active le drame. La troisième étape conduira le compositeur sur les chemins de l'épopée hu-

manitaire.

Effectivement tout cela va se préciser avec le *Prophète*, où Meyerbeer atteint le sommet de son art. A la méditation va succéder un constant effort poétique. *Robert le diable*, au lendemain de la Révolution de 1830 avait sonné le glas des anciennes formules et manifesté, dans une audace parfois confuse, un incontestable besoin de renouveau. *Le Prophète*, après la Révolution de 1848, au moment où s'engage la période troublée de la Seconde République, manifeste la puissance de la parole et son souffle poétique dans le cadre de la fiction. Gautier écrit dans son premier poème d'*Emaux et Camées* (1848 - 1852)

« Sans prendre garde à l'ouragan
Qui fouettait mes vitres fermées
Moi j'ai fait *Emaux et Camées* ».

Janin commente la situation à sa manière : « *Le Prophète*, certes il faut bien aimer Meyerbeer pour écouter son chef d'œuvre en ces temps épouvantables » (13). On a beaucoup parlé de cette œuvre et les jugements ont été variés dans la Presse, suivant les idéologies et la sympathie que pouvait inspirer le compositeur (14). Il est sûr que dans cet opéra hors du commun Meyerbeer a voulu noter les états d'âme successifs d'une foule en révolte : espérance, lutte, victoire dans un ensemble grandiose qui touche à l'épopée. Quant à la musique, dans son caractère symphonique dominant, elle s'empare de tout cela et le porte au sublime : elle n'est pas un indolent bariolage, ni une furtive présence mais un élément essentiel de l'action dramatique. Zola ne s'y est pas trompé : « Oh ! des souffles superbes ! la pompe féodale, le mysticisme militaire, le frisson des légendes fantastiques, un cri de passion traversant l'histoire. Et des trouvailles, la personnalité des instruments, le récitatif dramatique accompagné symphoniquement à l'orchestre, la phrase typique sur laquelle toute l'œuvre est construite » (15). On pense naturellement au cantique des anabaptistes « Ad nos, ad salutarem undam » qui impose dès le départ son rythme et son effroi. D'autre part on ne saurait nier le rôle du librettiste Scribe qui, par moments, s'est piqué au jeu, et a donné à son texte et au mouvement dramatique de l'ensemble, des échos et des préoccupations tout à fait contemporains. Il est clair que la collaboration de Meyerbeer et de Scribe dans cet opéra a été menée, alors que l'*Africaine* se faisait attendre (16), avec beaucoup de sérieux et une estime réciproque. Legouvé raconte la répétition de la grande révolte du 3ème acte du *Prophète*, faite en présence de Scribe, librettiste mais déjà metteur en scène de qualité : « Figurez-vous un général sur un champ de bataille. Il était partout à la fois, il jouait tous les rôles, tantôt peuple, tantôt prophète, tantôt femme... puisant à manier les masses et à traduire par la figuration les plus violentes passions populaires » (17)

Le compte rendu de l'Opéra par Gautier date du 23 avril 1849 ; c'est un texte long et éclairant.

On peut en dégager les éléments suivants qui montrent à l'évidence que ce n'est que progressivement que Meyerbeer est arrivé à la maîtrise qui le caractérise dans cette œuvre :

— *L'idée de progrès* : « Jamais Meyerbeer ne fut plus maître que dans le *Prophète* : il a pris de l'ampleur, de la sérénité, une sorte de tranquillité grandiose qu'on ne trouve pas dans ses autres ouvrages... l'effort n'est nulle part sensible ; il n'y a ni encombrement ni fatigue ».

— *Le sens du théâtre* : « Il est depuis Gluck le compositeur le plus essentiellement dramatique qui se soit fait entendre à l'Opéra : il a l'entente du théâtre au plus haut degré, et c'est à notre sens, la qualité distinctive de son génie... plus l'intérêt scénique est vif, plus il se montre grand musicien. Son talent s'exalte avec la situation ... on voit que le théâtre est son lieu naturel plus que la symphonie, l'oratorio, la musique de chambre ou la romance ».

— *L'importance du livret* : Pour cet ouvrage Meyerbeer a eu Scribe comme collaborateur, et l'on peut supposer qu'il a su le faire bénéficier de son génie de l'invention dramatique et de la composition rigoureuse, car la négligence italienne en ce domaine n'est pas son fait. Qu'il s'agisse d'une « magnifique légende » comme dans *Robert le diable*, d'un « grand sujet historique » comme dans les *Huguenots*, ou d'une « des grandes évolutions de l'Humanité » comme dans le *Prophète*, on trouve un effort tout particulier pour s'élever au niveau d'un véritable genre littéraire : soit un conte, soit une chronique, soit une épopée. De sorte que cette « immense trilogie symbolique pleine de sens profond et mystérieux comporte, à tous moments une recherche consciente de l'expression originale ».

— *L'art de la décoration* : En effet le grand opéra français doit désormais beaucoup à l'effort des décorateurs, qui ne sont pas seulement des peintres de paysages, mais participent à l'élaboration du travail d'ensemble, sur le chemin de nos metteurs en scène actuels. *Le Prophète* se prêtait à merveille à ces reconstitutions. Ainsi Gautier, critique d'art, va rendre compte des décors comme s'il commentait un tableau de maître, et lui donner toute la profondeur souhaitable.

a) *Les bords de la Meuse* dans les environs de Dordrecht :

« Un horizon verdoyant et bleuâtre, où les troupeaux nagent à plein poitrail dans un océan de hautes herbes, hérissé de ces jolis moulins à vent de Hollande... comme on en voit dans Téniers, Wynantz ou Camille Roqueplan » (18)

b) *Le camp des anabaptistes devant Munster* :

« Sur les bords d'un étang glacé, à la lisière d'une forêt ... Jamais peut-être

l'art de la décoration n'a été porté plus loin : ce n'est plus de la peinture, c'est la réalité même ... au fond la silhouette de Munster avec ses églises, ses clochers, ses tours, ses beffrois, se dessine, tantôt en clair, tantôt en vigueur, sur un ciel variable où la bise promène ses nuages... ce nuage qui s'élève et ouate tout le paysage à l'approche de la nuit... c'est ce ton gris, fin, argenté, cette localité d'hiver qu'on croirait transportée de Van de Velde et de Van der Heyden, et qui fait, de la décoration de M. Despléchin un véritable chef d'œuvre» (19)

c) *Le pas des patineurs* : «C'est un spectacle original, curieux et charmant que cette multitude de gens arpentant la scène sur de véritables patins, faisant des coulés, des glissades, décrivant des demi-cercles, s'évitant, se cherchant, pivotant sur eux-mêmes, se livrant à toutes les évolutions imaginables, comme s'ils dessinaient leurs arabesques sur une glace véritable. C'est un de ces tableaux de l'hiver comme on en voit dans l'œuvre des vieux maîtres de Hollande et de Flandre, et aussi ingénieusement peint que possible par M. A. Mabile, avec des figurants et des figurantes pour couleurs» (20)

d) *La cathédrale et l'Hôtel de ville* :

«La première décoration du 4ème acte peinte par Thierry comme une aquarelle de Bonnington, nous montre un coin de la cathédrale et l'hôtel de ville où les bourgeois vont porter les contributions forcées» (21)

«La place se transforme en cathédrale : par un artifice de perspective très bien entendu, la décoration prise obliquement, ne représente qu'une portion de l'église, le point d'intersection du transept avec la grande nef. Les colonnes qui montent jusqu'aux frises ne se terminent pas ; ce qui fait de ce fragment de vaisseau une cathédrale plus vaste et plus haute que Notre-Dame de Paris, le Munster de Strasbourg et le tronçon colossal de Cologne».

e) *L'écroulement du palais* :

«La salle du festin posait sur un enfer ... Jean veut s'abîmer dans ce cratère préparé par lui, avec ses trésors, ses femmes, ses ennemis, avec tous ses amours, toutes ses haines. De larges pans de muraille croulent, les colonnes chancellent comme des hommes ivres, les détonations redoublent et tout le palais s'écroule au milieu d'un tourbillon de flamme sur le *Prophète* que sa mère est venu rejoindre malgré l'incendie et qui, du moins, meurt en se sentant pardonné». Telle est «cette immense fresque dessinée et peinte par l'un de ces maîtres suprêmes» (Holbein ou Albert Dürer, pour laquelle les décorateurs ont fait preuve d'une intelligence extrême dans l'éclat et la vérité.

On pourrait penser que Gautier n'a retenu, dans l'œuvre de Meyerbeer, que ce qui la rapproche du théâtre et de la peinture. Quel rôle assigne-t-il à la musique, et comment l'a-t-il appréciée c'est ce qu'il faudrait voir pour terminer.

Gautier écrivait au sujet de la symphonie : «On ne court pas dans une symphonie, on s'y égare ; c'est un labyrinthe charmant où l'on entre pendant la nuit ... mais pour découvrir ces merveilles il faut attendre le jour ; pour jouir de la symphonie il faut donner le temps à nos ténèbres intérieures de se dissiper» (22). Ce jugement de poète sur une forme musicale on peut l'appliquer aux appréciations que porte Gautier sur la musique de Meyerbeer. La musique devient quelque chose de visuel chez le critique ; elle est toujours prétexte à images, et lorsque quelques éléments de caractère technique surviennent, ils sont jetés dans le texte avec une grande désinvolture. On peut prendre quelques exemples :

– La note «qui s'allie au cri de la passion».

– L'accompagnement «qui gronde orageux et troublé sous une situation suprême».

– «La gaie chanson des meuniers et le chant de fauvette de Berthe».

– L'air des anabaptistes : «un air lugubre fait entendre ses notes de plainchant» ; «Ils psalmodient à l'unisson le texte latin qui formule leur croyance ; une phrase sombre, plus fatale encore que religieuse, presque fantastique comme Meyerbeer seul sait en trouver ; et chaque fois qu'elle revient dans l'ouvrage elle produit un effet sinistre et saisissant».

– La «jolie romance à deux voix de Fidès et Berthe».

– Jean et les anabaptistes : «Ce quatuor est d'un effet superbe et l'une des parties capitales de l'ouvrage».

– L'insurrection du 3ème acte : «L'acte s'ouvre par un chœur d'un rythme féroce d'une grandeur sauvage et d'une énergie diabolique».

– La romance de Fidès : «Avec accompagnement de violons en sourdine et de cor anglais, a une grâce touchante et plaintive, qui attendrit les bourgeois de Munster».

– Le cortège du couronnement : «Deux batteries d'orgues croisent leurs tonnerres ; les saxhorns jettent leurs fulgurantes fanfares ... le chant grêle et clair des enfants de chœur et des vierges, accompagné par un tintement argentin des clochettes d'un effet neuf et charmant».

– Fidès ne reconnaît pas son fils : «Cette situation du plus grand effet dramatique est traitée par l'illustre compositeur avec une grandeur, une passion, et un sentiment admirables. L'art a disparu ; la note c'est la parole même ; y-a-t-il des choses remarquables dans l'accompagnement, on n'en sait rien».

On peut trouver que ces remarques sont un peu sommaires. Ce qui compte aux yeux de Gautier, c'est également le prestige des interprètes, et dans le *Prophète* Madame Viardot le dispute à Mme Albani, comme on peut le voir dans l'article du 13 mai 1850 :

Madame Viardot : «Eminente cantatrice ... a composé le rôle de Fidès avec beaucoup d'art et de sentiment» ; Madame Albani : «Elle aventure sa belle méthode italienne dans le dédale allemand du *Prophète*. Et voici le parallèle qui met en valeur les deux personnalités d'artiste, l'une s'appuyant

sur l'énergie, l'autre sur les nuances qu'elle apporte dans son rôle. Mme Viardot : «A chanté avec une énergie, une intelligence et une passion, qui n'ont pas peu contribué à la réussite de l'œuvre de Meyerbeer» ; quant à Madame Alboni : «Le rôle tout en restant le même pour la notation prend une valeur nouvelle, et c'est l'une des plus délicates jouissances de l'art de voir combien de nuances la personnalité humaine peut trouver dans une même idée».

Enfin Gautier a donné dans la *Presse* du 21 février 1854, à propos de l'*Etoile du Nord* de Meyerbeer, un texte qui en quelque sorte constitue le bilan de l'exploration à laquelle s'est livré le critique. Gautier constate que c'est dans tous les domaines que le talent du musicien a voulu s'aventurer pour montrer sa maîtrise et sa vigilance : «L'auteur des partitions épiques de *Robert, des Huguenots, du Prophète*, comme ces peintres qui, par leur science du raccourci, font tenir des figures gigantesques dans un compartiment ou un pendentif de petite dimension, a su entrer tout entier dans trois actes de taille ordinaire. Sans rien sacrifier de sa grandeur, il a gardé les limites où s'enferment Auber, Adam, Ambroise Thomas et les compositeurs de ce théâtre où, quoi qu'en disent les vieux maîtres obstinés, on peut donner quelque chose de mieux que la comédie entremêlée d'ariettes. Meyerbeer, outre ses éminentes qualités musicales, possède au plus haut point l'instinct scénique. Il se pénètre de la situation, il s'attache au sens des paroles, observe la couleur historique et locale du sujet, prépare les effets qu'il devine et se subordonne au mouvement de la pièce. Jamais il n'oublie le spectateur. Et depuis Gluck, allemand aussi, peu de compositeurs ont eu, à ce degré, la compréhension du drame lyrique. Avec cette intelligence profonde du théâtre, il ne pouvait manquer de saisir tout de suite les différences de l'Opéra comique à l'Opéra, et de satisfaire aux nouvelles conditions faites à son talent. Aussi a-t-il atteint, du premier coup, un de ces succès qui suffiraient à la gloire d'un maître et que, depuis vingt ans, il entasse l'un sur l'autre» (23). L'essentiel a été dit : Gautier ne s'attarde pas beaucoup sur le livret «Il n'est que la toile sur laquelle le peintre étend ses couleurs : c'est du tableau qu'il faut parler» (24). Et après avoir utilisé quelques formules à vrai dire très banales pour caractériser la musique (25), il conclut en ces termes son article : «L'espace nous manque pour détailler toutes ces beautés».

C'est surtout Meyerbeer homme de théâtre qui a fasciné Gautier : l'opéra pour lui se charge de tous les pouvoirs du drame romantique, avec un parti pris de réalisme qui n'altère en rien le prestige des illusions : «La jeunesse de ce temps-là était ivre d'art, de passion et de poésie» (26). La présence de Meyerbeer, homme et artiste, s'affirme aux moments les plus importants de l'histoire de l'art lyrique : dans la querelle contre la musique italienne, dans la nouvelle musique de Berlioz, dans l'appréciation portée sur le génie français autour de l'Opéra comique, dans la réception du drame lyrique wagnérien. Par sa personnalité, l'audace de ses entreprises il est à mi-chemin entre le compositeur inspiré et le dramaturge de génie. Il paie de sa

personne, il a le sens du travail collectif et donne aux prestigieux décorateurs qui l'entouraient des raisons de s'affirmer avec force dans la mise en valeur du spectacle (27). Poète, critique d'art, historien du théâtre, Gautier se devait de saluer cet artiste qui souleva les passions et les haines. On peut dire qu'il l'a suivi avec attention tout au long de ses productions, et qu'il lui a consacré des articles de synthèse qui sont révélateurs. Gautier constate que le compositeur se perfectionne à chacun de ses ouvrages et qu'il ne laisse rien au hasard : dans le *Prophète*, il semble être arrivé au sommet de son talent et à la complète expression de sa personnalité d'artiste. En effet l'actualité donne son caractère à cette musique qui semble gronder d'un souffle révolutionnaire avant de s'apaiser dans la tendresse et le pathétique : l'enthousiasme du public trouve son compte dans cette lecture d'un opéra où l'idéologie conserve sa place et préfigure les ébranlements wagnériens. Enfin la musique de Meyerbeer, analysée à grands traits et non sans désinvolture, se confond en fait avec l'effort poétique et rythmique du compositeur et de son librettiste : les passages de la partition, les instruments, les voix, le jeu des interprètes sont souvent caractérisés par des images dont la qualité expressive et le sens littéraire peuvent toucher. En fait se plonger dans l'œuvre de Meyerbeer c'est pour Gautier, critique et poète, retrouver les sensations majeures d'une vie d'artiste.

Joseph-Marc BAILLÉ
Université de Rouen

NOTES

- 1) A. de Pontmartin, *Souvenirs d'un vieux mélomane*, Paris, G. Levy, 1879, P. 33
- 2) On peut prendre comme exemple : 1er janvier 1838 : "Où en est l'art théâtral?" 30 avril 1838 : "Indigence dramatique."
- 3) V. Hugo, *Préface de Cromwell*.
- 4) Le 4 novembre 1840, Duprez prend le rôle de Robert dans *Robert le diable*.
- 5) Ph. Audebrand, *Petits mémoires d'une stalle d'orchestre*, Paris, J. Levy, 1885, p. 209
- 6) Janin, *Un hiver à Paris*, Paris, Janet, 1846, p. 42
- 7) Gautier, *Les Beautés de l'Opéra*, Paris, Soulié, 1845, article sur les *Huguenots*.
- 7 bis) A propos de la couleur locale, qui ne saurait être la mise en place exacte des usages et des lieux, Delacroix écrit le 24 déc. 1853, dans son *Journal* «(Dans les *Huguenots*) Meyerbeer veut être positif tout en recherchant l'idéal ; il s'est brouillé avec les grâces en cherchant à paraître plus exact et plus savant.»
- 8) On a peine à comprendre le jugement de Schumann, *NZFM*, 1837 : "Débauche, assassinat et prière, il n'est pas question d'autre chose dans les *Huguenots*. C'est en vain qu'on y chercherait une pensée pure durant tant soit peu, un sentiment vraiment chrétien."
- 9) T. Gautier, *Les Beautés de l'Opéra*, op. cit.

10) T. Gautier, *Les Beautés de l'Opéra*, op. cit.

11) T. Gautier, *Les Beautés de l'Opéra*, op. cit.

12) T. Gautier, *Les Beautés de l'Opéra*, op. cit.

13) J. Janin, *Journal des Débats*, 18 juin 1849. En revanche Delacroix n'est pas conquis, voir son *Journal*, 23 avril 1849: "L'affreux *Prophète*, que son auteur croit sans doute un progrès est l'anéantissement de l'art. L'impérieuse nécessité où il s'est cru de faire mieux ou autre chose que ce qu'on a fait, enfin de changer, lui a fait perdre de vue les lois éternelles du goût."

14) Voir JM Bailbé, "Les représentations parisiennes du *Prophète* de Meyerbeer" *RIMF* 1980/3

15) Zola, *L'Oeuvre*, Paris, Fasquelle, 1973, p. 272

16) *L'Africaine* avait été en grande partie écrite avant le *Prophète*. La mort de l'auteur survint avant la mise au point et la représentation de l'oeuvre. On sait que l'idée de *L'Africaine* appartient à Castil-Blaze qui intitula sa pièce *L'Arbre de mort*. Voir A. Second, *Les Petits Mystères de l'Opéra*, Paris, Kugelmann, 1844, p. 279. Voir aussi J. Janin, *Un hiver à Paris*, Paris, Curmer, 1843, p. 47: «Meyerbeer: l'éclat, la puissance, le roi de l'art moderne, l'homme qui a fait reculer Rossini lui-même, le triomphateur, Meyerbeer».

17) E. Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, Paris, Hetzel, sd, II, p. 198.

18) Camille Roqueplan (1803-1855) était le frère de l'écrivain Nestor Roqueplan, très célèbre dans les milieux romantiques. Paysagiste, portraitiste il est également l'interprète en peinture des auteurs en vogue comme W. Scott: voir *La mort de l'espion Morris* (1827) musée de Lille.

19) Voir N. Wild "Un demi-siècle de décors à l'Opéra de Paris, *Regards sur l'Opéra*, Paris, PUF, 1976, p. 20 sqq.

20) A. Houssaye a publié en 1847 son *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*. On en trouve un compte-rendu dans *l'Artiste* du 7 mars 1847.

21) Bonington partagea à Paris l'atelier de Delacroix en 1826: alors que ce dernier tirait parti des aquarelles de Bonington, celui-ci était amené à s'essayer dans des scènes historiques ou orientales.

22) T. Gautier, *La Presse*, 30 décembre 1839 "Concert de M. Reber".

23) *L'Etoile du Nord* de Meyerbeer, opéra-comique en 3 actes, livret de Scribe, fut créé à l'Opéra comique, à Paris, le 16 février 1854.

24) Gautier écrit: "C'est un épisode tiré de l'Histoire de Russie, vrai dans le fond, romanesque dans les détails, que M. Scribe a disposé de la façon la plus commode pour recevoir la musique du maestro."

25) Gautier évoque notamment: "charmantes arabesques musicales"; «mélodie d'un charme ineffable»; "accompagnement de harpe d'une suavité céleste"; "tutti formidable d'ampleur et de majesté"... etc. et pour les décors il parle de la "brosse habile" de M. Thierry. De son côté Liszt, dans son ouvrage sur Chopin, M.O.E., 1963, p. 77, oppose Meyerbeer «harmoniste aux constructions cyclopéennes» à Chopin, dont il appréciait «les arabesques qui développent les improvisations».

26) T. Gautier, *Histoire du Romantisme*, Paris, Charpentier, 1877, p. 153

27) Voir T. Gautier, *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1874, p. 343 sqq où le critique note l'invention, l'audace et l'exactitude des décorateurs de théâtre: "Feuchères, Séchan, Dieterle et Despléchin furent les Delacroix, les Decamps, les Marilhat, les Cabat de la peinture de théâtre... C'est peut-être un blasphème, mais pour nous le cloître des nonnes dans *Robert le Diable*, vaut, pour la magie, l'effet et le vague frisson du monde inconnu, la musique à laquelle il ajoute la profondeur mystérieuse de ses arceaux».

THÉOPHILE GAUTIER CRITIQUE DE RICHARD WAGNER

La première question qu'il importe de tenter de résoudre est la suivante: quels sont les opéras ou les fragments d'opéras de Wagner à l'exécution desquels Gautier a assisté ou pu éventuellement assister? L'ouverture de *Tannhäuser* a été présentée pour la première fois au public parisien le 24 novembre 1850 dans le cadre de la Société Sainte-Cécile, dirigée par le chef d'orchestre belge Seghers. Gautier en parla assez brièvement dans le feuilleton de *La Presse* du 2 décembre 1850 entre le compte rendu d'un opéra de Victor Massé et celui d'une comédie-vaudeville. Il établit une comparaison avec Meyerbeer, puis avec Berlioz, en tant que l'opéra wagnérien est l'objet d'une passion enthousiaste ou d'une réprobation violente. Il insiste sur l'originalité de l'ouverture, contrastant avec la médiocrité des œuvres conformes au goût français et il entend valoriser la musique des «maîtres du présent», qui doit conquérir sa place aux côtés de celle des «maîtres du passé». Je reproduis ce texte de *La Presse*, parce qu'il n'est jamais cité intégralement et qu'il constitue une des premières mentions du drame wagnérien en France.

Parlons aussi de l'ouverture romantique de *Tannhäuser* (sic), espèce de *Robert-le-Diable* germanique, du maestro Richard Wagner, une des grandes célébrités musicales de l'Allemagne moderne. Richard Wagner est une espèce de Berlioz, admiré des uns à outrance, contesté par les autres, et dont on n'a jamais rien entendu à Paris; aussi la curiosité était-elle vivement excitée. L'ouverture du *Tannhäuser*, que la Société des concerts a parfaitement exécutée, est une œuvre pleine de science, d'effets d'instrumentation originaux, d'une profondeur que plusieurs auditions rendraient aisément pénétrable et qui sort de ces faciles banalités que le public français est toujours disposé à bien accueillir, surtout si le rythme bien carré et bien marqué scande un thème de contredanse.

En 1857, Gautier est invité, en compagnie de journalistes français, à assister au théâtre ducal de Wiesbaden à la représentation de *Tannhäuser*, qui lui inspire un article paru dans *Le Moniteur universel* du 29 septembre, article auquel se réfère Baudelaire dans son *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* :

Il y a quelques années, au retour d'un voyage en Allemagne, Théophile Gautier, très ému par une représentation de *Tannhäuser*, avait cependant, dans *Le Moniteur*, traduit ses impressions avec cette certitude plastique qui donne un charme irrésistible à tous ses écrits (1).

Puis trois concerts furent organisés à Paris à la fin de janvier et au début de février 1860. Il s'agissait de révéler l'opéra wagnérien par l'audition d'un choix de morceaux caractéristiques ; en effet le programme comportait l'ouverture du *Vaisseau fantôme*, l'ouverture et des fragments de *Tannhäuser*, le prélude de *Tristan*, le prélude et des fragments de *Lohengrin*. Aucun document n'atteste la présence de Gautier à l'un de ces trois concerts. C'est le 13 mars 1861 qu'eut lieu la première des trois représentations de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris, représentations qui furent un insuccès, suscitèrent des cabales et déterminèrent Baudelaire à écrire, comme une sorte de revanche, son étude sur *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, publiée dans la *Revue européenne* du 1er avril. Selon le témoignage de Judith Gautier dans *Richard Wagner et son œuvre poétique*, il semble bien que Gautier n'ait pas assisté à l'une ou l'autre des exécutions de l'opéra. Du moins il ne rédigea aucun compte rendu dans lequel il prit la défense du compositeur. Il n'en fut pas de même à l'occasion des représentations de *Rienzi* qui se donnèrent au Théâtre Lyrique à partir du 6 avril 1869 sous la direction de Pasdeloup. Gautier écrivit alors un article plus chaleureux que le premier, paru dans le *Journal officiel* en date du 12 avril 1869. Encore ulcéré par l'échec de *Tannhäuser*, Wagner ne vint pas à Paris pour la circonstance. Mais il a confié à Judith Gautier que *Rienzi*, œuvre plus traditionnelle que ses autres opéras, pouvait conquérir le public parisien et l'initier implicitement à la compréhension de ses créations musicales.

Écrit, il y a de cela trente ans, en vue du Grand Opéra, *Rienzi* ne présente aux chanteurs aucune des difficultés et n'offre au public parisien aucune des étrangetés des œuvres qui l'ont suivi. Tant par son sujet que par sa forme musicale, il se rattache aux opéras depuis longtemps populaires à Paris, et je crois encore que, s'il est monté avec éclat et donné avec verve, il a chance de succès (2).

Ainsi nous disposons de trois textes de Gautier sur l'opéra wagnérien, dont seuls les deuxième et troisième comprennent un développement qui mé-

rite de fixer l'attention.

L'étude de 1857 sur *Tannhäuser* situe l'œuvre de Wagner par rapport à la France, s'interroge sur la problématique du romantisme, puis analyse le livret de l'opéra, en l'accompagnant de remarques assez extérieures sur la musique et d'un jugement général. Si le drame wagnérien n'a guère pénétré en France, c'est qu'il est trop spécifiquement allemand dans sa forme et son système musical, qu'il est inspiré par «un profond sentiment germanique», qui demeure étranger au public français. Le malentendu est en outre entretenu parce que *Tannhäuser* porte en sous-titre «grand opéra romantique en trois actes» - ce qui incite Gautier à considérer les différences fondamentales entre le romantisme français et le romantisme allemand. «En France, commente Gautier, ce mot «romantique» n'éveille pas la même idée qu'en Allemagne». Le romantisme français incarne «la liberté dans l'art, la grande révolte littéraire de 1830», dressée contre «les traditions académiques» et les règles souveraines auxquelles se soumet le classicisme, tandis que le romantisme allemand «implique seulement l'idée d'un retour au moyen âge» (3), cette nostalgie de l'Eglise médiévale et unitaire telle que Novalis la représente dans *Europe et la chrétienté*. Le romantisme français tend à exprimer la recherche de la modernité, alors que le romantisme allemand se définit par sa fidélité aux sources médiévales. A la faveur de cette ambivalence, Gautier a imaginé la musique de Wagner toute différente qu'elle n'est en réalité : il lui a attribué un génie romantique, «chaotique et fulgurant», emporté par les impulsions d'«une inspiration sauvage».

Sans le croire dénué volontairement de mélodie, de rythme et de carrure, comme on le disait, nous pensions avoir affaire à un hardi novateur en musique, secouant les vieilles règles inventant des combinaisons bizarres, essayant des effets inattendus ; - à un paroxyste, qu'on nous permette ce mot, poussant tout à l'extrême, outrant la violence, déchainant, à propos de rien, l'ouragan de l'orchestre et passant comme une trombe musicale sur le parterre abasourdi (4).

L'exécution de *Tannhäuser* à Wiesbaden détrompe l'imagination de Gautier : alors qu'il s'était inventé un Wagner fictif, semblable au Kreisler de Hoffmann, il découvre une musique qu'il juge tributaire de la tradition et orientée vers le passé médiéval. On est en droit de se demander si le choix du sujet de l'opéra, une légende empruntée au moyen âge germanique, ne lui a pas masqué l'originalité de la création musicale. Gautier, critique d'art et de musique, est toujours fasciné, guidé par le canevas du sujet sur lequel l'œuvre est échafaudée. Il éprouve de la difficulté à se départir de son penchant à juger selon des critères propres à la littérature.

L'opéra de *Tannhäuser* (sic), très romantique dans le sens

allemand, ne l'est que très peu ou pas du tout pour nous. L'acception du mot bien éclaircie, l'appréciation de l'œuvre deviendra beaucoup plus facile, et ce qui semblait obscur paraîtra lumineux. L'auteur du *Tannhäuser*, loin de renchérir sur Weber ou Meyerbeer, a remonté délibérément dans le passé vers les sources de la musique, comme un peintre qui imiterait Van Eyck ou l'Ange de Fiesole (5).

Gautier analyse longuement le livret de l'opéra en le confrontant à la légende, telle que la rapporte Heine dans *De l'Allemagne*, et en insistant sur ce que Baudelaire appelle la «dualité psychique», le conflit entre les exigences de la chair et celles de l'esprit. «La lutte du principe spiritualiste et du principe matérialiste, qui se disputent l'âme de *Tannhäuser*, est bien rendue par le compositeur». Dans son étude de 1861, Baudelaire dira en des termes voisins, mais plus explicites :

Tannhäuser représente la lutte des deux principes qui ont choisi le cœur humain pour principal champ de bataille, c'est-à-dire de la chair avec l'esprit, de l'enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu (6).

Gautier a clairement saisi que l'opéra wagnésien repose sur la coïncidence du *mot* avec la *note*, du texte poétique avec le texte musical, qu'il recherche la fusion de la poésie et de la musique en proscrivant les fioritures du bel canto. Le drame musical est le genre qui, par excellence, favorise la synthèse et la correspondance des arts.

Mais le système de Wagner, qui est celui d'un récitatif perpétuel traduisant avec fidélité le sens des paroles, n'admet pas la mélodie ailée et capricieuse voltigeant au-dessus de l'idée comme un papillon au-dessus d'une fleur ; la note se pose exactement sur le mot et ne s'élance pas toute seule vers le ciel, dans un souffle ou dans un rayon (7).

Il en est comme si le rythme et la mélodie étaient chargés d'illustrer, de représenter l'idée avec le plus de justesse possible. Poursuivant son analyse, Gautier met en évidence les morceaux de l'opéra qui l'ont particulièrement frappé : le chant des pèlerins qui se rendent à Rome, la marche des chevaliers entrant au château de la Wartburg et le chant de Tannhäuser dans le tournoi poétique, morceaux qui sont empreints d'éclat et de grandeur. Mais l'admiration de Gautier est loin d'être totale, elle est sans cesse teintée d'une certaine déception et réduite par des réticences. Il reproche au drame wagnérien son absence de modernisme, sa dette à l'égard de la tradition classique et de l'italianisme, son caractère nébuleux et germanique.

Comme nous l'avons dit, le romantisme de Wagner est bien plutôt un retour aux anciennes formes qu'une innovation révolutionnaire ; son orchestre est plein de fugues, de contrepoints fleuris, de canons exécutés avec beaucoup de science. Rien de moins échevelé ; l'air de désordre vient de l'absence du rythme carré que de parti pris le maître évite, de même qu'il s'abstient de moduler (8).

Ce langage technique, inapproprié à l'opéra wagnérien, montre bien les limites de Gautier comme critique musical, lui qui est allé jusqu'à écrire que «Richard Wagner, l'idéaliste, (...) méprise les sensualités de la mélodie et les délices du rythme, de même que les peintres allemands dédaignent la couleur», alors que sa composition repose sur le principe de la *mélodie continue*.

Bien que plus brève, l'étude de 1869 sur *Rienzi* est plus juste et pertinente que celle sur *Tannhäuser*. On peut éventuellement conjecturer que Gautier a pour la circonstance consulté sa fille Judith, plus compétente que lui en la matière du wagnérisme. Dans le *Troisième Rang du collier*, Judith Gautier cite intégralement le texte de 1869, alors qu'elle passe sous silence l'étude de 1857 (9). Gautier revient à l'idée que l'art de Wagner suscite «des enthousiasmes frénétiques et des répulsions violentes». Ces affrontements lui rappellent les conflits de 1830, opposant les classiques aux romantiques, soucieux de défendre «la liberté et l'autonomie de l'art». Il considère Wagner comme un *génie*, un *héros* - au sens que donnent à ces termes Emerson et Carlyle - et il lui attribue le pouvoir de produire la nouveauté de la sensation. L'opéra wagnérien est destiné désormais, dans l'esprit de Gautier, à triompher des obstacles qui entravent son succès et à devenir la musique annonciatrice du futur, la musique capable de renouveler l'opéra par sa «puissante originalité».

Puis, tout en évoquant son voyage à Wiesbaden, Gautier corrige discrètement les erreurs et les réserves contenues dans l'article du *Moniteur universel* : il se déclare maintenant sensible aux innovations du drame wagnérien, qu'il identifie avec l'avènement de la musique romantique, alors qu'il lui déniait une telle qualification douze ans auparavant : «Nous venions d'entendre, pour la première fois, de la vraie musique romantique, telle que les poètes la conçoivent». Gautier saisit plus justement l'essence de l'art de Wagner, en insistant sur la fonction de la «mélodie continue», destinée à opérer la fusion des paroles et de la musique, en valorisant la relation profonde qui s'instaure entre la voix et l'orchestre. Cette double fusion implique le renoncement à l'«opéra à numéros», c'est-à-dire à la fragmentation formelle de l'œuvre.

Ce qui nous frappa surtout dans la partition du maître germa-

nique, c'était l'extrême clarté de cette phrase musicale traduisant la phrase parlée par une mélodie continue, sans fioritures, sans ornements superflus, l'orchestre se chargeant du commentaire et soutenant de ses richesses la simplicité du dessin vocal (10).

De 1857 à 1869 le langage critique de Gautier s'est affiné dans le sens de l'exactitude en introduisant en particulier la notion du *commentaire* orchestral comme composante de l'opéra wagnérien. Le critique se déclare surpris de l'échec de *Tannhäuser* à l'Opéra en 1861 et proteste contre la dénomination de «musique de l'avenir» pour lui substituer celle de «musique du présent». Cette allusion fait supposer qu'il a lu la *Lettre à Berlioz* de Wagner, parue dans le *Journal des Débats* du 22 février 1860, où le compositeur dénonce comme ridicule et inadaptée la formule de «musique de l'avenir» que l'on a appliquée à son opéra (11).

Rienzi n'a pas été honoré de la scène de l'Opéra, mais a bénéficié au Théâtre Lyrique, grâce à Pasdeloup, d'«une chaleur», d'«une conviction» et d'«un dévouement passionnés». Gautier ne s'attarde pas cette fois-ci au contenu du livret, inspiré par l'histoire de l'Italie et animé par des «idées de liberté et de république». Il juge que le premier opéra de Wagner, en dépit de cavatines écrites «dans le goût italien», «révèle déjà un immense talent» par l'unité de la composition, la confrontation du héros avec le peuple et surtout l'envergure de la puissance orchestrale. Il est frappé par le rôle central du chœur, par le dialogue musical qui fait que *Rienzi* lui paraît être «plutôt une magnifique symphonie avec chœurs qu'un opéra comme on l'entend ordinairement». Il relève dans les cinq actes les temps forts qui l'ont particulièrement touché et les morceaux qui annoncent le Wagner des opéras futurs par leur ampleur, leur élévation et leur situation dramatique. *Rienzi* constitue une introduction à «tout ce répertoire inconnu, riche écrin de beautés nouvelles». La nouveauté refusée à *Tannhäuser* est paradoxalement consentie à *Rienzi*, par l'effet d'une évolution qu'ont subie l'esprit et la sensibilité de Gautier, persuadé désormais du caractère romantique et révolutionnaire de l'opéra wagnérien. On peut conclure avec Léon Guichard que «la température qui se lit dans cet article est significative des progrès de la pénétration wagnérienne en France» (12).

Toutefois la vraie originalité de Gautier consiste à avoir introduit le premier la référence au drame wagnérien dans le récit, d'en avoir fait, à la manière de Balzac, l'objet d'une intertextualité musicale. Dans *Spirite, nouvelle fantastique* (1866), le baron de Féroë, voyant et swedenborgien, qui cherche à initier Guy de Malivert à la vision de l'*extra-monde*, s'applique en vain à persuader Mme d'Ymbercourt de la grandeur et de la sublimité des opéras de Richard Wagner.

Après l'échange des premières formules, (...) le baron de Féroë entama (...) une dissertation esthétique et transcendante sur les plus abstrus opéras de Wagner, *Le Vaisseau fantôme*, *Lohengrin* et *Tristan et Iseult*. Mme d'Ymbercourt, bien qu'elle fût d'une assez grande force au piano et l'une des élèves les mieux exercées de Herz, n'entendait rien à la musique, et surtout à une musique aussi profonde, aussi mystérieuse, aussi compliquée que celle du maître dont le *Tannhäuser* a soulevé chez nous de si violents orages (13).

A l'enthousiasme du baron, Mme d'Ymbercourt, toute attachée à la réalité terrestre, répond par les objections traditionnelles faites à Wagner dans la société mondaine de Paris : «manque de rythme, absence de mélodie, obscurité, abus des cuivres, complication inextricable de l'orchestre, tapage assourdissant, et enfin impossibilité matérielle de l'exécution» (14). Pour le baron de Féroë, porte-parole de Gautier, la musique correspond au langage de la communication spirituelle qui s'établit entre les êtres unis par des affinités électives.

Comme Beethoven à Balzac dans *Ursule Mirouët*, écrit Léon Guichard, Wagner sert à Gautier de véritable «révélateur» des âmes. Être wagnérien, c'est vivre dans l'idéal, c'est avoir accès au monde des esprits. La musique est en effet le vrai langage, immatériel, de l'âme. (...) La musique est, pour Gautier, comme pour Balzac, le mode idéal de communication entre les âmes (15).

La musique de Wagner remplit une fonction initiatrice, parce qu'elle *peint*, dit Baudelaire, «l'espace et la profondeur, matériels et spirituels», parce qu'elle incite à la perception intuitive de l'infini et qu'elle exprime les aspirations secrètes de l'âme. Elle a le pouvoir de se projeter vers les frontières de l'indicible.

Si Gautier a progressé de 1857 à 1869 dans l'intelligence du drame wagnérien, il n'en a pas moins continué à le juger en homme de lettres plus qu'en critique musical, de même que Baudelaire, mais avec moins de profondeur et de compétence. Il n'a fait qu'entrevoir le phénomène de la *coïncidence* des arts, sur lequel insiste Baudelaire, et il n'a pas mis en évidence le rôle essentiel du mythe qui sous-tend toute l'entreprise de l'opéra chez Richard Wagner. Il n'a pas non plus saisi explicitement la fonction récurrente du *leitmotiv*. Si Baudelaire a puisé sa documentation dans les écrits de Liszt, Gautier a vraisemblablement emprunté son information musicale auprès d'Ernest Reyer, auteur de la musique du ballet-pantomime, *Sacountalâ* (16). Alors que Baudelaire, plus enthousiaste, a mieux pénétré l'essence du drame wagnérien et la mystérieuse fascination qu'il exerce, Gautier a précédé le poète

te des *Fleurs du Mal* et a bien senti l'étroite correspondance, chez Wagner, entre le langage poétique et le langage musical. Il a été un des premiers en France à découvrir l'opéra wagnérien et à concevoir que la nouveauté du wagnérisme serait un jour dépassée dans l'histoire de la musique. Il confie ces propos à son gendre, Emile Bergerat :

Même après Beethoven et Wagner, la musique est encore un art tout neuf, presque inexploré, et (...) ce qui en est découvert ne pèse rien auprès de ce qui reste à en découvrir. (...)

Dans quarante ans d'ici, Richard Wagner, que tu admires et que j'ai le premier signalé en France, sera accusé d'être dépassé en hardiesse, et tes enfants l'appelleront poncif (17).

A dire vrai, Gautier a été devancé par Gérard de Nerval, qui, à l'instigation de Liszt et après avoir assisté à la représentation de l'opéra à Weimar, révéla au public français *Lohengrin* par un compte rendu publié dans *La Presse* en octobre 1850. La principale différence entre Baudelaire et Gautier tient au fait que le premier s'est identifié avec la musique de Richard Wagner et en parle en poète et de l'intérieur, tandis que le second s'exprime en tant que journaliste et demeure à l'extérieur ou à distance de l'œuvre. Il n'en reste pas moins que les articles de Gautier constituent un jalon important dans l'histoire du wagnérisme en France et qu'ils contiennent les prémices d'une évolution qui aboutira au *sacre* du drame wagnérien dans les temps du symbolisme. En dépit de leurs inexactitudes et de leurs limites, ils revêtent une valeur annonciatrice par leur insistance sur l'alliance nécessaire de la poésie et de la musique.

Marc EIGELDINGER
Université de Neuchâtel

NOTES

1. *Oeuvres complètes*, t. II, p. 780.
2. Richard Wagner, *Lettres françaises*, p. 304. Le passage de la lettre est cité par Gautier dans son étude sur *Rienzi*. *La Musique*, p. 302.
3. *La Musique*, p. 290.
4. *Ibid.*, p. 289.
5. *Ibid.*, p. 291.
6. *O. C.*, t. II, p. 794. Gautier ajoute à propos du troisième acte que *Tannhäuser* « oscille entre le ciel et l'enfer, entre l'amour pur et l'amour charnel, entre l'art spiri-

tualiste et l'art matérialiste ».

7. *La Musique*, p. 295.
8. *Ibid.*, p. 297.
9. *Auprès de Richard Wagner*, p. 205-209. Elle précise en outre que Cosima Wagner a donné son assentiment à cet article sur *Rienzi* et l'a conservé.
10. *La Musique*, p. 301.
11. Richard Wagner, *Lettres françaises*, p. 191-197.
12. *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, p. 46.
13. *Spirite*, p. 70.
14. *Ibid.*, p. 70.
15. *Op. cit.*, p. 46-47.
16. Georges Servières, dans un article intitulé « Les Relations d'Ernest Reyer et de Théophile Gautier » et paru dans la *R.H.L.F.* (1917, p. 65-79), a montré que Reyer a été le conseiller et le collaborateur de Gautier en matière de critique musicale, qu'il a peut-être même été le rédacteur de certains articles. Il l'a initié à l'analyse technique et à l'art musical de l'Allemagne. Cette « collaboration intermittente » aurait été interrompue en 1855, lorsque Gautier entra au *Moniteur universel*. Toutefois Reyer l'accompagna à Wiesbaden en 1857 pour assister à la représentation de *Tannhäuser*.
17. Emile Bergerat, *Théophile Gautier, entretiens, souvenirs et correspondance*, p. 151 et 156.

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDELAIRE (Charles), *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* dans *Oeuvres complètes*, Galimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976.
- BERGERAT (Emile), *Théophile Gautier, entretiens, souvenirs et correspondance*, Charpentier, 1879.
- COEUROY (André), *Wagner et l'esprit romantique*, Idées / nrf, 1965.
- GAUTIER (Judith), *Richard Wagner et son œuvre poétique depuis Rienzi jusqu'à Parsifal*, Charavay, 1882.
- GAUTIER (Judith), *Le Troisième Rang du collier* dans *Auprès de Richard Wagner, souvenirs (1861-1882)*, Mercure de France, 1943.
- GAUTIER (Théophile), *La Musique*, Charpentier, 1911.
- GAUTIER (Théophile), *Spirite*, Nizet, 1970.
- GUICHARD (Léon), *La Musique et les lettres au temps du wagnérisme*, P.U.F., 1963.
- WAGNER (Richard), *Ma Vie*, traduction de N. Valentin et A. Schenk, 3 vol., Librairie Plon, s. d.
- WAGNER (Richard), *Lettres françaises*, recueillies et présentées par Julien Tiersot, Bernard Grasset, 1935.

POEME ET MUSIQUE

GAUTIER ET LES «VARIATIONS SUR LE CARNAVAL DE VENISE»

A propos de quelques sources

Les *Variations sur le Carnaval de Venise* offrent comme un accès privilégié à Théophile Gautier : suggérée par deux noms - Paganini et Canaletto - se pose explicitement la question du goût artistique du poète : qu'aimait-il vraiment ? et n'aimait-il que ceux-là ? Plus généralement le titre évoque ensuite un problème de poétique : comment l'auteur a-t-il conçu ses variations littéraires ? Ne découvre-t-on pas ici le secret des fameuses «transcriptions d'art» ? Enfin comment se fait-il que les commentateurs de Gautier, même les plus autorisés, divergent si fortement sur l'appréciation et la valeur de ce «vieil air populaire», qui forme le thème du poème et sa source ? Sans qu'il y paraisse vraiment ces problèmes intéressent directement la recherche, et singulièrement la recherche comparatiste ; en effet le critique se trouve confronté à la question de l'étrange et des intermédiaires : quand et comment Gautier a-t-il été mis en contact avec ces artistes et ces productions étrangers ; de plus quelle image de l'étranger Gautier donne-t-il dans ces vers ? Tels sont quelques-uns des domaines qu'on abordera en évoquant successivement les caractéristiques principales du poème, les surprises que révèlent ses origines musicales et surtout la complexité aisément décelable des rapports entre Gautier et la musique.

Un peu étrange est ce poème, consacré justement à l'évocation de l'étranger. Car il est bien sûr que l'étranger est le principe de cette suite de variations sur Venise, le carnaval, Paganini, Canaletto. Gautier suit le même schéma que Nerval, dans l'odelette fameuse intitulée, *Fantaisie* («Il est un air pour qui je donnerais / Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber») ; le premier vers déjà semble presque un écho : «Il est un vieil air populaire» ; vient ensuite le nom d'une musique, d'un musicien : Paganini, chez Gautier, qui « a ramassé le thème antique / Du bout de son divin archet » ; à partir de là

monte l'évocation visuelle : «Il me semble (...) voir », qui débouche en dernier lieu sur un paysage d'âme, un souvenir personnel : «Au loin dans la brume sonore (...) J'ai revu (...) Mon vieil amour de l'an passé», ce qui est tout à fait comparable à la dame du temps de Louis XIII, penchée à sa fenêtre, dans le poème de Nerval.

Le schéma est bien le même, chez l'un et l'autre auteur : l'altérité (l'air populaire) passe par l'étrangeté (spatiale chez Gautier, temporelle chez Nerval) pour mieux conjurer une sorte de fantastique qui, dans les vers, vole comme sur les ailes du chant : «Jovial et mélancolique Ah ! vieux thème du carnaval / Où le rire aux larmes réplique /, Que ton charme m'a fait du mal!» (1) Semblablement on observerait, chez Nerval, à quel point il importe de laisser aux mots leur sens premier, leur étincellement, né d'une rencontre imprévue, pour comprendre que l'évocation de l'extérieur est d'abord une invocation intérieure, que l'étranger recouvre aussi une étrangeté. Mais, à partir de là le parallèle avec Nerval n'est plus possible. En effet on notera que si Nerval intitule son texte «fantaisie» - ce qui est une appellation d'un germanisme tout à fait bien séant - Gautier, pour sa part, parle de «variations» ; or n'y a-t-il pas désaccord entre ce nom qui, au XIX^{ème} siècle surtout, évoque une forme mondaine, brillante, extérieure, et le contenu étrange qu'on vient de dire, cette vision fugitive intérieure, née d'une musique précise, associée à des noms historiques, concrets ? Voilà bien ce qui fait le paradoxe et le charme de ce poème de Gautier, voilà bien où mène une visualisation de la musique qu'on croirait purement anecdotique (2). Voilà, aussi, ce que les «Gautiéristes» les plus autorisés n'ont, probablement, pas assez relevé.

En effet, les différents commentaires de ce poème trahissent tous comme une vague errance ; elle confine, à la limite, à l'erreur et l'on est bien obligé de le souligner dans la mesure où c'est la musique, son intelligence, qui en pâtissent alors. M. Cottin (3) réduit le poème, ainsi que le recueil d'ailleurs, à un pur exercice de style, et même doublement, car elle insiste sur les circonstances journalistiques - ce qui aboutit à privilégier le violoniste Sivori aux dépens de Paganini - et elle insiste sur l'intérêt pictural - mais en préférant Ziem à Canaletto (4) en d'autres termes d'exégète prend le contrepied de ce que Gautier invoque et elle relègue, dans ce cas, les vrais génies derrière des talents beaucoup moins importants !

R. Jasinski (5) insiste davantage sur les aspects musicaux, mais il se borne sans doute trop au «vieux air populaire». Sans doute Gautier, à la suite de Paganini, s'est souvenu d'une chanson bien connue, citée dans le *Larousse* du XIX^{ème} siècle (6), mais le poème raconte précisément le passage du populaire à l'artistique («Paganini, le fantastique (...) A ramassé le thème antique»), ensuite de quoi Gautier s'évade vers un autre art. L'intérêt du texte consiste indubitablement dans cette ambiguïté du champ référentiel ; Jasinski, trop positif, la méconnaît, ce qui le conduit - erreur plus grave - à ne

pas dire un seul mot de cette espèce de «sfumato» caractéristique de la vision gautiériste, en II (Sur les lagunes) et en IV (Clair de lune sentimental). Or le flou et l'incertain peuvent-ils faire bon ménage avec la précision impliquée dans une référence aux vedutistes ou à un virtuose comme Paganini ? Certainement pas, il y a donc une contradiction intime entre ce qui a donné au poème son élan et ce que le poète nous fait voir ou entendre ; en d'autres termes le texte semble sous le signe de l'explicite et de l'exact, mais il célèbre en fait l'implicite, le nébuleux («Au loin dans la brume sonore / Comme un rêve presque effacé...») Elle est alors fautive cette critique de source qui aboutit à méconnaître, sous prétexte de science, le charme et l'essence intime de ces vers ! Jasinski n'a pas senti l'étrangeté des «Variations».

Pour ce qui est de G. Matoré (7), habituellement fin commentateur des évocations musicales, O. Sahlberg a critiqué avec raison sa volonté de voir dans ce poème une adaptation linéaire de l'opus 10 de Paganini (8). A juste titre, au contraire, l'exégète allemand souligne le côté construit du texte, sa structure quadripartite qui l'apparente à d'autres poèmes comme «Affinités secrètes» ou «Symphonie en blanc majeur». On peut ajouter encore une remarque : dans la partition de Paganini le violon est en la, tandis que l'orchestre accompagne le soliste dans la tonalité de si bémol majeur, de plus le virtuose utilise les ressources de la corde à vide et des harmoniques, qui renforcent l'effet d'écho induit par la discordance des tonalités (9). N'est-ce pas là l'origine de ce procédé de «double langage» (passé vs. présent, musique vs. peinture) dont on a dit, à l'instant, qu'il fait tout le charme de Gautier. Les strophes 12/13 puis 29/30 semblent en tout cas attester que le poète avait une oreille bien fine, et bien faite : «Sur une gamme chromatique (...) La Vénus de l'Adriatique sort de l'eau (...) Les dômes, (...) Suivant la phrase au pur contour / S'enflent comme des gorges rondes (...) Cette note de *chanterelle* / *Vibrant* comme l'harmonica (...) Flèche d'argent qui me piqua».

Au total on voit que le poème est plus compliqué qu'il n'y paraissait et une bonne partie de son pouvoir évocateur tient à des détails artistiques que la critique n'a pas relevés ou qu'elle a mal compris. L'étrangeté de Gautier peut-elle s'accommoder vraiment d'une critique des sources ? Ou ne faut-il pas regarder les partitions de très près ? C'est alors qu'une érudition mieux comprise et l'histoire artistique exacte nous réservent quelques surprises.

En effet il n'y a pas un Carnaval de Venise, mais au moins deux, voire trois, ou quatre ; l'erreur des principaux commentateurs a été d'ignorer la diversité mais aussi la complémentarité de toutes ces partitions.

Ainsi par exemple l'existence de la composition de Paganini occulte trop le fait qu'il y avait, antérieurement, deux ballets portant le même titre. Le poème de Gautier fait explicitement référence à double filiation lorsque il évoque d'une part le répertoire des tabatières à musique (str. 2), les «bals

aux poudreux berceaux» (str. 3), d'autre part la récupération violonistique ultérieure («Paganini un soir» etc., str. 7) ; mais qui a regardé de près la partition de Persuis et Kreutzer (10) chorégraphie de Milon, datant de 1817, et faisant suite elle-même à l'opéra-ballet de Campra, les *Fêtes vénitiennes* (1710) ? Il est certainement impossible de déterminer si Gautier avait une connaissance, même livresque, de Campra ; on constate pourtant que le poème est bâti «en tiroir» comme l'opéra-ballet, c'est-à-dire qu'il comporte autant de sujets qu'il y a d'entrées (quatre pour notre poème, signalées par les quatre sous-titres différents) et que tout est disposé en vue du ballet proprement dit : le poème III «Carnaval» enchâssé dans le texte comme le ballet dans l'opéra. D'autre part à l'examen de la partition de Persuis et Kreutzer on observe les faits suivants : les trente-deux numéros se répartissent invariablement en alternance de rythme lent / vif / / lent / vif, etc. ; ne semble-t-il pas que Gautier suive à peu près cette disposition ? L'aveugle de la strophe 5 qui écorche le thème sur son basson pleurnichard n'a certes pas la virtuosité de Paganini, or même Paganini (str. 7) commence son prélude avec lenteur avant de dérouler ses «arabesques d'or» puis d'accélérer (str. 9. 12), dans la deuxième partie ; ensuite la partie III (Carnaval) reprend en symétrie inverse le rythme vif, avec le défilé des masques, avant que le n° IV (Clair de lune sentimental) soit, de toute déviance, l'évocation d'un savant *rallentando* (la gamme qui monte en jet d'eau, à la strophe 25, débouche, à la strophe 31, sur un goutte à goutte !). Faut-il tirer argument du fait que Persuis & Kreutzer ont composé trente-deux numéros alors que Gautier aligne seize strophes ? En tout cas il est sûr que la barcarolle (n° 10 et 13), le tambourin final (n° 16), l'intervention de Polichinelle sur un rythme pointé (n° 4) se retrouvent chez Gautier : il s'agit respectivement des strophes 13, 20, 25. On soulignera, enfin, que le fameux air dit «du Carnaval de Venise» n'apparaît jamais ni chez Persuis ni chez Campra ! Paganini, dans son adaptation virtuose ne s'est pas inspiré de ces musiciens, mais c'est Gautier qui, délibérément, laisse croire à une filiation, tandis qu'il se livre, pour son poème, à une contamination de ces sources musicales ; la strophe 10 est une invention pure :

«L'air du Carnaval de Venise
Sur les canaux jadis chanté
Et qu'un soupir de folle brise
Dans le ballet a transporté !»

L'œuvre de Paganini était, en son temps, fort célèbre, et, comme l'ont dit les critiques, Gautier devait la connaître assez bien ; pourtant on ne saurait prétendre que son rôle est prééminent ; à bien y penser si la section II est davantage consacrée à Paganini, le numéro III, comme on l'a vu, est une transposition du ballet. De Paganini Gautier a repris - outre l'effet des harmoniques et de la corde à vide, qu'on a mentionnés plus haut - quelques détails caractéristiques, mais pas l'esprit vrai. Par exemple la partition se di-

viser en deux parties : une introduction, *adagio* / *appassionato*, puis le morceau proprement dit, *allegro moderato* ; n'en trouvons nous pas l'écho à la strophe 8 lorsque les vers : «Et *brodant* la gaze fanée (...) Fait sur la phrase dédaignée / *Courir ses arabesques* d'or» évoquent l'entrée du violon, égrenant lentement et héroïquement le thème, puis la transition entre l'*adagio* et l'*allegro* ? De même l'accompagnement de la partie de violon se caractérise par une écriture presque constamment arpégée, n'est-ce pas la strophe 23 : «Cet arpegge m'a dit : c'est elle !» ? Enfin, on remarque, dans l'*allegro*, que la fameuse phrase revient sur un rythme syncopé, cela n'évoque-t-il pas aussi bien l'allure un peu saccadée d'une gondole (str. 11), glissant par à coups, que les embarras du carnaval lorsque Polichinelle heurte Trivelin qui se mouche (str. 20 - 21) ? A l'inverse il y a, chez Gautier, une note élégiaque qui manque tout à fait dans la partition simplement brillante de Paganini, et, de façon plus générale, si Gautier insiste sur le côté sentimental, sur la barcarolle (en II et IV), qu'il visualise, on n'en trouve pas la source chez Paganini, pour qui Venise n'est qu'un thème de chanson à la mode. Or nous touchons là à quelque chose d'essentiel : Gautier a trouvé une «couleur» qui n'existe pas chez le violoniste italien, il a développé une ambiance, qui ne se dégageait pas non plus de la partition de Persuis & Kreutzer.

Ces «touches» particulières sont-elles imputables à la musique, ou viennent-elles de la peinture (11) ? On risquera une hypothèse : il existe encore un autre Carnaval de Venise, celui que Chopin a composé et joué vers 1829, après avoir entendu lui-même l'œuvre de Paganini (12) ; or autant Paganini est extérieur, strictement virtuose, autant Chopin - comme le prouve ultérieurement sa célèbre *Barcarolle* - se fait plus lyrique, plus pénétrant, même dans une simple «réminiscence» de Paganini. On n'a pas la preuve que Gautier connaissait cette œuvre de Chopin, mais on peut conjecturer que Chopin la jouait volontiers, dans ces salons mondains où il pouvait rencontrer aussi Gautier, comme par exemple chez Delphine de Girardin (13). On observe aussi que Chopin a adopté - et pour cause ! - une seule tonalité : celle du violon paganinien, en la majeur, et de là provient, en grande partie, à la fois cette impression de fondu, d'unité profonde du morceau, à la fois le caractère élégiaque, souligné par l'accompagnement de la main gauche, écrit dans le style discret et typique de toutes les compositions lyriques de Chopin. Ces précisions ne pourraient-elles éclairer d'un jour particulier l'esprit d'ensemble de ce poème, et certaines strophes : toute la IV^{ème} partie (Clair de lune sentimental) la strophe 13 («Les dômes, sur l'*azur des ondes*, suivant la phrase au pur contour / S'enflent comme des gorges rondes / *Que soulève un soupir* d'amour»), la strophe 15 («Avec ses palais, ses gondoles / (...) *Ses doux chagrins*, ses gaités folles / Tout *Venise vit* dans cet air») ? En d'autres termes c'est parce que Chopin est plus «vénitien» que Paganini, c'est parce que sa composition est elle-même, déjà, une «variation», au sens large, sur Paganini, que Gautier aurait pu être touché par cette musique. Il ne serait

pas nécessaire alors d'invoquer, pour ce poème, des sources picturales qui l'expliquent, d'autant que Canaletto n'a pas peint de Carnaval (14), et que Gautier, à l'époque, ne connaissait ni Venise, ni un peintre tel que Ziem ! (15)

De tout ceci que peut-on conclure ?

En premier lieu il est évident que le poème, n'est pas, *stricto sensu*, une série de variations sur un thème donné, précis (16). Il s'agit plutôt d'un poème en trompe-l'œil, à tous les niveaux, pour la musique comme pour la peinture. Paganini occulte Persuis, Chopin se cache - peut-être - derrière l'un et l'autre. Gautier a réussi un savant mixage de toutes ses sources, de tous ses goûts.

Pour cette raison il n'est plus possible de mettre encore sur le même plan ce poème et celui de Nerval ; à présent on discerne entre les deux textes une opposition qui prolonge celle du goût des deux auteurs. Nerval se montrait partisan de l'air folklorique d'une musique populaire, Gautier est bien davantage tourné vers l'art savant. Il y a même de l'artificiel chez lui. Le processus de visualisation change aussi de sens : Nerval proposait un voyage dans les siècles, au temps de Louis XIII ; Gautier invite au voyage dans l'espace, doublement, puisqu'il s'agit de l'espace vénitien et de l'espace des «textes artistiques» vénitiens. En ce qui concerne la technique, autant le sonnet de Nerval, bref, ramassé, coule de source et affiche une désarmante simplicité, autant le poème de Gautier, ordonné en quatre parties, chacune dans un mouvement, une couleur différents, ressortit de l'esthétique de la Suite, dont le *Dictionnaire de musique* de J. J. Rousseau (17), rappelait tous les liens avec l'école violonistique italienne, et donc avec la variation baroque.

Ceci nous mène encore plus loin dans l'appréciation du goût musical de Gautier, de la fonction qu'il prête à la musique. Ainsi les deux «côtés» du poème ramènent, en fait, au XVIII^{ème} siècle, qui a, le premier, cultivé la variation, et honoré, à Venise, le violon ; il faut dès lors concevoir, avec les yeux de Gautier, Paganini comme le rejeton de ces prestigieux virtuoses de la Sérénissime, entendus déjà par Jean-Jacques ; ainsi s'établit un raccord avec Campora, avec l'opéra-ballet, dont on ne soupçonnait pas bien comment il pouvait être évoqué conjointement avec Paganini. A l'inverse la technique de Gautier reste, elle, bien moderne, puisqu'il ne s'agit nullement d'une variation au sens canonique du terme, mais d'une «réminiscence», d'une «paraphrase» au sens lisztien, au sens des pianistes romantiques. Cet hommage rétrospectif, rendu à l'aide de processus contemporains, ne rappelle-t-il pas un peu E.T.A. Hoffmann ? N'y a-t-il pas, chez le conteur allemand un goût du XVIII^{ème} siècle, de l'ancienne musique - voir *Don Juan*, ou le *Chevalier Gluck* - mais servis par une technique révolutionnaire du conte, une façon de rendre fantastique l'art des sons ? Eh bien cet aspect surréel existe encore chez Gautier. Le Carnaval (III), le Clair de lune sentimental (IV) évoquent

des visions, des fantômes, même s'ils sont charmants ; le défilé rythmé des masques ne fait-il pas songer aux automates musicaux, à Olympia ? de même Hoffmann n'a-t-il pas eu une grande fascination pour Venise et ses courtisanes, à qui il prête des fonctions presque surréelles ? N'est-ce pas, à peu près, ce qu'il advient, chez Gautier, avec le «vieux amour de l'an passé» ? Il y a bien d'autres textes de Gautier, à commencer par *Spirite*, qui prêtent à la musique un rôle de philtre magique, pour que ces *Variations* puissent sans trop de paradoxes passer moins pour une transcription d'art que pour un poème fantastique, dans lequel se fait jour une conception hoffmanienne de la musique et de l'art du poème. Après tout, Venise, les musiques, les peintres qu'elle a inspirés font partie de ces «pays merveilleux» dont parlent les *Scènes d'enfants* de Schumann ; Venise, ses musiciens, ses peintres, jouent le rôle de ces paradis artificiels - ils s'ajoutent au vin de Hoffmann à la drogue de Baudelaire, au hachisch de Gautier, et versent «des spiritueux à la roue de l'imagination» ; ensuite de quoi naît le poème, bien supérieur et bien plus beau que la réunion de quelques sources artistiques.

On le voit, il faut lire ces *Variations sur le Carnaval de Venise* en songeant surtout à la poétique gautieriste. Certes cet art se nourrit de matériaux précis, mais le choix de ces matériaux a déjà, en lui-même, quelque chose de révélateur que la critique habituelle a trop peu soupçonné. Par delà Paganini, le ballet, voire Chopin, dans cet éloge du passé, dans cette rétrospection qui s'épanouit en tableau fantastique et fantomatique, en «brume sonore», il y a un processus de visualisation de l'art qui trahit un sentiment vif, intime de la musique. Il n'est pas sûr que l'expression de transcription ou transposition d'art rende juste compte de la subtilité de ces processus qu'on vient d'évoquer ; il serait plus pertinent de parler, même pour ces *Variations* si colorées et si rythmées, d'une conception hoffmanienne de la musique et de la poésie.

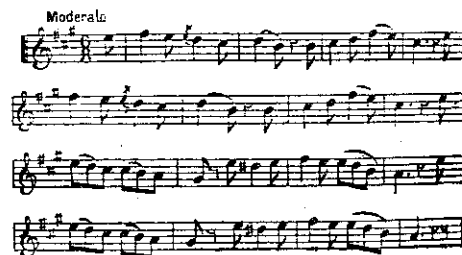
Francis CLAUDON
Université de Dijon

NOTES

1. C'est nous qui soulignons par ces italiques, ainsi que dans la suite des citations.
2. Voir par exemple sur ce point notre thèse *L'idée de la musique chez les Romantiques*, Champion diffusion, 1980, pp. 236-239.
3. *Emaux et Camées*, Minard, 1968, voir par exemple la page 22 où M. Cottin emploie et souligne l'expression connue : «transcription d'art».
4. Voir l'introduction, ibidem, pp. 38-39.

5. *Emaux et Camées* dans l'édition qu'il a procurée des *Poésies complètes*, Nizet, 1970, 3 volumes, tome I, p. XCVIII.

6.



7. G. Matoré, p. 142.

8. O. Sahlberg, *Thematik und Symbolik von T. Gautiers Emaux et Camées*, dissertation, München, 1980, pp. 84-85.

9. Ce détail est noté par Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des œuvres*, rééd. Laffont à l'article «Carnaval de Venise».

10. Nous avons consulté l'arrangement pour piano de ce ballet, édité chez Boïeldieu s. d.

11. Telle est, par exemple, l'hypothèse de M. Cottin, insistant sur le peintre Ziem.

12. On peut consulter ce morceau dans l'édition des O.C. de Chopin, Varsovie, 1955, tome XIII, p. 78.

13. Nous remercions A. Gann de cette précision.

14. Voir sur ce point l'étude de M.H. Girard «T. Gautier et la peinture vénitienne du XVIII^e siècle», in *L'art et l'artiste*, actes du colloque international, Montpellier, septembre 1982, t. I, pp. 61-73.

15. A propos de Ziem on rappellera ce que dit la notice du *Dictionnaire des peintres & graveurs*, de Bénézit, pour caractériser sa manière. Il cite un jugement qu'il attribue à Chopin (mais s'agit-il du musicien ou du peintre ?) : «Chaque artiste a une patrie idéale, souvent éloignée de son vrai pays. La patrie de Ziem est Venise. Avec une goutte d'eau où se dissout une parcelle de couleur il bâtit en quelques coups de pinceau une maison. Mais ce qu'il exprime encore mieux c'est l'eau verte de la lagune, brisée en mille écailles de lumière et reflétant le caprice du ciel à travers le sillage et les remous des gondoles». Quelle belle appréciation, qui semble de Gautier lui-même ! et comme elle établit un lieu géométrique entre tous ces artistes.

16. Nous avons étudié cet aspect formel et générique précis dans notre article «Gautier et les Variations» in colloque *Transpositions*, Toulouse, mai 1986.

17. Voir les articles «suite», «sonate», «Variation».

LES DEUX COLOMBES : LE TEXTE DE LA VOIX

...la friction même de la musique
et d'autre chose, qui est la langue..."

R. BARTHES. Le grain de la voix. (1)

Il y a une vérité historique : en retrouvant les traces du seizième siècle, les poètes romantiques ont renoué avec la musique et le chant des liens que le classicisme avait distendus. Du romantisme au symbolisme, la poésie inspire un genre musical : la mélodie.

Il y a un fait théorique : consciente ou non, telle pratique interactive, ou collaboration, de la musique et de la littérature à la mise en voix d'un message ne peut qu'inquiéter certains a priori. Sur la langue : son obligation de signifier, avec précision et clarté, bref, son utilité ; sur la musique : son aptitude à se passer des mots et à dérouter les concepts, sa gratuité. Aussi du débat de la *Musique et des Lettres* (2) ne retiendrons-nous que l'enjeu théorique, délesté des idéologiques conflits de priorité, caducs dès lors que chaque art a conquis son autonomie de pensée et que tous sont également menacés par l'hydre à deux têtes de l'information et du loisir. Cet enjeu, proche de nous au point qu'on a pu dire que «la mélodie (française) relève très peu de l'histoire de la musique et beaucoup de la théorie du texte» (3), c'est le dévoilement réciproque des structures linguistiques et musicales engagées dans la réalisation vocale, et, plus précisément de celles qui surdéterminent les éléments de la représentation (ici, les sons), donnant à la mélodie un statut de *texte*. (4)

Pour décrire les étapes de la mise en musique mais surtout l'ordre des choix intervenus dans chacun des domaines et dans la réalisation finale entre :

- la reproduction des idées : signification de l'écrit, développement du motif musical, et
- la production d'une oeuvre : interactions entre notes, syllabes, silences, coupes, motifs et mots, nous avons élu un poème dont le sujet autant que la forme mettait en valeur le travail de la voix : le *Lamento* de Th. Gautier, (5) et deux de ses versions chantées, celle d'H. Berlioz dans les *Nuits d'été*, (6) et celle d'H. Duparc. (7)

Appelons historique (ou sémantique) la comparaison qui, selon des rubriques chronologiques ou thématiques, s'emploie à classer les oeuvres. Elle se fonde sur des coïncidences objectives : contemporanéité du poème de Gautier (*Premières Poésies, 1830-45*) et de la mélodie de Berlioz (*Opus. VII. 1834*) ; texte commun à Berlioz et à Duparc, pour offrir une conclusion générale : unité d'inspiration des arts dans une époque donnée, ou influence esthétique d'une période sur une autre. Elle transforme un repérage fonctionnel (celui du classement documentaire) en règle narrative (celle de la cohérence chronologique). C'est en effet parce que l'histoire (de l'art) est un récit qu'elle recourt aux étiquettes unificatrices : genre, style, siècle qui gomment les disparates d'une oeuvre, d'une époque.

Bien qu'il soit communément admis que les oeuvres elles-mêmes ne sont pas impliquées dans la vraisemblance historique, mais seulement certaines idées que l'on développe à leur sujet, cette intuition a peu de conséquences pratiques. On parle avec raison d'un art de l'historien. Art. de 2nd degré, puisqu'il propose des représentations de ces représentations que les oeuvres sont réputées fournir, c'est aussi une double illusion. En se donnant l'apparence d'une constatation, il donne aux oeuvres celle de la vie.

Appelons maintenant sémiotique (ou intertextuelle) la comparaison qui, suivant les modes de combinaison et de perception propres à la lecture, s'emploie à établir, dans un message donné, les rapports qui lient les signes au lieu de leur emploi, à l'espace-temps dans lequel ils sont réalisés. Elle se fonde sur des similitudes internes pour rapprocher des zones éloignées, ou, à l'inverse, disjoindre des zones contiguës. Or, le principe reste inchangé, que l'on étudie les interactions entre les éléments d'une même oeuvre (relations d'**intratextualité**), ou celles qui éventuellement se produisent lorsque se rencontrent, au sein d'une oeuvre, des éléments empruntés à d'autres (**intertextualité**). Dans les deux cas, les récurrences **textuelles** ont sur la réception même effet : elles empêchent le processus de compréhension de se dérouler normalement (ralentissent la lecture) ; et même conséquence : elles déportent l'attention sur les mécanismes de production (dévoilent l'écriture).

Pourquoi, alors, multiplier par trois l'épreuve de la lecture **textuelle**, sur le poème et l'une et l'autre mélodies qui l'exploitent, s'il est établi que l'intertextualité n'offre en rien une textualité différente ou supérieure aux simples rapports qui régissent les structures d'un texte ? D'abord, précisément, pour démontrer cette égalité textuelle, qui pose la spécificité du texte mélodique : non pas l'addition d'un texte musical et d'un texte poétique, mais, lorsque ses éléments acquièrent une force de surdétermination suffisante, un texte **intersémiotique**. Ceci explique, par exemple, qu'on puisse rencontrer plusieurs mélodies pour un même poème, mais non l'inverse. Contrairement à la chanson, ou à la ritournelle, le calcul musical prend si bien en compte les phénomènes langagiers qu'air et paroles sont inséparables, ou plutôt que l'air cède alors la place au **chant**.

Il s'ensuit un développement de la production mélodique qui échappe à l'approche traditionnelle en sémiologie des rapports du langage et des codes

artistiques comme **système interprétant/systèmes interprétés**. (8) L'interprétation, c'est-à-dire le discours que l'on peut tenir sur une oeuvre (qui peut d'ailleurs être à base de langage : littéraire) ne représente plus la seule relation possible entre la langue et les systèmes non-linguistiques. Dans la mélodie, les phonèmes sont utilisés à la fois comme sons, et comme unités linguistiques de première articulation. La relation qui unit langage et musique est une **interférence** productive qui provient de l'intersection matérielle, dans le son, de leurs moyens d'expression.

Aussi, ne risquons-nous pas, malgré l'identité des paroles, et l'évidence des rappels musicaux de voir la comparaison des deux mélodies s'enliser dans la redondance. La signification de la mélodie ne se limite pas à son expressivité, à sa capacité de traduire la signification des mots, pas plus que la signification du poème ne se réduit à l'exposé de son thème. Jumelées par leur texte, les deux mélodies ne sont pas synonymes, car le propre de la textualité est de redistribuer les fonctions respectives du sémiotique et du sémantique. C'est de l'usage et non plus du code que les signes reçoivent leur sens. C'est de leurs rapports réciproques dans le message que les signes tirent leur valeur.

Il n'en faut pas plus pour métamorphoser le rôle musical secondaire de l'interprète vocal en programme exploratoire. Sommé de satisfaire en même temps à la reproduction des mots et à celle des notes, il est d'emblée confronté aux contradictions qui caractérisent toute tâche reproductive, quel que soit son mode d'expression. La production du **phrasé** implique une régulation vigilante des effets de la phrase et de la mélodie. Le chant fait place alors à la théorie, non que le chanteur acquière de spéciales compétences en phonologie ou en composition musicale, mais, contrôlant sans cesse le rapport du son qu'il produit, au moment de la mélodie, il est le théâtre d'une transformation réciproque et constante de la voix et de l'écoute. Premier auditeur, second créateur

1. TEXTE POÉTIQUE, PRÉTEXTE MUSICAL

Ce qui prédestine un écrit à devenir mélodie, c'est un certain degré de textualisation sur la dimension qu'il partage avec la musique : sa réalisation sonore. Bien que la définition du code écrit comme simple substitut du langage oral, chère à la linguistique, ne tienne guère devant les profondes différences de comportement et de consommation qui séparent les deux mediums, l'oralité détient un étrange pouvoir sur l'expression écrite, non seulement parce qu'elle représente un parangon de la communication, comme si la communication directe était plus fidèle ou sincère, mais aussi parce qu'elle participe activement, par le biais des récurrences phoniques, à la production du message. Elle parle dans l'écrit par l'inconscient de la langue, ou la conscience rhétorique, qui n'est qu'une volonté de séduire l'inconscient de l'autre, le récepteur. Nul doute que la réputation (vocation ?) musicale de la poésie ne s'établisse pour l'essentiel sur les phénomènes sonores : rime, assonance, allitération, auxquels l'on réserve le nom d'**euphonie**. La répétition d'un son, à partir de laquelle se construit son alternance et sa combinaison dans un paradigme avec d'autres

sons pertinents est à l'origine de la musique aussi bien que du langage et, à vrai dire, de la notion de signe dans sa plus grande généralité, ainsi qu'en témoigne le célèbre *for/da* freudien. (9)

Avec l'euphonie, nous voilà donc projetés à la source de la langue : sa valeur symbolique. L'objet, ou le signe, soumis à la répétition, comble l'angoisse dans laquelle la disparition, toujours possible, du référent est censée plonger le sujet. Reste que la face matérielle du signe n'est qu'une partie du signe, sa partie non-signifiante, dont l'inflation compromet la clarté de la communication, ce qui semblerait ajouter à l'angoisse, plutôt qu'y remédier. De plus, rien n'indique que le brouillage informatif que l'euphonie provoque dans le langage constitue le revers inévitable d'un ordre acoustique différent, qui serait musical.

A cet égard, la position de Jakobson, l'initiateur de cette problématique, tant comme phonéticien que comme poéticien, est caractéristique : il préfère restituer à l'euphonie une fonction strictement linguistique que rétrograder la poésie au rang "d'une musique vocale inférieure". (10) Voir dans l'effet euphonique, l'unique ou le principal objectif du travail poétique serait faire bon marché de ses raisons. En le multipliant, le poète espère non seulement échapper aux significations "mortes", socialisées, du code, mais surtout les transformer à l'intérieur même de la communication poétique. Aussi doit-on suivre Jakobson lorsqu'il rappelle que "*ce ne sont pas les sons, mais les phonèmes, c'est-à-dire les représentations acoustiques capables de s'associer avec les représentations sémantiques*" qui produisent l'euphonie. Outre l'entraînement mécanique de la mémoire auditive (il n'est pas de procédé mnémotechnique qui s'en exempte) - les répétitions phoniques prennent une part doublement active à l'établissement du tissu textuel de l'écrit : en détournant l'attention vers la matérialité des signes, en produisant des effets de sens inédits.

L'euphonie rejoint le champ plus vaste de la fonction poétique, c'est-à-dire de l'ensemble des phénomènes de surdétermination aptes à transformer en *texte* les composantes d'un écrit selon le fonctionnement défini par Jakobson de "*la projection du principe d'équivalence de l'axe de sélection sur l'axe de la combinaison*". (11) A trop se hâter d'assimiler les recherches sonores du poète au travail musical, on risque, captivé par les effets de surface de la textualité, de n'en point comprendre le fonctionnement qui est révolutionnaire, puisqu'il inverse les opérations mentales de l'expression. En effet, il ne s'agit rien moins que d'invertir la phase de préparation, où s'établissent les stocks linguistiques, et la phase de réalisation, où se rangent les éléments retenus. Déployer un paradigme sur l'écrit, autrement qu'en le déclinant, bien entendu, c'est toujours une façon de remonter le temps, de faire apparaître dans le message accompli l'étape antérieure : les calculs mêmes de sa réalisation.

Retenons donc que les sonorités poétiques ne sont pas la simple actualisation d'un stock préexistant (tel le dictionnaire de rimes) mais le produit d'un travail de la langue avec la page. Rien de spécifiquement acoustique dans cela, mais rien qui empêche de porter au crédit de l'expression musicale la

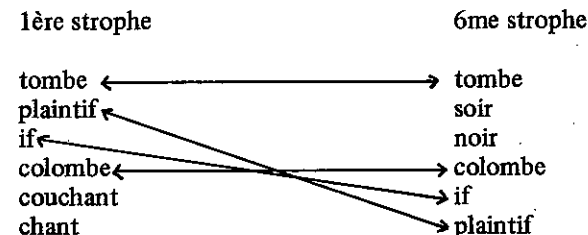
capacité de réaliser avec ses moyens et son support, le même type de travail. Sur la base d'une telle homologie, il peut donc y avoir un texte musical comme il y a texte linguistique (le genre prose/poésie n'étant plus dès lors qu'une indication secondaire de classification).

On voit alors quelle gageure se propose au projet d'écriture intersémiotique du compositeur de mélodies. Une ombre de contradiction : si l'inflation de l'euphonie incite à l'harmonisation musicale, elle augmente également l'indice de textualité. Toute récurrence renforce les liens du message à son espace-temps. Le texte linguistique risque d'étouffer la musique qui le porte, en détournant sur lui tout l'intérêt. C'est pourquoi, contre toute attente, l'adaptation ne peut se réussir que sous les espèces de la concurrence et non pas de l'obéissance. Pour réussir un texte intersémiotique, le musicien doit d'abord approfondir sa différence d'avec les structures linguistiques et son homologie avec les structures textuelles. L'écriture de la musique passe d'abord par la relecture de l'écrit.

A l'évidence, les équivalences actualisées dans le *Lamento* relèvent davantage de la phonie que du sens. Quelques synonymes : *pâle* et *blanc* ; *ange*, *forme angélique* ; *chant*, *air*, *chanson* ; mais combien plus d'homophonies totales, à commencer par les répétitions - ou partielles ! Considérons les régulières, prescrites par la structure métrique : six strophes de six vers, dédoublant la contrainte numérique du 6 en trois rimes et deux mètres.

	3	x	2
a			8
b	rimes		8
a	embrassées		4
a			8
c	rimes		8
c	plates		4

Ce subtil décalage entre la fermeture et l'ouverture : rimes embrassées mais conclusion sur une rime plate, écho des deux vers de quatre pieds mais ouverture sur deux octosyllabes - joue à l'intérieur d'un dispositif global similaire de clôture rétrograde (rappel partiel et croisé des rimes de la première et de la dernière strophe).



La coïncidence des rappels de rimes et des répétitions infléchit doublement l'écoute et, par contrecoup la signification. La répétition d'abord : sans nécessité informative (on l'utilise pour désambigüiser ou recentrer le propos) et au-delà d'un certain seuil de fréquence, elle confisque rapidement l'attention à son profit : c'est la force de la **litanie**. Ressortent alors les équivalences de lieu (homotopies) qui proposent des mots sémantiques compatibles : aussi les finales des quatrièmes vers réunies restituent l'**if noir**, tandis que celles des sixièmes font traverser le poème au **chant plaintif**. Dans cette réunion des semblables, on reconnaît le procédé de la magie.

Mais les répétitions ne se bornent pas à renforcer le schéma métrique, elles informent aussi totalement la progression narrative. Celle-ci consiste en une unique métaphore continuée dont le thème : la **colombe**, et le phore : le fantôme aimé, permutent. Le glissement progressif des motifs : blancheur spectrale, plainte ; suspend un instant le lecteur dans l'illusion surnaturelle du dialogue avec l'âme du défunt, avant de retourner à la situation initiale d'évocation. Dressons un tableau de la répartition des opérations métaphoriques par strophe. On s'aperçoit vite que la plupart des mots porteurs du système tropologique sont investis par des homophonies (en caractères gras) ou des répétitions (en caractères gras soulignés). Et que celles-ci sont prémonitoires dans la première partie : ainsi amoureux pour **âme**, et rétrospectives dans la seconde : voile **blanc** pour **blanche** tombe.

STROPHE	THEME	MOTIF	PHORE
1	if colombe	ombre , flotte pâle , triste, seule, chant(e) plaintif	(humain ou Mort) (humain)
2	"	air maladivement tendre	ange
3	âme	roucoulement	(ange)
4	musique ombre "	ails " voile blanc	(colombe) forme angélique (ange — colombe)
5	fantôme	murmure , bras	(humain)
6	soir colombe	manteau noir pâle , chant(e) plaintif	(humain ou Mort) (humain)

On le voit, avant même de l'entendre, c'est une véritable imprégnation sonore qui mêle le thème principal et son phore ; et les métaphores secondaires (if, musique, soir) à la figure centrale. Le schéma argumentaire du poème appartient à l'évidence au type indirect, par opposition au type direct de l'**articulation** informative, et, dans celui-ci, que Jean Ricardou, auquel nous empruntons cette typologie, qualifie d'**assimilation** (12), davantage à l'**assimilation décalée** (suscitée par les jeux phoniques) qu'à l'**assimilation indirecte** (guidée par les dérivations sémantiques). L'unité de la représentation s'en trouve affaiblie, mais le temps, libéré.

Le texte de Gautier est assez "flottant" sémantiquement pour ne pas contraindre la musique à un mimétisme narratif, et assez textualisé phoniquement pour offrir à la narration musicale l'essentiel de ses matériaux : motifs repris et décalés, prélude et conclusion.

2. LA MISE EN MUSIQUE

Le motif le plus explicite des adaptateurs est sans doute, répandues à profusion dans le **Lamento**, les allusions à la **musique**. Qu'un écrit parle de musique n'est pas une raison suffisante pour l'y adapter, mais certainement une invite, par association d'idée, une assimilation, indirecte, cette fois. C'est pourquoi l'isotopie sémantique de la musique a un fonctionnement inverse dans le poème et dans les mélodies. **Connotation métatextuelle** dans le premier, elle rappelle, comme le ferait toute allusion à une oeuvre d'art, que la représentation poétique est le fruit d'un travail. **Dénotation métatextuelle** dans les secondes, elle fournit aux compositeurs des indications sur le genre et la conduite de la composition : **air**, **chant**, sur son harmonisation : **unisson**, les nuances de l'interprétation : **bien doucement** sans compter la référence précise du titre à un chant funèbre religieux dont il reproduit l'incipit. Rien de si précisément ambivalent que son attrait : elle peut aussi bien fournir un alibi au démarquage (parler de la musique dispenserait d'en faire) —, que rappeler le musicien aux exigences de la réalisation intersémiotique, non plus démarquer le poème mais se marquer du langage).

Cette conscience des limites (des territoires) des deux codes, c'est dès le début du travail, dans l'articulation de la dernière phase de relecture : lorsqu'on décide des paroles de la mélodie, avec la première phase d'écriture : lorsqu'on chiffre l'air avec les notes, qu'elle voit ses principes à la fois activés et bouleversés.

Avantage, et non le moindre, d'étudier la mélodie : on suspend l'épineux problème des rapports, ou même seulement de l'existence d'une syntaxe et d'une sémantique du discours musical. Refuser à la syntaxe musicale "**l'équivalent... des règles de compatibilité, de sélectivité, de récurrence d'où dépend la fréquence et la prévisibilité statistique d'une part, et la possibilité de construire les énoncés intelligibles de l'autre**" (13), comme le fait Benveniste dans un réquisitoire qui a pesé sur les destinées de la sémiologie musicale, — c'est d'abord se montrer singulièrement aveugle — ou sourd, aux données de l'expérience immédiate. S'il n'y avait pas un mode de compréhension de la

phrase musicale, comment pourrait-on expliquer certains comportements négatifs de la réception: tels la déception de sentir une oeuvre inachevée, la condamnation des "fausses" notes, la résistance aux sonorités ou aux modes inhabituels; ou d'autres, plus constructifs: la capacité de reconnaître une citation musicale intra- ou inter-textuelle qui n'est rien d'autre que la mise en pratique des règles de combinaison, de compatibilité et de pertinence déniées?

En réalité, la trop forte prégnance du modèle linguistique induit à confondre intelligibilité et sémantique au sens strict, c'est-à-dire linguistique. Les conclusions que l'on peut tirer d'une séquence musicale ne sont pas linguistiquement traductibles. Elles n'ont pas de correspondant direct dans le lexique par exemple. Mais elle obéit aux mêmes règles de recevabilité qu'un énoncé linguistique. On la comprend lorsqu'on reconnaît le code (gamme, harmonies d'une époque ou d'un compositeur), la pertinence de l'insertion (enchaînement, prélude, résolution, modulation). Et pour ne pas se cantonner aux règles de l'énoncé, on est tout à fait sensible également à celles de l'énonciation, au retour des motifs, à leur transformation, aux citations.

La mélodie ne peut qu'appriivoiser les préventions des linguistes. La sémantique, celle de la langue, la "vraie", intervient non seulement dans sa réception, — c'est vrai de tout message, même lorsqu'on n'en fait pas un usage informatif, grâce aux valeurs de connotation qu'on attribue aux intonations, voire aux sons d'une langue étrangère) — mais dès son élaboration. Le choix des paroles relève d'une écriture langagière: celle qui produit un écrit à partir d'un ou de plusieurs autres préexistants, ce que Gérard Genette appelle la pratique **hypertextuelle** (14); plus précisément de la dérivation qui modifie l'ampleur de l'écrit sans toucher au sens ni de l'énoncé ni de l'énonciation: la transformation **quantitative de traduction**. (15)

Expression ou réduction de l'écrit initial peuvent être locales ou globales. Ainsi Duparc qui procède à une amputation drastique du poème, dont il ne conserve que la 1^{ère}, la 3^{me} et la dernière strophe, insère entre l'avant-dernière et la dernière un intermède pianistique fougueux. Autre exemple de transformation locale, expansion cette fois: Berlioz, qui a choisi de reproduire toute les strophes redouble le vers 23: *Passé dans un rayon tremblant* et reprend deux fois le verbe (mesures 88 et 89), prolongeant l'action d'une sorte de commentaire qui impute la vision à l'autopersuasion du narrateur.

Répétition ou suppression des paroles ne sont pas les seules formes d'expansion et de réduction, ni les plus fréquentes dans les mélodies qui nous occupent. Tant Berlioz que Duparc se sont en effet surtout intéressés à l'articulation prosodique, transformant moins la matière des vers que leur enchaînement. Dans le poème, une fois le moule métrique établi, la distance entre les vers n'est plus remise en cause: minime à l'intérieur de la strophe, plus longue entre deux. La musique a plus de liberté et se livre sur ce canevas à toutes sortes de variations qui infligent au texte poétique deux sortes de brisure: (16)

— brisure par **séparation**: il suffit de comparer le traitement des deux vers d'introduction. Régulièrement délimités (par un soupir) chez Duparc, ils sont écartés par deux mesures d'accompagnement seul chez Berlioz. L'interroga-

tion: **Connaissez-vous la blanche tombe** garde dans le premier cas sa nuance oratoire, et devient curieusement plus naturelle dans l'autre, puisqu'on laisse en quelque sorte à l'auditoire le temps de formuler son ignorance: (Non!).

— brisure par **articulation**: elle se produit lorsque la démarcation minimale entre deux vers successifs n'est plus respectée. Duparc en use entre le 2^{me} et le 3^{me} vers, le 14^{me} et le 15^{me}, et à la fin entre le 32^{me} et le 33^{me}, soit, dans les trois cas, pour rattacher un vers court à l'octosyllabe qui le précède. Revenant plus vite, la rime se fait plus oppressante tandis que la syntaxe du rejet s'obscurcit.

Enfin, bien entendu, la musique a la possibilité d'accélérer ou de ralentir, tout comme le fait la diction, mais avec plus de latitude et de précision, le débit des paroles. C'est aussi une forme d'expansion-réduction. En outre, elle dérive directement ici de la structure poétique. L'alternance des vers courts et des vers longs est en effet la principale caractéristique formelle de l'ode. Empruntons au *Petit Traité de Poésie Française* et (17) le détail de ses conséquences sur la narration: *„Préparations, explications, phrases accessoires, tout ce qui n'est pas l'éclat de la strophe et le mot destiné à peindre doit entrer dans le grand vers pour ne laisser au petit vers que les effets décisifs et les mots splendides, car tout l'artifice du poète doit aboutir non seulement à harmoniser le petit vers avec le plus grand vers, mais en quelque sorte à faire paraître le petit vers plus long que le grand vers."*

Ce conseil, le musicien ne doit pas trop se hâter de l'appliquer, du moins dans sa lettre, car il ne lui est pas directement destiné. Valable pour la **forme fixe** du poème dans laquelle le nombre établi a priori joue en opposition avec la variation des accents sémiques, des sons, il ne peut fournir au musicien que des indications de lecture, en lui recommandant les vers courts par exemple, mais ne doit pas être pris pour une consigne d'écriture.

Duparc tire autant d'effets expressifs de l'articulation du vers court (on vient de le voir) que de sa prolongation par le point d'orgue sur la finale.



Chan - te son chant
Bien dou - ce - ment

Ce qui autorise une pratique plus souple, plus aléatoire de la vitesse dans l'écriture musicale, c'est d'une part la permanence du **tempo**, auquel on doit marquer le retour après les accélérations (**meno mosso**; **pressez**) et les **ritenutos**; c'est également la possibilité locale de combiner durées de notes et chiffres de la mesure. Lenteur et rapidité n'ont donc de valeur sémantique que par leurs effets narratifs. Elles se mettent en valeur par contraste et se détériorent par leur persistance (cause de monotonie). Sans la variété des moyens d'expansion, étirement de la syllabe et redoublement d'un mot, il serait à parier que l'ange serait retombé:



Pas - - se dans un ra- yon trem- blant, Pas - se, pas - se
(Berlioz . mes. 84 à 89).

En revanche Duparc qui adopte un **tempo** de base très étiré (**très lent**), plus lent que Berlioz (**Andantino ma non troppo**), n'admet de **rallentendo** que pour les deux vers prolongés, non qu'il suive aveuglément le genre poétique, mais parce que, réduisant le texte de moitié, il en modifie totalement la structure. L'exposition est entièrement prise en charge ici par l'écho de ces deux vers étirés qui produit l'évocation sur une surdétermination textuelle au lieu d'employer les moyens narratifs : de la décrire ou de la raconter.

Pour les contrebalancer la conclusion doit laisser le piano sur cinq mesures prolonger la dernière note du chant et reprendre une dernière fois le thème.

Rappellera-t-on qu'une mention de temporalité dans le descriptif poétique ne doit pas être confondue avec une indication de rythme ou de tempo ? Berlioz n'a nullement ralenti l'expression des vers 20 et 21 **On sent lentement revenir/ Un souvenir**, sur lesquels les durées sont calculées autant pour accompagner le soufflet d'intensité que pour traduire la nature contradictoire du souvenir : fugace par la durée, infini par les suites.

Possible entre la connotation musicale métatextuelle d'un écrit et la dénotation métatextuelle d'une musique, la **conversion** ne l'est jamais entre la **dénotation** de l'écrit et celle de la musique. Elle cède alors simplement la place à la transposition homologique, à l'équivalence du texte musical avec le texte littéraire (dans les cas de réussite). Ceci prouve, si besoin en est, que la musique, disposant d'une syntaxe, a bien une sémantique, mais que celle-ci est métatextuelle, autrement dit technique, ce qui ne change rien au fonctionnement du signe musical.

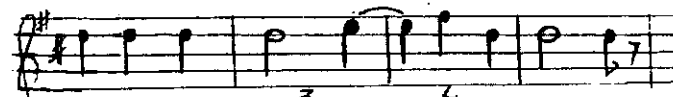
Ceci implique également que le texte musical soit étudié dans son fonctionnement normal, et non pas, comme nous l'avons fait jusqu'ici, dans sa transcription écrite. Les révolutions temporelles qu'il met l'auditeur à même d'accomplir, rapprochant des cellules éloignées, ou brisant des contigüités, sur la foi des similitudes musicales, ne peuvent fonctionner que dans une situation réelle d'écoute, et, en l'occurrence dans la performance de la mélodie. Il devient en effet évident que le chant n'est pas une simple reproduction du chiffrage musical, mais une phase fondamentale du processus d'écriture en musique : l'équivalent pour le compositeur qui chantonne son texte (même lorsque celui-ci n'est pas une mélodie) de la vérification de première lecture de l'écrivain. Avec le travail du chanteur, on accède donc à un niveau supérieur de la réécriture. Sa collaboration, immédiate ou différée (par l'intermédiaire de la partition), — avec le compositeur, consiste d'abord à repérer les structures textuelles qui entrent en balance, voire en conflit avec le schéma narratif de l'écrit inspirateur, puis éventuellement à en accroître, par les moyens vocaux, l'efficacité. Mais telle action n'est pas isomorphe à la musique.

Avec l'intervention de la voix, on accède à un nouveau système sémiotique, celui de l'usage d'un instrument particulier, avec son étendue, son timbre, sa tessiture, sous-système musical pourvu lui aussi d'une sémiotique (de signes), d'une syntaxe et d'une sémantique métatextuelle. C'est donc l'imbrication de ces trois systèmes ; poème ; musique ; chant, que nous allons examiner.

3. L'ÉCRITURE DE LA VOIX (18).

Parce que la voix met en relation musique et langage et que le chanteur mixte, c'est lui qui se trouve le plus exposé aux déviations du domaine inter-sémiotique. Elles sont de deux espèces : portant tantôt à l'inflation théorique dans la mesure où tout travail du mixte rejaillit sur la prise de conscience de l'existence et de la nature de chacun des codes engagés ; tantôt à la suffisance technique dans la mesure où le mixte ne se révèle au public que dans la phase finale de la réalisation, que guette alors l'auto-suffisance.

La méprise théorique d'abord. Roland Barthes, dans les nombreux articles qu'il a consacrés comme chanteur tout autant que sémiologue à l'interprétation vocale, n'en dégage qu'un aspect : celui des conséquences linguistiques. Il pourfend sous le terme d'**articulation** le phénomène qui consiste à valoriser la réalisation des phonèmes au détriment des lexèmes. La cause, on le comprend, est l'autonomie conférée aux syllabes par l'intensification des rapports phoniques. Le chanteur qui met un accent sur chaque syllabe prononcée, bien loin de raffiner sur une dimension textuelle, ne fait que détériorer la représentation. Négliger la chaîne parlée provoque sur le plan sonore un phénomène d'incompréhension analogue à celui de l'illisibilité graphique. Aussi convient-il de se prémunir contre les fautes d'expressivité linguistiques qui, assimilant les composantes musicales aux composantes linguistiques confondent accent sémique et allongement de la durée. Dans l'exemple suivant, ce n'est pas la note allongée qui doit être valorisée, car elle ne porte qu'un article : **la**, mais celle qui la suit : sur **blanche**, qui donne la couleur de l'aperture vocale.



Con- nais- sez - vous la — blanche tom - be (Berlioz. mes. 3 et 4).

Parallèlement, restent à dégager les conséquences d'une assimilation des composantes linguistiques aux composantes musicales. En effet, à partir de la définition sémiotique de la note, ce qui permet de l'identifier : sa justesse et de l'intégrer dans le discours musical : sa durée relative, le champ reste ouvert à toutes sortes de possibilités expressives qu'un légalisme musical aurait tôt fait d'abolir. Or, telle recherche expressive est nécessaire au sens de la communication mélodique, non parce qu'elle redouble le sens de l'énoncé (défaut de l'exagération petit-bourgeoise insupportable à Barthes), mais parce qu'elle actualise les modalités d'énonciation : que l'on raconte, décrive ou interpelle, quand on chante, on parle à quelqu'un.

A suivre la musique sans lire les paroles, on risque alors de lier les sons parce que les notes s'enchaînent mélodiquement, ou inversement de les détacher parce que la note se répète. Passons sur les excès technicistes dans la mesure où ils représentent une menace générale et non particulière, sauf en ce qui concerne les oeuvres "très connues" et par là-même plus exposées. Ils proviennent soit des efforts tentés pour compenser une défaillance vocale : on peut chercher à esquiver les notes extrêmes du registre, ou les *pianissimo* ; soit des démonstrations gratuites de virtuosité : on confond conclusion et apothéose, en donnant de la voix sur une fin intériorisée (telle, précisément, celle de l'une et l'autre mélodies).

Si le chanteur doit s'écouter, ce n'est pas au sens trivial du terme, par complaisance. Ce n'est pas sa voix qu'il écoute, mais lui tout entier dans sa triple fonction d'exécutant, de musicien et... de sujet du discours. Pour cela, il lui faut sans cesse faire le point entre la tenue globale du discours : le déroulement du message, et les effets locaux de cohérence et de textualité. C'est alors que l'intertextualité, lorsqu'on en dispose, peut se révéler formatrice, si on la relie à l'intratextualité de chacun des textes en présence, au lieu d'extrapoler une hypothétique matrice commune, ou d'avérer des filiations.

En l'occurrence, la divergence des choix narratifs dirigera l'interprète : - chez Duparc, vers les silences. Puisque c'est la plus courte des deux mélodies, et le tempo le plus lent, les silences courts, **rupteurs**, deviennent remarquables. Celui qui précède l'énoncé du 5ème vers est d'ailleurs souligné au piano par un contre-accent.

- chez Berlioz, vers la structure ternaire qui joint les strophes deux à deux (la mesure déjà est à 3 temps et la basse d'accompagnement alterne les rythmes 3 (noires), 6 (croches), 12 (doubles croches).

STROPHES	ELEMENTS DE COMPARAISON	TEXTE
1 et 6	Basse 3 — thème 1	Connaissez-vous... Les belles-de-nuit...
2 et 5	forte-piano — thème 2	Un air... Oh!
3 et 4	récitatif — notes inversées	Et du malheur d'être... Passe dans un rayon...

L'identité du ton (pour la musique, l'équivalent de l'unité narrative), ré mineur, gagne non moins à être travaillée dans la perspective d'un éclairage réciproque. Duparc, en le mettant à l'armure, a choisi l'une des possibilités offertes par Berlioz qui s'est ingénié à maintenir la balance entre la gamme majeure et la gamme mineure. Mais lui-même, avec raison semble-t-il, ne s'est

pas privé de cette modulation et comme Berlioz, conclut en majeur après une montée mineure. De plus, il expose dans son thème le procédé de modulation de son prédécesseur : la gamme mineure mélodique descendante où l'on supprime la note sensible. C'est la simple succession descendante de la seconde mineure : ré-do , et de la seconde majeure : ré-do naturel. Une si étroite parenté mélodique, bien loin d'appauvrir l'univers sonore de l'interprète, l'aide souvent à trouver les consonances complémentaires qui vont lui permettre d'animer la ligne du chant. On pense au redoutable effet de nasillement qui peut surgir de la première strophe de Berlioz, si la succession égale des noires et des blanches sur un intervalle aigu et rapproché (tierce) n'est pas animée par des accents sombres sur **blanche, plaintif, ombre et seule**.

La présence du public confère à la mélodie une tension extrême parce qu'elle implique un retournement complètement paradoxal du message écrit, d'une part et un écrit beaucoup plus complexe : doublement chiffré, par les mots et par les notes (sans compter les indications d'exécution), d'autre part en un oral imprévu (en fait, sinon en droit, puisque le mythe veut que la poésie ait une origine vocale). L'interprète doit être en même temps attentif aux effets narratifs perturbateurs : manque de clarté, ou d'action, et soucieux du contact immédiat avec les interlocuteurs que sont, potentiellement, les auditeurs.

A mieux y réfléchir, la distance n'est pas si grande entre contrôle de la production vocale et participation à la situation de la communication. Les deux se pratiquent dans le même espace-temps, celui de la rencontre : concert ou audition de disque. Tout l'apprentissage du chant consiste à réduire peu à peu la marge temporelle qui sépare les réactions du public de la prestation. Par la prévision, et l'exercice sans doute, mais aussi par l'entraînement au réajustement, qui, dans toute expression orale, représente quelque chose comme l'art de théoriser les circonstances.

Ce n'est pas le moindre intérêt du texte de Gautier que d'être scéniquement pédagogique. La vocalisation en réactive l'énonciation enchâssante : le préambule en forme de questionnement, la conclusion en forme de serment, et tout autant l'énonciation enchâssée : la prédiction du fantôme : **Tu reviendras**. Comme une invite au public que le chanteur pourrait reprendre à son compte si la connivence s'est établie. Car l'adaptation doit être réciproque. Quelque chose change de part et d'autre au travers de la circulation du texte vocal.

Texte vocal, et pas seulement musical. C'est dans son corps que le chanteur trouve les ressources qui lui permettent de concilier les exigences de la musique et de la langue. S'il gémit, à l'instar de Mallarmé sur "*la perversité conférant à jour comme à nuit contradictoirement des timbres obscur ici, là clair* (19)", il ne peut attendre que le contexte ait rétribué ce défaut de langue. C'est tout de suite, avant d'installer le **manteau noir** sur les épaules du soir, qu'il doit approfondir le charme des **belles-de-nuit**. L'évocation du lieu : le **cimetière**, lieu où les morts attendent les vivants, lieu intermédiaire par excellence est en rapport constant avec deux autres lieux physiques ceux-là :

- l'intérieur du corps dans lequel est modelée la voix.
- la localisation extérieure de ce corps par l'auditeur.

Sans l'oreille de l'autre, ni paysage, ni personnages. Dans l'oreille devenue autre, les deux ondes coïncident enfin. Sans ombre, la plainte rejoint l'if...

Nicole BILOUS
Art, Communication, Langage, Nice.

NOTES

1. Barthes Roland : *L'obvie et l'obtus*. Tel Quel, Paris 1982, p. 241.
2. Titre mallarméen. Mais c'est moins dans cette conférence que dans un autre écrit : *Richard Wagner ou les Réveries d'un poète français* (Oeuvres complètes, Pléiade, p. 635) qu'on trouvera les mises au point les plus nettes sur le partage entre la musique et la poésie. Mallarmé, qui lisait à 17 ans les Poésies Complètes de Gautier, a vu ses œuvres, pourtant réputées hermétiques, presque autant sollicitées par les musiciens que celles de Gautier, auquel il dédia en 1873, son *Toast Funèbre*.
3. Barthes : *op. cit.*, p. 242.
4. Cf. Ricardou Jean : «L'escalade de l'autoreprésentation», in *Texte*, no 1, Toronto, 1982 : «écrit dont certains composants, outre la longitudinale liaison de la suite des mots, se trouvent en rapport par diverses relations transversales». Moyennant le remplacement de «la suite des mots», par «l'organisation informative du message», la définition peut convenir à tout type de représentation.
5. Gautier Théophile : *Premières poésies 1830-1845*, Charpentier, Paris, 1873, p. 258 ; Voir annexe.
6. Berlioz Hector : *Les Nuits d'été*, Costalat, Paris, 1981, p. 24 à 30 : Au cimetière.
7. Duparc Henri : *Songs*, International Music Company, New-York City, p. 31 à 34 : Lamento.
8. Cf. Benveniste Emile : *Problèmes de linguistique générale* tome 2, Gallimard, Paris, 1974, p. 54, sqq. : Sémiologie de la langue.
9. Cf. Barthes *op. cit.*, p. 220. Le jeu de l'enfant qui joue avec sa bobine pour mimer l'absence et le retour de la mère est mis en perspective avec l'apprentissage du nom maternel et du langage.
10. Jakobson Roman : *Huit questions de poétique*, Seuil ; Point, Paris 1977, p. 27 : Fragments de la nouvelle poésie russe.
11. Jakobson Roman : *Essais de linguistique générale*, Minuit, Points, 1970, p. 220 : Linguistique et poétique.
12. In *Nouveaux Problèmes du Roman*, Seuil, 1978, p. 228 : Le dispositif osi-riac.
13. *Op. cit.*, p. 55.

14. Genette Gérard : *Palimpsestes ; La littérature au second degré*, Seuil, Poétique, 1982. p. 8 et 9.

15. *Palimpsestes*, toujours, p. 263 sqq.

16. Pour la définition de la coupure relativement au segment et ses effets dominants ou dominés, voir *Nouveaux Problèmes du Roman*, p. 200 sqq.

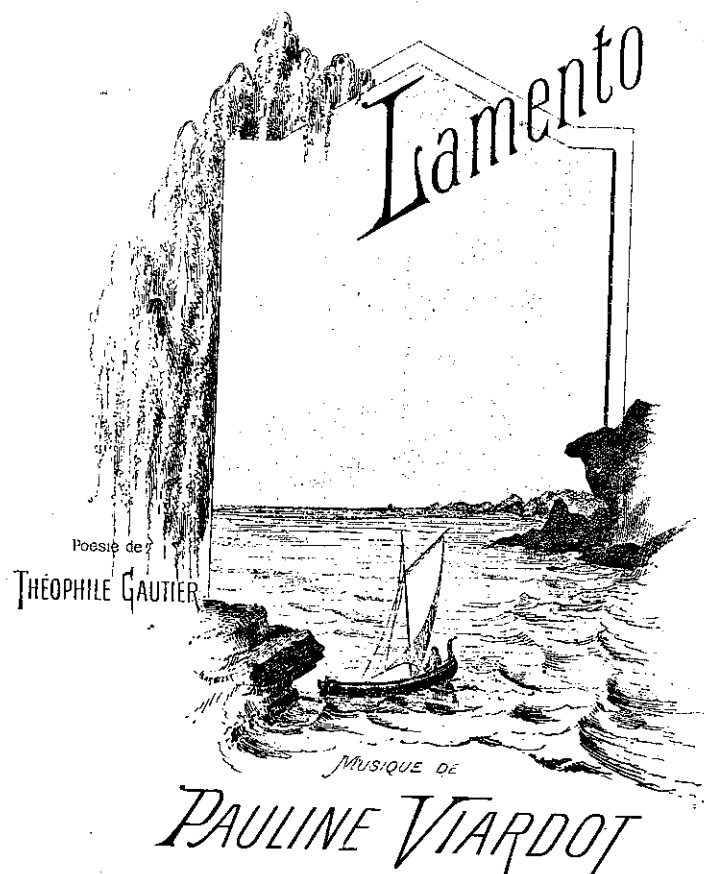
17. Banville Théodore de : *Petit Traité de Poésie Française*, Lemerre, Paris, 1891, p. 186, nous soulignons.

18. Titre inspiré du précepte de Barthes, *op. cit.*, p. 241 : «... il faut que le chant parle, ou mieux encore, écrive». Pour l'opposition de l'articulation et de la prononciation voir p. 250, et dans *Mythologies*, Point, Seuil, 1970, p. 168 : l'art vocal bourgeois.

19. *Op. cit.*, p. 363, et pour le commentaire Genette : *Figures II*, Seuil, 1969, p. 111.

Alce Viardot

A Madame EVELYN ENOCH



PRIX 5 FR.

Paris ENOCH & C^{ie} Editeurs

27, Boulevard des Capucines

Propriété de l'éditeur. Toute réimpression sans autorisation est formellement interdite.

ANNEXE

LAMENTO

Connaissez-vous la blanche tombe
Où flotte avec un son plaintif
L'ombre d'un if?
Sur l'if, une pâle colombe,
Triste et seule, au soleil couchant,
Chante son chant;

Un air maladivement tendre,
A la fois charmant et fatal,
Qui vous fait mal,
Et qu'on voudrait tous entendre;
Un air, comme en soupire aux cieux
L'ange amoureux

On dirait que l'âme éveillée
Pleure sous terre à l'unisson
De la chanson,
Et du malheur d'être oubliée
Se plaint dans un roucoulement
Bien doucement

Sous les ailes de la musique
On sent lentement revenir
Un souvenir;
Une ombre de forme angélique
Passe dans un rayon tremblant,
En voile blanc

Les belles de nuit, demi-closes,
Jettent leur parfum faible et doux
Autour de vous,
Et le fantôme aux molles poses
Murmure en vous tendant les bras:
Tu reviendras?

Oh ! jamais plus, près de la tombe
Je n'irai, quand descend le soir
Au manteau noir,
Ecouter la pâle colombe,
Chanter sur la branche de l'if
Son chant plaintif !

« UN POEME / CHANSON : BARCAROLLE »

Le 9 décembre 1834, Théophile Gautier écrit à Allyre Bureau : "En m'en revenant hier soir chez moi, *pedibus et jambis*, j'ai refait ma chanson de deux manières; les voici toutes les deux, tu prendras celle que tu trouveras la plus favorable à la musique./.../. Le titre de la chanson est : *Le pays inconnu*" (1). La lettre est effectivement accompagnée de deux versions d'une oeuvre qui, à la fin de 1835 et avec de nouvelles variantes, est publiée, sous le titre : "Mirage", dans le keepsake *Le Rameau d'or*, avant de faire partie, sous l'appellation définitive, cette fois, de «Barcarolle», en 1838 de *La Comédie de la mort*, puis en 1845 des *Poésies complètes*. Gautier parle de chanson sans ambiguïté aucune: il en appelle d'emblée à la collaboration d'un compositeur et, pour faciliter la tâche de ce dernier, loin de figer son texte en une forme inviolable, propose deux états possibles, et apparemment remaniables selon les exigences musicales. Mais sans aucun doute a-t-il une autre raison encore pour employer ce terme: les vers qu'il adresse à Allyre Bureau sont, en effet, très probablement inspirés d'une vieille chanson populaire dont on trouve la trace dès le XV^{ème} siècle, et la formulation moderne au XVIII^{ème} sous le nom des *Filles de La Rochelle*. Au temps du «petit cénacle» et de la «Bohème galante» du Doyenné - Gautier vient de s'y installer lorsqu'il écrit «Barcarolle» - la poésie du XVI^{ème} siècle, voire du XV^{ème}, est à l'ordre du jour. Nerval, peu après la parution du *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^{ème} siècle* de Sainte-Beuve, publie un *Choix des poésies de Ronsard* et Gautier s'engage, en 1833, dans des *Exhumations littéraires* dont la première, consacrée à Villon, donne naissance à un article paru au début de cette année 1834 où «Barcarolle», précisément, voit le jour. Le souvenir de l'ancienne alliance qui unissait poésie et musique se ravive, et l'engouement naît, jusqu'à l'émulation parfois, aussi bien pour le mode populaire que celui-ci pouvait revêtir, c'est-à-dire pour la chanson, que pour la forme raffinée des odelettes et des ballades. Nerval, qui, alors, selon ses propres dires et l'expres-

sion empruntée à Malherbe, "ronsardise", se prend brusquement à songer que lesdites "odelettes" "se chantaient et devenaient même populaires". "La dernière: "Où sont nos amoureuses?" - "Les cydalises" - lui vient, dès lors, "malgré/lui/, sous forme de chant" (2). Gautier, dans son article sur Villon, ne dit rien de cette association poétique et musicale, mais il est peu probable qu'il n'y ait pas pensé. Coïncidence, en tout cas, c'est au cours de ce même XV^{ème} siècle, sur lequel il est en train de se pencher, qu'apparaît, rappelons-le, la première mention écrite du chant du "navire merveilleux": Gaston Paris le cite dans le recueil qu'il publie en 1875 des chansons de ce temps (3). Il est encore moins probable qu'ami de Nerval et - si l'on en juge par telle lettre à Meyerbeer d'avril 1839 ou par telle préface plus tardive de 1854 - comme lui intéressé par l'«ajuste/ment/» (4) musical et verbal et par «les chants populaires de la France (5)», il n'ait pas entendu et retenu l'expression moderne, considérablement remaniée, que lui a fixée le XVIII^{ème} siècle, puisque Nerval lui-même (6) en fait citation dans son article de *La Sylphide* du 9 août 1842. Ne sont alors donnés par celui-ci ni le titre désormais retenu (notamment par Davenson, alias Henri-René Morrou, dans son «*Livre des chansons*») (7). *Les Filles de la Rochelle*, ni le texte intégral: seules sont reproduites les quatre premières strophes, c'est-à-dire celles qui introduisent et décrivent le "bâtiment" fabuleux. Mais ce sont justement ces strophes dont on retrouve le plus nettement l'écho dans "Barcarolle", un écho que nous voudrions tenter ici de saisir tant dans ses transcriptions les plus fidèles que dans ses modulations les plus originales.

o

o o

L'étude des variantes est riche d'enseignement sur la genèse de "Barcarolle" et sur le propos de Gautier. Des six strophes, sixains des couplets, quatrains des refrains devenus finalement invariants après avoir été, du moins dans une des versions, chaque fois différents, seuls les deux premiers couplets ont, apparemment atteint, au premier jet, leur forme définitive. Or ce sont eux, et le premier surtout consacré à l'évocation du gréement et de l'équipage merveilleux, qui serrent au plus près le sujet voire la lettre de la chanson, comme si là était bien la source de l'impulsion créatrice. Concentrées sur trois hexamètres:

"L'aviron est d'ivoire,
Le pavillon de moire,
Le gouvernail d'or fin",

les matières précieuses y sont énumérées comme dans les deux états du chant populaire, avec, peut-être, une référence plus précise, à moins qu'elle ne soit fortuite, à celui du XV^{ème} siècle où «le grant mast», de même que "la grand' vergue" des *Filles de La Rochelle*, et non l'aviron est "d'iviere", mais

"L'estournay (en est) d'or fin"

et avec un chatolement d'étoffe où les reflets changeants de la moire se substituent au brillant plus riche, certes, mais plus uniforme de la soie et du satin. Inconnu de la chanson, le lest-orange apporte une aura féérique, en même temps que ludique et exotique, que renforcent la voile - aile d'ange, et le mousse - séraphin. Réduit à ce dernier, l'équipage n'a rien à envier à la chanson, telle qu'elle est citée par Nerval, sur le plan de la jeunesse et de la singularité séduisantes:

"L'équipage du navire,
C'est tout filles de quinze ans
Les gabiers de la grande hune
N'ont pas plus de dix-huit ans!"

et telle qu'elle se présente au XV^{ème} siècle, du point de vue de l'étrangeté enchantée:

"Les mariniers qui le meynent
Ne sont pas de ce pais;
L'ung est filz du roy de France,
Il porte la fleur de lis..."

Gautier a donc bien renoué avec le thème fondamental du navire merveilleux à l'origine de ces "chanson/s/ de nos mariniers", pour reprendre l'expression de Nerval, qui lui ont servi d'exemples, mais également avec l'autre thème, tout aussi fondamental, qui lui est inévitablement associé, c'est-à-dire avec celui du voyage, rêvé autant que réel. Présent dès l'ouverture de la chanson où "Les filles de La Rochelle".

"Ont armé un bâtiment,
Pour aller faire la course
Devant les mers du Levant"

il l'est aussi dans le poème, sur le mode interrogatif (dubitatif dans une des versions):

"Dites, la jeune belle,
Où voulez-vous aller?"

ce qui entraîne la cascade d'interrogations du second couplet et la double réponse de la strophe finale. Au mirage levantin des *Filles de la Rochelle*, dont Nerval écrivait: "où trouver une composition et une imagination plus orientales...?", répond la rêverie erratique de "Barcarolle" où, alternativement et en chiasme, miroitent le Nord et le Sud, les pays de soleil et ceux de neige, et toujours la mer et ses îles, avec pour horizon la fleur symbolique:

"Est-ce dans la Baltique,
Sur la mer Pacifique,
Dans l'île de Java?
Ou bien dans la Norwège,
Cueillir la fleur de neige,
Ou la fleur d'Angsoka?"

Pour n'avoir pas sa finalité en elle-même mais dans la quête de cette "fleur de neige" ou "d'Angsoka" qui, telle la "rose blanche" envolée de la "gentille

brunette", symbole de fidélité et de pureté, entrelace aux thèmes antérieurs, le chant de l'amour ici espéré et illusoire là en allé avec la joie et la virginité perdues, l'errance n'en est pas moins bien plus complaisamment évoquée dans le poème que dans la chanson. Et cette complaisance met en lumière l'originalité du travail du poète alors même que s'exprime son respect des sources qui l'ont inspiré.

Autant qu'ils révèlent, d'emblée, un ancrage expressément signifié du poème dans la chanson, les couplets invariants mettent en lumière, de manière tout aussi immédiate, la transposition et la "recréation" opérées par l'écrivain. La concentration élective et elliptique du premier couplet, l'élargissement visionnaire et onirique du second disent un transfert d'importance et un nouvel équilibre. La chanson consacre douze vers à la description du navire et de son équipage, glissant ici et là quelques indications précises: "filles de quinze ans", "gabiers de dix-huit ans", "capitaine" "roi des bons enfants", "gentille brunette" en pleurs... Elle s'attarde au détail du grément précieux et au fini de l'ouvrage:

"Les cordages du navire
Sont de fils d'or et d'argent,
Et la coque est en bois rouge
Travaillé fort proprement"

et accumule les termes techniques, passés certes dans le langage courant mais fleurant bon, toujours, le métier de la mer: grand'vergue, misaine, coque et cordages, gaillard d'avant et haubans, comme "gabiers" et "capitaine", sont là pour rappeler qu'il s'agit d'une chanson de marins. Cet aspect, sans totalement l'effacer, Gautier l'atténue. Plus numérative que descriptive, l'évocation se limite à quelques éléments — aviron, pavillon, gouvernail, lest, voile, mousse — et à une seule caractéristique de nature — matériau précieux ou origine céleste — avec un changement significatif de préposition en cours de strophe. De la matière étrangement riche — "d'ivoire", de "moire", "d'or fin" — on passe à une essence miraculeusement étrange:

"J'ai pour lest une orange,
Pour voile une aile d'ange,
Pour mousse un séraphin".

Le merveilleux, dès lors, bascule d'un ordre à un autre, de la préciosité matérielle — ou érotique — à un surnaturel léger voire ludique, mais fabuleux. Dès le premier couplet, pourtant proche du texte originel, la chanson de marins voit gommés ses aspects les plus accusés, et sans totalement disparaître, commence à s'estomper pour laisser la place à un chant moins coloré sans doute mais plus éthéré et plus délié. Au désir concret et cru se substitue le rêve d'un ailleurs mythique auquel le second couplet est entièrement consacré. Balayant l'horizon des possibles en une oscillation à la fois antithétique et "chiasmatisque", le vers est entièrement occupé par l'évocation de lieux qui apportent à la rêverie le support dynamique de noms prestigieux, tout auréolés d'exotisme: "Baltique", "Pacifique", "Java", "Norwège", "Angsoka"... De précis, haut en

couleurs et prosaïque, le chant se fait aérien, vaporeux, autrement poétique.

Si les éléments fixes du poème témoignent de son originalité en même temps qu'ils éclairent ses sources probables, les variantes, de façon, il est vrai, en quelque sorte inverse, en apportent confirmation, à commencer par les modifications successives du titre. Du "Pays inconnu" à "Barcarolle" en passant par "Mirage", Gautier se rapproche, en fait, chaque fois un peu plus de son modèle, sans jamais pour autant renoncer à signifier son propos personnel. Par l'ambiguïté de l'adjectif utilisé, "le Pays inconnu" pouvait, évidemment, annoncer, par connotation, le thème habituel du voyage vers des lieux lointains non encore explorés des personnages: "Pacifique", "Baltique", "Norwège" ou "mers du Levant" chères aux *Filles de La Rochelle*, mais il faisait bien plus nettement, et expressément, allusion au pays imaginaire, romanesque et chimérique, que l'"on ne connaît guère":

"A la rive fidèle
Où l'on aime toujours".

Or cette rive est mirage, comme le suggère clairement le dernier couplet et le dit littéralement le second titre envisagé. Celui-ci a l'avantage d'évoquer, à la fois, l'utopie de l'amour éternel et la vision non moins irréelle du navire merveilleux. Il renvoie ainsi au sujet principal de la chanson et s'inscrit dans la perspective de ces longs périples où des apparitions fantasmagiques naissent de la monotonie du parcours et de l'horizon vide. Néanmoins, dans ces deux premiers intitulés, aucune mention formelle n'était faite de navigation, alors que *Les Filles de La Rochelle*, par la seule nomination d'une ville intimement mêlée à la mer, s'entourait d'un halo maritime que précisément possède, tout autrement mais aussi intensément, "Barcarolle". Le choix de ce dernier titre est, de la part de Gautier, une singulière trouvaille. Par son radical, le mot, de lui-même, contient l'idée de navire, même s'il ne s'agit que d'une barque ou plutôt, en l'occurrence, d'une gondole. L'aura vénitienne remplace la fascination océanique et le poème se rapproche de la chanson, tout en rejoignant les aspirations poétiques du temps. A sa manière porte de ce levant vers lequel cinglaient les *Filles de La Rochelle* et les rêveries romantiques, Venise — ses canaux, ses gondoles, ses gondoliers et leurs chants — est ville mythique des poètes et des amants. En 1834, celle-ci est encore pour Gautier le "pays inconnu". En dépit de ce qu'il a écrit, en décembre 1832, dans *Le Landscape français* (article "Venise"), des gondoles "espèces de fiacres d'eau", "cercueil/s/ flottant/s/ peint/s/ en noir" et des gondoliers, "marins butors qui mangent des lazagnes et des macaronis, et ne chantent pas du tout de barcarolles", il en rêve sans doute et trompe son désir tantôt par le dénigrement sarcastique tantôt par l'écriture d'une chanson à double vertu. A l'origine chant des gondoliers vénitiens, la barcarolle est d'abord création populaire. Le *Grand dictionnaire du XIX^{ème} siècle* donne cette définition: "On entend proprement, par le mot barcarolle, des romances en dialecte vénitien, que chantent les gondoliers de Venise. [...]. Les paroles de ces barcarolles, écrites dans cette langue naïve, et harmonieuse, que parlent entre eux les habitants de Venise,

grands seigneurs et porte-faix, ont souvent une grâce et une poésie qu'on n'attendait guère de semblables compositions." Oeuvre populaire donc, et par là, malgré d'évidentes différences, de même nature que *Les Filles de La Rochelle*. la barcarolle est également, à cette époque, forme musicale très prisée et chant romantique privilégié. En intitulant son texte "Barcarolle", Gautier sacrifie peut-être à la mode, mais il n'en révèle pas moins ses intentions : conjuguer le souvenir des vieilles chansons traditionnelles et les vertus d'une esthétique littéraire, musicale — moderne.

Mais le titre "barcarolle" marque, d'une autre façon encore, le rapprochement du poème et de la chanson inspiratrice dans un contexte créateur original. Indépendamment de toute valeur sémantique et de tout sous-entendu sentimental ou artistique, "Barcarolle" fait sensuellement écho aux *Filles de La Rochelle*. Une double allitération des liquides les unit et une même grâce aérienne les anime. A défaut des ailes d'une voile réelle, "Barcarolle" apporte l'envolée musicale de ses lettres et la magie de ses sonorités fluides. Elle donne ainsi la clef du refrain définitif, à moins que l'impulsion n'ait joué dans l'autre sens et que ce soit la découverte de ce refrain qui ait entraîné la trouvaille du titre. Éliminant la "jeune fille" initiale, qui pourtant reprenait "les filles" de La Rochelle, mais entraînait avec "brille" une rime jugée sans doute peu mélodieuse — encore que ce soit la version élue par Allyre Bureau — Gautier opte finalement pour la "jeune belle", en accord avec "Barcarolle" et en harmonie avec "l'aile" de la voile, également à la fin retenue, au détriment d'une poétique "nacelle", un temps envisagée, mais par trop dépourvue de voiles pour être sensible à la brise vénitienne, soeur anoblie du vent rochelais, qui devrait l'emporter. Or, cette métaphore heureuse de la voile-aile, d'où sont peut-être issus le refrain et le titre définitif, et qui était d'ailleurs déjà présente dans un vers du premier couplet, pour avoir été choisie par le jeu de l'attraction "rimique" n'en a pas moins probablement été suggérée par l'image allusivement contenue dans le refrain de la chanson de marins.

"Ah ! la feuille s'envole s'envole

Ah ! la feuille s'envole au vent"

chantent "*Les Filles de La Rochelle*". L'envolée de la feuille au vent n'a certainement pas été étrangère à celle de la voile qui "ouvre son aile" quand souffle la brise, même si Gautier sait déjà — le premier couplet le dit — que cette voile n'est pas aile d'oiseau mais aile d'ange, voire multiple battement d'ailes angéliques puisque le mousse est séraphin. Le processus est, on le voit, toujours le même. Tout en se rapprochant de la chanson, qui alors l'inspire jusque dans sa lettre, Gautier accuse le caractère évanescent, raffiné, littéraire enfin, de son oeuvre, ce que confirment encore les variantes, peu importantes mais significatives du dernier couplet.

Si "amours" n'a cessé d'y rimer avec "toujours" comme il se doit dans une chanson, confirmant par là, tout comme l'appellation "ma chère", le style d'un texte qui est finalement plus ballade amoureuse à la manière de la version moyenâgeuse que chant de gaillard d'avant, la nomination des lieux n'a cessé

de varier. Gautier a d'abord rejeté, au quatrième vers, "cet endroit-là" qui figurait sur le manuscrit. L'expression, il est vrai, aussi peu musicale que poétique, a été remplacée, dans la version du *Rameau d'or*, par "ce pays-là". Par ricochet, la formule du dernier vers "Au pays des amours", a été expulsée, pour éviter la répétition, au profit d'une tournure imagée : "sur la carte d'amours", en accord aussi bien avec le registre du voyage que du chant amoureux par l'évidente allusion à la "carte du tendre". Cependant, très littéraire, la référence n'avait plus guère à voir avec la culture populaire dans laquelle ne cesse de s'enraciner le poème même si son épanouissement se révèle, à terme, très différent ; de surcroît, l'euphonie et le rythme trouvaient peu leur compte dans cette "carte du tendre" aux dentales répétées. L'état final du texte montre, pour ce dernier vers, un retour à l'expression première, plus heureuse rythmiquement et musicalement, plus ouverte aussi sémantiquement et affectivement, retour rendu possible par l'option à la fin retenue pour le quatrième vers. Lancée une première fois par "la belle", comme but souhaité du voyage, le mot "rive" y est alors repris en écho. Assez populairement poétique pour trouver place aussi bien dans une chanson que dans un poème pour dire l'objet de toute navigation réelle ou imaginaire, le mot enferme en lui-même, intellectuellement et sensuellement, sa charge romanesque. De la "rive" au "rêve" l'écart est infime, de sons, de sens. Aussi le dernier couplet achève-t-il le glissement qui d'une gaillarde "chanson de marins" à connotation érotique autant qu'onirique fait une romance finalement mélancolique voire légèrement sarcastique où le voyage devient symbolique, et mythique le rêve d'ailleurs. Il témoigne, surtout, du subtil équilibre atteint par Théophile Gautier entre le substrat populaire de l'inspiration initiale et le raffinement esthétique de l'oeuvre accomplie.

Considéré non plus au travers des étapes de sa genèse mais dans son aspect définitif, le texte confirme les constatations précédentes. A l'origine de l'impulsion créatrice, la chanson traditionnelle demeure toujours perceptible à l'arrière-plan d'un poème qui se développe dans son ombre, c'est-à-dire sans cesser de se vouloir chant mais chant transposé dans un autre registre, plus délicat, plus artistique. Sa forme, en particulier, est signe de cette permanence et de cette transposition, à commencer par son expression dramatique. Présent dans la chanson, le dialogue n'intervient qu'en conclusion, très exactement, à partir de la sixième strophe d'un texte qui en compte sept, et après un long développement narratif et descriptif, préparatoire et primordial. Dans le poème il ordonne tout l'ensemble. Lancée dès l'ouverture avec un refrain qui la met en place et ne cesse de la reprendre à chacun de ses retours, l'interrogation, insistante, d'une simplicité essentielle et familière, "Dites, la jeune belle, / Où voulez-vous aller?", est ensuite développée dans le second couplet avant de trouver réponse dans le dernier. Considérablement réduit l'élément descriptif est, de surcroît, annexé par le dialogue puisque donné, à l'intérieur de celui-ci, à travers la parole du héros : "J'ai pour lest une orange..." L'effacement des comparses ajoute encore à la pureté de l'échange dramatique. Plus d'équipage

divers et multiple autour d'un capitaine et d'une brunette, rien qu'un mousse-séraphin à la présence bien évanescence, plus de narrateur indéterminé, témoin admiratif mais passif, sauf très furtivement au premier vers du dernier couplet où l'incise "dit la belle" peut suggérer son existence, juste deux personnages, acteurs autant qu'interlocuteurs d'un petit drame amoureux, court mais intense. A l'interpellation pressante initiale de l'un, batelier d'occasion et surtout partenaire amoureux à l'ironie désenchantée sensible au dernier couplet :

"Cette rive, ma chère,
On ne la connaît guère
Au pays des amours"

répond la réplique impérieuse de l'autre, belle romanesque aux désirs chimériques :

"Menez-moi, dit la belle,
A la rive fidèle
Où l'on aime toujours".

Bref, "Barcarolle" s'élève tel un véritable duo où les amants dialoguent en un face-à-face solitaire. Symbole d'isolement (autant que l'eau complice, selon Michel Guiomar (8) parlant du poème devenu "L'île inconnue" des *Nuits d'Été* de Berlioz), celui-ci marque bien la mutation du chant populaire en oeuvre d'art très personnelle. Toutefois, Gautier ne manque pas de laisser en celle-ci la trace de celui-là. Non seulement il reprend à son compte, en le transposant, le déséquilibre de la chanson qui limite le dialogue aux deux derniers des sept quatrains — le passage proprement dialogué n'intervenant dans "Barcarolle" qu'à la seule dernière strophe avec la réplique de «la belle», donc également au dernier tiers du poème —, mais il glisse l'incise, déjà relevée, qui laisse, en coulisse, un narrateur anonyme. Le duo, par suite, apparaît comme second et tenu à distance, encore inscrit dans un dire collectif.

Duo, de facture dramatique donc, le texte a, d'autre part, une structure tripartite qui respecte doublement, à sa manière, les usages de la chanson populaire et l'esthétique de la forme musicale chère aux romantiques. La composition du poème en trois mouvements bien délimités crée un premier rythme ternaire de barcarolle qu'un second vient doubler, comme en surimpression, dans les couplets. Une "suspension" (Gautier dixit) "exactement observé/e/" (1) dans chacun d'entre eux au terme du troisième vers, et toujours soulignée par une ponctuation forte, l'imprime, chaque hexamètre correspondant à une unité sémantique et syntaxique très facilement isolable, puisque fort brève, bien que reliée étroitement aux autres par la rime et l'organisation strophique. Par ailleurs, le retour régulier du refrain, concis et finalement identique à lui-même, rappelle l'inscription du poème dans le registre conventionnel de la chanson tout en soulignant de manière éclatante l'une des caractéristiques essentielles et de la chanson et, présentement, de "Barcarolle" : la répétition à valeur musicale. A partir d'un certain stade de la genèse du texte, Gautier a manifestement cultivé le procédé : choisissant, pour le refrain, l'apostrophe "la jeune belle" et l'image de la voile-ail, il entraîne, les couplets aidant, quatre

fois la reprise de ces mêmes substantifs ; il redouble le complément "fleurs" au second couplet et, après les hésitations que nous savons, fait reprendre en écho, d'un partenaire à l'autre, le mot "rive". Enfin, une évidente prédilection pour les noms de genre féminin suscite dix-sept occurrences de l'article (ou du pronom personnel) "la".

Or ces répétitions, outre l'effet mélodique qui leur est inhérent, apportent les vertus allitératives que possède chacune d'entre elles, grâce aux fameuses liquides que toutes, après le titre, contiennent et que le refrain livre à profusion. Un réseau allitératif dominant se trouve ainsi créé, auquel d'autres allitérations viennent adjoindre leurs variations : fricatives insistantes du refrain et du premier couplet ("voulez-vous", "la voile ouvre", "va", "aviron" "ivoire", "pavillon", "gouvernail", "voile"), labiales réitérées des second et troisième couplets ("Baltique", "mer Pacifique", "ou bien", "menez-moi", "la belle", "aime", "ma chère", "pays des amours"), avec une discrète annonce des unes ("moire", "mousse") et un délicat rappel des autres ("Java", "Norwège", "rive"). A ces allitérations, s'ajoute le jeu têtue des voyelles ou (fausses) diphtongues en écho : "ou" est cinq fois assonant dans le refrain et le son "i" revient avec une obstination réservée mais certaine dans les couplets. Enfin, une modulation complexe des "e", ouverts ou fermés, muets ou sonores, court tout au long des vers et plus particulièrement à la rime. Celle-ci, féminine très souvent, donc "plus soluble dans l'air", et plus musicale, crée une mélodie verbale que modulent subtilement d'ingénieuses combinaisons sonores : diversité des "e" dans le refrain, glissement phonétique dans le premier couplet — "moire" — "or fin" — "orange" — "séraphin" —, combinaison des constrictives dans le second — "Java" — "Norwège" — "neige" — et reprise des mêmes timbres, d'un couplet à l'autre — "orange" / "ange", "Norwège" / "neige" et finalement, avec la légère rupture d'harmonie intellectuellement significative, "chère" / "guère", où la fricative chuinte et se durcit la consonne devenue occlusive. Entre l'éclatante rime finale qui, unissant comme il se doit "amours" et "toujours", clôt triomphalement le couplet et "Barcarolle", se glisse cette infime dissonance qui brouille le rêve et brise le bercement enchanter. Cette dernière subtilité qui unit raffinement musical et recherche signifiante confirme le travail accompli et la maîtrise atteinte par le poète dans l'art de la musicalité verbale. Effacés les détails descriptifs, gommés les éléments anecdotiques, supprimées les variations linguistiques, le chant s'élève dans une pureté essentielle, riche de significations indicibles. Rivalisant avec le musicien qui écrit pour ses vers une partition, devançant Verlaine et le symbolisme, Théophile Gautier, pour avoir été inspiré par une chanson populaire dont il accomplit un pastiche magistral, réalise, en cette oeuvre de jeunesse, une transcription d'art étonnamment nouvelle. "Romance sans paroles" avant la lettre, "Barcarolle" est réellement chant, est véritablement charme.

o

o o

Le catalogue, établi par Spoelberg de Lovenjoul (9) et arrêté en décembre 1901, donc désormais incomplet, des poèmes de Théophile Gautier mis en musique, dénombrerait vingt-sept partitions différentes écrites par les musiciens les plus divers pour "Barcarolle". Ce n'est pas un record : "Les papillons" ou "Villanelle rythmique" ont, en la matière, mérité beaucoup mieux. Ce qui, en revanche, l'est, peut-être, c'est la multiplicité des appellations choisies par les compositeurs pour intituler une oeuvre dont ils semblent ainsi s'appropriier et signifier la métamorphose. Si l'on retrouve, certes, à plusieurs reprises, "Barcarolle", retenu par exemple par J. Offenbach, ou "Mirage", élu par A.D. Duvivier, on rencontre également "Où voulez-vous aller", apparemment préféré par Allyre Bureau au «Pays inconnu» proposé par le poète, «La brise va souffler», «Dites la jeune belle», «La Rive inconnue» et, enfin, «L'île inconnue» des *Nuits d'été*. De tous les titres adoptés, celui-ci, bien qu'allusif, est certainement le plus original qui n'emprunte au poème aucun fragment de vers. S'il est une "rive" "que l'on ne connaît guère", il n'est pas d'île expressément signifiée chez Gautier. Cependant, il est déjà chez lui comme chez Berlioz cet isolement des amants par les eaux complices, ce miroitement fascinant d'un ailleurs mystérieux d'abord favorable à l'amour, et cette ombre finale où se consomment l'allégresse et l'espérance du début. Il est aussi ce duo fictif, assumé par une seule voix qui à la fin dialogue avec elle-même, mais discrètement comme en un théâtre intérieur, sans l'accusation dramatique, à mon sens déplacée et déformante, qu'entraîne notamment la transcription musicale d'Offenbach. Véritable création, "L'île inconnue" est donc, néanmoins, en parfaite harmonie avec l'oeuvre du poète qu'elle épouse et exalte. Or, celle-ci, pour s'être peu à peu libérée, comme papillon de sa chrysalide, de la chanson traditionnelle qui l'a fait naître, n'en puise pas moins en elle une partie de sa sève et de sa lettre. Il est, par suite, remarquable qu'un poème, dont les sources furent ainsi populaires, ait fourni à Berlioz ce texte harmonieux et aérien, totalement limpide et rigoureusement épuré de toutes surcharges descriptives, de toutes sensibleries douceâtres, bref déjà dégagé d'un certain romantisme et comme à rebours de celui-ci, qui l'ait aidé à découvrir un style neuf, affranchi des fadaïses sucrées de la romance, d'où naquit une des premières mélodies françaises.

L. CANTALOUBE-FERRIEU
Université de Toulouse - Le Mirail.

NOTES

1. Lettre citée par Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Charpentier et Cie, 1887, t. I, p. 77-78.
2. *Petits Châteaux de Bohême*, «Primavera» ; *Oeuvres*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t. 1, 1952, p. 97-98.
3. *Chansons du XV^{ème} siècle* 1875, no 99, p. 95.
4. Lettre à Meyerbeer, *Poésies complètes*, Nizet, 1970, t. 3, p. CXXX.
5. Préface à *Chant et Poésie* de Auguste de Chatillon, 1854, ; citée par Spoelberch de Lovenjoul, *op. cit.*, t. 2, p. 74.
6. *Oeuvres*, *op. cit.*, p. 467.
7. Club des Libraires de France, 1958, p. 196-197. C'est à la version de ce recueil que se réfère la présente étude.
8. *Le Masque et le fantasme*, Corti, 1970, p. 297.
9. *Bibliographie et littérature*, Daragon libraire, 1903, p. 17.

BIBLIOGRAPHIE

PUBLICATIONS

- BAUDELAIRE Charles : *Théophile Gautier*, deux études, édition critique, annotée et commentée par Ph. Terrier, la Baconnière, Neuchatel, 1985.
- FERNANDEZ SANCHEZ Carmen : «*Le Roman de la Momie*» : *de la novela historica a la novela de autor*, dans «Homenaje a Alvaro Galmes de Fuentes», Editorial Gredos à Madrid.

TRADUCTIONS

- Lettre à la Présidente : Carta a la Presidenta*, Los Brazos de Lucas, Mexico, 1978.
- Voyage en Espagne : Viaje por Espana*, prologo de Manuel Vasquez Montalban, traduction de Jaime Pomar, Taifa, Barcelona, 1985.

EDITIONS

- Le Capitaine Fracasse*, préface de F. Nourissier, commentaire et notes de J.L. Steinmetz, Livre de poche no 6138.
- Correspondance générale* (tome II, 1843-1845), éditée par Claudine Lacoste, sous la direction de Pierre Laubriet, avec la collaboration de M. Cermakian, J.C. Fizaine, A. Gann, J. Richer et J. Rose, chez Droz à Genève, mai 1986.
- Les Grotesques*, texte établi, annoté et présenté par Cecilia Rizza, Schena-Nizet, décembre 1985.
- Le Roman de la Momie*, préface, commentaire et notes de M. Eigeldinger, Livre de poche no 6099.

SOUS PRESSE

- Correspondance générale*, tome III (1846-1848), à paraître au printemps 1987.

INFORMATIONS

Les «lovenjouliens» n'apprendront pas sans un pincement au cœur le déménagement de la collection Spoelberch de Lovenjoul : elle quitte Chantilly pour être installée à la Bibliothèque de l'Institut, quai Conti, à Paris. Ce déménagement coïncide avec le départ à la retraite de son conservateur, Jacques Suffel, qui a été, pour tous les chercheurs et pendant de longues années, un guide infatigable et précieux. Que Jacques Suffel trouve ici l'expression du grand respect et de la profonde reconnaissance de tous ceux qui l'ont connu.

Cl. L.

Un colloque sur le thème «Gautier et l'imaginaire» se tiendra à Bagni di Lucca (Italie) les 7, 8 et 9 juillet 1987. Toute proposition de communication est à adresser à Madame Soncini, département des langues et littératures étrangères modernes, Université de Bologne, Via Zamboni, 38, 40126 Bologne (Italie), tél. 51 26 89 02.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

La huitième Assemblée Générale s'est tenue le 7 novembre 1986 à 18 heures à la Fondation Deutsch de la Meurthe, 37 boulevard Jourdan à Paris XIV^{ème}, où elle a été accueillie par B. Masson avec la cordialité maintenant traditionnelle.

Étaient présents : Mmes de Noblet, Lacoste et Schapira, MM. Laubriet, Masson, Fontaine.

S'étaient fait excuser : Mmes Cassabaloglou et Girard, MM. Fizaine, Devries, Miquel, Favre, Berthier, Richer, Soumagne, Roblin et Whyte.

RAPPORT MORAL

- **Vie de la Société** : Le nombre des adhérents de la Société reste stable, avec quatre nouvelles adhésions. Quatre anciens membres ont renoué avec la Société après deux, voire trois ans de silence. Bon nombre d'adhérents n'ont pas encore renouvelé leur cotisation pour 1986, mais le phénomène est habituel et n'a rien d'inquiétant.

- **Activités** : Du 2 au 4 juillet s'est tenu à Montpellier le colloque sur «Théophile Gautier et la musique», accompagné de manifestations artistiques : interprétation de mélodies sur des poèmes de Gautier et représentation de

«Giselle» par les Ballets de Monte Carlo dans sa version originale.

La publication du Bulletin reste une des préoccupations principales de la Société. Le présent n° 8 offrira cette originalité d'être accompagné d'une cassette comportant des poèmes de Gautier mis en musique. La matière du n° 9 est presque déjà rassemblée.

Le projet d'une exposition sur Gautier continue à être envisagé, et M. Fontaine se charge de nouer des contacts avec la Mairie et la Bibliothèque de Neuilly.

RAPPORT FINANCIER

Les comptes ont été établis du 5 novembre 1985 au 31 octobre 1986.

Recettes :

Solde au C.C.P. :	24 587,88
Remboursement des Actes de 1984 par l'Univ. de Bologne	10 399,97
Cotisations des membres français	2 160,00
Cotisations des membres étrangers	2 533,59
Ventes au numéro	5 469,00
Bénéfice du colloque	1 122,69
Total	46 273,13

Dépenses :

Bulletin n° 7	15 733,29
Tenue du compte	5,00
Total	15 738,29

La situation est donc bénéficiaire, mais le devis pour l'impression du n° 8 s'élève à 37 325,00 francs H.T. Une subvention a été demandée au Centre National des Lettres.

Comptes du Colloque :

Recettes :

Inscriptions	5 345,89
Ballet	3 100,00
Argent liquide (ballet, bulletin au n°)	3 318,00
Total	11 764,19

Dépenses :

Photocopies	389,50
Cachet de la cantatrice	1 500,00
Vacations de la secrétaire	1 200,00
Frais divers (papeterie, fleurs...)	852,00
Ballet	6 500,00
Total	10 641,50

QUESTIONS DIVERSES

La cotisation pour 1987 est reconduite sauf pour le paiement en dollars, soit : pour les membres actifs (français) 100 ff (étrangers) 140 ff ou 25 \$, pour les membres donateurs 160 ff, pour les membres bienfaiteurs 300 ff, pour les bibliothèques publiques 80 ff.

NOUVELLES ADHÉSIONS

Elwood Hartmann, Eric Jensen, Ryuko Kuwahara, Agnès de Noblet d'Anglure.

SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER

BULLETIN D'ADHÉSION POUR 1987

à retourner à Claudine LACOSTE
Université Paul Valéry
B. P. 5043
34032 MONTPELLIER

Première adhésion ☐

Renouvellement ☐

NOM

Prénom

Adresse

.....

.....

Téléphone

déclare adhérer à la Société Théophile Gautier en qualité de :

- membre bienfaiteur : 300 f.
- membre donateur : 160 f.
- membre actif français : 100 f.
- membre actif étranger : 140 f. ou 25 \$

Ci-joint :

- un chèque bancaire ☐
- un chèque postal ☐

A L'ORDRE DE

Société Théophile Gautier - C.C.P. n° 2003 96 T - MONTPELLIER

Date :

Signature :

TABLE DES ILLUSTRATIONS

	Pages
«Le Banc de Pierre» musique de A. Lafitte	14
«Hélas» musique d'Alfred Mutel	70
«Sérénade du torero» musique de Jacques Offenbach	116
«Sacountala» scène finale	131
«La Conjuración des Djinns»	132
Monsieur Camprubi et Mademoiselle Dolorès dans le «Bolero»	163
Lise Noblet dans un «Bolero»	164
Fanny Elssler en «Florinde»	165
«Retour de Bohémiens» par A. Dehodencq	166
«Lamento» musique de Pauline Viardot	240

Dépôt légal : 4ème trimestre 1986

SUP EXAM ÉDITIONS
10 Rue des Rêves
34000 MONTPELLIER
Tél. 67 92 50 73

Les opinions exprimées dans cette publication n'engagent que les auteurs.