

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 39 -

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E STUDI INTERCULTURALI
Università degli Studi di Firenze

Coordinamento editoriale

Fabrizia Baldissera, Fiorenzo Fantaccini, Ilaria Moschini
Donatella Pallotti, Ernestina Pellegrini, Beatrice Töttössy

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

Collana Open Access del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali

Direttore

Beatrice Töttössy

Comitato scientifico internazionale

(<http://www.fupress.com/comitatoscienfico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Piero Ceccucci, Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), John Denton, Anna Dolfi, Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Ingrid Hennemann, Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Ferenc Kiefer (Research Institute for Linguistics of the Hungarian Academy of Sciences; Academia Europaea), Michela Landi, Murathan Mungan (scrittore), Stefania Pavan, Peter Por (CNRS Parigi), Gaetano Prampolini, Paola Pugliatti, Miguel Rojas Mix (Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest), Ayşe Saraçgil, Rita Svandrlik, Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Maria Vittoria Tonietti, Letizia Vezzosi, Marina Warner (Birkbeck College, University of London; Academia Europaea; scrittrice), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Le proposte di pubblicazione vanno trasmesse all'indirizzo istituzionale dei membri del Coordinamento editoriale e all'indirizzo di funzione del direttore della Collana (<laboa@lils.uni.fi.it>).

Laboratorio editoriale Open Access

(<https://www.lils.uni.fi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>)

Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze

Contatti

<laboa@lils.uni.fi.it> (+39.333.5897725, direttore)
<arianna.antonielli@unifi.it> (+39.055.2756664, caporedattore)
<donatella.tamagno@unifi.it> (+39.055.2756603, redattore)

LA DOUBLE SÉANCE

La musique sur la scène théâtrale et littéraire

La musica sulla scena teatrale e letteraria

sous la direction de / a cura di
Michela Landi

ont contribué à ce volume / con i contributi di
S. Arfouilloux, M. Cailliez, M. Finck, P. Frantz,
B. Innocenti, S. Lelièvre, M. Lombardi, S. Lombardi-François,
F. Morrison, J.-J. Nattiez, C. Pagnini, F. Rubellin, M.-H. Rybicki,
A. Schoysman, C. Steinegger, P. Taïeb, V. Vivès

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2017

La double séance : la musique sur la scène théâtrale et littéraire /
La musica sulla scena teatrale e letteraria / sous la direction de /
a cura di Michela Landi ; ont contribué à ce volume / con scritti di
S. Arfouilloux, M. Cailliez, M. Finck, P. Frantz, B. Innocenti,
S. Lelièvre, M. Lombardi, S. Lombardi-François, F. Morrison,
J.-J. Nattiez, C. Pagnini, F. Rubellin, M.-H. Rybicki, A. Schoysman,
C. Steinegger, P. Taieb, V. Vivès – Firenze : Firenze University
Press, 2017
(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 39)

<http://digital.casalini.it/9788864536651>

ISBN (online) 978-88-6453-665-1

ISSN (online) 2420-8361

I prodotti editoriali di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio vengono promossi dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università degli Studi di Firenze e pubblicati, con il contributo del Dipartimento, ai sensi dell'accordo di collaborazione stipulato con la Firenze University Press l'8 maggio 2006 e successivamente aggiornato (Protocollo d'intesa e Convenzione, 10 febbraio 2009 e 19 febbraio 2015). Il Laboratorio (<<http://www.lils.uni.fi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <laboa@lils.uni.fi.it>) promuove lo sviluppo dell'editoria open access, svolge ricerca interdisciplinare nel campo, adotta le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area umanistica, fornisce servizi alla ricerca, formazione e progettazione. Per conto del Coordinamento, il Laboratorio editoriale Open Access provvede al processo del doppio referaggio anonimo e agli aspetti giuridico-editoriali, cura i workflow redazionali e l'editing, collabora alla diffusione.

Editing e composizione: LabOA con Arianna Antonielli (caporedattore), i redattori Alberto Baldi e Martina Romanelli, i tirocinanti Elena Anastasi, Giulia Ballotti, Carolina Scanzi.

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Maraini, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution – Non Commercial – No Derivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0: <<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>>).

CC 2017 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144, Firenze, Italy
www.fupress.com

TABLE

INDICE

NOTE À L'ÉDITION / NOTA ALL'EDIZIONE	7
REMERCIEMENTS / RINGRAZIAMENTI	9
«L'HÉSITATION D'HAMLET»: PRESTIGES LYRIQUES, SIMULACRES SCÉNIQUES. INTRODUCTION <i>Michela Landi</i>	11
RYTHME, RIME ET MUSIQUE, DES ARTS DE RHÉTORIQUE AUX ARTS POÉTIQUES (XV ^e -XVI ^e SIÈCLES) <i>Anne Schoysman</i>	45
«DES SŒURS SANS JALOUSIE»: DANZA, MUSICA E POESIA NELLE RIFLESSIONI DEI RIFORMATORI DEL BALLO PANTOMIMO, GASPARO ANGIOLINI E JEAN-GEORGES NOVERRE <i>Caterina Pagnini</i>	59
MUSIQUE ET DISCOURS SUR LA MUSIQUE DANS LE RÉPERTOIRE DES MARIONNETTES FORAINES SOUS L'ANCIEN RÉGIME <i>Françoise Rubellin</i>	73
ÉMOTION ET DISTANCE: QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LES SCÈNES DE MUSIQUE DU <i>BARBIER DE SÉVILLE</i> ET DU <i>MARIAGE DE FIGARO</i> DE BEAUMARCHAIS <i>Pierre Frantz</i>	85
L'ÉDITION DE <i>LUCRÈCE BORGIA</i> DE VICTOR HUGO, TEXTE ET MUSIQUE <i>Patrick Taïeb, Fernando Morrison</i>	97
LA DISSERTAZIONE DI GIUSEPPE FERRARIO SOPRA <i>L'INFLUENZA FISIOLOGICA E PATOLOGICA DEL SUONO, DEL CANTO E DELLA DECLAMAZIONE SULL'UOMO</i> (1825) <i>Barbara Innocenti</i>	155

GLI OPÉRAS-COMIQUES DI SCRIBE E AUBER, SIMBOLI DELLO 'SPIRITO FRANCESE': LA FORTUNA DI UN PREGIUDIZIO NELL'EUROPA DELL'OTTOCENTO	171
<i>Mathieu Cailliez</i>	
NICOLÒ PAGANINI, MUSICISTA PARADOSSALE	191
<i>Marie-Hélène Rybicki</i>	
DU CONCERT À SON COMPTE RENDU: ÉCRIRE LA MUSIQUE ET SON INTERPRÉTATION EN FRANCE DANS LES ANNÉES 1830-1835	205
<i>Stéphane Lelièvre</i>	
LA PARTITION DÉCHIRÉE	225
<i>Vincent Vivès</i>	
L'ANTISÉMITISME DE WAGNER: DES TEXTES À LA SCÈNE	239
<i>Jean-Jacques Nattiez</i>	
VARIAZIONI SUL TEMA: LA SECTION MUSICALE DELL'INSTITUT FRANÇAIS DE FLORENCE E IL JEAN-CHRISTOPHE DI ROMAIN ROLLAND	267
<i>Marco Lombardi</i>	
IL SURREALISMO, STORIA DI RUMORE E DI FURORE	283
<i>Sébastien Arfouilloux</i>	
PIERRE BOULEZ, ENTRE MUSIQUE ET LITTÉRATURE	297
<i>Catherine Steinegger</i>	
IL MOMENTO ESTATICO: IL MONTAGGIO COREO-MUSICALE IN ORPHEUS DI STRAVINSKIJ, BALANCHINE E NOGUCHI	313
<i>Silvia Lombardi-François</i>	
SCÈNES MUSICO-THÉÂTRALES ET ÉBAUCHES DE 'MYSTÈRES' DANS LES RÉCITS EN RÊVE D'YVES BONNEFOY	327
<i>Michèle Finck</i>	
INDEX DES NOMS DE PERSONNES / INDICE DEI NOMI	343
RÉFÉRENCES ICONOGRAPHIQUES / REFERENZE ICONOGRAFICHE	357
NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES DES AUTEURS ET RÉSUMÉS EN ANGLAIS / CONTRIBUTORS AND ABSTRACTS	359

NOTE À L'ÉDITION
NOTA ALL'EDIZIONE

Étant donné les nombreux renvois à des textes en langue allemande, nous avons laissé aux auteurs le choix de recourir au texte original (avec traduction en bas de page) ou à une traduction française ou italienne attestée ou attitrée.

REMERCIEMENTS

RINGRAZIAMENTI

S’inscrivant dans le cadre du projet de recherche intitulé: “La Musique et les Lettres: contaminations entre la musique, la poésie, la prose et le théâtre” dirigé par Marco Lombardi et moi-même à l’Université de Florence (Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali), projet qui se propose, entre autres, de répondre aux attentes du programme doctoral en Langues, Littératures et Cultures comparées (cours trinational Florence-Paris Sorbonne-Bonn: “Les mythes fondateurs européens dans la littérature, les arts et la musique”), cette publication réalise aujourd’hui le vœu qu’avaient formulé depuis quelque temps ses animateurs: réunir des spécialistes autour d’un enjeu, il est vrai, très débattu de nos jours, mais dont la richesse n’en finit pas de nous solliciter avec ses rejaillissements au cours de l’histoire: la contamination entre les arts par leurs codes d’expression respectifs, et les questionnements incessants que celle-ci entraîne sur le plan tout aussi bien théorique que performatif.

Je tiens d’abord à remercier tous les membres du groupe de recherche international pour l’enrichissement culturel et scientifique qu’ils ont pu apporter à ce projet. Je tiens ensuite à mentionner toutes les Institutions qui ont collaboré à l’organisation de nos travaux: l’Université Franco-Italienne qui, en plus d’avoir accordé à l’initiative le prestigieux Label Scientifique, a bien voulu la soutenir financièrement en permettant la réalisation de cette publication; l’Institut Français Italia, qui a également contribué à notre activité avec son partenariat et son soutien financier; l’Institut Français Firenze, qui accueille nos invités français et a mis à disposition ses locaux pour nos travaux; l’Association des Amis de l’Institut Français Firenze, pour sa participation au projet et son soutien financier; l’Université de Florence (Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali-LILSI) pour la reconnaissance du projet et son partenariat; l’Associazione degli Insegnanti Lingue Straniere pour leur collaboration culturelle, permettant ainsi aux enseignants de l’école secondaire de profiter de ces échanges; le Conservatoire de Florence ‘Luigi Cherubini’ et la Scuola di Musica Fiesole pour les concerts qui ont accompagné nos activités.

Une reconnaissance particulière va aux musicologues et aux artistes qui ont enrichi notre réflexion commune par leur savoir performatif et/ou critique; le musicologue Alberto Batisti pour sa conférence intitulée *Lulli alla luce del Sole*; l'actrice et metteur en scène Alessandra Aricò pour sa lecture commentée de Beckett (*"En entendant Godot". Partiture beckettiane per voce attoriale*); la musicologue et musicienne Luisa Santacesaria pour avoir illustré de nouvelles possibilités performatives à partir d'un instrument complexe, le piano (*Tecniche estese e performance musicale*); les musiciens Luca Così (piano); Irene Novi (piano); Paolo Munaò (piano); Beniamino Iozzelli (piano); Emanuele Brilli (violon); Elisabetta Berdondini (flûte); Leonardo Pierattelli (flûte); Gabriele Spina (baryton), leurs intentions et interprétations respectives convergeant dans un programme de musique française du XIX^e siècle dont le piano Gaveau présent dans la salle de théâtre de l'Institut Français a constitué le symbole et presque le totem.

Suivant la chronologie de la réalisation de ce projet je tiens à remercier une fois de plus le Dipartimento di Lingue Letterature e Studi Interculturali pour avoir accueilli le volume dans sa collection 'Biblioteca di Studi di Filologia Moderna' et pour avoir soutenu cette publication, à côté de l'Université Franco-Italienne, auprès de la maison d'édition de l'Université de Florence (Firenze University Press).

Venant les dernières pour les mêmes raisons chronologiques, c'est à mes collègues Beatrice Töttösy et Arianna Antonielli que s'adresse surtout ma reconnaissance: avec leur savoir humaniste et philologique, auquel s'ajoutent leurs remarquables compétences techniques, elles ont travaillé avec enthousiasme et dévouement à la réalisation de ce volume dans le cadre du Laboratorio Editoriale Open Access de notre Département (LabOA).

Michela Landi

«L'HÉSITATION D'HAMLET»:
PRESTIGES LYRIQUES, SIMULACRES SCÉNIQUES.
INTRODUCTION

Michela Landi

Università degli Studi di Firenze (<michela.landi@unifi.it>)

*Je crois que la Littérature, reprise à sa source [...] nous fournira un Théâtre,
dont les représentations seront le vrai culte moderne.¹*

*Chaque séance ou pièce étant un jeu, une représentation fragmentaire,
mais se suffisant de cela...²*

Le metteur en scène a, comme l'écrit Yves Bonnefoy dans *L'Hésitation d'Hamlet*, «obligation de comprendre; d'en passer par de la signification avant, quelquefois, de se retrouver en présence»³. Par les conséquences mêmes de la tâche pourtant providentielle que l'Occident s'est donnée – théâtraliser l'expérience pour pouvoir la naturaliser – la scène, dont l'espace circonscrit et tridimensionnel assurait l'allégorisation des événements et des personnages, a acquis le statut d'une vaste métaphore ou interprétant général. Là où le théâtre avait pu questionner, par la profondeur de la scène, le modèle bidimensionnel de *l'ut pictura* en nous disant que la présence «n'est jamais présente»⁴, on assiste aujourd'hui, avec la complicité de l'écran qui, abolissant la profondeur, apprivoise la présence, à une crise générale de la signification de l'art et à un nominalisme diffus.

La réduction phénoménologique – ou réduction transcendantale – telle qu'elle a été formulée par Husserl⁵ a demandé à la pensée critique

¹ Stéphane Mallarmé, "Sur le théâtre", *Réponses à des enquêtes* (1891), in Id., *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1945, p. 875. Sur le choix de cette édition, voir n. 41.

² S. Mallarmé, "Livre", in Stéphane Mallarmé, *Le «Livre» de Mallarmé. Premières recherches sur les documents inédits* (1957), édition de Jacques Scherer, Gallimard, Paris 1978, p. 93.

³ Yves Bonnefoy, *L'Hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare*, Seuil, Paris 2015, p. 108.

⁴ Jacques Derrida, *La dissémination*, in Id., *La Dissémination*, Seuil, Paris 1972, p. 367.

⁵ Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Max Niemeyer Verlag, Halle 1913. Trad. fr. Paul Ricœur, *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*, Gallimard, Paris 1950, pp. 101-103.

moderne un effort ultérieur pour cesser de voir le monde dans son illusion d'immanence, dans son «simulacre» de présence⁶; d'où la mise entre parenthèses de tous les jugements portés sur le monde lui-même. Notamment, la «mise entre guillemets généralisée [...] du texte soi-disant littéraire» entraîne, comme Derrida le fait remarquer, un questionnement du statut général de la littérature, qui «se met en jeu et entre en scène»⁷. Là où la prise de conscience est d'elle-même «un certain effet de scène»⁸, le théâtre n'est déjà plus la «théâtralité», à savoir, comme l'écrit Roland Barthes, «le théâtre moins le texte»⁹, voire le lieu même, conceptualisé, où l'écriture se regarde agir. L'écriture en tant qu'acte matériel où précipite, en une forme, la pensée, devient ainsi à son tour le signe général, ou l'interprétant des autres arts qui, renonçant tous à la transcendance, forment désormais un seul vœu: le présent du sujet dans son acte de compréhension du monde.

Dans cette lice où les signes de l'art rivalisent dans leur quête respective, la transparence conquise s'opacise au fur et à mesure que des nouveaux moyens sont mis au point par la conscience critique; de nouveaux signes s'additionnent aux précédents, et des procédés qui étaient implicites viennent à la surface. Le fond occupera le devant de la scène, et le palimpseste scénico-scriptural s'enrichira à chaque fois de nouveaux interprétants¹⁰ donnant ainsi à voir l'«épaisseur» des signes dont parle Roland Barthes¹¹. C'est bien cette traversée des codes et des signes qui va servir d'encadrement aux travaux présentés dans ce volume.

À Florence, où le groupe de recherche s'est retrouvé, s'étaient également réunis, vers la fin du XVI^e siècle, des philosophes et des musiciens qui prirent le nom de Camerata de' Bardi ou Camerata Fiorentina. Le but qu'ils se proposaient était, comme on sait, la régénération de l'art dramatique à partir de l'exemple lyrique de la Grèce antique. Réagissant à la professionnalisation des arts survenue en bas Moyen Age et son 'officialisation' avec *L'Art de dictier* d'Eustache Deschamps (1392)¹², où l'auteur

⁶ Voir, à ce sujet, l'étude capitale de Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation* (1981), Galilée, Paris 1985.

⁷ J. Derrida, *La dissémination*, cit., p. 353.

⁸ *Ibidem*, p. 360.

⁹ Roland Barthes, *Le théâtre de Baudelaire* (1954), in Id., *Essais critiques* (1964), Seuil, Paris 1981, p. 41.

¹⁰ «On peut dire que la 'critique contemporaine' a maintenant reconnu, étudié, abordé de front, thématisé un certain nombre de signifiés qui passèrent longtemps inaperçus ou du moins ne furent pas traités comme tels». J. Derrida, *La double séance* (1970), in Id., *La Dissémination*, cit., p. 299. Par «thème», Derrida entend le «sens posé,posable ou transposable comme tel», *ibidem*, p. 300.

¹¹ R. Barthes, *Le théâtre de Baudelaire*, cit., p. 41.

¹² Eustache Deschamps, *L'Art de dictier* (1392), éd. établie par Jean-François Kosta-Théfaïne, Éditions Paleo, Clermont-Ferrand 2010.

opérait une première distinction entre la musique naturelle des formes poétiques et la musique artificielle ou instrumentale, la Camerata Fiorentina aboutit, dans le cadre du néoplatonisme humaniste de l'époque, à la notion de ce *recitar cantando* qui aurait donné vie au mélodrame, puis, par addition de signes aux signes, à cet artefact complexe qu'est l'Opéra moderne. Des questions analogues étaient d'ailleurs débattues en France à la même époque: l'Académie de Musique de de Baïf, fondée en 1571, se proposait de renouer avec la tradition dramatique de la Grèce antique au moment même où la Pléiade, héritant d'un pétrarquisme déjà modélisé sur les exigences du nouvel humanisme universaliste, rejetait le lyrisme réel, hérité des troubadours, pour le traiter métaphoriquement: le dernier Ronsard – qui dut se prévaloir, pour la mise en musique de certains de ses poèmes, d'un Orlando di Lasso – en atteste.

Ainsi, la quête de la présence se manifeste déjà sous l'espèce d'un complexe culturel: la quête des origines¹³. Tout humanisme, faisant primer sur les droits de l'individu les valeurs stables de la civilisation et de l'art qui en est le reflet, nous apparaît alors comme le point de départ de chaque phase polémique de régénération par le passé: à tout moment où, dans l'histoire des idées, on se sent pris dans les filets de la représentation et de ses canons ressentis comme artificiels, le rêve régressif de la vraie vie reprend son cours, et la culture baigne à nouveau dans la mer de ses origines: de Rousseau à Wagner, on n'en finira jamais – comme le dit ironiquement Baudelaire – de «refaire la tragédie grecque»¹⁴. Le rêve de l'art total, qui est aussi de ne plus jamais, dans l'histoire culturelle, séparer les arts, car dans l'homme de la nature tout se tient (l'homme total contient en lui toutes les possibilités historiques de ses représentations et de ses réalisations) se nourrit, comme Baudelaire le voit bien, d'un impensé: dénier, en le neutralisant ou en le dissimulant, l'apport civilisateur de l'acte critique qui, dans le but d'individualiser et signaler, limite la présence d'être. Si l'être, se prétendant entier («la nature a lieu, on n'y ajoutera pas», selon le mot de Mallarmé)¹⁵ refuse l'acte critique qui le finitise, l'acte, transcendant toujours l'être, fournit à chaque moment les moyens pour dénoncer l'illusion de la nature. Ainsi, l'homme de la nature et l'homme de la culture, par l'effet même de leur rivalité, se reconnaissent, puis se dépassent l'un l'autre: la culture n'avance que par ce combat herméneutique.

¹³ Nous renvoyons, à ce sujet, au travail capital de Timothée Picard: *Âge d'or, décadence, régénération. Un modèle fondateur pour l'imaginaire musical européen*, Classiques Garnier, Paris 2013.

¹⁴ Charles Baudelaire, *Notes diverses sur «l'Art philosophique»*, in Id., *Œuvres complètes*, tome II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1975, p. 606.

¹⁵ Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres* (1895), in Id., *Œuvres complètes*, cit., p. 647.

Dans le domaine spécifique des arts, il en est, semble-t-il, de même: les moyens que chaque art se forge à partir de l'observation de l'autre, devient un moyen de questionnement de soi; mais dans le jeu, les armes s'émoussent, les procédés se banalisent, se codifient et se canonisent: chaque commencement, chaque acte initiatique devient une théorie. Si, comme Walter Benjamin le voit bien, «le dépassement des difficultés de l'interprétation a lieu par l'accumulation des difficultés mêmes»¹⁶, l'accumulation historique des moyens ne produit pas moins une saturation de signes. «Trop de choses», observe à ce propos Péter Szondi dans sa *Theorie des modernen Drama*, «sont mises en œuvre pour que l'espace thématique n'en subisse quelque dommage»¹⁷. Il faudra alors à un degré ultérieur de la quête, comme le dit le théoricien, «saisir le drame à partir du lieu de son empêchement actuel»: sa profondeur, conceptualisée, devient «un moment dans le questionnement sur la possibilité du théâtre moderne»¹⁸.

L'intitulé du projet, «La double séance», qui se réclame de l'essai éponyme de Jacques Derrida sur Mallarmé paru dans *Tel quel* en 1970, puis repris dans *La Dissémination* en 1972¹⁹ naît, finalement, d'un certain questionnement de l'acte artistique: la scène théâtrale étant devenue dans notre temps une métaphore du regard réflexif jeté sur les arts, l'acte même de se poser dans l'œuvre – de s'y instituer comme sujet – relève non plus d'un acte positif, voire d'un acte performatif: d'une simple session ou «séance». Ce *hic et nunc* actanciel atteste que la présence (dans l'art et dans le monde), toujours donnée comme présent, n'est qu'un prédicat général par lequel le présent même s'essentialise et s'infinetise. La «présence», catégorie regardée maintenant comme un phénomène limité dans l'espace et dans le temps, s'accompagne et se double – le jeu de langage survenant parfois aux exigences de la quête à côté d'autres instruments herméneutiques – d'une «pré-séance»: *prae-sum* du présent²⁰. D'où la conscience que l'acte critique est, tout compte fait, un acte performatif: le sujet pensant, occupant le devant de la scène, révèle une frontalité, une surface des choses: *frons scenae*²¹.

¹⁶ «Cet état de choses coïncide avec ce qu'envisageait une vieille maxime de la rhétorique: vaincre les difficultés par leur accumulation». Walter Benjamin, *Kommentare zu Gedichten von Brecht* (1955), in *Versuche über Brecht* (1966), Suhrkamp Verlag, Berlin 1971. Trad. fr. Philippe Ivernel, *Commentaires de poèmes de Brecht, in Essais sur Brecht* (1969), La Fabrique Éditions, Paris 2003, p. 145.

¹⁷ Péter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)* (1956). Trad. fr. Sibylle Müller, *Théorie du drame moderne*, Circé, Paris 2006, p. 92.

¹⁸ *Ibidem*, p. 11.

¹⁹ J. Derrida, *La double séance*, cit., pp. 215-346.

²⁰ «Si la présence est la forme générale de l'étant, le présent, lui, est toujours autre». J. Derrida, *La pharmacie de Platon* (1968), in Id., *La Dissémination*, cit., p. 142.

²¹ J. Derrida, *La dissémination*, cit., p. 363.

Le propos rhématique ajouté à notre intitulé: «la musique sur la scène théâtrale et littéraire» nous paraissait, d'entrée de jeu, pouvoir offrir toutes les facilités que, par la voie de l'analogie, l'alliance des arts fournit à l'impressionnisme critique. Mais, plus tard, cette trilogie servie par la vaste métaphore scénique a fini par signifier en elle-même tout le problème de la traversée des signes dont on a dit: c'est par cet analogisme naïf que le motif anecdotique de la fraternité des arts (qui sert, encore de nos jours, la cause politico-esthétique du romantisme), a pu être questionnée. S'étant affranchis de leurs propres discours d'assistance, les arts nous apparaissent maintenant chacun dans leur méfiante et rivale solitude: «jaloux de leur silence respectif»²², ils s'observent mutuellement; chacun ne pouvant vanter ses prérogatives que par l'imitation des procédés des autres. D'ailleurs, les trois systèmes de signes dont il sera ici question – musique, théâtre et littérature – s'ils sont superposables ou cumulables, ils ne sont jamais, à notre sens, transposables: preuve en est l'Opéra qui, par la saturation des signes produit, comme l'a bien vu Hoffmann, et avec lui le Balzac du *Chef d'œuvre inconnu* ou de *Gambara*, l'inévitable résultat de la banalisation, jusqu'à la platitude et la tautologie. C'est bien cette illusion d'immanence que le romantisme aspirait à reproduire entretenant le mystère même du sens, sa rêverie. Voulu comme la manifestation de la richesse inépuisable et ineffable des signes de la nature, ce mystère se repliait sur lui-même: sauf que la nature, paradigme de toutes les facilités, a fini par restituer à l'artiste rêveur, comme Baudelaire le dénonce dans ses *Correspondances*, sa propre tautologie. La mise entre parenthèses des effets de l'art, dont il sera question ici, aura du moins quelques conséquences pour la critique à venir: c'est l'effet (performatif, suggestif) de la cumulation des signes respectifs des arts impliqués dans l'œuvre totale qui transmet à l'instance réceptrice l'impression analogique et, par cela, la justification théorique d'une transposition entre leurs codes. S'il existe des homologies procédurales ou sémiotiques entre les arts, celles-ci feront, certes, l'objet d'une critique: dont le but reste pourtant de distinguer, et non pas de cumuler et de confondre les phénomènes entre eux. À la paraphrase des effets suggestifs de l'art, qui règne dans telle critique impressionniste, devra se substituer, en somme, l'acte prédateur du regard réflexif, cherchant dans la traversée des signes le pourquoi des choses; en l'absence de cet acte, la critique ne sera, comme l'art lui-même, rien plus qu'une simulation sensuelle et naïve de la présence, entretenant l'illusion d'immanence dont elle devrait se défaire.

Or, si l'art veut la distinction, et si ceci est d'autant plus vrai pour la critique, nous commencerons par distinguer le théâtre, la musique et la littérature en tant que genres ou thèmes, de leurs réalisations respectives, matérielles et événementielles: la scène, l'interprétation musicale,

²² *Ibidem*, p. 298.

l'écriture. Les premiers sont, en effet, des notions qu'on pourra, à loisir, gloser sans pourtant en entamer le sens (et c'est tout leur travail que de résister à leur questionnement); les deuxièmes, des actes par lesquels les arts auront la chance de se connaître. Ce n'est que par la dialectique des thèmes et des actes (le but de l'acte étant de questionner le thème; le but du thème de résister au questionnement qu'on lui impose), que le phénomène de l'art pourra, en effet, se renouveler.

1. *L'architecte de l'art*

À partir de ce que Gérard Genette dénomme «les modes d'existence des œuvres»²³, il s'agira d'interroger d'abord la métaphore constitutive de l'acte artistique; autrement dit les signes que celui-ci met en place pour atteindre l'illusion de la présence ou immanence idéale. Dans son *Introduction à l'architecte*, Genette fait état des trois modes narratifs principaux de notre tradition classique, héritée de Platon et d'Aristote: la poésie lyrique 'représente' (au sens traditionnel de la *mimesis*) la personne même du poète; le roman, héritant de la tradition épique, est un récit mixte où alternent la personne et les personnages; la forme dramatique est une délégation totale de la voix de la personne aux personnages²⁴. Si la *mimesis* dans les arts de fiction (drame, roman) n'est pas à questionner, l'interrogatif s'impose pour les arts de diction (poésie)²⁵, lesquels semblent revendiquer par statut la présence. Sur cette base il n'est que trop évident, comme Genette le fait remarquer, que le 'lyrisme', tel que l'a conçu le romantisme, n'est plus qu'une métaphore, voire une catachrèse (la musique instrumentale n'accompagnant plus le texte), et que la poésie lyrique est donc mimétique au second degré (la personne du poète étant une sur-représentation de son statut). De même, Derrida nous rappelle que, chez Platon, l'opération mimétique (qui pourtant reste «en elle-même neutre, voire recommandée»: *République*, 395 b-c, *passim*) a deux fonctions qui sont opposées et complémentaires: la négation et l'exhibition de la vérité. Par cela, la poésie «nuît au dévoilement de la chose même, en substituant sa copie ou son double à l'étant», ou bien «elle sert la vérité par la ressemblance du double» (*homioisis*)²⁶. C'est bien la raison pour laquelle, dans la *République* de Platon, le poète est le suprême dupeur: celui-ci est jugé, puis condamné, «en tant qu'imitateur, mime qui ne pratique pas la 'diégèse simple'», à savoir la

²³ Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris 1994, p. 7.

²⁴ G. Genette, *Introduction à l'architecte* (1979), in Id., *Fiction et diction: précédé de Introduction à l'architecte*, Seuil, Paris 2004, pp. 11-12.

²⁵ Nous renvoyons ici à ces deux notions telles qu'elles ont été formulées par Genette dans l'essai homonyme: *Fiction et diction* (1991), Seuil, Paris 2004.

²⁶ J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 231.

«diégèse mimétique» propre des arts de fiction ou dramatiques²⁷, mais une diégèse double qui, par son faux-semblant, «est par définition mensongère sous prétexte de vérité». Autrement dit, si tout récit, pris au sens strict, «relate des événements passés par rapport à l'instance narrative» et le «présent en est, par nature, exclu»²⁸ la poésie fait état, par l'illusion de la présence qu'elle entretient, de son propre mensonge; d'où le danger qu'elle constitue pour la cité. Le lyrisme romantique, illusion suprême de présence, dissimulerait, par un degré ultérieur d'artifice, le double mensonge historique de la poésie: naturalisant la présence et la vérité au nom de l'innocence de parole, il n'est que plus artificiel. S'ajoute à cela le fait bien connu que, par rapport à l'oralité simulant la présence²⁹, l'écriture est une copie, une reproduction du discours vivant³⁰.

Le jeu des simulations se complique lorsque la poésie, art de diction, entre en scène pour y représenter sa soi-disant présence. C'est, d'abord, le cas de Rousseau: son *Pygmalion*, de 1770, est, comme l'atteste son titre générique, une «scène lyrique». Ce programme qui, comme on sait, est déjà politique, sera accompagné de «commentaires» en musique: musique à programme, elle aussi, à titre de paraphrase de la diction première. Le projet d'illustration scénique de la présence à soi du poète est porté, par Wagner, à un degré ultérieur de sophistication grâce à l'avancement des moyens techniques des arts de la scène. Là où un supplément de moyens techniques est censé approfondir le regard critique porté sur l'art, le vœu wagnérien est d'opposer à ces effets une force égale et contraire, à même de les neutraliser. Son supplément de présence se prévaudra de l'accumulation des moyens de la simulation dont il dispose: à la capacité qu'à la musique d'entretenir l'illusion d'immanence par sa nappe sonore, s'ajouteront les récits mythiques et généraux justifiant leur appareil scénique et, à un degré ultérieur, jamais atteint auparavant (mais dont Berlioz avait indiqué la voie), la critique d'auteur, en tant que paraphrase prétextuelle de l'acte artistique justifiant, de l'extérieur, l'utilité et l'opportunité de ce programme.

Avant de constater les conséquences, dans l'histoire des idées toute récente, de ces artefacts, par lesquels les anciens prestiges de l'Opéra se doublent d'un discours politique justifiant leur existence, il convient de rappeler, avec Genette, les notions d'immanence et de transcendance de l'art³¹. Comme ce dernier le fait remarquer avec Nelson Goodman, alors que «la musique et la littérature [...] sont des arts allographiques» et

²⁷ *Ibidem*, pp. 228-229. Cf. Platon, *République*, 393a et seq., cit., in *Ibidem*, pp. 228-229.

²⁸ Jean Rousset, *Le passé et le présent. L'exemple de Marivaux, Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, José Corti, Paris 1972, p. 83.

²⁹ Voir à ce sujet Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, Paris 1972.

³⁰ J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 228.

³¹ G. Genette, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, cit., scil. p.19.

donc des arts de la transcendance (elles prévoient une notation préalable, destinée à être interprétée ou exécutée³²), les arts performatifs sont, en principe, autographiques ou immanents: «pratiques artistiques à objet d'immanence factuel ou événementiel»³³. Le «symptôme» de l'usage transitif, ou allographique, de l'art serait notamment reconnaissable «dans la possibilité d'une réduction», ou «notation», signalant «que l'œuvre véritable est ailleurs et que «ce qu'on a sous les yeux (ou les oreilles, etc.) n'en est qu'une manifestation». Au contraire, dans les arts dits autographiques, ou intransitifs, l'aspect événementiel exclut toute 'pré-séance': la saturation de l'œuvre par l'acte atteste la primauté de l'énonciation (ou de la diction) sur la fiction, et du «procès» sur la «persistance»³⁴, celle-ci étant souvent perçue comme la marque d'un statut métaphysique de l'art. Tous les arts tendraient, en raison de leur simplification progressive suite à l'adéquation technique entre forme et fonction, vers l'allographie et la transcendance, ou, si l'on veut, vers le classicisme formel; certains arts s'émancipent parfois de leur autographie originaire «non par proclamation mais par la notation, ou par quelque autre moyen»³⁵. Or, si le théâtre classique, qui est allographique (le texte, en tant que notation préalable, prime sur l'exécution) est perçu comme le signe autoritaire d'une transcendance, la tendance à récupérer l'état autographique de l'art dramatique par la primauté accordée à l'acte performatif et à l'improvisation semble pouvoir se rattacher au rêve régressif de la présence dont on a dit: contre les valeurs civilisatrices de la représentation et de la notation, la scène lyrique poursuit, par l'effet paradoxal d'une accumulation de signes, le mystère de la confusion de ces signes mêmes au nom des valeurs de la nature. En effet, comme Genette le suppose avec Nelson Goodman, l'improvisation n'est pas «un état plus pur des arts de performance», voire «un état plus complexe»³⁶, le système de notation graphique sur lequel a été bâti pendant des siècles le principe de la transcendance n'étant, en effet, qu'un support, une facilitation, et en même temps une normativité visant à réduire les écarts de l'événementiel et du hasard³⁷.

³² *Ibidem*, p. 24.

³³ *Ibidem*, p. 66.

³⁴ Sur les notions de «persistance» et de «procès», cf. *ibidem*, p. 73.

³⁵ *Ibidem*, p. 93.

³⁶ *Ibidem*, p. 71.

³⁷ *Ibidem*. De même, comme le rappelle Jespersen, nos langues modernes vont vers la simplification par réduction progressive de l'effort et du hasard: Otto Jespersen, *Language; its nature, development and origin*, Allan and Unwin, London 1922. Trad. fr. André Hamm et Lionel Dahan, *Nature, évolution et origines du langage*, Payot, Paris 1976.

2. Le signe général des arts ou «hyéroglyphe»

Le rêve, d'abord, d'un signe général à même de réunir tous les arts dans leur immanence unique et totale, s'il atteste que le mythe des origines est un complexe culturel, ne marque pas moins le début d'une conscience autographique: par ce signe, les arts essayent de se défaire de leur transcendance discursive. Il revient à Diderot de formuler, dans sa *Lettre sur les sourds et muets* (1751) l'idée d'un signe général ou «hiéroglyphe»³⁸ servant de notation pour les arts qu'on dit aujourd'hui allographiques (musique et littérature); ce signe ne constituerait, en effet, que la représentation d'une «mimologie gestuelle» de l'homme dont tous les arts seraient redevables. Quelques années plus tard Johan Jacob Engel se propose, dans ses *Idées pour une mimique* (1785-1786) de «textualiser le corps»³⁹ formulant la distinction entre gestes expressifs et gestes picturaux. Par voie paradoxale, c'est cette même exigence de formaliser l'acte artistique par un signe unique constituant sa notation générale qui a occasionné la confusion romantique des arts et l'analogisme conséquent; il s'agissait d'attribuer au corps, qui est un signe complexe et autopréésentatif (si l'on veut: autographique), un «contenu présumé»⁴⁰. D'où l'ironie d'un Baudelaire à l'égard de ce signe général, emprunté à la tradition hermétique et justifiant toute faiblesse dans la création artistique. Et si Mallarmé convoque une fois de plus, dans ses écrits sur la danse réunis dans *Crayonné au théâtre*, le «hyéroglyphe»⁴¹, c'est que cette «chiffuration» chorégraphique se fait finalement chez lui expression d'une «écriture corporelle»⁴² immanente à l'acte même de signifier: «ce legs» hérité des antiques grimoires, l'orthographe, «isole, en tant que Littérature», «une façon de noter»⁴³. La *litteratura*, qui est, étymologiquement, un système de notation, s'est ainsi affranchie de son discours transcendant:

³⁸ Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient ; Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751), Garnier-Flammarion, Paris 2000, p. 129.

³⁹ Johann Jacob Engel, *Ideen zu einer Mimik* (1785-86) (*Idées pour une mimique*, cité dans Mattenklott), tome I, in der Myliussischen Buchhandlung, Berlin 1804, p. 33. Cf. Gert Mattenklott, *La parole dramatique*, in Mayotte Bollack (sous la dir. de), *L'Acte critique: Un colloque sur l'œuvre de Péter Szondi*, Presses Universitaires du Septentrion, Ville-neuve d'Ascq 1985, p. 113.

⁴⁰ G. Genette, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, p. 97.

⁴¹ «[La danse est], si l'on veut, hiéroglyphe». Stéphane Mallarmé, *Mimique*, in *Crayonné au théâtre (Œuvres complètes)*, cit., p. 312. Cf. J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 298. Pour des raisons pratiques nous citons, des *Œuvres* de Mallarmé, l'ancienne édition en Pléiade de 1945, la même édition que pouvait citer Derrida au moment de la rédaction de son essai.

⁴² S. Mallarmé, *Ballets*, in *Crayonné au théâtre (Œuvres complètes)*, cit., p. 304. Cf. J. Derrida, *La double séance*, cit., pp. 275, 296.

⁴³ S. Mallarmé, *La Musique est les Lettres*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., p. 646.

grâce à la danse, l'acte d'écrire est une métaphore autographique; le geste devient, maintenant, «allégorique de lui-même». Dès ce moment la littérature, qui a pris conscience de son autographie constitutive, peut simuler ironiquement l'allographie: le titre rhématique que Mallarmé appose à ce hiéroglyphe ironique qu'est le sonnet en *yx*⁴⁴ (où le thème est, pour ainsi dire, inscrit dans le procédé) atteste que le problème conceptuel de la quête de la présence a été porté à la conscience critique du sujet. Et l'autre art allographique, la musique, se réclamera des mêmes procédés: Debussy, par exemple, invente une allographie prétextuelle et ironique par le biais de quelques procédés emboîtés: tantôt, il feint d'entretenir dans les «plis» de sa musique le mystère qu'attribue à cet art le discours des poètes; tantôt des vers empruntés aux poètes figurent à titre d'épigraphe ou à titre d'indication dynamique pour l'exécution du morceau. D'autres fois, des «thèmes» (que ce soient les titres de quelques poèmes ou des fragments de leur exposition) sont soumis, à leur tour, à une variation musicale. Si, comme le musicien l'écrit, la musique «est précisément l'art qui est le plus près de la nature, celui qui lui tend le piège le plus subtil»⁴⁵, son art scriptural se veut comme l'illustration – l'exposition – du piège même que la musique tend au discours.

Parfois de même les arts allographiques simulent le retour à l'autographie, et à sa prétendue simplicité des origines, par l'effet paradoxal de la superposition des codes: c'est bien le cas, évoqué plus haut, d'Hoffmann ou de Balzac: en l'absence d'une notation, d'un repère normatif, la musique se réduit à de purs effets de suggestion, dont le discours des personnages en constitue la paraphrase à vide. On pourrait citer encore, à titre d'exemple d'une autographie simulée par surcharge de signes, les calligrammes d'Apollinaire: dans son simultanisme verbo-visuel et sonore (phonosymbolique), qui n'est que la reprise citationnelle d'une pratique médiévale, la notation et la réalisation coïncident. Nous en sommes ici à cet état radicalement intransitif de l'art que Goodman nomme «saturation»⁴⁶: les «glissements métonymiques»⁴⁷ qui se font entre les signes sont désormais un jeu interne à l'acte fictionnel de l'écriture générale, mise en état de monstration ou parabase.

⁴⁴ S. Mallarmé, *Ses purs ongles très haut...*, in *Poésies (Œuvres complètes)*, cit., p. 68.

⁴⁵ Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (1971), Gallimard, Paris 1987, p. 245. Voir aussi: Maxime Joos (sous la dir. de), *Claude Debussy, Jeux de formes*, ENS-Éditions Rue d'Ulm, Paris 2004.

⁴⁶ G. Genette, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, cit., p. 151.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 105-106.

3. Construction et déconstruction du mythe de l'artiste: sujet, personne, personnage

Si le point de départ d'une quête des origines au nom de la vraie vie est la quête de l'identité, cette quête peut avoir lieu par l'affirmation symbolique d'une propriété de la personne, individuelle ou collective, sur la base d'une simple annexion des propriétés des autres: l'individu, qui n'est pas encore le sujet, se construit, comme Hegel l'a vu, par l'appropriation des moyens par lesquels cette identité est rendue possible. D'où la sensibilité de Wagner aux thèses politiques de Proudhon⁴⁸. Le mythe rousseauien de «l'unique et sa propriété», tel qu'il a été repris par Max Stirner en 1844⁴⁹, joua un rôle de premier plan dans la construction du personnage de Siegfried, alter-ego fictionnel, chez Wagner, du personnage général de l'artiste.

Or, comme Derrida le rappelle, «l'unique [...] n'a pas d'unité puisqu'il ne se répète pas. Ce qui se répète dans son identité peut seul avoir une unité. L'unique [...] n'est pas une unité»: il est «l'illimité, la foule»⁵⁰. Le moi illimité du personnage de l'artiste se prévaut, en effet, de toutes les généralisations qui lui viennent d'un bien collectif qu'il s'est approprié: représentant le bien symbolique d'une société mythique, il fait de celle-ci l'émanation de sa personne.

L'exemple de Mime le forgeron (que Wagner voulut, dans *Le Ring*, comme la représentation mythique de la mauveté de l'acte critique, à même de voler aux artistes leur richesse de toujours) fut favorable à la critique même. Dans le but d'exproprier Wagner de son bien (parfois au nom d'une rivalité culturelle franco-allemande; prétexte qui a souvent opacisé le vrai sens de cette effraction) celle-ci se forgea de nouveaux instruments, déterminant ainsi une nouvelle phase dans la conscience de l'art. D'abord, ce «propre» dont Wagner se fit le porte-parole sur la scène fut reconnu comme l'hyperbole de l'autocélébration romantique de l'artiste qui, jusqu'à présent, n'avait pas été perçue en tant que telle: le lyrisme personnel, commencé avec Rousseau, et porté à ses extrêmes

⁴⁸ Nous renvoyons à ce sujet à Michela Landi, *L'art comme révolution: Wagner et Proudhon*, in Danielle Buschinger et Jürgen Kühnel (sous la dir. de), *Richard Wagner et la France*, Presses du Centre d'études médiévales, Amiens 2013, pp. 109-120.

⁴⁹ Dans le recueil de textes philosophiques intitulé *Der Einzige und sein Eigentum*, Max Stirner (pseudonyme de Johann Caspar Schmidt) vise à se défaire de toutes les puissances supérieures auxquelles l'individu aliène son «Moi», et à exhorter l'homme à s'approprier ce qui est en son pouvoir, contre toutes les forces d'oppression extérieures qui limiteraient ce pouvoir; notamment, l'État, la religion, la société. À partir de ses idées se développa l'anarchisme individualiste qui aboutit à la célèbre «association des égoïstes». Max Stirner, *Der Einzige und sein Eigentum* (1844). Trad. fr. Henri Lasvignes, *L'Unique et sa propriété* (1899), La Table Ronde, Paris 2000.

⁵⁰ J. Derrida, *La dissémination*, cit., p. 443.

conséquences avec son épigone, montra que le «propre» édifié au nom de la vraie vie est, selon l'expression de Derrida⁵¹, un «portrait», simulacre, déjà, de la mort de l'artiste. Ce portrait général de la liberté totale dans lequel se figèrent les héritiers de la révolution doit être à nouveau profané: seule cette effraction pourra redonner la vie à l'art.

La construction du personnage Wagner par Wagner lui-même peut être lue alors comme la métaphore du procès d'investissement de l'imaginaire collectif dans l'œuvre d'art; dans ce cas, la métaphore scénique devient prioritaire. Le substantif latin *persona* signifie, comme on sait, «masque» de théâtre (le grec *prosopon* ayant été contaminé par la voix verbale de *personare* par le fait même que le masque dans le théâtre antique était un amplificateur visuel et auditif de l'acteur)⁵². Si dans la tradition classique, comme on l'a vu, la poésie lyrique est considérée comme l'imitation au premier degré des «sentiments» de l'auteur⁵³, cette voix est prise en charge, sur la scène, par ce qu'on est convenu d'appeler le «personnage»: un héros dont cette personne ou masque raconte l'histoire. Fiction de fiction, le personnage s'est fait, par l'auto-investissement, le représentant autorisé de la volonté collective. La transition sémantique et conceptuelle de «personne» à «personnage», telle qu'elle a eu lieu dans le milieu ecclésiastique⁵⁴ s'avère, à ce propos, intéressante: le «personnage» ne serait qu'une amplification conceptuelle (et transcendante) de la présence, en tant qu'individu autorisé à représenter la communauté. Son pouvoir symbolique, une fois sécularisé, est pris en charge par le poète romantique, qui révendique, comme on sait, la prêtrise de l'art. Or, lorsque l'artiste-prêtre décide de monter sur les planches pour représenter sa présence, son pouvoir suggestif redouble: d'un côté, il obtient un surcroît de consensus; de l'autre, il s'expose à sa détronisation.

L'avènement du drame bourgeois est certes favorable au projet de Wagner. Si, comme Lukács le rappelle dans son *Zur Soziologie des Modernen*

⁵¹ J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 232.

⁵² Huguccio de Pise dans son article: «sono» se réclame des *Étymologies* d'Isidore de Séville: «persona dicitur ystrio, representator comediarum, quia diversis modis personat diversas representando personas» («l'histriion, représentant de comédies, est appelé persona, parce qu'il fait résonner de diverses manières en représentant des personnes différentes»). Huguccio de Pise, *Magnae derivationes*, traduction de Simon Gabay. Cf. Simon Gabay, «Je» est un autre. Note sur la capacité d'impersonation de l'acteur avant le XIII^e siècle, «Questes, revue interdisciplinaire d'études médiévales» (en ligne), XI, 25, 2013: *L'Habit fait-il le moine?*, pp. 65-80, <<https://questes.revues.org/138#ftn18>> (05/2017).

⁵³ G. Genette, *Introduction à l'architexte*, cit., p. 37.

⁵⁴ Forgé dans le milieu ecclésiastique (droit canonique) le substantif «personnage» signifie (ca. 1223) «situation (religieuse) importante»; puis «étendue d'un bénéfice» et «dignitaire ecclésiastique». À partir de 1422, par «personnage» on entend une «image ou statue représentant une personne», <www.cnrtl.fr/lexicographie/personnage> (05/2017).

Dramas, le nouveau genre s'affirme contre le théâtre classique, ce n'est que par une telle distinction que ce dernier peut être considéré comme le bien exclusif d'une classe vouée aux seuls plaisirs du divertissement. Le drame bourgeois, né avec Diderot, se proposerait en effet, dès son début, l'utilité politique: exhorter, endoctriner le public⁵⁵. Cet outil pédagogique extérieur à l'art et au service du peuple, ayant d'abord la fonction d'aider «à définir, [...] normaliser la subjectivité qui vient d'être découverte»⁵⁶, est un puissant instrument dans les mains de l'autorité artistique: se payant d'une lutte pour l'affirmation de ses propres moyens contre une classe oiseuse, elle ne s'approprie pas moins ces moyens mêmes. Il s'agit, en premier lieu, d'affirmer la supériorité politique du drame romantique par rapport à la vanité du théâtre de divertissement, héritage de l'ancienne aristocratie des arts: le même théâtre que Rousseau avait renié dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*⁵⁷. Deuxièmement, de tenir pour nulle, comme l'avait fait Rousseau, «l'histoire de la production»⁵⁸. Sauf que ce non-valoir est avancé à un moment de l'histoire où l'industrie forgeait, à l'usage du bourgeois, d'autres objets exotiques en vue de correspondre à son désir de dépaysement et à son rêve de la vraie vie des origines. La naturalisation de l'acte artistique au nom d'un «fétichisme de l'authentique»⁵⁹ ne donne pas moins à voir à quelques-uns que «l'Authenticité [...] peut avoir une valeur purement commerciale et/ou sentimentale»⁶⁰. D'où la réaction d'un Nietzsche, dont le ressentiment à l'égard de Wagner dépasse à nos yeux les raisons biographiques auxquelles on l'a parfois voulu réduire: il s'agissait de questionner, par une rivalité mimétique entre l'artiste et le philosophe devenu critique, toute l'histoire de l'art, et d'entamer ainsi le grand procès de sa déconstruction.

Troisièmement, puisque le personnage ou le propre a besoin, pour exister, de s'entourer des prédicats de sa présence ou apparat, tous les arts, fraternellement unis, surviendront pour l'en doter, chacun apportant les signes dont il dispose. Mais qu'en est-il de la musique qui, malgré son pouvoir suggestif, ne représente rien hors d'elle-même? Comment en faire,

⁵⁵ György Lukács, *Zur Soziologie des Modernen Dramas (A dráma formája, 1909; Sociologie du drame moderne*, cité dans Mattenklott), «Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik», XXXVIII, 1914, pp. 303-321. Cf. G. Mattenklott, *La parole dramatique*, cit., p. 113.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 114.

⁵⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, (1758), Garnier-Flammarion, Paris 2003.

⁵⁸ G. Genette, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, cit., p. 31. Voir, à ce sujet: Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner* (1952), Suhrkamp, Berlin-Frankfurt. Trad. fr. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, *Essai sur Wagner* (1966), Gallimard, Paris 1993.

⁵⁹ G. Genette, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, cit., p. 31.

⁶⁰ *Ibidem*.

maintenant, un moyen d'affirmation de la propriété du propre? Il fallait catalyser ses pouvoirs autour d'un musicien reconnu par la communauté fidèle; notamment, autour d'une personne qui, tout en incarnant les pouvoirs suggestifs de la musique, puisse raconter, sur la scène ou autour d'elle, l'histoire du personnage: ce musicien fut, comme on sait, Franz Liszt.

S'étant acquittée de sa fonction instrumentale à la liturgie, et ayant acquis une valeur en elle-même, la musique s'était reconnue, avec Beethoven, l'attitrement d'une religion. Dans ce cadre, Liszt s'était assigné de lui-même la fonction d'artiste-prêtre: il s'agissait maintenant de s'approprier ses moyens et de les plier à servir une cause transcendante. Ce maître de la paraphrase verbale et musicale se fera l'émissaire exclusif de Wagner: son porte-parole légitime et le directeur de son œuvre. Par ce représentant, Wagner est affranchi des tâches serviles de la représentation: il peut jouer la présence.

Par ce que Genette appelle «la saturation de la pertinence», l'œuvre d'art dite totale porte l'illusion autographique à son acmé: excluant de son domaine toute contingence⁶¹ qui la limiterait de l'extérieur, elle se veut comme l'émanation autorisée des prédicats de l'artiste. L'illusion lyrique, une fois portée sur la scène, finit par montrer la machine: dès ce moment, comme Baudelaire le dit dans son *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, «tous les grands poètes deviennent, fatalement, naturellement critiques»⁶².

S'apercevant le premier que l'artiste met la présence conquise en représentation, Baudelaire commence par s'attribuer le rôle de critique. Une fois attitré, il peut jouer ironiquement avec tous les ressorts de la paraphrase; autrement dit, il rejoue Liszt qui rejoue Wagner. Et puisque, dans l'intention de «refaire la tragédie grecque qui avait été créée spontanément par la Grèce»⁶³ (le verbe en italique revêt, à côté de l'adverbe modal provoquant le court-circuit prédicatif, une remarquable pregnance métacritique) Wagner a élu, en «Bacchant», Franz Liszt qui, de maître qu'il était dans son art, se fit serviteur de la cause Wagner, à Liszt le poète des *Fleurs du Mal* dédie *Le Thyrsé*⁶⁴, poème en prose qu'il faudrait lire alors comme un pendant de l'éloge paradoxal qu'est le *Richard Wagner*⁶⁵:

⁶¹ *Ibidem*, p. 41.

⁶² C. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, in Id., *Œuvres complètes*, tome II, cit., p. 793.

⁶³ Voir n. 12.

⁶⁴ C. Baudelaire, *Le Thyrsé*, in *Le Spleen de Paris* (*Œuvres complètes*, tome I), 1974, p. 335.

⁶⁵ Une lecture du *Richard Wagner* de Baudelaire en éloge paradoxal fait l'objet d'un essai de l'auteur de ce texte, en préparation pour l'éditeur Hermann Paris («Un éloge paradoxal. Baudelaire critique de Wagner»).

Et quel est [...] le mortel imprudent qui osera décider si les fleurs et les pampres ont été faits pour le bâton, ou si le bâton n'est que le prétexte pour montrer la beauté des pampres et des fleurs ? Le thyrses est la représentation de votre étonnante dualité, maître puissant et vénéré, cher Bacchant de la Beauté mystérieuse et passionnée. Jamais nymphe exaspérée par l'invincible Bacchus ne secoua son thyrses sur les têtes de ses compagnes affolées avec autant d'énergie et de caprice que vous agitez votre génie sur les cœurs de vos frères. — Le bâton, c'est votre volonté, droite, ferme et inébranlable ; les fleurs, c'est la promenade de votre fantaisie autour de votre volonté ; c'est l'élément féminin exécutant autour du mâle ses prestigieuses pirouettes. Ligne droite et ligne arabesque, intention et expression, roideur de la volonté, sinuosité du verbe, unité du but, variété des moyens, amalgame tout-puissant et indivisible du génie, quel analyste aura le détestable courage de vous diviser et de vous séparer ?

Dans *Le Thyrses*, l'identité en tant que pure volonté («bâton») est le principe d'une consistance paradoxale: nulle en elle-même, elle n'existe que par ses prédicats ou attributs circonstanciels. La musique, qui est l'art le plus «prédicatif» qui soit, et dont Liszt serait le maître et le prêtre, sature l'espace de son influence par l'illusion de la présence. Illusion qui sert, justement, la cause de cette volonté paradoxale. Autrement dit, tout est dans la paraphrase ou variation de la valeur nulle, ou thème, dont la musique fournit, avec ses procédés, l'exemple.

Si, au dire de Genette, les œuvres de performance sont données comme «susceptibles, par itération, d'un mode d'existence intermédiaire entre le régime autographique et le régime allographique»⁶⁶, la paraphrase en constitue l'exemple le plus marquant: en donnant l'illusion d'une «immanence plurielle»⁶⁷, elle constitue en même temps la «contrefaçon» de l'objet. La reproduction autorisée de quelques propriétés «constitutives» suffit en effet, comme Genette le précise, «à faire de ce nouvel objet une manifestation correcte» de l'objet d'immanence qu'on appelle encore œuvre, dont elle est une simple manifestation «officiellement authentifiée»⁶⁸. D'où la reproductibilité facile et parasitaire de «motifs» scéniques que Baudelaire dénonce à plusieurs reprises, assimilant ici comme ailleurs le drame wagnérien aux effets de l'opium: deux ersatz de présence, deux «paradis d'occasion»⁶⁹. Comme le dit efficacement Roland Barthes,

⁶⁶ G. Genette, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, cit., p. 82.

⁶⁷ Genette souligne le «caractère incertain de l'identité itérative». *Ibidem*, p. 83.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 89.

⁶⁹ C. Baudelaire, *Les paradis artificiels*, in Id., *Œuvres complètes*, tome I, cit., p. 441. C'est, d'ailleurs, De Quincey, l'auteur des *Confessions d'un Mangeur d'opium* (1890; *Confessions of an English opium eater*, 1821) qui «compare, en un endroit, sa pensée à un thyrses, simple bâton qui tire toute sa physionomie et tout son charme du feuillage compliqué qui l'enveloppe». *Ibidem*, p. 444.

Chaque fois que Baudelaire fait allusion à la mise en scène, c'est que, naïvement, il la voit avec des yeux de spectateur, c'est-à-dire accomplie, statique, toute propre, dressée comme un mets bien préparé, et présentant un mensonge uni qui a eu le temps de faire disparaître les traces de son artifice.⁷⁰

Baudelaire comprend finalement, grâce à l'utilisation qu'on en fait sur la scène, que le «propre» de la musique, qui est l'exposition de thèmes et leur variation dans leur libre jeu de formes, peut être librement exploité pour une cause arbitraire et qui lui est extérieure; mais que ses «propriétés», une fois libérées, pourront fonctionner également comme un ressort déceptif: pour le questionnement, par exemple, de quelques procédés de la littérature. S'appropriant ces mêmes moyens pour dénoncer les pouvoirs suggestifs du lyrisme poétique, Baudelaire décrète la «mort des artistes» en représentant leur «mystique nature» en «morne caricature»⁷¹. L'exhibition du poète lyrique en hystrion constitue alors le cadre énonciatif général de ce «second théâtre»⁷² que sont les *Fleurs du mal*.

Baudelaire qui, le premier, est arrivé à trouer l'illusion d'immanence de la poésie lyrique, a pu en même temps thématiser sa prise de conscience par une formule qui a toute la force d'une révolution épistémologique: la «représentation du présent»⁷³. De ce dépouillement de la fausse présence, et de ce désinvestissement de l'individu en majesté est né le sujet; de la dénonciation de toutes les généralisations, les infinitisations, les confusions, est né l'unique, le concret, le fini, mais aussi l'autoréflexivité de l'acte artistique.

C'est finalement par la voie qu'a frayée Baudelaire que peut avoir lieu, chez Mallarmé, la célèbre «disparition élocutoire du poète»⁷⁴. Contre ce qu'il appelle «l'agrandissement d'un roi spirituel», Mallarmé se veut, après Baudelaire (tout en se souvenant certes de l'ironie romantique de Friedrich Schlegel) «hystrion de lui-même»: à savoir, «de celui que nul n'atteint en soi»⁷⁵. Ce «pitre» fardé⁷⁶ qui est maintenant le poète, encenche «le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire»⁷⁷: là où «le théâtre altère à un point de vue spécial ou littéraire, les arts qu'il prend», la musique n'y concourt pas, écrit-il, «sans

⁷⁰ R. Barthes, *Le théâtre de Baudelaire*, cit., p. 42.

⁷¹ C. Baudelaire, *La mort des artistes*, in *Les Fleurs du mal* (*Œuvres complètes*, tome I), cit., p. 127.

⁷² C. Baudelaire, *Les paradis artificiels*, cit., p. 467.

⁷³ C. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, in Id., *Œuvres complètes*, tome II, cit., p. 684.

⁷⁴ S. Mallarmé, *Crise de vers, Variations sur un sujet*, in Id., *Œuvres complètes*, p. 366.

⁷⁵ S. Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, in *Quelques médaillons et portraits en pied* (*Œuvres complètes*), cit., p. 495.

⁷⁶ S. Mallarmé, *Le pitre châtié*, in *Poésies* (*Œuvres complètes*), cit., p. 31.

⁷⁷ S. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *ibidem*, p. 647.

perdre en profondeur»⁷⁸. Son «effet de présence» légendaire entraîne, par métonymie (et en faveur de l'unité des arts voulue par l'artiste même) la dénonciation de tous les sacres de l'artiste: ces «sacres» ne seront désormais que des «simulacres»: ⁷⁹ «copies de copies»⁸⁰, comme l'écrit Derrida.

Cette constatation nous force à repenser la notion même de symbolisme qui, si elle n'est qu'une étiquette appliquée un instant à un groupe de poètes volant, selon la formule de Valéry, «reprendre à la musique son bien»⁸¹, ne nous autorise à considérer Baudelaire l'initiateur de ce mouvement que si l'on se rend compte que *Correspondances*, le texte donnant à lire depuis toujours à des lecteurs de surface tous les mysticismes de la poésie, n'est, derrière la banalité provocatrice de la reproduction de signes connus, que l'exposition d'un thème; autrement dit la traversée des signes par lesquels l'homme général rencontre le sujet:

l'homme y passe à travers des forêts de symboles

Là où plus rien n'est dans l'essence ou représentation de soi, et tout est dans la relation, le «je» qui se fraye une voie dans cette nappe de signes – le «je» hypocritique qui, comme Baudelaire l'écrit dans l'un des projets de préfaces des *Fleurs du mal*, «couvre un nous»⁸² – montre, derrière la couche de la présence simulée, le présent: ce fait d'être là dans la conscience qu'est la rencontre avec le réel de la singularité.

Pour revenir donc à Mallarmé, qui n'est symboliste que dans la mesure où il hérite des stratégies baudelairiennes, son *Richard Wagner*⁸³ n'est, comme le sous-titre rhématique l'indique, qu'une «rêverie» allégorique d'elle-même dénonçant la «supercherie»⁸⁴. Avec son innocente exhibition de la «légende»⁸⁵, l'art wagnérien

⁷⁸ S. Mallarmé, *Mimique*, cit., p. 312.

⁷⁹ Pour ces deux notions en co-présence, voir notamment: S. Mallarmé, *Hommage (à Wagner)*, in *Poésies (Œuvres complètes)*, cit., pp. 71.

⁸⁰ J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 255.

⁸¹ «Ce qui fut baptisé: le *Symbolisme*, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de 'reprendre à la Musique leur bien'». Paul Valéry, *Avant-propos à la connaissance de la déesse*, in Id., *Œuvres*, tome I, éd. établie et annotée par Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade Gallimard, Paris, 1957, p. 1272.

⁸² «à chaque phrase le je couvre un nous, nous immense, nous silencieux et invisible, [...] toute une génération nouvelle [...] qui pousse déjà à la queue, coudoie et fait ses trous». C. Baudelaire, *De M. Horace Vernet*, in *Salon de 1846 (Œuvres complètes, tome II)*, cit., p. 471.

⁸³ S. Mallarmé, *Richard Wagner, rêverie d'un poète français*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., pp. 541-546.

⁸⁴ S. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *ibidem*, p. 647.

⁸⁵ S. Mallarmé, *Richard Wagner*, cit., p. 544.

montre la succession des extériorités de l'acte sans qu'aucun moment garde de réalité et qu'il se passe en fin de compte rien.⁸⁶

Par la «réciproque contamination de l'œuvre et des moyens»⁸⁷ (l'hégélianisme de Mallarmé joue ici un rôle de premier plan) le théâtre musical de Wagner met en état de mention, ou monstration, la construction du personnage: d'où le travail qui s'annonce nécessaire, d'une spoliation de tous les signes extérieurs – de tous les prédicats – de la scène. La fonction du mime, qui est de montrer à tout moment les traces de la fiction en acte, remplace la solitude héroïque de l'individu exemplaire en représentation par une solitude conceptuelle du sujet en état de monstration. La pantomime, telle qu'elle est proposée dans *Mimique*⁸⁸, est le résultat de l'acte critique porté sur scène: silence, solitude et dépaysement de l'acteur, articulation, décontextualisation, conceptualisation du geste. L'acte mimique aura son équivalent dans l'écriture solitaire et silencieuse qui, dans sa métalepse généralisée, dessine à chaque instant des «plis»⁸⁹ dans la surface apparente du discours; plis où se cache, pour ainsi dire, le «moyen» critique. Il en arrive de même pour certaine musique que nous définirons critique ou métaleptique: celle, encore une fois, de Debussy, qui mime ironiquement l'innocence de l'art romantique en feignant de retenir, dans ses replis, le mystère dont parle Wagner; ou d'un Schönberg, désarticulant le continu sonore romantique et y instaurant l'aliénation par l'absence de relation entre le désir et le signe musical; ou d'un Boulez, faisant de la musique un hypersigne conceptuel et saturant la fiction musicale des signes programmatiques de l'écriture et de la peinture: *Pli selon pli* est, comme l'atteste le sous-titre rhématique de l'œuvre, un «portrait de Mallarmé»; portrait paradoxal de l'écriture, que la musique ne pourra jamais «représenter».

Le questionnement des moyens de la musique finit donc par jouer un rôle de premier plan dans la dénonciation du nominalisme en art. Là où la métaphorisation progressive de la valeur par simple accumulation de signes finit par déterminer la neutralisation, ou banalisation des effets, la guerre des moyens entre les arts qui se cachait derrière l'apparence idéologique de la fraternité, finit par produire la grande révolution critique du XX^e siècle, renouvelant radicalement les arts: pour se défaire du nominalisme de la présence, il faudra rencontrer le réel: l'aspect, l'accident.

⁸⁶ S. Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, cit., p. 296. J. Derrida, *La double séance*, cit., pp. 222-223.

⁸⁷ S. Mallarmé, *Nombres*, in Id., *Œuvres complètes*, cit. J. Derrida, *La dissémination*, cit., p. 384.

⁸⁸ S. Mallarmé, *Mimique*, cit., pp. 310-312.

⁸⁹ S. Mallarmé, *Crise de vers*, cit., p. 360.

4. Milieu, lieu, mi-lieu

Si, dans la période de crise du drame, note Péter Szondi, l'auteur dramatique «devient visible» en ce que «la relation sujet-objet du contenu se cristallise en forme»⁹⁰, le drame lyrique «échappe à cette contradiction» par la simple raison que

le lyrisme n'est pas enraciné dans la fusion actuelle du sujet et de l'objet ou dans leur séparation statique, mais en revanche dans leur identité essentielle et originelle. Sa catégorie centrale est l'atmosphère.⁹¹

L'atmosphère, ajoute Szondi avec Emil Steiger, n'est pas propre à l'infériorité de l'individu; elle n'est «précisément rien qui existe 'en nous'». Dans l'atmosphère, nous ne sommes pas «face aux choses, mais en elles, et elles sont en nous». Dans l'extase fusionnelle que le drame lyrique poursuit, «c'est la même identité qui caractérise le moi et le toi, le maintenant et le jadis»: c'est le temps toujours présent et le lieu mythique des origines. Dans le lyrisme, où «les temps fusionnent», et où «le passé est aussi le présent», poursuit Szondi, «il n'y a pas de différence entre le monologue et le dialogue»: tout devient monologique; raison pour laquelle «le thème de la solitude ne met pas en question le drame lyrique»⁹². Le langage lyrique n'est donc pas à même d'isoler des éléments thématiques, interrompus par du silence: au contraire, «indépendant de l'action, le langage lyrique [est] capable de recouvrir les failles de l'action, qui autrement laisseraient voir la crise du drame»⁹³. Renonçant alors aux prédicats contextuels de la scène, ou apparat, qui naturalisent l'acte et le mythisent, le théâtre se fait conceptuel: la solitude du mime est une solitude présentative et non plus énonciative: une solitude hors contexte.

Tout comme l'idéalisme, le positivisme avait fait du «milieu»⁹⁴ l'espace idéal d'une naturalisation du sens: un effet de réel ou «réalisme», était au service d'une cause politique. Là où le dialogue sur la scène dans le drame positiviste n'est, selon Péter Szondi, que la simple représentation des «rapports interhumains»⁹⁵ dans un présent anecdotique, seul le «lieu» pur, dégagé de tout appareil, serait le lieu réel de l'apparition du sujet: autrement dit, le lieu où ce sujet parvient «à se réaliser dramatiquement». Si «l'acte de se décider», qui est l'acte tragique par excellence, seul rend le sujet «présent dans le drame», par rapport à ce «tragique de

⁹⁰ P. Szondi, *Théorie du drame moderne*, cit., p. 91.

⁹¹ *Ibidem*, p. 76.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 93. Cf. *ibidem*, p. 77: chez les naturalistes, «ni égocentrisme, ni réflexion».

⁹⁵ *Ibidem*, p. 14.

l'individuation»⁹⁶ «tout ce qui était en deçà ou au-delà» reste «étranger au drame»⁹⁷: que ce soit «l'aliénation du passé»⁹⁸ ou la vanité de l'espoir. Par cette présentation du présent, dit Szondi, «le drame est primaire», à savoir qu'il n'est pas la représentation de quelque chose mais «il est lui-même cette chose»: «son action, comme chacune de ses répliques, est 'originelle', elle est réalisée dans son surgissement»⁹⁹. Et, si «le drame est primaire, le temps qui lui est propre est toujours le présent»: son déroulement n'est «qu'une succession absolue de moments présents»¹⁰⁰. Le drame moderne serait alors un théâtre conceptuel dans la mesure où «un événement relevant du contenu détruit le principe formel caché»¹⁰¹ et le montre, *hic et nunc*, à la conscience: ce qui allait de soi devient le moment thématique et la scène représente le thème lui-même¹⁰². Comme dans *Correspondances* de Baudelaire, c'est «celui qui pense»¹⁰³ qui est, dans son «soliloque muet»¹⁰⁴, le vrai protagoniste de la scène. Et cette pensée pure, déagée de tout contexte, de tout appareil, apparaît alors comme le pur lieu de l'être en relation: «rien n'aura eu lieu/ que le lieu», selon la formule mallarméenne du *Coup de dés*¹⁰⁵. Le «milieu, pur, de fiction»¹⁰⁶ évoqué dans *Mimique* n'est alors, transposé à l'écriture en tant que glose, prédication ou variation d'un thème donné, la mise entre parenthèses d'un travail du texte où, par l'effet séparateur de quelque signe incident – dans ce cas la virgule – puisse se détacher une pureté de lieu. Encore, par rapport au fondu discursif et aux effets de contenu (ou de «milieu») que Roland Barthes définit «la musique du sens» (état utopique et jubilatoire de la langue où, «jamais un signe s'en détache», venant ainsi «*naturaliser* cette nappe de jouissance»¹⁰⁷), le simple effet opératoire – éminemment disjonctif – d'un autre signe, le tiret, produit un nouveau thème, ou fait

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 13.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 47.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 16.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 63.

¹⁰² *Ibidem*, p. 56.

¹⁰³ W. Benjamin, *Was ist das epische Theater?* (1939) in *Versuche über Brecht*, cit. Trad. fr. Philippe Ivernel, *Qu'est-ce que le théâtre épique?*, in *Essais sur Brecht*, cit., p. 23.

¹⁰⁴ S. Mallarmé, *Mimique*, cit., p. 310.

¹⁰⁵ S. Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., pp. 474-475.

¹⁰⁶ Mallarmé, *Mimique*, cit., p. 310.

¹⁰⁷ «Le bruissement de la langue forme une utopie. [...] Celle d'une musique du sens; j'entends par là que dans son état utopique la langue serait élargie, je dirais même *dénaturée*, jusqu'à former un immense tissu sonore». R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, in Id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil Paris, 1984, p. 101.

de langue, qui, se superposant à la notion d'avant, occupe maintenant le devant de la scène de la pensée: le *mi-lieu*¹⁰⁸.

Le garant de cette traversée du sens ou métalepse formelle est, chez Mallarmé, comme on sait, le «hasard», *kairos* ou accident d'écriture: son effet séparateur, articulateur, éminemment disruptif signale le point de rencontre (ou incidence) entre un sujet et un événement. Nous savons que certains «hasards» existent bien en littérature: mais là où un Marivaux ou un Diderot pouvaient transformer les faits racontés (souvent donnés comme «faits lyrico-sentimentaux») ¹⁰⁹ en «événements de la rédaction» ¹¹⁰, et un Flaubert pouvait ironiser sur une «éducation sentimentale» qui n'est qu'un paradoxe événementiel (et donc une ironie de situation), chez Mallarmé le hasard ne pourra être que la chute accidentée de l'encre sur la feuille: chaque mouvement, chaque articulation émet un signe. Le «hasard» est tel en ce qu'il échappe à toute prédication et, donc, à toute domination instrumentale – soupçonnée idéologique – de l'objet.

5. *Le geste citationnel: présence du présent?*

Sur la scène métaphorique du texte l'acte présentatif de la parabase ne peut être signifié que par l'acte citationnel: un moment du texte est donné, en état de mention ou monstration, comme un moment du présent. C'est bien le cas très célèbre de *Mimique* de Mallarmé:

Voici — «La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir : ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, *sous une apparence fausse de présent*. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction».¹¹¹

Ici, l'acte déictique ou ostensif n'est possible que par la création d'une profondeur de scène dont l'adverbe présentatif constituerait la surface, ou rideau. Dans sa position excentrique par rapport au texte présenté entre guillemets, ce rideau met, pour ainsi dire, la présence entre parenthèses pour faire ressortir, en détaché, le présent. Ce double fond, s'il est voué à dénoncer l'illusion bidimensionnelle de l'*ut pictura*, n'est pas moins emprunté à un procédé pictural bien connu: ce que Derrida nomme à ce propos la «qua-

¹⁰⁸ Voir à ce sujet J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 261.

¹⁰⁹ Pour ces aspects, nous renvoyons à Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern 1946. Trad. fr. Cornélius Heim, *Mimé-sis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1968), Gallimard, Paris 1977.

¹¹⁰ J. Rousset, *Le passé et le présent. L'exemple de Marivaux*, cit., p. 87.

¹¹¹ S. Mallarmé, *Mimique*, cit., p. 310.

drature du texte»¹¹² n'est, en effet, qu'une citation de l'ancienne *quadratura*, telle qu'elle était pratiquée dans la période maniériste (une profondeur de scène est figurée dans le tableau par la présence, au premier plan, d'un élément architectural ouvert, et donnant à voir, en abyme, le fond; souvent, un morceau de la nature). Par cette «surface de présence», qui se fait maintenant révélatrice dans le texte d'une «extériorité de l'acte», l'apparaître s'avère, comme Derrida le fait observer, apparent: «l'explication de l'illusion' vous est proposée au présent, dans le temps de l'illusion même».

6. *Le vœu de l'irrépérable: sur l'art conceptuel*

Le rêve de la présence ou immanence idéale, tel qu'il est restitué par l'acte performatif pur, postule l'unique comme irrépérable: la représentation unique (sur le modèle authentique, semble-t-il, et non pas rêvé, de la Grèce ancienne)¹¹³ permet à l'artiste d'échapper à la répétition comme mécanisme, et à la sérialisation marchande de l'art. Là où les œuvres de performance sont données, selon Genette, comme «susceptibles, par itération, d'un mode d'existence intermédiaire entre le régime autographique et le régime allographique»¹¹⁴, l'«objet autographique unique»¹¹⁵ qu'est l'acte performatif dans son immanence idéale entre, dans les arts de la scène, dans la répétition, ne pouvant être reconnu que par la succession des gestes ou des paroles des personnages, isolés par l'arrêt ou le silence: l'accidentel, la secousse, le contretemps, l'inattendu, inscrits dans leurs gestes saccadés, provoqueront à chaque moment la désarticulation critique du continu anecdotique. Il existe, néanmoins, un isolement total de l'acte citationnel, permettant de trouer l'illusion par sa simple indication de présence: cette «unicité de l'immanence autographique»¹¹⁶ devenue ironique peut être reconnue dans l'exposition – ou mise en scène – de l'objet unique et anonyme; objet «de pure perte et sans signature»¹¹⁷. C'est le cas de l'art dit conceptuel¹¹⁸, qui fait du musée ou de l'endroit quelconque où l'objet apparaît, une métaphore du lieu. L'art conceptuel déjoue tout autant le «réalisme» baignant, pour ainsi dire, dans son «atmosphère»

¹¹² J. Derrida, *La dissémination*, cit., p. 363. On entend dans l'histoire de l'art par le terme italien «quadratura» (ou «quadraturismo») la présence, dans une fresque ou un tableau, d'un élément architectonique donnant, par son premier plan, l'idée de la profondeur théâtrale.

¹¹³ Comme nous l'avons rappelé avec Genette, la tragédie grecque était représentée «une seule fois». G. Genette, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, cit., p. 182.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 82.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 84.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 153.

¹¹⁷ J. Derrida, *Hors livre*, in Id., *La Dissémination*, cit., p. 55.

¹¹⁸ G. Genette, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, cit., p. 154 et seq.

(musée, salle de concert) que la répétition: par l'objet dépaycé, ayant perdu son aura, et isolé dans son *hic et nunc* dont nous parle Benjamin¹¹⁹, s'accomplit le procès de l'autodétermination de l'art: par l'accumulation des moyens critiques on atteint le nominalisme pur, où l'acte de présentation tient lieu d'acte de nomination. Se voulant comme «la présence du présent», cet art tautologique, où le thème et le prédicat coïncident dans l'acte pur de l'ostension («ceci est une œuvre d'art»), n'est que la réalisation, sur le plan visuel et concret, du vœu symboliste: qui était de dénoncer, par l'ironie, l'autotélisme innocent de l'art romantique. Ce geste conceptuel qu'est l'objet d'art ne fait que porter à la conscience la volonté même inscrite dans l'«ostensoir» baudelairien¹²⁰: l'acte ostensif sacralisé par lequel la religion de la musique était mise à nu. L'artiste qui s'investit à vide dans un objet sériel et industriel, fabriqué par autrui, fait à nouveau du fabricant anonyme son émissaire à peu de frais: déconstruction, donc, de l'acte d'investiture d'un Liszt par un Wagner.

Si, aux yeux de Genette, cet objet idéalement autographique est, «du moins l'*occasion* d'une relation esthétique»¹²¹, nous allons radicaliser sa pensée en affirmant que cet objet figure la relation elle-même: notamment, la relation critique avec ce faux-semblant conceptuel qu'est l'objet d'art romantique. Dire en effet que l'art est conceptuel revient à dire qu'il a été saturé, comme chez les romantiques, par sa nomination: mais la valeur, qui est nulle, est ici dénoncée – montrée – en tant que telle.

L'acte d'exposition de l'objet sans valeur n'est plus, finalement, qu'une glose ironique du procédé d'investissement de l'imaginaire collectif sur l'artiste; à savoir, l'imitation parodique de sa valeur. L'artefact romantique, privé de son aura, illustre ce que les romantiques eux-mêmes ont fait de la musique, en la choisissant comme l'art par excellence et le modèle des autres arts: la tautologie essentielle du musical, asservie à une idéologie scénique, aboutit à la suggestion suscitée par un simple acte présentatif. Le «bibelot d'inanité sonore» construit par Wagner, qui avait volé à l'art le temps de son travail faisant apparaître l'objet comme un miracle de l'artiste, est maintenant exposé sur un socle. D'où, peut-être, la dimension volontiers temporaire des œuvres conceptuelles (performatives ou visuelles), ou la libre manipulation du temps ou de l'espace, des catégories conceptuelles autrefois nécessaires, sinon à la réalisation, du moins à la valorisation de l'art: du récital silencieux de John Cage à la littérature d'occasion

¹¹⁹ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (manoscritto 1935; prima edizione autorizzata 1939). Trad. fr. Pierre Klossowski, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936), Alcan, Paris 1937, p. 41.

¹²⁰ Ch. Baudelaire, *Harmonie du soir*, in *Les Fleurs du mal*, cit., p. 47.

¹²¹ G. Genette, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, cit., p. 160.

de Dada ou de l'Oulipo évoqués par Genette¹²². Le «vol de la propriété auctoriale», acte hermétique s'il en est, reste comme le voit Genette, «inépuisable dans sa fonction»¹²³: il n'en finit jamais de mimer son acte; la suspension perplexe et entêtée de l'acte allusif tient lieu d'éternité paradoxale.

7. *Le théâtre sauf l'orchestre*

En dénonçant l'immoralité générale de la musique de Wagner, Nietzsche ouvre une parenthèse dans cette même généralité: ce «rhéteur» aurait été «obligé de mettre son “cela signifie” sur le devant de la scène» marquant, par des guillemets, un certain hors-texte: «La musique n'est jamais qu'un moyen». Par ce moyen, ajoute Nietzsche, sa musique «signifie l'Infini»¹²⁴. Finalement, comme c'était le cas pour le mensonge de la poésie dénoncé par Platon, c'est la musique comme «Idée»¹²⁵ qui fait de Wagner un «comédien»:

Quelle est malgré tout sa signification dans cette histoire? *L'apparition du comédien dans la musique*: événement capital qui donne à penser, et peut-être donne à craindre.

Par cela, Wagner ne pourra plus figurer, selon Nietzsche, dans ce vaste discours autorisant l'auteur qu'est «l'histoire de la musique»¹²⁶. Cette parenthèse n'est pas sans conséquences: dès ce moment, tous les discours historico-thématiques sur les arts vont être questionnés. D'où, justement, le «pourquoi» de l'histoire de la littérature, discours enveloppant les phénomènes de l'extérieur¹²⁷.

Trois ans plus tôt¹²⁸, Mallarmé décrétait, par des moyens analogues, la mort de l'artiste-dieu et de ses prédicats. Dans cet éloge paradoxal qu'est le *Richard Wagner*, la somptueuse nappe d'une rhétorique d'apparat est finalisée, comme on l'a vu, à déconstruire le mythe wagnérien. Le procédé, double et complémentaire, est analogue à celui que Baudelaire

¹²² G. Genette, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, cit., p. 166.

¹²³ *Ibidem*, p. 176.

¹²⁴ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, Erstdruck, Leipzig 1888. Trad. fr. Éric Blondel et Patrick Wotling, *Le Cas Wagner*, in *Le Cas Wagner. Crépuscule des idoles* (1893), Garnier-Flammarion, Paris 2005, p. 56.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 57.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 58.

¹²⁷ «Pourquoi “littérature” nommerait encore ce qui déjà se soustrait à la littérature – à ce qu'on a toujours conçu et signifié sous ce nom – ou, ne s'y déroband pas seulement, la détruit implacablement?». J. Derrida, *Hors livre*, cit., p. 9.

¹²⁸ Le *Richard Wagner* de Mallarmé a été publié pour la première fois dans «La Revue wagnérienne» le 8 août 1885. Tout comme Baudelaire, Mallarmé se servait de lieux et d'occasions célébratifs pour les détourner ironiquement, en tirant ainsi profit du prétexte.

avait mis en place dans son *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*: d'un côté, mimant l'«extériorité de l'acte» musical, à savoir, la rhétorique des effets, il dénonce les ressorts vulgaires d'un théâtre qui ne peut qu'être «caduc», «tant la Fiction en est fabriquée d'un élément grossier»¹²⁹; de l'autre, il fait venir à la surface l'illusion de présence par des métalepses ou marques de rupture de celle-ci. Là où, par le «moyen d'enchantement impliqué par la magie musicale» Wagner violente la raison générale, laquelle se trouve «aux prises avec un simulacre», cette «puissance spéciale d'illusion», «génératrice de toute vitalité»¹³⁰ sera mise entre guillemets et à titre d'hypothèse:

«Supposez que cela a eu lieu véritablement et que vous y êtes!»

Par ce procédé déceptif, Mallarmé met la présence en état de monstration; elle n'est plus qu'un fait de langage:

Sa présence, rien de plus! à la Musique, est un triomphe

Et là où, chez Wagner, la disparition programmatique de l'orchestre de la scène et son enfouissement dans la fosse s'avèrent être un supplément d'artifice rendant la présence de l'auteur suggestive, la venue à la surface de l'illusion de cette présence équivaut chez Mallarmé à la disparition – à l'abolition conceptuelle – de ce «bibelot d'inanité sonore» qu'est l'orchestre lui-même, avec son appareil prédicatif. Le «sortilège»¹³¹ qu'accomplit la musique sur la scène par l'«appareillage» orchestral finit, en effet, par désacraliser l'art de Wagner: sa valeur n'est qu'«instrumentale». Dans ce cas, Mallarmé rejoint Baudelaire et Nietzsche dans la reconnaissance des effets narcotiques de la musique wagnérienne, effets de présence totale à soi obtenus à grand renfort d'artifices¹³².

Notamment, là où l'orchestre «ajoute» une couche à la nappe de l'illusion générale qu'est l'art total, l'effet même de sa disparition de la scène est un signe ultérieur qui encourage le poète à pénétrer l'«épaisseur» des signes et à enlever, un par un, les voiles, jusqu'à retrouver l'«ancien théâtre»:

Une simple adjonction orchestrale change du tout au tout, annulant son principe même, l'ancien théâtre.

¹²⁹ S. Mallarmé, *Richard Wagner*, cit., p. 542.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 543.

¹³¹ *Ibidem*, p. 542.

¹³² Sur le «sortilège pharmaceutique de Socrate», provoquant «une sorte de narcose» qui «engourdit et paralyse dans l'aporie», voir J. Derrida, *La pharmacie de Platon*, cit., scil. p. 147.

Par rapport à l'acte scénique pur, perçu «comme strictement allégorique», «vide et abstrait en soi, impersonnel», le «vivifiant effluve qu'épand la Musique»¹³³ n'est plus qu'un dehors de scène devenu, lui aussi, conceptuel. En l'absence de «l'accompagnement instrumental, dispensateur du Mystère»¹³⁴, l'acteur sur la scène est un signe nu, ou simulacre: «Si l'orchestre cessait de déverser son influence», remarque l'auteur de *Mimique*, «le mime deviendrait, aussitôt, statue»¹³⁵.

Walter Benjamin reconnaîtra plus tard, comme élément incontournable du théâtre épique, la suppression de l'orchestre, rendant ainsi visible «l'abîme séparant les acteurs du public comme les morts des vivants, un abîme dont le silence augmente le sublime du spectacle dramatique et dont la musique accroît l'ivresse à l'opéra»¹³⁶. La prose représenterait donc la nécessaire spoliation du réel par rapport à l'hyperbole lyrique ayant touché son acmé avec le drame wagnérien. La scène, encore réhaussée, note Benjamin, ne s'élève plus sur une profondeur insondable, voire sur une simple estrade.

Dans le théâtre épique, où la scène est finalement dénuée «de ses effets de contenu»¹³⁷, le sujet semble pouvoir redevenir lyrique par la dilatation extrême de l'action, au profit de la situation¹³⁸. Sauf qu'à la participation émotionnelle du public voulue par Wagner par l'effet de la musique se substitue, par le silence, l'«effet de distanciation». C'est la «distance déictique» chère à Bertolt Brecht: distance présentative dont Mallarmé avait, comme on l'a vu, indiqué le chemin.

Le «bibelot d'inanité sonore», se retirant de la scène, sert donc tout aussi bien la littérature que la philosophie. Si Benjamin fonde sa philosophie de l'art sur le principe général selon lequel, dans la culture, «des éléments purement formels» sont sans cesse «changés en éléments thématiques»¹³⁹, et si Szondi peut affirmer que «dans le drame moderne les contenus qui fonctionnent comme des éléments formels se cristallisent complètement en une forme»¹⁴⁰, c'est que la musique, signe général de l'art romantique, leur a montré la voie: le thème, chez elle, n'est qu'un motif formel qu'on pourra varier à l'infini sans la responsabilité du sens.

¹³³ S. Mallarmé, *Richard Wagner*, cit., p. 542.

¹³⁴ S. Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, cit., p. 297.

¹³⁵ S. Mallarmé, *Richard Wagner*, cit., p. 543.

¹³⁶ W. Benjamin, *Qu'est-ce que le théâtre épique?* cit., pp. 18-19.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 23.

¹³⁸ Sur le remplacement de l'action par la situation dans le genre épique, ou «retard lyrique», cf. P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, cit., p. 391.

¹³⁹ P. Szondi, *Théorie du drame moderne*, cit., p. 83. Selon Szondi «le chant est thématique dans un drame où l'on chante un air, dans l'opéra en revanche il relève de la forme. C'est pourquoi les *dramatis personae* ont le droit d'applaudir la chanteuse alors que les personnages de l'opéra ne doivent pas être conscients de son chant». *Ibidem*, p. 75.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 73.

8. *Les deux séances*

«La double séance» de Jacques Derrida questionne, sur la base d'une confrontation entre le *Philèbe* de Platon et quelques écrits de Mallarmé (*Mimique; Nombres; Le Livre*), l'articulation historique du problème de la *mimesis*, caractérisée par ce que le critique définit, avec Platon (*République*, 393a et seq), «sa duplicité interne»¹⁴¹. L'articulation de ce problème est en fin de compte, à son dire, l'articulation du temps de la littérature, entre sa naissance et et sa mort symboliques¹⁴². Le titre de l'essai, emprunté à un passage du *Livre* de Mallarmé¹⁴³, est la thématization de ce questionnement capital: «qu'est-ce que la littérature», car «la *description* n'est rien moins qu'une *représentation*»¹⁴⁴. Le thème général que Derrida propose (sans pour autant citer Baudelaire) est, en effet, la question fondatrice de la littérature, à savoir, «la représentation du présent»¹⁴⁵ dans l'histoire de l'imitation qui est son propre. Ce temps imitatif, loin d'être progressif, s'avère, cependant, comme le signe musical, replié sur lui-même: toujours dédoublé, il dessine à tout moment la relation de transcendance entre le mimeur et le mimé, entre le représentant et le représenté: d'où l'illusion historique d'une valeur métaphysique de l'acte artistique. Notamment, «dans le mouvement du *mimeisthai*, le rapport du mime au mimé [...] est toujours rapport à un *présent passé*. L'imité est avant l'imitant»; et «le double vient après le simple»¹⁴⁶. Dans ce «double registre»¹⁴⁷ qui est le propre de la littérature, les deux faces du présent: le présent lui-même et son passé, apparaissent toujours réversibles: d'où, justement, l'«apparence fausse de présent» dont parle Mallarmé dans *Mimique*. Là où l'acte mimétique articule toujours le présent entre une «préséance»¹⁴⁸ et une «séance» sans qu'on puisse en sortir, Mallarmé se propose de substituer à l'art ce que Nietzsche impute à Wagner: à savoir, l'«Idée»:

¹⁴¹ J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 229.

¹⁴² *Ibidem*, p. 225. Cf. *Ibidem*, p. 230: «toute l'histoire de l'interprétation des arts littéraires s'est déplacée, transformée à l'intérieur des diverses possibilités logiques ouvertes par le concept de *mimesis*». «La déclaration» du nom de littérature a coïncidé, selon Derrida, avec sa disparition. *Ibidem*, p. 225.

¹⁴³ S. Mallarmé, *Le «Livre»*, [192 (A)]; [91 (A)], in *Le «Livre» de Mallarmé. Premières recherches sur les documents inédits*, sous la dir. de Jacques Scherer, Gallimard, Paris 1957, p. 182. Cf. J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 218.

¹⁴⁴ J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 222.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 215.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 234.

¹⁴⁷ J. Rousset, *Marivaux ou La structure du double registre*, in Id., *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, José Corti, Paris 1962, pp. 45-64.

¹⁴⁸ Derrida parle, à propos de Mallarmé, de l'absence, dans ses actes d'écriture, de toute «préséance thématique». J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 337.

La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective¹⁴⁹

L'Idée serait une intention sans réalisation, ainsi exemptée de toute *mimesis*: pensée du présent, elle ne représente sur la scène de l'écriture qu'elle-même¹⁵⁰. Dans l'Idée, rien, en somme, ne préexisterait à ce que le Mime doit mimer¹⁵¹: «cet imitant n'a pas d'imité», tout comme «ce signifiant n'a pas de signifié»¹⁵², car «le Mime mime la référence», «mime l'imitation»¹⁵³. L'idée n'a pas évidemment de contenu, comme la musique: «malgré l'effet de contenu», le seul thème possible est «l'espace de l'écriture». Au lieu de dire, de raconter l'histoire de cette idée, ou glose, il sera possible de l'exposer comme le fait la musique: à savoir, de l'«illustrer» («la scène n'illustre que l'idée», selon le mot de *Mimique* cité plus haut); et ce «système de l'illustration»¹⁵⁴ emprunté encore une fois à la musique est de dessiner un espace scénique qui équivaut au moment pur, suspensif, de la conscience, ou lucidité:

Jamais ne tomberait l'archet souverain battant la première mesure, s'il fallait qu'à cet instant spécial de l'année, le lustre, dans la salle représentât, par ses multiples facettes, une lucidité chez le public, relativement à ce qu'on vient de faire.¹⁵⁵

Cette suspension se tient, observe Derrida, «au lieu où Mallarmé a disposé le lustre, les innombrables lustres, sur la scène de ses textes»¹⁵⁶. Signifiant «un certain jeu entre littérature et vérité»¹⁵⁷, le suspens de l'acte au seuil de sa réalisation dessinera le «pli», ou *mi-lieu* dont on a dit: espace «moyen» entre le dedans et le dehors de l'imitation où se situe la conscience avec ses «moyens». S'étant débarrassé de la fonction servile de représenter «le mouvement même de la vérité»¹⁵⁸ comme le prétendait, sur la base de la philosophie idéaliste, la musique de Wagner, ce mouvement pur n'est plus que «le dévoilement présent du présent»¹⁵⁹. Ce nouvel acquis de la conscience demande à être thématiqué: et ce sera alors le «plus-que-présent»¹⁶⁰. Ce *futurum in praeterito*, temps paradoxal,

¹⁴⁹ S. Mallarmé, *Mimique*, cit., p. 310.

¹⁵⁰ Un fragment du «*Livre*» de Mallarmé en atteste: «Le résumé du théâtre [...] d'où théâtre = Idée». J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 257.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 253.

¹⁵² *Ibidem*, p. 256.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 270.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 225.

¹⁵⁵ S. Mallarmé, *Plaisir sacré*, in *Variations sur un sujet (Œuvres complètes)*, cit., p. 388. Cf. J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 223.

¹⁵⁶ J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 221.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 225.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 254.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ J. Derrida, *La dissémination*, cit., p. 371 et seq.

temps hyper-réel donné par accumulation des moyens de la conscience du temps, est un temps conceptuel; autrement dit, le futur antérieur d'un imparfait: temps fictif qui ne pourra jamais «briser la glace», mais qui a l'avantage d'attester la conscience de cette impossibilité.

Finalement, si, comme le voit Derrida, «un discours sur le rapport entre littérature et vérité bute toujours sur la possibilité énigmatique de la répétition, dans le cadre du *portrait*»¹⁶¹, et donc de la mort, la musique sur la scène révèle qu'elle seule, hors de la scène où elle a été asservie, est «l'étant», le vivant en train de vivre. La musique sur la scène est alors, pour la littérature qui la regarde agir, l'exemple douloureux de son propre devenir et de son propre échec.

9. *L'hésitation d'Hamlet*

Comme c'était le cas pour les *Correspondances* de Baudelaire, dans *Hamlet* de Mallarmé la Nature «prépare son Théâtre» en illuminant, d'abord, la scène: «pour éclairer, dans la solitude, de significatifs prestiges, [...] l'unique œil lucide qui en puisse pénétrer le sens»¹⁶².

Ici, l'enfant que nous étions, l'«adolescent évanoui de nous aux commencements de la vie», «se débat sous le mal d'apparaître»: Hamlet, ce nouveau-né de l'esprit, avec «son nom affiché», «extériorise, sur des planches, ce personnage unique d'une tragédie intime et occulte»: le ne-pas-pouvoir-être hors de cette scène. Ce «seigneur latent qui ne peut devenir», «juvénile ombre de tous», joue, dit Mallarmé, «son solitaire drame» avec le «suspens d'un acte inachevé». Ce prince «étranger à tous lieux où il poind» périt, «au premier pas dans la virilité», par cette conscience même: si «toute la curiosité [...] aujourd'hui, porte sur l'interprétation», «impossible sans la confronter au concept». Voué à la conceptualisation de ses procédés – voué au compromis avec la langue – Hamlet n'en impose pas moins «à des maîtres-artistes», «vivants trop en relief», par «l'inquiétant ou funèbre envahissement de sa présence». «Annulant l'influence pernicieuse de la Maison» par la seule faute «de s'être miré naïvement dans le séculaire texte», Hamlet fait, de chaque cadence, simulacre de sa chute définitive, un sursaut, mais ne mourra jamais: car il est, semble-t-il, la possibilité même de la *différance*:

Ainsi m'apparaît rendue la dualité morbide qui fait le cas d'Hamlet, oui, fou en dehors [...] mais s'il fixe en dedans les yeux sur une image de soi qu'il garde intacte [...] prêt toujours à se ressaisir.¹⁶³

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 232.

¹⁶² S. Mallarmé, *Hamlet*, in *Crayonné au théâtre (Œuvres complètes)*, cit., p. 299.

¹⁶³ *Ibidem*, pp. 299-300.

Le tragédien, «mime, penseur», interprète Hamlet «comme Hamlet existe par l'hérédité en les esprits de la fin de ce siècle»; il s'est défait une fois pour toutes, semble-t-il, du mal de la transcendance incarnant son propre mal:

il convenait, une fois, après l'angoissante veille romantique, de voir aboutir jusqu'à nous le beau démon.¹⁶⁴

Le vœu de l'immanence et de la présence est certes le vœu que forment tous les enfants de la culture alors qu'ils tentent de se débarrasser de la figure du Père et de son «discours d'assistance»¹⁶⁵. S'ils ont fini par se défaire un jour de sa figure et de son discours, c'est pour découvrir que ce Père, ce démon jugeant nos actes se voulant libres et sans responsabilité, n'est rien que l'Autre: rendant alors possible, par la relation critique, la conscience même d'exister. Ce n'est en effet que par cette parole limitatrice de l'Autre que l'enfant capricieux de la culture pourra se faire, enfin, sujet. Quant au «discours d'assistance» de cette culture, Hamlet ne pourra évidemment jamais s'en affranchir: il pourra seulement, de temps à autre, le trouer par un geste d'effraction, par lequel il signalera son propre présent. Soutenant de sa parole «l'infirmité chancelante et effrayée [...] d'un fils démuné»; d'«un simple, en somme “je”» qui n'est plus «une singulière et irremplaçable existence» mais un «pur lieu de passage livré aux opérations de substitution»¹⁶⁶, une «identité sans cesse disloquée, déplacée, renvoyée hors d'elle-même»¹⁶⁷, le discours du Père hérité par l'Autre assiste le sujet à peine venu au monde et qui fait la preuve de l'accidentel de l'existence: de sa «dé-création» et de son «expropriation»¹⁶⁸.

Ainsi, le jeu de la littérature serait finalement d'unir, selon le mot de Derrida, «le motif de la *présence*, «sollicitude interpellatrice qui vous dit “vous”», et le motif de l'*auxiliaire* («discours de secours, discours d'inlassable prévenance, de vigilante prévention»)¹⁶⁹. Et le jeu de l'art en général, un «jeu» «de la castration et de la présence»: un jeu entre «le discours mythique» dont le sujet est issu, et l'interruption de celui-ci, qui l'exclut, par la «coupure»¹⁷⁰: le seul acte dont il puisse être l'auteur. Par cette coupure seule, pratiquée par ses propres moyens dans la fiction générale qui l'exclut, pourrait en effet avoir lieu, pour le sujet, le moment de la rencontre avec le réel: «l'interruption du texte» du monde où, pour un instant, «s'effacerait la différence»¹⁷¹.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ J. Derrida, *La dissémination*, pp. 392 sq.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 393.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 395.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 393.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 372.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 367.

Se souvenant du «mauvais Hamlet» évoqué dans le *Pitre châtié*¹⁷², Derrida évoque «tous les Hamlet qui hantent le texte de Mallarmé»¹⁷³. Valéry, en fils putatif de Mallarmé, a hérité de cet enfant:

Hamlet ramassant dans la terre grasse un crâne, et l'approchant de sa face vivante, se mire affreusement de quelque manière, et [...] il entre dans une méditation sans issue, que borne de toutes parts un cercle de stupeur [...] sous le regard humain, ce petit corps creux et spiral appelle autour de soi quantité de pensées, dont aucune ne s'achève...¹⁷⁴

La «chute du principal pilier»¹⁷⁵ de l'identité, à la suite de tant de tentatives d'effraction, montre sous nos yeux la fin de ce qu'on peut appeler avec Genette «la théorie institutionnelle de l'art»¹⁷⁶ dans notre tradition occidentale. Ce nihilisme, qui est une ascèse, est un mal nécessaire, si c'est bien la conséquence du deuil qu'il fallait faire de l'anthropocentrisme et de ses mythes. Et si cette chute a pu avoir lieu c'est, peut-être, par l'entremise de la scène, qui nous a montré du doigt non pas ce que nous sommes mais ce que nous aurions toujours pu être.

Le jour où le groupe de recherche s'est réuni à Florence, c'était au lendemain des attentats du 13 novembre 2015 à Paris. Mais tous les parisiens étaient là, présents, dans la petite salle de théâtre de l'Institut Français. Certains montaient sur l'estrade pour parler, d'autres en descendaient pour écouter. Souvent, leurs rôles respectifs s'inversant, la scène et le parterre n'étaient plus qu'une seule et même chose.

Références bibliographiques

- Adorno Theodor W., *Versuch über Wagner* (1952). Trad. fr. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, *Essai sur Wagner* (1966), Gallimard, Paris 1993.
- Auerbach Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern 1946. Trad. fr. Cornélius Heim, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1968), Gallimard, Paris 1977.
- Barthes Roland, *Le théâtre de Baudelaire* (1954), in Id., *Essais critiques* (1964), Seuil, Paris 1981.
- , *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris 1984.

¹⁷² «À bonds multipliés, reniant le mauvais/Hamlet! c'est comme si dans l'onde j'inovais/Mille sépulcres pour y vierge disparaître». S. Mallarmé, *Le pitre châté*, in *Poésies (Œuvres complètes)*, cit., p. 31.

¹⁷³ J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 240.

¹⁷⁴ P. Valéry, *L'Homme et la coquille*, in *Variété (Œuvres)* tome I, cit., p. 907.

¹⁷⁵ S. Mallarmé, *Hommage (à Richard Wagner)*, cit., p. 71.

¹⁷⁶ G. Genette, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, cit., p. 161.

- Baudelaire Charles, *Œuvres complètes*, tome I-II, texte établi par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1974-1975.
- Baudrillard Jean, *Simulacres et simulation* (1981), Galilée, Paris 1985.
- Benjamin Walter, *Kommentare zu Gedichten von Brecht* (1955); *Was ist das epische Theater?* (1939), in Id., *Versuche über Brecht*, Surhrkamp Verlag, Berlin 1971. Trad. fr. Philippe Ivernel, *Qu'est-ce que le théâtre épique?*, pp. 18-34; *Commentaires de poèmes de Brecht*, p. 145, in Walter Benjamin, *Essais sur Brecht* (1969), La Fabrique Éditions, Paris 2003.
- , *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (manoscritto 1935; prima edizione autorizzata 1939). Trad. fr. Pierre Klossowski, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, «Zeitschrift für Sozialforschung», 5, 1, 1936, pp. 40-68, <<https://archive.org/details/ZeitschriftFrSozialforschung5.Jg/11/2017>>.
- Bonnefoy Yves, *L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare*, Seuil, Paris 2015.
- Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992), Seuil, Paris 1998.
- Debussy Claude, *Monsieur Croche et autres écrits* (1971), Gallimard, Paris 1987.
- Derrida Jacques, *La Dissémination*, Seuil, Paris 1972.
- Deschamps Eustache, *L'Art de dictier* (1392), éd. établie par Jean-François Kosta-Théfaïne, Éditions Paleo, Clermont-Ferrand 2010.
- Diderot Denis, *Lettre sur les sourds et muets*, in *Lettres sur les aveugles. Lettres sur les sourds et muets* (1751), présentation par Marian Hobson et Simon Harvey, Garnier-Flammarion, Paris 2000.
- Engel Johann Jacob, *Ideen zu einer Mimik* (1785-86), tome I, in der Myliussischen Buchhandlung, Berlin 1804. Trad. fr. *Idées pour une mimique*.
- Gabay Simon, «Je» est un autre. Note sur la capacité d'impersonnation de l'acteur avant le XIIIe siècle, «Questes, revue interdisciplinaire d'études médiévales» (en ligne), 25, 2013: *L'Habit fait-il le moine?*, pp. 65-80, <<https://questes.revues.org/138#ftn18>> (11/2017).
- Genette Gérard, *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris 1994.
- , *Fiction et diction: précédé de Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris 2004.
- Husserl Edmund, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Max Niemeyer Verlage, Halle 1913. Trad. fr. Paul Ricœur, *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*, Gallimard, Paris 1950.
- Jespersen Otto, *Language; its nature, development and origin*, Allan and Unwin, London 1922. Trad. fr. Andréé Hamm et Lionel Dahan, *Nature, évolution et origines du langage*, Payot, Paris 1976.
- Joos Maxime (sous la dir. de), *Claude Debussy, Jeux de formes*, ENS-Éditions Rue d'Ulm, Paris 2004.
- Landi Michela, *L'art comme révolution: Wagner et Proudhon*, in Danièle Buschinger et Jürgen Kühnel (sous la dir. de), *Richard Wagner et la France*, Presses du Centre d'études médiévales, Amiens 2013, pp. 109-120.
- Lukács György, *Zur Soziologie des Modernen Dramas*, «Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik», XXXVIII, 1914, pp. 303-321.
- Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. établie par Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1945.

- , *Le «Livre» de Mallarmé. Premières recherches sur les documents inédits* (1957), édition de Jacques Scherer, Gallimard, Paris 1978.
- Mattenkloft Gert, *La parole dramatique*, in Mayotte Bollack (sous la dir. de), *L'Acte critique: Un colloque sur l'œuvre de Péter Szondi*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 1985, pp. 104-123.
- Nietzsche Friedrich, *Der Fall Wagner*, Erstdruck, Leipzig 1888. Trad. fr. Éric Blondel et Patrick Wotling, *Le Cas Wagner*, in *Le Cas Wagner. Crépuscule des idoles* (1893), Garnier-Flammarion, Paris 2005.
- Picard Timothée, *Âge d'or, décadence, régénération. Un modèle fondateur pour l'imaginaire musical européen*, Classiques Garnier, Paris 2013.
- Rousset Jean, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, José Corti, Paris 1972.
- , *Marivaux ou La structure du double registre*, in Id., *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, José Corti, Paris 1962, pp. 45-64.
- Rousseau Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758), Garnier-Flammarion, Paris 2003.
- Starobinski Jean, *La beauté du monde. La littérature et les arts*, éd. établie sous la dir. de Martin Rueff, Gallimard, Paris 2016.
- Stirner Max (Johann Caspar Schmidt), *Der Einzige und sein Eigentum* (1844). Trad. fr. Henri Lasvignes, *L'Unique et sa propriété* (1899), La Table Ronde, Paris 2000.
- Szondi Péter, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)* (1956). Trad. fr. Sibylle Müller, *Théorie du drame moderne*, Circé, Paris 2006.
- Valéry Paul, *Œuvres*, tome I, éd. établie et annotée par Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1957.
- Zumthor Paul, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, Paris 1972.

RYTHME, RIME ET MUSIQUE, DES ARTS DE RHÉTORIQUE AUX ARTS POÉTIQUES (XV^e-XVI^e SIÈCLES)

Anne Schoysman

Università degli Studi di Siena (<anne.schoysman@unisi.it>)

On sait que la saison des *Arts poétiques* français, au milieu du xvi^e siècle, est inaugurée par l'*Art poétique français* de Thomas Sébillet (1548), auquel réagira Joachim Du Bellay avec sa célèbre *Deffense et Illustration de la Langue française* (1549), suivi du *Quintil Horacien* de Barthélémy Aneau (1550), de l'*Art poétique* de Peletier (1555), de l'*Abrégé de l'Art poétique français* de Ronsard (1565), et d'autres encore. La célèbre phrase de Du Bellay, qui qualifie dédaigneusement d'«episseries» les formes poétiques du Moyen Âge¹, est devenue l'emblème de la charge révolutionnaire dont ces *Arts Poétiques* entendaient témoigner². Nouvelle mode ou révolution esthétique, selon le jugement plus ou moins sévère que l'on voudra porter sur les poètes de la Pléiade et sur leurs précurseurs immédiats, on ne peut que prendre acte du fait que la nouvelle *Poésie*, avec un grand 'P' et un tréma (pour mieux faire grec, comme le souligne Francis Goyet³), se veut, dans la décennie du milieu du XVI^e siècle, tout à fait révolutionnaire.

Le mot nouveau fait la chose nouvelle. Il s'agit alors de remplacer par la *Poésie* ce que la fin du Moyen Âge appelait la 'rhétorique', plus précisément 'rhétorique seconde', par opposition avec la 'rhétorique première', la prose. Les traités réunis et publiés jadis par Ernest Langlois portent des

¹ «Ly, donques, et rely premierement (ò Poète futur), feuillete de Main nocturne, et journalle, les Exemplaires Grecz et Latins: puis me laisse toutes ces vieilles Poësies Françoises aux Jeux Floraux de Thoulouze, et au Puy de Rouan: comme Rondeaux, Ballades, Vyrelaiz, Chantz Royaulx, Chansons, et autres telles episseries, qui corrompent le goust de nostre Langue: et ne servent si non à porter temoingnaige de notre ignorance», Joachim Du Bellay, *La Deffence, et Illustration de la langue françoise*, in Id., *La Deffence, et Illustration de la langue françoise* (1549) & *l'Olive* (1550), éd. critique par J.-Ch. Monferran, texte établi avec notes et introduction par Ernesta Caldarini, Droz, Genève 2007, pp. 131-132.

² Sur les enjeux et la nouveauté des *Arts poétiques*, voir J.-Ch. Monferran, *L'école des Muses. Les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610): Sébillet, Du Bellay, Peletier et les autres*, Droz, Genève 2011, spécialement ch. 1, *L'Art poétique: un nom et un champ du savoir*, pp. 27-107.

³ Francis Goyet, *Introduction*, in Id. (éd.), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance. Sébillet, Aneau, Peletier, Fouquelin, Ronsard*, Librairie Générale Française, Paris 1990, pp. 7-35, p. 7.

titres ou des incipits explicites⁴: *Les règles de la seconde rhétorique* (anonyme, 1411-1432), *Le doctrinal de la seconde rhétorique* de Baudet Herenc (1432), un *Traité de l'art de rhétorique* (anonyme, 1450?), l'*Art de rhétorique* de Jean Molinet (avant 1493⁵), un autre *Traité de rhétorique* (anonyme, fin XV^e siècle⁶) et, encore dans la première moitié du XVI^e siècle, un *Art et science de rhétorique vulgaire* (anonyme, 1524-1525). On peut encore ajouter à cet ensemble plusieurs autres titres semblables, comme l'*Instructif de la seconde rhétorique* (vers 1460⁷) duquel s'inspireront encore *Le Grant et vray art de pleine rethorique* de Pierre Fabri (1521) et l'*Art et science de rhetorique metriffiée* de Gratien du Pont (1539).

Bien sûr, la césure nominaliste entre *Arts de rhétorique* et *Arts poétiques français* est loin d'être nette dans les faits. À l'intérieur même du groupe des partisans de la Poésie, les divergences ne manquent pas; les violents débats suscités sont déjà bien étudiés⁸. Mais en fin de compte, au-delà des controverses entre 'anciens' (Sébillot, Aneau) et 'modernes' (Du Bellay, Ronsard), sur l'imitation ou l'inspiration, sur les modèles antiques ou italiens, sur le lyrisme ou sur le 'chant' de la poésie, la matière première de ces traités reste, comme pour les *Arts de rhétorique*, l'art du mètre, de la rime et de la forme

⁴ Ernest Langlois portait sur ces textes un jugement discutable mais révélateur du contraste qu'il y voyait avec les *Arts poétiques* de la Renaissance: «Ce ne sont pas des Arts poétiques. Laissant de côté ce qui constitue l'essence même de la poésie, ils s'occupent exclusivement de ses formes extérieures. Qu'on ne leur attribue donc pas une portée qu'ils n'ont point et que leurs auteurs n'ont pas eu la prétention de leur donner; qu'on n'y cherche pas ce qui n'y avait pas sa place, c'est-à-dire autre chose que ce qu'on trouve dans un manuel de versification», E. Langlois (éd.), *Recueil d'Arts de seconde Rhétorique*, Imprimerie Nationale, Paris 1902, p. VII.

⁵ Outre l'édition Langlois, cit., pp. LVI-LXVIII et 214-252, voir l'édition de Guillaume Berthon et Philippe Frieden, *L'Art de rhétorique de Jean Molinet*, in J.-Ch. Monferran (sous la dir. de), *La Muse et le Compas. Poétiques à l'aube de l'âge moderne: anthologie*, éd. critique par G. Berthon, Emmanuel Buron, P. Frieden, et al., Classiques Garnier, Paris 2015, pp. 195-296.

⁶ Outre l'édition Langlois, cit., pp. LXVIII-LXXIII et 253-264, voir l'édition de Nicolas Lombard, in *La Muse et le Compas...*, cit., pp. 297-335.

⁷ Ce texte a été publié en tête du *Jardin de plaisance et fleur de rethorique*, Antoine Vêrard, Paris, ca. 1501-1502; voir l'édition d'E. Buron, Olivier Halévy et Jean-Claude Mühlethaler, in *La Muse et le Compas...*, cit., pp. 13-194.

⁸ Parmi les études principales: Kees Meerhof, *Rhétorique et poétique au XVI^e siècle en France. Du Bellay, Ramus et les autres*, E.J. Brill, Leiden 1986; Perrine Galand-Hallyn, Fernand Hallyn (sous la dir. de), *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, préface de Terence Cave, Droz, Genève 2001; J.-C. Mühlethaler, Jacqueline Cerquiglini-Toulet (éd.), *Poétiques en transition. Entre Moyen Âge et Renaissance*, «Études de lettres», 4, 263, 2002; J.-Ch. Monferran, *L'école des Muses...*, cit. Pour une bibliographie générale ante 2010: J.-Ch. Monferran, *Domaine français*, in J.-Ch. Monferran, Virginie Leroux, Philippe Guérin, et al., *Bibliographie des Arts poétiques à la Renaissance. Domaines néo-latin, italien, français, espagnol et anglais*, «Seizième siècle», VI, 2010, pp. 245-257.

strophique. Pour mesurer l'originalité des *Arts poétiques*, la difficulté est de vérifier la permanence, ou non, de certains concepts, véhiculés ou masqués par les révolutions terminologiques ou, au contraire, par la permanence de formules définitoires.

Dans ce contexte, mon point d'observation sera fort limité. Partant de la constatation que l'on trouve, chez Jean Molinet puis chez Thomas Sébillet et Joachim Du Bellay, dans les définitions mêmes de l'art du mètre et de la 'rime', des références à la 'musique' (force est d'adopter des guillemets pour indiquer les termes dont le champ sémantique est susceptible de varier en fonction des contextes), on peut s'étonner de cette récurrence alors que le remplacement voyant du terme de 'rhétorique' par celui de 'poétique' proclame au milieu du XVI^e siècle une rupture qui est à la fois lexicale et théorique. Il s'agit donc de vérifier si, des *Arts de rhétorique* aux *Arts poétiques*, la formulation de la comparaison de la 'rime' avec la 'musique' se modifie aussi radicalement que le fait supposer le passage de la 'rhétorique métrifiée' à la poésie.

Les *Arts de rhétorique*, nous allons brièvement le rappeler, fondent en effet la définition même de la 'rime' sur une comparaison avec la 'musique'. Le traité de Jean Molinet, le plus célèbre des *Arts de rhétorique* de la fin du Moyen Âge (et le plus diffusé, imprimé dès 1493 par Antoine Vérard⁹), s'ouvre sur la définition suivante:

Rethorique vulgaire est une espece de musique appelée richmique laquelle contient certain nombre de sillabes avec aucune suavité de equisonance, et ne se puet faire sans diction, ne diction sans sillabes, ne sillabe sans lettres,¹⁰

définition qui sera reprise par l'anonyme de *l'Art et science de rhétorique vulgaire* (1524-1525):

Pour entrée et commencement de cestuy opuscul est premierement a entendre que Rhethorique vulgaire et maternelle est une espece de musicque communement appellée rime, laquelle contient certain nombre de sillabes avecques aucune suavité et douceur de parfaite consonance, et ne se peut faire sans diction, ne diction sans sillabes, ne sillabes sans lectres.¹¹

⁹ Trois manuscrits sont conservés et la *princeps* de Vérard a été plusieurs fois réimprimée: voir Guillaume Berthon, Philippe Frieden, *L'Art de rhétorique de Jean Molinet*, in J.-Ch. Monferran (sous la dir. de), *La Muse et le Compas...*, cit., pp. 195-296, pp. 207-214 pour la bibliographie. Nous citerons le traité de Molinet dans l'édition qu'en donnent Berthon et Frieden d'après le ms. BnF, f. fr. 2159 (copié entre 1482 et 1493), éd. cit., pp. 217-296.

¹⁰ Jean Molinet, *L'Art de Rhétorique*, éd. par G. Berthon, P. Frieden, in J.-Ch. Monferran (sous la dir. de), *La Muse et le Compas...*, cit., p. 219; c'est moi qui souligne. Pour le terme *richmique*, Langlois signale la variante *rigmicque* dans le ms. BnF. f. fr. 2375 (E. Langlois, éd., *Recueil d'Arts de seconde Rhétorique*, cit., p. 216).

¹¹ *Art et science de rhétorique vulgaire*, in E. Langlois (éd.), *Recueil d'Arts de seconde Rhétorique*, cit., traité VII, pp. LXXIII-LXXXVIII et 265-426, p. 265; c'est moi qui souligne.

Cette définition de la «rethorique vulgaire» comme «richmique» ou «rime», comparée à «une espece de musicque», doit bien sûr être interprétée dans le cadre des relations entre musique et poésie au Moyen Âge, sur lesquelles nous disposons de nombreuses études¹². L'affirmation d'Ernest Langlois, selon qui Eustache Deschamps, dans son *Art de dictier* (1392), considérait encore «l'art de versifier comme ressortissant à la musique» comme le voulait au XIII^e siècle Jean de Garlande¹³, doit désormais être revue. Si Deschamps, affirmant que l'«art de dictier» requiert un don inné, s'adresse «a ceuls que nature avra encliné ou enclinera a ceste *naturele musique*»¹⁴, l'expression «musique naturele» est, chez lui, très explicitement distinguée de la «musique artificielle», instrumentale ou chantée¹⁵. La «musique naturele» est celle de la lecture à haute voix, non chantée, des formes métrifiées; c'est

une musique de bouche en proferant paroules metrifées, aucunefoiz en laiz, autrefoiz en balades, autrefoiz en rondeaux cengles et doubles, et en chansons baladées [...];¹⁶

[...] est appelée *musique ceste science naturele*, pour ce que les diz et chansons [...] ou les livres metrifiez se lisent de bouche, et proferent par voix non pas chantable, tant que les douces paroles ainsis faictes et recordées par voix plaisent aux escoutans qui les oyent.¹⁷

¹² Roger Dragonetti, «La poesie... ceste musique naturele». *Essai d'exégèse d'un passage de l'Art de Dictier d'Eustache Deschamps*, in Guy de Poerck, Maurice Piron, Louis Mourin, et al. (comité de rédaction), *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges de philologie française offerts à Robert Guiette*, De Nederlandsche Boekhandel, Anvers 1961, pp. 49-64; J.-C. Mühlethaler, «Rithme», *entre rhétorique et musique*, in Perrine Galand-Hallyn, Fernand Hallyn (sous la dir. de), *Poétiques de la Renaissance...*, cit., pp. 30-36; Michèle Gally (traductions et commentaires sous la dir. de), *Oc, oil, si. Les langues de la poésie entre grammaire et musique*, Arthème Fayard, Paris 2010.

¹³ E. Langlois, *Introduction*, in Id. (éd.), *Recueil d'Arts de seconde Rhétorique*, cit., p. XLVI.

¹⁴ Eustache Deschamps, *L'Art de dictier et de fere chansons*, in M. Gally (traductions et commentaires sous la dir. de), *Oc, oil, si...*, cit., pp. 211-247 (texte reproduit d'après l'édition de Gaston Renaud, E. Deschamps, *Œuvres complètes*, Paris, SATF, 1924, tome VII, pp. 266-292, avec traduction et commentaire par Vanessa Obry et M. Gally), p. 228; c'est moi qui souligne.

¹⁵ «Et est a sçavoir que nous avons deux musiques, dont l'une est artificiele et l'autre est naturele», E. Deschamps, *L'Art de dictier et de fere chansons*, in M. Gally (traductions et commentaires sous la dir. de), *Oc, oil, si...*, cit., p. 222.

¹⁶ *Ibidem*, p. 224; c'est moi qui souligne.

¹⁷ *Ibidem*, p. 226; c'est moi qui souligne.

Roger Dragonetti a montré comment Deschamps se démarque de la tradition médiévale antérieure en affirmant l'autonomie de la poésie¹⁸, puisque «les faiseurs» de cette «musique naturele» ne savent pas «communément la musique artificielle ne donner chant par art de notes a ce qu'ilz font»¹⁹. Le fait qu'Eustache Deschamps (et, à sa suite, Jean Molinet) «rattachent la poésie à la musique (et non à la rhétorique, comme c'était l'usage en leur temps), indique leur appartenance à une tradition commune, mais ne signifie pas du tout qu'ils suivent la théorie de Jean de Garlande»²⁰. Et en effet, lorsqu'on classe, aux XIV^e et XV^e siècles, les vers (qui, déclamés, étaient pour Deschamps «musique naturele») dans le domaine de la rhétorique, on exclut de fait la métrique du domaine de la musique (que Deschamps appelait «artificielle»). À bien y regarder, dans les *Arts de rhétorique*, c'est toujours par *comparaison* («une espece de musicque») que sont envisagées la versification, appelée «rhetorique» ou «rhetorique metrifée», et la musique. Rhétorique et musique appartiennent, la première au *trivium*, la seconde – avec les sciences mathématiques – au *quadrivium* des arts libéraux, et ne peuvent certes pas être assimilées. La «science de versifier», dit Jacques Legrand, «appartient en partie a grammaire et en partie a rethorique»²¹; elle dépend donc pleinement du *trivium*. Si jusqu'à Gratien Du Pont les parallèles entre rime et musique ne manquent pas, la «rhetorique metrifée» et la musique restent toujours deux arts comparables, mais distincts²².

Il faut par conséquent éviter de lire dans les définitions citées plus haut de Molinet et de l'*Art et science de rhétorique vulgaire* une sorte de définition symboliste de la «richmique» ou «rime» identifiée à la musique sur le plan des sonorités: il s'agit par contre d'une comparaison qui porte sur le «nombre de sillabes» (et qui correspond donc à la «musique naturele» chez Eustache Deschamps), car ces définitions montrent clairement que la «suavité de equisonance» (Molinet) ou la «suavité et douceur de parfaite consonance» (anonyme de l'*Art et science de rhétorique*) qui constituent la

¹⁸ «La profession de foi d'Eustache Deschamps dans l'autonomie du poème marque une double rupture: d'abord avec toute la tradition lyrique antérieure, en France, où le chant résultait d'une synthèse entre la parole et la mélodie, ensuite, avec la conception boétienne de la musique» (R. Dragonetti, «*La poesie... ceste musique naturele*...», cit., p. 64). On prendra toutefois garde à ne pas voir chez Deschamps un radical changement d'esthétique: voir J.-C. Mühlenthaler, «*Rithme*», entre *rhétorique et musique*, in Perrine Galand-Hallyn, Fernand Hallyn (sous la dir. de), *Poétiques de la Renaissance...*, cit., p. 30.

¹⁹ E. Deschamps, *L'Art de dictier et de fere chançons*, cit., p. 226.

²⁰ R. Dragonetti, «*La poesie... ceste musique naturele*...», cit., p. 49.

²¹ Jacques Legrand, *Des rimes*, in Id., *Archilogie Sophie et Livre de bonnes mœurs*, éd. critique avec introduction, notes et index par Evencio Beltran, Honoré Champion, Paris 1986, p. 149.

²² Sur la poésie comme partie de la musique, voir aussi Jean Lecointe, *La poésie parmi les arts au XVI^e siècle en France*, in P. Galand-Hallyn, F. Hallyn (sous la dir. de), *Poétiques de la Renaissance...*, cit., p. 65.

«rime» dépendent aussi du nombre des syllabes du vers. Du reste, il est significatif que les domaines sémantiques des formes *rime* et *rythme* (avec les variantes *richme*, *rigme*) se superposent, l'étymologie de *rime* remontant à la fois au lat. *rythmus* et au francique **rim* (nombre, série)²³. Les dictionnaires confirment que le terme *rime* a, au XV^e siècle, deux significations: «homophonie en fin de vers» (sens moderne) mais aussi «Rythme, cadence d'une poésie, fondé sur le retour régulier des accents forts, des pauses et du même nombre des syllabes; mètre»²⁴. C'est dans cette seconde acception que la «rime» est comparée à la «musique» chez Molinet. On notera, d'autre part, que rimer et versifier sont au Moyen Âge deux opérations distinctes: la rime peut se trouver en prose aussi, comme l'explique Jacques Legrand dans son traité *Des rimes* (1401):

Si dois savoir que rime aucunefois se fait en prose et aucunefois en vers. Quant elle se fait en prose il ne convient point regarder au *nombre de ses sillabes* nerais il souffist que en la prose soient aucunes diction d'une meisme ou de semblable *terminaison*.²⁵

En prose, la rime se réduit à une même «terminaison» de plusieurs «diction» (nous dirions 'mots', 'phrases' ou 'syntagmes'), ce qui rend, nous dit Legrand, le langage «plus bel». Mais lorsque «rimes» se font «en vers», ajoute Jacques Legrand,

lors on doit suivre et tenir certain nombre de sillabes, car a bien rimer et a bien versifier en françois on doit faire les vers qui se rapportent d'une meisme grandeur et d'un meisme nombre de sillabes.²⁶

²³ D'où la fluctuation des graphies *rime* / *rythme*. Le *Französisches Etymologisches Wörterbuch* (FEW), X, 385b, s.v. *rythmus*, signale le mot mfr. *rithme* (fém.), «aspect de la rhétorique et de la versification en tant qu'elles s'occupent particulièrement des cadences et de l'harmonie» avec une datation, 1512-1539, qui doit être largement reculée; voir aussi FEW XVI, 716b, s.v. **rim*.

²⁴ *Dictionnaire du moyen français* (DMF), <<http://www.atilf.fr/dmf>>, s.v. RIME1. Voir Paul Zumthor, *Du rythme à la rime*, in Id., *Langue, texte, énigme*, Seuil, Paris 1975, pp. 125-143; pour une brève synthèse sur les définitions médiévales des termes 'rime' et 'rythme', voir M. Gally, *Glossaire*, in Ead. (traductions et commentaires sous la dir. de), *Oc, oil, si...*, cit., pp. 367-369, en particulier pp. 368-369: «Au XIV^e et au XV^e siècle, les graphies se multiplient: *ryme* chez Deschamps, *rigme* et même *rythme* autour de 1400. On trouve encore dans les *Arts de seconde rhétorique* la notion médiévale de rime comme structure cadentielle et sonore telle qu'elle est réalisée dans le vers».

²⁵ J. Legrand, *Archilogie Sophie*, cit., p. 141.

²⁶ *Ibidem*; c'est moi qui souligne. Sur ce texte de Legrand, «où *rigma* est, semble-t-il, uniquement à rattacher à l'aspect métrique du poème», voir Émilie Devriendt, *Éléments pour la définition d'une prose poétique. À propos de l'Archilogie Sophie de Jacques Legrand*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», XCVII, 6, 1997, pp. 963-985, p. 974.

Nous avons là une ultérieure confirmation que c'est bien aux rimes *en vers*, et donc au nombre et pas aux sonorités, que se réfèrent Molinet et l'*Art de rhétorique* anonyme qui s'en inspire lorsqu'ils définissent la «rhetorique vulgaire et maternelle» comme une «espece de musique» quand ses «diction» contiennent un «certain nombre de syllabes». En d'autres termes, ils ne fondent pas la comparaison de la poésie avec la musique sur l'assonance, mais sur le mètre²⁷. Des termes comme 'melodie', 'chant', sont, dans les *Arts de rhétorique*, uniquement référés à l'accompagnement musical, ou au chant de la voix humaine ou des oiseaux. Et lorsque les traités recommanderont, au XVI^e siècle, d'alterner rimes masculines ou «parfaites» et féminines ou «imparfaites»²⁸, il ne s'agira pas d'y associer des concepts de 'douceur' et de 'rudesse' comme on le fera plus tard²⁹, mais bien, encore une fois, de mesure et de «rythme», en quelque sorte comme la poésie latine et la poésie provençale recommandaient déjà le mélange d'oxytons et de paroxytons en fin de vers. Si l'adjectif «melodieux» n'y est pas rarement évoqué, on chercherait en vain, dans les *Arts de rhétorique*, quelque prescription pratique autre que de nature métrique, essentiellement déterminée par le nombre du vers.

Lorsqu'en 1548 Thomas Sébillet publie son *Art poétique* avec la «volonté [...] de voir, ou moins d'écrivains en rime, ou plus de Poètes Français»³⁰, il rompt de manière éclatante avec la tradition des *Arts de rhétorique* quant à la définition de la Poésie. Il n'en reste pas moins que son traité a toujours pour objet l'art de faire des vers, et après un premier chapitre, vraiment novateur, intitulé *De l'antiquité de la Poesie, et de son excellence*, sa première

²⁷ On pourrait élargir ces remarques sur l'ambivalence du terme «rime» en faisant remarquer comment, in *l'Instructif de la seconde rhétorique* (cf. *supra*, note 7), le traitement des «quantitez de masculines / Rimes, et aussi d'autre part / Des quantitez des feminines» (E. Buron, O. Halévy, J.-C. Mühlethaler, éd. par, *Instructif de la seconde rhétorique*, in J.-Ch. Monferran, sous la dir. de, *La Muse et le Compas...*, cit., p. 87, vv. 570-572) apparaît sous la rubrique latine «de quantitate metrorum» (*ibidem*, p. 88; c'est moi qui souligne), même si ailleurs «rime» (consonance en fin de vers, *rithmo* dans les rubriques latines) semble s'opposer systématiquement à «ligne» ou «vers».

²⁸ Voir, par exemple, *l'Art et science de rhétorique vulgaire*, in E. Langlois (éd.), *Recueil d'Arts de seconde Rhétorique*, cit., p. 266.

²⁹ Citons pour seul exemple ce critique, médiocre mais d'autant plus représentatif, qui, en 1801, reproche à Malherbe d'avoir imposé l'alternance des rimes féminines et masculines: «Comment ne pas chevaucher aux dépens de la précision, pour éviter qu'une image douce n'arrive à une rime masculine toujours dure [...] si la pensée ne la prescrivait pas? N'est-ce pas demander, en tout ce qui n'est pas vers libre, que les pensées soient alternativement dures et douces de deux en deux vers?» (J.-A. de Révéroni Saint-Cyr, *Essai sur le perfectionnement des beaux-arts, par les sciences exactes ou Calculs et hypothèses sur la peinture et la musique*, vol. I, C. Pougens, Paris 1803, pp. 59-60).

³⁰ Thomas Sébillet, *Art poétique français*, in F. Goyet (éd.), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance...*, cit., p. 42.

préoccupation est de définir la «rime». Le chapitre II s'intitule: *Qu'est-ce que le Français doit appeler Rime?*³¹ Cette partie ne se comprend que si l'on tient compte des diverses définitions du mot *rime* en moyen français, dont nous avons parlé à propos des *Arts de rhétorique*: la rime comme homophonie en fin de vers (sens moderne), ou comme synonyme du vers tout entier caractérisé par sa mesure³². Voulant rattacher la Poésie aux modèles antiques, Sébillet dénonce l'erreur d'appeler *rime* «ce que le latin en la fleur de sa langue appelait carme ou vers, et que le Grec devant lui avait nommé mètre»³³, c'est-à-dire qu'il récuse la définition de *rime* comme synonyme de 'mètre', voire de 'composition en vers' («tout le vers et l'œuvre»³⁴), là où il faut, dit-il, parler de «vers», «poème» et «carme». Seul le sens 'moderne' du terme 'rime' est ici conservé par Sébillet, pour qui le mot 'rime' est utilisé «avec plus de raison» lorsqu'il désigne «cette parité, ressemblance, et consonance de syllabes finissant les vers Français»³⁵.

Il introduit à ce propos une allusion à la musique:

[...] la ressemblance des syllabes finissant les vers français n'est autre chose que consonance portant par l'organe de l'ouïe délectation à l'esprit. Délectation, dis-je, causée par l'*effet de la Musique, qui soutient latemment la modulation du carme*, en l'harmonie de laquelle les unisons et octaves (qui ne sont que parités différemment assises, *ainsi qu'en la rime*) font les plus doux et parfaits accords.³⁶

Formellement, en introduisant son traité par la question de la définition de la rime, et en faisant à ce propos une comparaison avec la musique, Sébillet ne fait en réalité que suivre le 'protocole' de ses prédécesseurs des *Arts de rhétorique*, comme Molinet, qui introduit son texte par la définition de la rime («Rethorique vulgaire est une espece de musique appelée richmique»). Mais alors que chez Molinet et dans l'*Art et science de rhétorique vulgaire*, la 'richmique' ou 'rime' se définit par le mètre et correspond donc au *vers*, permettant un parallélisme avec la musique comme art du nombre, chez Sébillet, comme nous venons de le voir, la définition de la rime comme «homophonie en fin de vers» semble placer la comparaison avec la musique non pas sur le terrain du mètre, mais sur celui des sonorités, sur la «ressemblance des syllabes finissant les vers», qui créent, comme «les unisons et octaves, les plus doux et parfaits accords», une délectation de l'esprit par l'organe de l'ouïe.

³¹ *Ibidem*, pp. 56-58.

³² Cf. *supra*, note 24.

³³ T. Sébillet, *Art poétique français*, cit., p. 56.

³⁴ *Ibidem*, p. 57.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*; c'est moi qui souligne.

Faut-il en conclure que l'*Art poétique* de Sébillet révolutionne ainsi la conception musicale de la Poésie par rapport à l'«espèce de musique» purement rythmique de la «rhétorique vulgaire»? On affirme souvent que «Thomas Sébillet est en effet le premier théoricien à distinguer clairement le vers et la rime que les arts de seconde rhétorique confondaient sous le terme unique de “rithme”»³⁷. En réalité, rien n'est moins sûr; et on peut douter fortement que ce point fût clair même pour ses contemporains. Car Sébillet lui-même semble oublier qu'il parle de la seule homophonie en fin de vers lorsque, dans les lignes citées, il affirme que «la musique... soutient latemment la modulation du carme»: la «modulation du carme», c'est la mesure rythmée de succession de brèves et longues chez Cicéron et Quintilien³⁸, qui, en français, se réalise dans la structuration syllabique du vers, ce qui correspond au sens médiéval de la «rime», et non pas à sa seule 'terminaison'. En outre, au chapitre xv du deuxième livre, lorsqu'il traite des «vers non rimés», Sébillet les définit

[...] sans parité de sons en leur fins, et sans rime, qui est chose autant étrange en notre poésie française comme serait en la grecque et Latine lire des vers sans observation de syllabes longues et brèves, c'est-à-dire sans la quantité des temps qui soutiennent la modulation et musique du carme en ces deux langues, tout ainsi que fait en la nôtre la rime.³⁹

Si la «rime» est ici comparée à l'«observation de syllabes longues et brèves» des vers grecs et latins, elle ne se définit pas uniquement comme «parité de sons en leurs fins». De toute évidence, les deux significations médiévales du mot *rime* continuent à coexister et à se superposer pour Sébillet lui-même, malgré sa prise de position catégorique, dans le chapitre II, sur une définition de la rime limitée à l'homophonie en fin de vers. Cette contradiction interne ne peut s'expliquer que par la volonté, dans le chapitre II, de se démarquer explicitement de «l'ignorance de nos majeurs»⁴⁰, ces «gentils rimeurs»⁴¹ que Sébillet souhaite voir remplacés par de vrais Poètes français. Il semble bien que l'on doive attribuer à cette profession de foi la valeur d'un

³⁷ O. Halévy, *Donner un nom aux vers. Le moment lexical de la versification française (1548-1620)*, in Michel Jourde, J.-Ch. Monferran (études réunies sous la dir. de), *Le lexique métalittéraire français (XVI^e-XVII^e siècles)*, Droz, Genève 2006, pp. 215-235, p. 218; voir aussi Kees Meerhof, *Rhétorique et poétique au XVI^e siècle en France...*, cit., pp. 103-107.

³⁸ Pour la définition de 'modulation' comme mesure rythmée de successions de brèves et de longues chez Cicéron et Quintilien, voir F. Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance...*, cit., p. 151 note 29; voir aussi la définition du terme 'modulation' chez Antoine Fouquelin, *La Rhétorique française*, in F. Goyet (éd.), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance...*, cit., p. 348.

³⁹ T. Sébillet, *Art poétique français*, cit., p. 142; c'est moi qui souligne.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 56.

⁴¹ *Ibidem*, p. 42.

manifeste, qui n'empêchera toutefois pas l'emploi ambivalent du mot *rime* dans le reste du traité, ni dans les *Arts poétiques* qui suivront, comme on le verra.

Quant au lexique utilisé par Sébillet pour définir les sonorités de la rime («consonance portant par l'organe de l'ouïe délectation à l'esprit», «effet de la Musique, qui soutient latemment la modulation du carme», «doux et parfaits accords»⁴²), il ne s'éloigne pas de celui de Jean Molinet ni de l'*Art et science de rhétorique vulgaire*, qui parlent d'une «espece de musique», de «suavité de equisonance» et de «suavité et douceur de parfaicte consonance»⁴³. En somme, si Sébillet proclamait la nouveauté de la définition de la rime dans son second chapitre – nouveauté du reste toute relative, puisqu'il récuse seulement un des deux sens médiévaux du mot pour ne conserver que l'autre, celui de l'homophonie –, on voit que la comparaison de la «rime» avec la «musique» continue à refléter, partiellement et non sans ambiguïté, la manière dont la tradition médiévale, de l'*Art de dictier* de Deschamps aux *Arts de rhétorique seconde*, rapprochait «rime» et «musique».

Lorsque Joachim Du Bellay publie, en 1549, sa *Deffense et Illustration de la langue française*, il reprend à son tour la comparaison de la rime avec la musique: la rime doit être «telle, que le vers tumbant en icelle ne contentera moins l'oreille, qu'une bien harmonieuse Musique tumbante en un bon & parfait accord»⁴⁴. D'autre part, il reprend aussi la question de la définition de la rime théorisée par Sébillet dans le chapitre qu'il intitule: *De ce mot Rythme, de l'invention des Vers rymez, et de quelques autres Antiquitez usitées en notre Langue*⁴⁵. Tout ce chapitre est en réalité fondé sur la démonstration de l'«antiquité» des termes, dans l'optique de l'illustration de la langue qui est la sienne; aussi écrit-il systématiquement «rythme» pour «rime». Il est intéressant de voir qu'en abordant, comme l'avait fait Sébillet, les deux significations possibles du mot «rythme» (homéotéleute ou vers entier), Du Bellay ne s'intéresse pas à autre chose qu'à en décrire l'origine pour pouvoir prouver l'antiquité du terme, et finit par admettre les deux définitions du mot:

[...] improprement notz Anciens ont astringt le nom du Genre soubz l'Espece appellent Rythme cete consonance de syllabes à la fin des vers, qui se devoit plus tost nommer *omoiotéleuton*, c'est à dire finissant de mesmes, l'une des Especes du Rythme. Ainsi, les Vers encore qu'ilz ne finissent point en un mesme son, generalement se peuvent appeller Rythme: d'autant que la signification de ce mot *rythmos* est fort ample, et emporte beaucoup d'autres termes, comme [...] Reigle, Mesure, Melodieuse consonance de voix, consequence, ordre et comparaison.⁴⁶

⁴² Cf. *supra*, note 36.

⁴³ Cf. *supra*, notes 10 et 11.

⁴⁴ J. Du Bellay, *La Deffence...*, cit., p. 152.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 153.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 153-154.

En outre, il est significatif que toute comparaison définitoire de la «rime» avec la musique soit ici abandonnée, puisque la rime couvre un champ sémantique extrêmement large et magmatique, comprenant à la fois «Reigle, Mesure, Melodieuse consonance de voix, consequence, ordre et comparaison», de la métrique à la musique et à la rhétorique.

Quelques années plus tard, en 1555, Jacques Peletier définira à son tour «la Rime, qui est [...] une terminaison et cadence semblable, de deux vers ou plusieurs»⁴⁷. La définition de «terminaison [...] semblable» est bien celle que préconisait Sébilllet, mais que peut-on entendre par «cadence semblable» sinon une donnée métrique? Ici encore, le double sens du mot *rime* réaffleure, de même que se représente ce topos récurrent et tenace depuis l'époque des *Arts de rhétorique* qu'est la comparaison de la rime avec la musique, quoique Peletier remplace cette dernière par le mot «chant»:

[...] recevons-la [la rime], non seulement par coutume, mais encore pour une formelle beauté de Poésie. Car si les Poètes sont dits chanter pour raison que *le parler qui est compassé d'une certaine mesure semble être un Chant*, d'autant qu'il est mieux composé au gré de l'oreille que le parler solu [la prose], la Rime sera encore une plus expresse marque de Chant, et par conséquent de Poésie. Et la prendrons pour assez digne de supplir les mesures des vers Grecs et Latins, faits de certain nombre de pieds que nous n'avons point en notre langue.⁴⁸

Dans ces lignes, la «rime» reprend chez Peletier la valeur qu'elle avait chez Molinet; c'est dans ce sens qu'elle est comparée à un «chant», et on aurait tort, bien sûr, d'interpréter le mot «chant» sur un plan purement phonétique. La comparaison de Peletier, dans sa substance, ne diffère pas de celle qu'établissait Molinet entre «une espece de musique» et la «richmique laquelle contient certain nombre de sillabes avec aucune suavité de equisonance»⁴⁹. Seuls les termes sont nouveaux: «Rethorique vulgaire» est remplacé par «Poésie», la «richmique laquelle contient certain nombre de sillabes» par «la rime digne de supplir les mesures des vers Grecs et Latins», «musique» par «chant».

Il est assez curieux de constater que les réflexions de Sébilllet sur ce que le français doit appeler «rime» ne seront plus reprises sur le plan théorique dans les *Arts poétiques* suivants, et que la définition de la «rime» des *Arts poétiques* continue à conserver des éléments d'ambiguïté dérivant de celle des *Arts de rhétorique*. Mais à l'époque même de Peletier, d'autres *Arts Poétiques français* du milieu du siècle parlent de la rime uni-

⁴⁷ Jacques Peletier, *Art poétique*, in F. Goyet (éd. par), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance...*, cit., p. 263.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 263-264; c'est moi qui souligne.

⁴⁹ Cf. *supra*, note 10.

quement dans son acception d'homophonie de fin de vers, sans plus faire aucune comparaison, à son sujet, ni à la «musique», ni au «chant», et sans marquer explicitement l'abandon de la définition médiévale de la «rime» comme nombre du vers. Le glissement vers l'acception moderne du mot «rime» se fait imperceptiblement⁵⁰. Chez Antoine Fouquelin (1555), il est dit incidemment, dans un chapitre consacré au «nombre», que les «lois du vers Français» astreignent les poètes «à garder par nécessité une similitude de son, ès dictions qui tombent en la fin et lisière d'iceux [vers] appelée Rime»⁵¹ et pour Ronsard (1565) «La rime n'est autre chose qu'une consonance et cadence de syllabes, tombant sur la fin des vers, laquelle je veux que tu observes tant aux masculins qu'aux féminins»⁵².

Il est bien connu qu'avec les *Arts poétiques*, poésie et musique seront désormais associées sur un autre plan que pour les *Arts de rhétorique*, celui de la liberté formelle du Chant lyrique et de l'Ode ronsardienne, dont la variété strophique et métrique justifie la mise en musique⁵³. On constate en tout cas que disparaissent les définitions de la «rime» contenant un élément de comparaison ou d'allusion à la «musique». Mais ce qui apparaît clairement, c'est que chez Sébillet, Du Bellay, Peletier encore, les formules définitoires qui rapprochent la «rime» et le champ sémantique de la «musique» dérivent de la tradition médiévale, de Deschamps à Molinet, en dépit, pourrait-on dire, du glissement sémantique des termes et de l'abandon progressif de la définition médiévale de la «rime» comme «mètre», synonyme de «vers», comparée dans les *Arts de rhétorique* avec la musique fondée sur le nombre. Lorsque Sébillet prend très explicitement position en faveur d'une définition de la rime comme homophonie en fin de vers, on croirait saisir dans sa comparaison de la rime avec la musique une nouvelle conception de la musicalité de la poésie, fondée non plus sur une similitude de nombres mais sur l'assonance des phonèmes à la rime; mais si l'on considère que Sébillet lui-même ne s'en tient pas systématiquement à la définition 'moderne' de la rime qu'il proclame au début de son traité, et que la comparaison de la rime à la musique est formulée chez lui de la même manière que chez un Molinet, on constate que la comparaison de la rime à la musique est, dans les premiers *Arts poétiques*, une forme de cliché, de topos définitoire hérité, en quelque sorte par inertie du genre, des traités de seconde rhétorique, en même temps que se diffuse l'ambiguïté sur le double sens médiéval du mot «rime» ou «rythme».

⁵⁰ Comme le montre Paul Zumthor, *Du Rythme à la rime*, cit., p. 143, ce n'est qu'à la fin du XVII^e siècle que se distingueront totalement et définitivement les champs sémantiques de «rythme» et de «rime».

⁵¹ A. Fouquelin, *La Rhétorique française*, cit., p. 348.

⁵² Pierre de Ronsard, *Abrégé de l'Art poétique français*, in F. Goyet (éd.), *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance...*, cit., p. 438.

⁵³ Voir la définition du Chant lyrique et de l'Ode dans T. Sébillet, *Art poétique français*, cit., p. 121.

Il n'y a donc pas de véritable césure conceptuelle entre *Arts de rhétorique* et les tout premiers *Arts poétiques* en ce qui concerne la comparaison de la rime à la musique. La nouvelle définition de la rime théorisée par Sébillet est une proclamation qui vise à le distinguer des «rimeurs» médiévaux, mais ne permet certes pas de définir dorénavant, sans hésitation, la musicalité de la rime sur un plan purement phonétique, comme le fera bien plus tard le symbolisme. Paradoxalement, à la Renaissance, au fur et à mesure que se perd la signification de la «rime» comme synonyme du «rythme» du vers entier (qui justifiait sa comparaison avec la «musique» dans les *Arts de rhétorique*) s'estompe aussi la référence même à la musique dans les *Arts poétiques*. Fouquelin et Ronsard ne parleront plus de musique en lien avec la rime, mais la relation entre poésie et musique se placera sur un tout autre plan: celui de l'ode, du chant lyrique, de la mise en musique de la forme strophique.

Références bibliographiques

- Dragonetti Roger, *“La Poésie... Ceste musique naturelle”. Essai d'exégèse d'un passage de l'Art de Dictier d'Eustache Deschamps*, in Guy de Poerck, Maurice Piron, Louis Mourin, et al. (comité de rédaction), *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges de philologie française offerts à Robert Guiette*, De Nederlandsche Boekhandel, Anvers 1961, pp. 48-64. Réimpr. dans Roger Dragonetti, *La musique et les lettres. Études de littérature médiévale*, Droz, Genève 1986, pp. 27-42.
- Du Bellay Joachim, *La Deffence, et Illustration de la langue françoise (1549) & l'Olive (1550)*, éd. critique par J.-Ch. Monferran, texte établi avec notes et introduction par Ernesta Caldarini, Droz, Genève 2007.
- Galand-Hallyn Perrine, Hallyn Fernand (sous la dir. de), *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, préface de Terence Cave, Droz, Genève 2001.
- Gally Michèle (traductions et commentaires sous la dir. de), *Oc, oil, si. Les langues de la poésie entre grammaire et musique*, Fayard, Paris 2010.
- Goyet Francis (éd.), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance. Sébillet, Aneau, Peletier, Fouquelin, Ronsard*, Librairie Générale Française, Paris 1990.
- Halévy Olivier, *Donner un nom aux vers. Le moment lexical de la versification française (1548-1620)*, in Michel Jourde, J.-Ch. Monferran (études réunies sous la dir. de), *Le lexique métalittéraire français (XVI^e-XVII^e siècles)*, Droz, Genève 2006, pp. 215-235.
- Jardin de plaisance et fleur de rethorique*, Antoine Vérard, Paris env. 1501-1502.
- Langlois Ernest (éd.), *Recueil d'Arts de seconde Rhétorique*, Imprimerie Nationale, Paris 1902.
- Legrand Jacques, *L'Archiloge Sophie et Livre de bonnes mœurs*, éd. critique avec introduction, notes et index par Evencio Beltran, Honoré Champion, Paris 1986.
- Meerhoff Kees, *Rhétorique et poétique au XVI^e siècle en France. Du Bellay, Ramus et les autres*, E.J. Brill, Leiden 1986.
- Monferran J.-Ch., *Bibliographie des arts poétiques à la Renaissance. Domaine français, «Seizième siècle»*, VI, 2010, pp. 245-257.

- , *L'école des Muses. Les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610)*. Sébillet, Du Bellay, Peletier et les autres, Droz, Genève 2011.
- (sous la dir. de), *La Muse et le Compas. Poétiques à l'aube de l'âge moderne: anthologie*, éd. critique par Guillaume Berthon, Emmanuel Buron, Philippe Frieden, et al., Classiques Garnier, Paris 2015.
- Mühlethaler Jean-Claude, Cerquiglini-Toulet Jacqueline (éds) *Poétiques en transition. Entre Moyen Âge et Renaissance*, «Études de lettres», 4, 263, 2002.
- Wartburg Walther von (sous la dir. de), *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes (FEW)*, Zbinden, Basel 1928-2003.
- Zumthor Paul, *Du Rythme à la rime*, in Id., *Langue, Texte, Énigme*, Seuil, Paris 1975, pp. 125-143.

Sitographie

- DMF: *Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)*, version 2015 (DMF 2015). ATILF – CNRS & Université de Lorraine, <<http://www.atilf.fr/dmf>> (11/2017).

«DES SŒURS SANS JALOUSIE»:
DANZA, MUSICA E POESIA NELLE RIFLESSIONI DEI
RIFORMATORI DEL BALLO PANTOMIMO,
GASPARO ANGIOLINI E JEAN-GEORGES NOVERRE

Caterina Pagnini

Università degli Studi di Firenze (<caterina.pagnini@unifi.it>)

*Les Muses, filles du Ciel,
Sont des sœurs sans jalousie:
Elle vivent d'ambroisie,
Et non d'absinthe et de fiel.¹*

A partire dalla fine del Seicento, la riflessione sopra la necessità di una riforma coreutica tesa al recupero dell'unità ideale tra le tre arti (poesia, musica e danza) e individuata nella mirabile omogeneità della pantomima degli antichi, diventa argomento preponderante fra gli intellettuali e i professionisti del settore, incoraggiata dalle idee riformiste dell'illuminismo che si diffondono in tutta Europa². Il dibattito sull'imitazione della natura, sul quale si focalizzano la maggior parte delle riflessioni dei teorici in merito all'estetica e alla funzione intellettuale delle arti³, individua come terreno

¹Voltaire, *Lettres sur Œdipe (Lettre au Père Porée)*, in Id., *Chefs-d'œuvres dramatiques*, tome I, Masson et Yonet, Paris 1828, p. 149. La citazione di Voltaire fu scelta da Angiolini per aprire l'edizione milanese del 1773 delle sue lettere a Noverre (cf. Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Bianchi, Milano 1773, p. 2).

²Il modello universalmente indicato da tutti i teorici è quello della pantomima romana di Pilade e Batillo e della danza codificata dal filosofo greco Luciano di Samosata, nel suo trattato in forma dialogica (circa 160 d.C.). L'opera, riscoperta nel Quattrocento e tradotta in latino con il titolo *De saltatione*, era nota agli illuministi attraverso la traduzione francese del 1655 a cura di Nicolas Perrot d'Ablancourt (*De la Danse. Dialogue de Craton et de Lycinus*, in *Lucien, de la traduction de N. Perrot Sr. D'Ablancourt* (1654), tome I, nouvelle édition revue et corrigée, Courbé, Paris 1655, pp. 550-577), fino a quando nel 1779 non venne edita a Firenze la traduzione italiana dello stampatore Gaspero Pecchioni (Luciano di Samosata, *Della danza. Dialogo di Luciano con annotazioni*, nella stamperia di Gaspero Pecchioni, Firenze 1779).

³Furono molti a gettar discredito sulla danza virtuosistica o *danse simple*, intesa come arte esteticamente fine a se stessa e quindi intellettualmente non rilevante per lo spirito umano e per la sua educazione, a favore della danza teatrale, quindi del ballo pantomimo (*ballet d'action*). Fra essi i più importanti furono Pierre-Jean Burette con la *Prima e seconda memoria per servire alla Istoria del Ballo degli Antichi* (Groppo, Venezia 1746); Louis de Cahusac ne *La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse* (Neaulme,

privilegiato proprio le discipline performative. La danza sembrava essere la più indicata, per sua natura, a incarnare l'ideale della verosimiglianza classica; in particolare il ballo pantomimo, come già evidenziato nelle sue molteplici potenzialità dalle prime sperimentazioni coreutiche di Franz Anton Hilverding a Vienna e in Russia⁴, sembrava rispondere perfettamente alla necessità di riprodurre una drammaturgia completa tramite il movimento del corpo e di esprimere le emozioni più intime attraverso una gestualità mimica, corporea e facciale, intimamente dettata dalle passioni. Passioni che potevano e dovevano scaturire, nell'interpretazione del danzatore e nella ricezione 'catartica' dello spettatore, dall'unione della gestualità mimico-drammaturgica (motore dell'azione al pari del recitativo operistico) con il virtuosismo coreutico. Tale momento di respiro e di espansione, come l'a-

La Haye 1754); Francesco Algarotti con il *Saggio sopra l'opera in musica* (in Id., *Discorsi sopra differenti soggetti*, Pasquali, Venezia 1755, pp. 1-112); Denis Diderot negli *Entretiens sur Le Fils naturel* (dans Id., *Le Fils naturel, ou Les Épreuves de la vertu*, Marc Michel Rey, Amsterdam 1757, pp. 141-299); Jean-François Marmontel con il suo articolo *La Déclamation théâtrale*, pubblicato nel 1754 sull'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert. Sulle fonti letterarie e filosofiche che ispirarono la riforma della danza si vedano anche Carmela Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Paravia, Torino 1998; Flavia Pappacena, *La danza classica. Le origini*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 62-82; Ead., *Le "Lettres sur la danse" di Noverre. L'integrazione della danza tra le arti imitative*, «Acting Archives Essays», 9, 2011, pp. 3-6, <http://www.actingarchives.unior.it/Public/Articoli/5d82db42-fb72-45b0-b859-d8003688e287/Allegati/Flavia%20Pappacena_Le%20Lettres%20sur%20la%20danse%20di%20Noverre.pdf> (05/2017); Stefania Onesti, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, Accademia UP, Torino 2016.

⁴ Ballerino e coreografo austriaco (Vienna, 1710-1768), Hilverding è uno dei precursori della riflessione sul *ballet d'action*. Angiolini, suo allievo, rivendicherà la paternità della riforma della danza. Nella sua carriera come *Balletmeister* per i teatri imperiali austriaci e russi, Hilverding compone più di sessanta coreografie secondo i principi del balletto eroico; a partire dalle prime sperimentazioni (il *Britannicus* da Racine, *Alzire* da Voltaire e *Idoménée* da Crébillon), si ricordano *Orphée et Eurydice* (1752), *Don Quichotte de la Manche ou Les Noces de Gamache* (1753), *Pygmalion* (1756), *Le Turc Généreux* (1758), *La Victoire de Flore sur Borée* (1760), *Amour et Psyché* (1762), *Le Combat de l'Amour et de la Raison* (1763), *Les Amours d'Acis et de Galathée* (1764), *Der Triumph des Frühlings* (1766). Su Hilverding si vedano Robert Haas, *Die Wiener Ballett-pantomime im 18. Jahrhundert und Glucks Don Juan*, «Studien zur Musikwissenschaft», X, 10, 1923, pp. 6-36; Friderica Derra de Moroda, *Franz Anton Christoph Hilverding und das Ballet d'action*, «Österreichische Musikzeitschrift», IV, 23, 1968, pp. 189-196; Marian H. Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, Pitman, London 1974; Sibylle Dahms, *Franz Hilverding*, in Selma Jeanne Cohen (founding editor), *International Encyclopedia of Dance*, vol. III, *Fire-Kehl* (1998), Oxford UP, Oxford-New York 2004, pp. 364-366. La prima biografia di Hilverding è ascrivibile proprio all'allievo Gasparo Angiolini che, nelle sue *Lettere*, decide di storicizzare la vita e l'opera del maestro nell'intento specifico di ascrivergli l'ideazione e la codificazione della riforma del ballo pantomimo, contro l'indebita appropriazione da parte del coreografo francese (cf. G. Angiolini, *Lettere [...]*, cit., pp. 8-15).

ria del dramma per musica, doveva essere sempre attentamente controllato in modo da risultare strettamente funzionale allo snodarsi della vicenda e alla costruzione psicologica dei personaggi:

Une danse est un poëme. Ce poëme devoit donc avoir sa représentation séparée. C'est une imitation par les mouvements qui suppose le concours du poëte, du peintre, du musicien et du pantomime. Elle a son sujet; ce sujet peut être distribué par actes et par scenes. La scene a son recitatif libre ou obligé et son ariette.⁵

La danza pantomima, così come teorizzata dai massimi pensatori del primo Settecento, poi successivamente sperimentata da Hilverding e portata alla sua definitiva codificazione da Gasparo Angiolini e Jean-Georges Noverre, rappresenta la traduzione perfetta dell'imitazione della natura, attraverso la raffigurazione delle azioni e delle passioni umane, nell'ideale classico della verosimiglianza aristotelica:

La danse en action a sur la danse simple, la supériorité qu'à un beau tableau d'histoire sur des découpures de fleurs. Un arrangement mécanique fait tout le mérite de la seconde. Le génie ordonne, distribue, compose la première. [...] Or, le talent supposé dans le danseur, la danse en action lui fournit autant de moyens d'expression qu'il y a de passions dans l'homme. Autant de tableaux qu'il y a dans la nature de manières d'être, autant d'occasions de les varier qu'il y a de façons différentes de sentir et d'exprimer. Un grand peintre a commencé par assurer sa main. L'Art du Dessein l'a réglée. Il a d'abord tracé quelque partie d'une figure, et successivement allant d'études en études, de progrès en progrès, il a dessiné la figure entière. C'est la danse simple. Son imagination s'est échauffée par les chef-d'œuvres qui l'ont frappée; son talent s'est développé par l'étude constante de la nature. Il saisit alors le pinceau. Les grands hommes renaissent, les événements mémorables se retracent, les couleurs parlent, la toile respire. C'est la danse en action.⁶

Proprio l'arte di Tersicore, mirabilmente riformata nel *ballet d'action*, può ricomporre agli occhi degli intellettuali la somma armonia della poesia, della musica e del gesto, che nel mondo antico avevano trovato la loro naturale compenetrazione, poi dissoltasi nei secoli con le reciproche prevaricazioni. Se per Algarotti la danza «deve essere una imitazione che si fa della natura e degli affetti dell'animo per via dei movimenti musicali del corpo»; movimenti che «ella ha da dipingere continuamente col gesto»⁷, Diderot rimpiange l'ideale dell'equilibrata complessità dei classici, disgregato nelle diverse declinazioni di una esasperata osservanza

⁵ D. Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, cit., p. 278.

⁶ L. de Cahusac, *La danse ancienne et moderne* [...], tome IV, cit., pp. 139-141.

⁷ F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, cit., pp. 20-21.

dei dettagli, dell'esaltazione 'barocca' delle singole componenti, la quale fa perdere di vista la semplicità e l'efficacia di una struttura dedicata principalmente all'imitazione della natura:

Nous avons conservé des anciens l'emphase de la versification qui convenoit tant à des langues à qualité forte et à accent marqué, à des théâtres spacieux, à une déclamation notée et accompagnée d'instruments; et nous avons abandonné la simplicité de l'intrigue et du dialogue, et la vérité des tableaux.⁸

Alla metà del Settecento la danza era ancora in attesa di quell'«homme de génie»⁹ che avrebbe finalmente riportato sulle scene l'antica consonanza delle Muse, riconducendo la coreutica, nella perfetta imitazione gestuale ed espressiva, alla sua originaria preminenza fra le arti rappresentative; è per questo necessario, come già manifestato da Cahusac, il superamento della tecnica e del virtuosismo puramente estetico (*danse simple*), a favore della danza espressiva e rappresentativa, quella *danse en action* che si configura come una vera e propria creazione drammaturgica:

La danse est à la pantomime, comme la poésie est à la prose, ou plutôt comme la déclamation naturelle est au chant. C'est une pantomime mesurée. Je voudrais bien qu'on me dit ce que signifient toutes ces danses, telles que le menuet, la sarabande, où l'on suit un chemin tracé. Cet homme se déploie avec une grace infinie. Il ne fait aucun mouvement où je n'aperçoive de la facilité, de la douceur, et de la noblesse; mais qu'est-ce qu'il imite? Ce n'est pas là savoir chanter, c'est savoir solfier.¹⁰

Nel fermento intellettuale illuministico che in questi anni si concentra sulla riflessione coreutico-rappresentativa, si inseriscono la formulazione teorica e la produzione artistica del fiorentino Gasparo Angiolini (Firenze 1731 – Milano 1803), una delle figure più interessanti ed emblematiche del panorama spettacolare settecentesco e che per questo merita una doverosa rivisitazione storiografica. La sua lunga carriera come ballerino e coreografo si chiarisce alla luce dei suoi scritti teorici, veri e propri manifesti programmatici della grande innovazione coreutica del Settecento e fondamento della danza moderna; a lungo oscurata dalla impropria preminenza attribuita al collega Noverre¹¹, la biografia di Angiolini molto ci dice sul risolutivo apporto della sua produzione coreutica alla

⁸ D. Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, cit., pp. 176-177.

⁹ *Ibidem*, p. 277.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 277-278.

¹¹ Per la biografia di Gasparo Angiolini, qui sintetizzata e aggiornata con recenti acquisizioni, si veda Caterina Pagnini, *Gasparo Angiolini* (2009), in *Archivio Multimediale degli Attori Italiani*, FUP, Firenze, <<http://amati.fupress.net>> (05/2017).

codificazione della riforma della danza, auspicata negli ambienti dell'Illuminismo europeo, principalmente dagli intellettuali francesi e italiani¹².

Nato in una famiglia di artisti teatrali, è dal padre Francesco, ballerino e musicista autodidatta, che il giovanissimo Gasparo viene iniziato ai primi rudimenti della danza; i suoi insegnamenti, soprattutto la sua capacità poliedrica di agire in tutti i campi della pratica teatrale, dalla recitazione alla scrittura e alla danza, rappresentano per Angiolini un importante patrimonio artistico, che gli permetterà di esprimersi con eclettismo nella sua professione. Dal debutto sulle scene del teatro del Cocomero di Firenze nel 1748 come primo ballerino della compagnia di Carlo Paganini¹³, la carriera di Angiolini è infatti in continua ascesa, fino a quando nel 1754, appena ventenne, si reca a Stoccarda, dove ha l'occasione di perfezionarsi con Hilverding, impegnato in quegli anni nella sperimentazione del *ballet d'action heroïque*.

La svolta decisiva nella carriera di Angiolini avviene nel 1758 quando il maestro austriaco, in procinto di partire per la Russia, lo richiama a Vienna per proporlo alla prestigiosa carica di Intendente ai Teatri Imperiali, grazie anche all'appoggio del *Generalspektakeldirektor* Giacomo Durazzo, sovrintendente dei due teatri principali di Vienna, il Kärntnerthor e il Burgtheater.

¹²I principali studi su Gasparo Angiolini sono di fatto scarsi e di vecchia datazione. L'unica monografia a stampa sul coreografo fiorentino risale al 1972 (Lorenzo Tozzi, *Il balletto pantomimo nel Settecento. Gasparo Angiolini*, Japadre, L'Aquila 1972), oltre a Gino Tani, *Gasparo Angiolini*, in Silvio D'Amico (fondatore da), *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. I, A-Bar, Le Maschere, Roma 1954, coll. 620-628; Fernanda Mariani Borroni, *Gasparo Angiolini*, in Alberto Maria Ghisalberti (dir.), *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. III, *Ammirato-Arcoleo*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1961, pp. 289-292; *Gasparo Angiolini*, in Alberto Basso (dir.), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, vol. II, *Le biografie*, tomo I, A-Bur, Utet, Torino 1985, pp. 105-106. Per la produzione teorica di Angiolini si vedano Laura Carones, *Noverre and Angiolini: Polemical Letters*, «Dance Research», V, 42, 1987, pp. 42-54 e Carmela Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo [...]*, cit. Tra i più recenti lavori si segnalano: M.N. Massaro, *Il Ballo pantomimo al Teatro Nuovo di Padova (1751-1830)*, «Acta Musicologica», LVII, 2, 1985, pp. 215-275; Francesco Falcone, *The Italian Style and the Period*, «Dance Chronicle», XXIX, 3, 2006, pp. 317-340; Stefania Onesti, «L'arte di parlare danzando». *Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi*, «Danza e Ricerca», 0, 2009, pp. 1-34, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1638/1012>> (05/2017); Caterina Pagnini, *Gasparo Angiolini*, cit.; Ead., *Il balletto 'riformato'. Gasparo Angiolini e la codificazione della danza teatrale moderna*, in Elena Cervellati, Susanne Franco (a cura di), *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca*, Atti del convegno (Bologna, 25-26 settembre 2009), Bonanno, Acireale-Roma 2011, pp. 43-50.

¹³Cf. C. Pagnini, *Gli Infuocati di Firenze: un'Accademia tra i Medici e i Lorena (1664-1748)*, vol. I, Università degli Studi di Firenze, tesi di Dottorato in Storia dello Spettacolo, tutor Sara Mamone, 2007, pp. 200-201 ora pubblicato in Ead., *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748). Accademici impresari per due dinastie*, Le Lettere, Firenze 2017, pp. 143-144 e 212-213. Sugli esordi di Angiolini come primo ballerino cf. Ead., *Gasparo Angiolini*, cit.

Angiolini, nominato *Ballettmeister* di corte, entra così in contatto con Ranieri de' Calzabigi e Christoph Willibald Gluck, impegnati in quegli anni con la teorizzazione della riforma del melodramma; sono anni cruciali, che favoriscono la maturazione della poetica del coreografo fiorentino e portano a compimento la riflessione sulla riappropriazione in chiave coreutica dell'armonia classica delle arti. L'individuazione dei comuni intenti riformatori nelle riflessioni del circolo viennese porta Angiolini a spingersi oltre la sperimentazione del balletto eroico appreso dal maestro Hilverding, fino a concepire un'intera azione drammatica in pantomima, nella convinzione che solo nella danza, ispirata alla prassi coreutica degli antichi, si possa raggiungere il sublime attraverso la rappresentazione di una vicenda tragica, resa comprensibile al pubblico soltanto con i gesti e senza l'aiuto della parola. Dall'incontro dei tre artisti del cenacolo viennese nasce *Le festin de pierre* (Chez J.T. Trattner, Wien 1761), da cui prenderà vita il manifesto della riforma coreutica. Si tratta infatti del primo balletto interamente basato su un testo letterario, nel quale la danza diventa pura azione e interpretazione¹⁴. La *Prefazione* al libretto del *Festin de pierre*, materialmente firmata da Calzabigi ma di evidente ispirazione 'angioliniana'¹⁵, rappresenta la prima tappa della riflessione teorica del coreografo sul ballo pantomimo. Da qui in avanti Angiolini sarà costantemente impegnato verso la codificazione sempre più precisa e dettagliata della sua poetica riformatrice, attraverso una serie di dissertazioni e pubblicazioni in forma epistolare che vedranno la luce fra il 1761 e il 1775¹⁶.

¹⁴ Coreografia di Angiolini (che interpreta il ruolo del protagonista), libretto dello stesso in collaborazione con Ranieri de' Calzabigi (tratto da Molière e da Tirso de Molina), scene di Giovanni Maria Quaglio e musiche di Christoph Willibald Gluck. Per il *Festin de pierre* e la bibliografia critica si rimanda a C. Pagnini, *Il balletto 'riformato' [...]*, cit.

¹⁵ Il libretto del *Festin de pierre* è edito in Ranieri de' Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, vol. I, a cura di Anna Laura Bellina, Salerno, Roma 1994, pp. 147-153. Per la collaborazione fra Angiolini e Gluck si rimanda a C. Pagnini, *Gasparo Angiolini*, cit., <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/danse/angiolini_festin-de-pierre> (05/2017)

¹⁶ La *summa* della produzione teorica di Angiolini si concentra in questi dieci anni. A partire dalla *Prefazione* del *Festin de pierre* (1761) si hanno: la *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis, composé par M. Angiolini, maître des ballets du théâtre près de la cour à Vienne, et représenté pour la première fois sur ce théâtre le 31 janvier 1765, à l'occasion des fêtes pour le mariage de S.M. le roi des Romains* (Jean Thomas de Trattner, Vienne 1765); le *Lettere di Gasparo Angiolini a monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, cit.; le *Riflessioni sopra la pretesa risposta del signor Noverre all'Angiolini. Discussioni sulla danza pantomima*. Vedi *Lettere sulla danza di Mr. Noverre e del Sig. Angiolini (in Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785))* e le *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi (ibidem)*. Cf. C. Pagnini, *Il balletto 'riformato'*, cit., *passim*.

Al periodo milanese 1772-1774¹⁷ risale la nota polemica epistolare con Jean-Georges Noverre, generata dall'edizione delle *Lettres sur la danse* e dalla prefazione al balletto del coreografo francese *Agamemnon vengé* (1772); la vivace *querelle* fra i due massimi esponenti del *ballet d'action* è fondamentale per restituire il pensiero teorico e la prassi coreutica di Angiolini, perfettamente sintetizzata nelle *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*¹⁸, primo atto della disputa fra Milano e Parigi. Riconoscendo l'importanza del lavoro del collega francese in direzione del rinnovamento della danza rappresentativa, Angiolini stabilisce i principi che stanno alla base del ballo pantomimo e che ne fanno l'incarnazione dell'antica armonia delle 'arti imitatrici':

L'arte difficilissima della danza pantomima, [che] con giustizia si deve annoverare fra le belle arti imitatrici, poiché come le altre sue sorelle non solo abbraccia e tratta gli usi, i costumi, e le passioni umane; ma se si riguarda nella sua estensione, abbellita dalle altre, corre con esse all'imitazione della bella e semplice natura.¹⁹

Il punto focale della polemica riguarda il rispetto delle unità aristoteliche di tempo, luogo e azione, che Angiolini considera irrinunciabili per la verosimiglianza della creazione coreutica, in quanto arte rappresentativa:

Tutte le belle arti, quando rappresentano un'azione, hanno siccome le stesse bellezze e le stesse espressioni, così le stesse regole e le stesse obbligazioni [...]. Ora se un ballo non è un Dramma, un ballo non è neppure un'azione, e se non è un'azione, che cosa sarà? [...] Non riconosciamo per ballo magistrale che quello in cui le tre unità sono osservate rigorosamente, cioè l'unità di un'azione in tutto il suo rigore, l'unità di luogo ristretta a un dato recinto, con le scene perfettamente adattate alle situazioni, né mai cambiate che nell'intervallo degli atti, e l'unità di tempo ristretto alle ventiquattr'ore, o coll'abuso fino alle trenta.²⁰

L'animata rivendicazione di Angiolini prende corpo in risposta alle affermazioni di Noverre, secondo il quale le regole della drammaturgia sono del tutto trascurabili, non vincolanti per il ballo, anzi a esso profondamente deleterie perché troppo restrittive e limitative alla varietà dell'impianto fantasioso e passionale tipico della danza; per essa egli tro-

¹⁷ Dopo l'esperienza a Vienna Angiolini sostituirà Hilverding nella conduzione dei teatri imperiali russi, dal 1763 al 1772; poi tornerà in Italia, attivo fra Milano e Venezia. Per la biografia aggiornata sul coreografo fiorentino si rimanda a C. Pagnini, *Gasparo Angiolini*, cit.

¹⁸ G. Angiolini, *Lettere* [...], cit.

¹⁹ *Ibidem*, p. 4.

²⁰ *Ibidem*, pp. 26, 32-33 e 97.

va più consona la tematica del meraviglioso, pur ammettendo la necessità di uno scenario coerente, di una «unità di disegno»:

Voilà, comme vous voyez, les ballets subordonnés en quelque sorte aux règles de la poésie; cependant ils diffèrent des tragédies et comédies en ce qu'ils ne sont point assujettis à l'unité de lieu, à l'unité de temps et à l'unité d'action: mais ils exigent absolument une unité de dessein, afin que toutes les scènes se rapprochent et aboutissent au même but. Le Ballet est donc le frère du Poëme; il ne peut souffrir la contrainte des règles étroites du drame; ces entraves que le génie impose, qui retrecissent l'esprit, qui resserrent l'imagination, anéantiroient totalement la composition du ballet, et le priveroient de cette variété qui en est le charme.²¹

La replica di Angiolini riconduce questa pretesa deroga delle regole concessa al ballo a una falsa interpretazione del principio dell'unità di azione:

Cosa intendete voi per unità di disegno? [...] disegno in una azione teatrale, di cui è questione, non ha senso né significato. Che se poi volete che disegno significhi *invenzione, condotta di soggetto, disposizione delle parti, ordine generale della totalità*, allora la parola disegno vien posta in luogo dell'unità di azione.²²

Altro punto critico e argomento d'attrito fra Angiolini e Noverre è l'utilità dei programmi nei balletti, che il fiorentino nega decisamente, sulla strada aperta dal maestro Hilverding, per cui l'arte coreutica deve essere sufficiente a se stessa per tradurre col gesto e con l'espressività del movimento qualsiasi dramma teatrale, senza l'ausilio della penna o della voce. Nello stesso periodo anche il commento pungente di Ange Goudar raccomanda per il balletto la scelta di soggetti e vicende piuttosto semplici e già conosciuti al pubblico, in modo da non rendere necessaria la presenza di un programma scritto: prassi deplorabile, di fatto un'ammissione di insufficienza espressiva per la danza pantomima e 'orpello' inutile allo spettacolo, mero esercizio letterario indipendente dallo spettacolo e di nessun aiuto alla comprensione del balletto:

Le sujet d'un Ballet ne doit pas être trop compliqué. Dès qu'il faut que l'imagination coure après une intrigue dansante, elle se lasse. Cet art, quoi qu'on en dise, fut fait pour dissiper, jamais pour appliquer. Lorsqu'une pantomime est remplie d'épisodes et d'événements étrangers, elle devient une énigme. [...] Il est vrai que les maîtres de Ballets, qui mettent beaucoup d'intrigue dans leur dessein, et qui les remplissent d'événements étrangers, font imprimer de petits livres historiques, qui ne contiennent point d'histoire, pour instruire les spectateurs. [...] Pour moi, il me semble qu'on me dise, en me les présentant: Madame, je vous avertis d'avance que vous n'entendrez rien à cette pantomime; mais tenez voilà un petit livre, qui vous mettra au fait. Lisez-le

²¹ J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse*, cit., pp. 124-125.

²² G. Angiolini, *Lettere* [...], cit., p. 98.

ce petit livre, que vous saurez de quoi il est question. Il vous apprendra à voir le ballet: sans lui il est impossible que votre imagination toute seule puisse démêler tant d'objets. C'est comme si un peintre, qui auroit fait un tableau, en me le montrant, me présentait une paire de lunettes pour le voir.²³

Oltre a rimarcare l'umiliazione derivata alla danza dalla necessità di essere 'spiegata' da un libretto, Angiolini evidenzia anche la completa estraneità di esso alla natura rappresentativa del ballo, in particolare per la sua inadeguatezza a descriverne le qualità estetiche e i tratti puramente performativi:

L'uso introdotto di stampare il programma d'ogni danza pantomima che si introduce, e di pubblicarlo avanti la rappresentazione di quella, è un uso umiliante per l'arte: poiché suppone che questa non possa arrivare a rendere intelligibili gli oggetti che ella presenta per li soli mezzi propri di lei. In oltre questo Programma per una parte diminuisce l'impressione totale, che dovrebbe fare il ballo, prevenendone colla minuta esposizione di quello; e per l'altra non ce ne dà un'idea compiuta, non essendo possibile che questa esposizione contenga pure la centesima parte delle bellezze e delle difficoltà dell'opera. Si oppone ancora alla natura del ballo medesimo, poiché questo è fatto per essere rappresentato, non per essere letto.²⁴

Nella *querelle* con Noverre, Angiolini è supportato dalle riflessioni dei fratelli Verri, in particolare di Pietro, fervente ammiratore del coreografo fiorentino e grande appassionato degli spettacoli di ballo; nelle lettere scritte al fratello Alessandro, egli non tralascia di commentare l'uso improprio e improduttivo dei lunghi programmi preposti ai balletti noverriani: «Noverre pretende di eccitare delle idee che non è possibile di far nascere ed i suoi programmi sono il più sicuro documento della sua

²³ Pierre Ange Goudar, *Remarques sur la Musique Italienne et sur la Danse ou Lettres à Milord Pembroke dans Œuvres mêlées de Madame Sara Goudar, angloise, tome II*, (1773), s.e., Amsterdam 1777, p. 51 e pp. 55-56. Le undici lettere di Goudar, pubblicate anonime o sotto il nome della moglie Sara (quelle sulla musica e sul ballo sono la prima e la seconda), furono edite anche in traduzione italiana con il titolo *Osservazioni sopra la musica e il ballo* (Gaetano Motta, Milano 1773). Cf. Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. V, *La spettacolarità*, EDT, Torino 1988, pp. 224-227.

²⁴ G. Angiolini, *Lettere [...]*, cit., p. 38. Cf. L. Carones, *Noverre and Angiolini [...]*, cit., pp. 49-50, e F. Pappacena, *Le "Lettres sur la danse" di Noverre. L'integrazione della danza tra le arti imitative*, cit., pp. 3-6. Noverre risponderà alle diverse accuse mosse nei suoi confronti sull'uso dei Programmi nella sua *Introduction au ballet des Horaces, ou Petite response aux grandes lettres du Sr. Angiolini* (s.e., Vienne 1774), dove difende l'uso dei programmi scritti nella considerazione della natura stessa dello spettacolo pantomimo, per riassumerne le omissioni e integrare i necessari tagli nella narrazione, oltre che chiarire le intenzioni interpretative del coreografo.

pazzia, perché vedi l'impossibilità di far comprendere quello che ei pure s'impegna a rappresentare»²⁵.

Nella stessa lettera, il Verri mette a fuoco anche un altro argomento centrale nella disputa fra i due coreografi, quello della relazione fra musica e danza; una questione che, affrontata da diversi punti di vista, aveva innescato fra i due riformatori una serie di importanti considerazioni che avrebbero avviato la danza pantomima verso la piena autonomia rappresentativa, fino al culmine del balletto espressivo romantico: «Angiolini è poeta, ha cuore, ha un giudizio [...], tanto più ch'egli è autore della musica, e anche da quel solo canto è uomo di merito»²⁶. Angiolini, di fatto, è un precursore dei tempi e Verri gli riconosce il grande merito, al tempo pressoché inedito, di essere egli stesso autore delle musiche di molti dei suoi balletti; sua è l'intuizione sulla figura del «compositore pantomimo», un creatore unico per musica e balletto, un coreografo che conosca perfettamente l'armonia e la sappia plasmare in modo adeguato al disegno coreutico:

Come si può mai fare a combinare con quella perfezione indispensabile a uno scelto lavoro queste due arti, quando una sola persona nella sua testa non le riunisce? [...] Musica, danza, perfetta cognizione dei gesti della natura e viva immaginazione indispensabilmente bisognano al compositore *pantomimo*.²⁷

In questo modo Angiolini contraddice e rovescia l'idea della musica e del compositore teorizzata da Noverre nelle sue *Lettres*, dove egli pretende che sia il musicista a dover conoscere la danza, affinché la sua creazione possa davvero servire l'espressività dei ballerini ed essere teatralmente efficace:

Un Compositeur de Musique devoit savoir la Danse ou du moins connoître les temps et la possibilité des mouvements qui sont propres à chaque genre, à chaque caractère et chaque passion, pour pouvoir ajuster des traits convenables à toutes les situations que le Danseur peut peindre successivement.²⁸

Angiolini replica puntualmente, asserendo l'assoluta necessità per il maestro dei balli di conoscere profondamente le regole della composizione, perché il suo mestiere risulti perfetto; la danza è per sua natura inscindibile dalla musica, che invece esiste autonomamente, per cui il compositore non è tenuto, per le sue competenze e la sua professione, a conoscere i principi della danza:

²⁵ Lettera di Pietro Verri a Alessandro Verri del 25 novembre 1780 in Giovanni Seregini (a cura di), *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri*, vol. XI, *Dal 1 gennaio 1780 al 26 maggio 1781*, Giuffré, Milano 1940, p. 193.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ G. Angiolini, *Lettere* [...], cit., p. 89.

²⁸ J.-G. Noverre, *Lettres*, cit., p. 163. Cf. anche G. Angiolini, *Lettere* [...], cit., p. 149.

Ma non sarebbe meglio che un compositore di balli pantomimi imparasse la musica e della musica la composizione? La danza non va mai disgiunta dalla musica, ma la musica si disgiunge con facilità dalla danza [...]. Il domanda- che un compositore di musica impari il ballo è un esigere dal medesimo uno studio estraneo alla sua professione; ma il pretendere che un composi- tore di balli pantomimi impari la composizione della musica è un suggerirgli quello che gli abbisogna, un volerlo perfetto nella sua carriera.²⁹

Lo scopo da perseguire sulle scene, quindi, è la restituzione dell'armo- nia classica fra musica e danza, arti sorelle e mai in competizione fra loro, strettamente dipendenti l'una dall'altra, nella mano dello stesso creatore:

Le Muse, come tutti sanno, insieme alle Grazie avevano nella Grecia uno stesso tempio; hanno tutte lo stesso oggetto e gli stessi principi, e con una sola ghirlanda di variati fiori vengono tutte e nove le Grazie stese incatenate [...]. Le arti, che fra loro hanno una dipendenza, una connessione necessa- ria, e più dell'altre la musica e la danza, si dovrebbero ritrovare sempre congiunte nella stessa persona.³⁰

La pantomima 'misurata' di Angiolini tiene saldo il legame fra danza e musica, perché le esigenze mimico-espressive non rinneghino le acquisi- zioni accademiche della *danse simple* ma si integrino con precisa coscienza storica in una dimensione teatrale più moderna. Perfettamente amalga- mate nella creazione rappresentativa delle passioni umane, danza e mu- sica devono poter parlare all'intelletto e ai sensi, attraverso la sapiente combinazione dell'immaginazione e della ragione, «lapis e compasso»³¹ della creazione:

Un vero ballo pantomimo deve parlare alternativamente ora alla immagi- nazione, ora agli affetti, ora alla ragione [...], perché gli uomini amano i loro piaceri e l'arte della danza pantomima perfezionata ne dà in uno stesso tempo più che non se ne danno separatamente tutte le arti liberali.³²

²⁹ G. Angiolini, *Lettere*, cit., pp. 88-89.

³⁰ *Ibidem*, p. 90. Noverre aveva stabilito una precisa relazione gerarchica fra musica e danza, secondo la corrispondenza fra poesia e musica: «La Musique est à la Danse ce que les paroles sont à la musique; ce parallèle ne signifie autre chose, si ce n'est que la Musique dansante est ou devrait être le poème écrit qui fixe et détermine les mouvements et l'action du danseur; celui-ci doit donc le réciter et le rendre intelligible par l'énergie et la vérité de ses gestes, par l'expression vive et animée de sa physionomie conséquemment la Danse en action est l'organe qui doit rendre, et qui doit expliquer clairement les idées écrites de la Musique» (J.-G. Noverre, *Lettres*, cit., pp. 142-143). Su Noverre si veda Elena Randi, *Pittura vivente. Jean-Georges Noverre e il balletto d'action*, prefazione di Giovanni Calendoli, Corbo e Fiore, Venezia 1989.

³¹ G. Angiolini, *Lettere* [...], cit., p. 99.

³² *Ibidem*, pp. 99-100.

Riferimenti bibliografici

Fonti

- Algarotti Francesco, *Saggio sopra l'opera in musica*, in Id., *Discorsi sopra differenti soggetti*, Pasquali, Venezia 1754, pp. 1-112. Ed. moderna a cura di Annalisa Bini, *Saggio sopra l'opera in musica. Le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763)*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1989.
- Angiolini Gasparo, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis, composé par M. Angiolini, maître des ballets du théâtre près de la cour à Vienne, et représenté pour la première fois sur ce théâtre le 31 janvier 1765, à l'occasion des fêtes pour le mariage de S.M. le roi des Romains*, Jean Thomas de Trattner, Vienna 1765.
- , *Lettere di Gasparo Angiolini a monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Gio. Batista Bianchi, Milano 1773.
- , *Riflessioni sopra la pretesa risposta del signor Noverre all'Angiolini da Discussioni sulla danza pantomima (1774)*, in *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, a cura di Carmela Lombardi, Paravia, Torino 1998, pp. 105-115.
- , *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi (1775)*, in *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, a cura di Carmela Lombardi, Paravia, Torino 1998, pp. 117-123.
- Burette Pierre, *Prima e seconda memoria per servire alla Istoria del Ballo degli Antichi*, Groppo, Venezia 1746.
- De Cahusac Louis, *La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse*, La Haye, Neaulme 1754.
- De' Calzabigi Ranieri, *Scritti teatrali e letterari*, vol. I, a cura di Anna Laura Bellina, Salerno, Roma 1994.
- Diderot Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel*, in Id., *Le Fils naturel, ou Les Épreuves de la vertu*, Marc Michel Rey, Amsterdam 1757, pp. 141-299.
- Goudar Ange, *Lettres sur la danse et sur le ballet par M. Noverre maître des ballets de son Altesse sérénissime monseigneur le duc de Wurtemberg, ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, Delaroche, Lyon 1760*.
- , *Remarques sur la Musique Italienne et sur la Danse ou Lettre à Milord Pembroke, in Œuvres mêlées de Madame Sara Goudar, angloise, tome II, (1773), s.e., Amsterdam 1777*.
- Seregni Giovanni (a cura di), *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri*, vol. XI, *Dal 1 gennaio 1780 al 26 maggio 1781*, Cogliati-Giuffrè, Milano 1940.
- Voltaire (pseud. di François-Marie Arouet), *Lettre au Père Porée (Charles Porée) du 7 janvier 1730 accompagnant Œdipe*, in Id., *Œuvres complètes, Correspondance*, tome XXXIII, texte établi par Louis Moland, Paris Garnier, 1883, pp. 198-200.

Saggi critici

- Carones Laura, *Noverre and Angiolini: Polemical Letters*, «Dance Research», V, 42, 1987, pp. 42-54.
- Dahms Sibylle, *Franz Hilverding*, in Selma Jeanne Cohen (founding editor), *International Encyclopedia of Dance*, vol. III, *Fire-Jehl* (1998), Oxford UP, Oxford-New York 2004.

- Derra de Moroda Friderica, *Franz Anton Christoph Hilverding und das Ballet d'action*, «Österreichische Musikzeitschrift», IV, 23, 1968, pp. 189-196.
- Falcone Francesco, *The Italian Style and the Period*, «Dance Chronicle», XXIX, 3, 2006, pp. 317-340.
- Gasparo Angiolini, in Alberto Basso (dir.), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, vol. II, *Le biografie*, tomo I, A-Bur, UTET, Torino 1985, pp. 105-106.
- Haas Robert, *Die Wiener Ballett-pantomime im 18. Jahrhundert und Glucks Don Juan*, «Studien zur Musikwissenschaft», X, 10, 1923, pp. 6-36.
- Hansell Kathleen Kuzmick, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in Lorenzo Bianconi, Giorgio Postelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. V, *La spettacolarità*, EDT, Torino 1988, pp. 175-296.
- Lombardi Carmela (a cura di), *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Paravia, Torino 1998.
- Mariani Borroni Fernanda, *Gasparo Angiolini*, in Alberto Maria Ghisalberti (dir.), *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. III, *Ammirato-Arcoleo*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1961, pp. 289-292.
- Massaro Maria Nevilla, *Il Ballo pantomimo al Teatro Nuovo di Padova (1751-1830)*, «Acta Musicologica», LVII, 2, 1985, pp. 215-275.
- Onesti Stefania, «*L'arte di parlare danzando*». *Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi*, «Danza e Ricerca», 0, 2009, pp. 1-34, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1638/1012>> (05/2017).
- , *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, Accademia UP, Torino 2016.
- Pagnini Caterina, *Gli Infuocati di Firenze. Un'Accademia tra i Medici e i Lorena (1664-1748)*, Tesi di Dottorato in Storia dello Spettacolo, Università degli Studi di Firenze, Firenze 2007, 3 voll.
- , *Gasparo Angiolini*, in *Archivio Multimediale degli Attori Italiani*, FUP, Firenze 2009, <<http://amati.fupress.net>> (05/2017).
- , *Il balletto 'riformato': Gasparo Angiolini e la codificazione della danza teatrale moderna*, in Elena Cervellati, Susanna Franco (a cura di), *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca*, Atti del Convegno (Bologna, 25-26 settembre 2009), Bonanno, Acireale-Roma 2011, pp. 43-50.
- , *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748). Accademici impresari per due dinastie*, Le Lettere, Firenze 2017.
- Pappacena Flavia, *La danza classica. Le origini*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- , *Le "Lettres sur la danse" di Noverre. L'integrazione della danza tra le arti imitative*, «Acting Archives», 9, 2011, pp. 3-6, <http://www.actingarchives.unior.it/Public/Articoli/5d82db42-fb72-45b0-b859-d8003688e287/Allegati/Flavia%20Pappacena_Le%20Lettres%20sur%20la%20danse%20di%20Noverre.pdf> (05/2017).
- Perrot d'Ablancourt Nicolas, *De la Danse. Dialogue de Craton et de Lycinus*, in Id. (éd.), *Lucien, de la traduction de N. Perrot Sr. d'Ablancourt (1645)*, tome I, nouvelle édition revue et corrigée, Courbé, Paris 1655, pp. 550-577.
- Randi Elena, *Pittura vivente. Jean-Georges Noverre e il balletto d'action*, prefazione di Giovanni Calendoli, Corbo e Fiore, Venezia 1989.
- Tani Gino, *Gasparo Angiolini*, in Silvio D'Amico (fondatore da), *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. I, A-Bar, Le Maschere, Roma 1954, coll. 620-628.

Tozzi Lorenzo, *Il balletto pantomimo nel Settecento*. Gasparo Angiolini, Japadre, L'Aquila 1972.

Winter Marian Hanna, *The Pre-Romantic Ballet*, Pitman, London 1974.

MUSIQUE ET DISCOURS SUR LA MUSIQUE DANS LE RÉPERTOIRE DES MARIONNETTES FORAINES SOUS L'ANCIEN RÉGIME

Françoise Rubellin

Université de Nantes, ANR CIRESEFI (<francoise.rubellin@univ-nantes.fr>)

On a longtemps sous-estimé l'importance des spectacles qui se donnaient à Paris au XVIII^e siècle dans de grands marchés saisonniers, la Foire Saint-Germain en hiver et la Foire Saint-Laurent en été.

À présent que leur histoire est mieux cernée¹, inscrite dans le contexte d'une concurrence acharnée, une autre idée reçue reste à combattre, celle d'un répertoire uniforme. L'appellation souvent méprisante de 'théâtre de foire' écrase dans sa simplification abusive la multiplicité des spectacles qui étaient proposés dans ces deux grandes foires. S'il est désormais connu que l'Opéra-Comique est né dans les foires, il ne faudrait pas oublier la place qu'y tinrent les spectacles de marionnettes.

'Pantins', 'poupées', 'comédiens de bois', les désignations peuvent paraître les dévaloriser. Et pourtant c'est là que s'y joue une étape importante de la guerre des théâtres, c'est là aussi que s'y développent les parodies d'opéra, c'est là qu'une forme particulière d'opéra-comique prend naissance.

Aussi nous semble-t-il important, contre l'idée d'un divertissement populaire pour enfants, d'y voir un lieu de spectacle qui a toute sa place aussi bien dans l'histoire du théâtre que dans l'histoire de la musique. Nous nous pencherons sur le cas de la musique dans les pièces pour marionnettes afin d'éclairer d'un jour nouveau ces spectacles souvent dits 'mineurs' en raison des hiérarchies culturelles académiquement établies.

¹ Signalons entre autres: Maurice Barthélemy, *L'Opéra-Comique de 1715 à sa fermeture en 1744*, in Philippe Vendrix (sous la dir. de), *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Éditions Mardaga, Liège 1992, pp. 45-78; Renzo Guardenti, *Le Fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento*, con una scelta di commedie rappresentate alle foires Saint-Germain e Saint-Laurent, 1711-1715, Bulzoni, Roma 1995; Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Voltaire foundation, Oxford 2002; Nathalie Rizzoni, *Inconnissance de la Foire*, in Agnès Terrier, Alexandre Dratwicky (éds.), *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Actes des Colloques de l'Opéra comique 2008, *L'invention de l'opéra français et La naissance de l'opéra-comique*, préface de Jérôme Deschamps, Symétrie-Palazzetto Bru Zane, Lyon-Venise 2010, pp. 119-151, ainsi que le site du CETHEFI (Centre d'Études sur les Théâtres de la Foire et la Comédie-Italienne), <<http://cethefi.org>> (05/2017).

Dès le milieu du XVII^e siècle des théâtres de marionnettes existent à Paris, pour lesquels la présence de musiciens est attestée. Catherine Massip a mis en lumière les contrats liant marionnettistes et instrumentistes:

Le «joueur de figures artificielles», Guy Labille [...] engage en 1644 et en 1646 pour un an, un joueur d'instruments qui se rendra tous les jours à midi, en sa maison, afin de participer au spectacle et jouer [...]; il doit le suivre aussi partout où on l'appelle pour montrer ses marionnettes; en contrepartie, le joueur d'instruments reçoit 16 livres par mois (20 livres en 1646) et 15 sols par visite.²

On sait aussi que peu après les représentations de l'opéra *Orfeo* de Luigi Rossi à Paris en mars 1647, ce même Guy Labille donne une représentation en miniature de cet opéra. «Fixés sur la paroisse Saint-André-des Arts, rue Dauphine ou près du Pont-Neuf, Italiens ou Français, ces montreurs de marionnettes, parfois joueurs d'instruments eux-mêmes comme Pierre Dattelin, ont toujours besoin de musiciens»³. À la Foire Saint-Germain 1656, Féry Moisy, «ingénieur du Roi ès machines artificielles» et Claude Desvignes «maître joueur d'instrument» signent un contrat. Ce dernier devra avec deux autres musiciens «jouer de la basse et du dessus de violon en la compagnie dudit Moisy tant de jour que de nuit»⁴ à partir du 3 février, date d'ouverture de la Foire.

Qui croirait que les marionnettes aient pu inquiéter l'Opéra? Le cas le plus frappant d'utilisation de la musique est sans conteste celui du théâtre des Pygmées: le sieur de la Grille, chantre de la chambre du roi, obtient en mars 1675 un privilège pour représenter des opéras avec de grandes marionnettes. Il fait jouer à l'Hôtel Royal du Marais en 1676 *Les Pygmées, tragi-comédie ornée de musique, d'entrées de ballet, de machines et de changements de théâtre*; puis, en novembre de la même année, *Les Amours de Microton ou Les charmes d'Orcan, tragédie enjouée mêlée d'ornements*.

Ces grandes marionnettes remportent un franc succès:

L'Opéra des Bamboches, de l'invention de la Grille, & qui fut établi à Paris vers l'année 1674, attira tout le monde durant deux hivers, & ce spectacle était un Opéra ordinaire, avec la différence que la partie de l'action s'exécutait par une grande Marionnette, qui faisoit sur le théâtre les gestes convenables aux récits que chantait un Musicien, dont la voix sortait par une ouverture ménagée dans le plancher de la scène.⁵

² Catherine Massip, *La Vie des musiciens à Paris au temps de Mazarin. 1643-1661. Essai d'étude sociale*, A. et J. Picard, Paris 1976, p. 80.

³ *Ibidem*, p. 81.

⁴ *Ibidem*, p. 79.

⁵ Abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), tome III, 4^e éd. revue, corrigée et augmentée par l'Auteur, Pierre-Jean Mariette, Paris 1740, pp. 249-250.

Le livret donne une idée de la mise en scène:

Ce qu'on n'a point vu jusqu'ici, des figures humaines de quatre pieds de haut, richement habillées, en très grand nombre, sur un vaste et superbe théâtre, représenter des pièces en cinq actes, ornées de musique, de ballets, de machines volantes d'une invention toute nouvelle et de changements de décorations, réciter, marcher, actionner comme des personnes vivantes, et très agréablement, sans qu'on les tienne suspendues: c'est ce qu'on verra désormais à l'Hôtel royal des Pygmées, au Marais du Temple, à Paris.⁶



Fig. 1 – Jean Dolivar, *Habit de Microton berger extravagant des Bamboches*⁷

La gravure de Dolivar, *Habit de Microton berger extravagant des Bamboches* dont Jean Bérain aurait dessiné le costume, montre un personnage en effet 'richement habillé'.

Le privilège accordé par Louis XIV spécifie que ces marionnettes «imiteront parfaitement la danse, le chant et la voix humaine»⁸. Mais la présence de musique et de chant suscite la colère et la jalousie de Lully, alors directeur de l'Académie royale de musique, qui fait interdire le spectacle. En effet, quelques années auparavant, lorsque le roi décide en

⁶ *Les Pygmées* (1673), tragi-comédie ornée de musique, d'entrées de ballet, de machines, & de changemens de theatre. Représentée en leur hostel royal, au Marais du temple à Paris, Christophe Ballard, Paris 1676, pp. 5-6.

⁷ Reproduction avec l'aimable autorisation du Los Angeles County Museum of Art.

⁸ Voir Jérôme de la Gorce, *Un théâtre parisien en concurrence avec l'Académie royale de musique dirigée par Lully. L'Opéra des Bamboches*, in Jérôme de la Gorce, Herbert Schneider (réunis par), *Jean-Baptiste Lully, Actes du colloque* (Saint-Germain-en Laye – Heidelberg 1987), Laaber-Verlag, Laaber 1990, p. 224.

1669 la création de l'Académie de musique (dite Académie royale de musique en 1672), il lui confère par privilège l'exclusivité des représentations avec musique, chant et danse. La lettre du lieutenant de police la Reynie adressée au sieur de La Grille est explicite:

Le Roi ayant appris que les joueurs de marionnettes mêlent de la musique à leurs représentations, Sa Majesté m'a ordonné de vous dire que cela étant contraire au privilège qu'elle a accordé au sieur Lully, elle souhaite que vous la fassiez retrancher et que vous teniez exactement la main à l'exécution de ce qui est porté dans ledit privilège.⁹

Ainsi la politique de monopole va-t-elle jusqu'à toucher ces opéras miniatures. La Grille doit fermer son théâtre; la troupe des Pygmées reparaitra cependant à la Foire Saint-Laurent 1678. Lors de cette même Foire, les Grandes Marionnettes du Dauphin, sous la direction de Du Vaudier, participent au spectacle *Les Divertissements de la Foire*:

Après le montreur d'un animal exotique vient un Sauteur, qui dit : «C'est ici le grand Opéra, les Marionnettes de Monseigneur le Dauphin, la prise de Chaillot, le Père aux autres. L'on va commencer». Les violons jouent, et l'on voit des marionnettes danser.¹⁰

Il reste moins de dix pièces de marionnettes antérieures à 1715. Parmi celles-ci, *Polichinelle Colin-Maillard*, très courte pièce à la datation incertaine¹¹, témoigne de la présence de musiciens («l'orchestre») et comporte un vaudeville.

POLICHINELLE

Parle, compère, je commence à m'impatienter et [il] me prend envie de chanter deux petits voix de ville¹² de Colin-Maillard.

⁹ *Ibidem*, p. 226. Voir aussi François Moureau, *Les Comédiens de bois contre le Florentin trop francisé, et la suite*, in Id., *Le Goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*, PUPS, Paris 2011, p. 169.

¹⁰ Cité par Anastassia Sakhnovskaia, *La Naissance des théâtres de la Foire. Influence des Italiens et constitution d'un répertoire*, tome I, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Nantes sous la dir. de Françoise Rubellin, 2013, p. 146.

¹¹ «Un joueur de marionnettes nommé Gillot était également installé à la Foire Saint-Germain 1708. Le *Dictionnaire des théâtres de Paris* rapporte en entier une "parade d'un auteur anonyme" représentée chez Gillot à cette foire, *Le Marchand ridicule*. Le *Dictionnaire des théâtres de Paris* résume encore une pièce jouée chez Gillot, *Polichinelle Colin-maillard*. Cependant, aucune date de représentation n'accompagne ce résumé. En l'absence d'autres informations sur ce Gillot, on situe la deuxième pièce, d'office, à la même foire», *ibidem*, p. 216.

¹² Telle est l'orthographe du manuscrit BnF, ms.fr. 9312, pour *vaudevilles*.

*En cet endroit l'orchestre*¹³ *joue l'air du Prévôt des marchands. Polichinelle chante l'air suivant.*

Le Colin Maillard est un jeu
 Qui me rendra riche dans peu ;
 Si le sort veut que d'une belle
 Je devienne maître absolu
 Qu'importe¹⁴ qu'elle soit pucelle,
 Pourvu qu'elle ait bien des écus [...]¹⁵

Dans une autre pièce du même recueil et du même scripteur, *Polichinelle grand Turc*, figure en dernière page: «*En cet endroit l'orchestre joue l'air de 'Lampons', une troupe de bergers et bergères danse*»¹⁶.

Dans ces premières pièces du répertoire pour marionnettes, le chant n'apparaît qu'occasionnellement, surtout à la fin. Mais, comme on l'a vu pour le théâtre des Pygmées, c'est la politique de monopole mise en place par Louis XIV qui va influencer indirectement l'essor de la musique aux marionnettes. En 1680, la création de la Comédie-Française fait de celle-ci le seul théâtre public de Paris autorisé à jouer des comédies et tragédies en français. Lors de la Foire Saint-Germain et de la Foire Saint-Laurent, des troupes donnent des représentations non-officielles, qui suscitent très rapidement des ripostes judiciaires: les procès intentés par la Comédie-Française, jalouse de ces concurrents, conduisent à l'interdiction du dialogue, et même de la parole. Aux pièces en monologues (avec nombre d'astuces comme les cris depuis la coulisse, les acteurs déguisés en fantômes, perroquets ou statues etc.) succèdent les pièces en pantomime ou en jargon.

En 1708 puis en 1713, les forains négocient avec l'Académie de musique pour avoir le droit, moyennant finance, d'utiliser musique, danse et décorations. En 1714, un nouvel accord permet à deux troupes de faire chanter les couplets de leurs pièces. Les troupes s'annoncent alors sous le nom d'Opéra-Comique¹⁷. Cependant les entrepreneurs forains qui ne peuvent payer la redevance inventent les pièces par écriteaux, dans lesquelles le public chante lui-même ce qu'il lit sur des panneaux au-dessus des acteurs.

Cette guerre des théâtres s'intensifie à tel point qu'en 1722 on interdit à la Foire Saint-Germain l'opéra-comique et la comédie. Tandis que l'entrepreneur Francisque donne malgré cela une pièce en monologue de

¹³ Ms: «leurqueste».

¹⁴ Ms: «Que m'importe»; nous corrigeons pour respecter la métrique de l'air.

¹⁵ BnF, ms.fr. 9312, f^{os} 8-11.

¹⁶ BnF, ms.fr. 9312, f^o 12v.

¹⁷ Plus tard, quand il leur sera à nouveau permis de parler, les théâtres feront alterner passages chantés et passages parlés, tant le public aime reprendre en chœur les couplets. L'expression 'opéra-comique' désigne donc tantôt un théâtre, tantôt un genre qui persistera au XIX^e siècle, après la disparition des théâtres de la Foire.

Piron, *Arlequin Deucalion*, les trois auteurs les plus célèbres de la Foire, Fuzelier, Le Sage et d'Orneval, préparent un spectacle pour marionnettes d'un nouveau genre, dont Fuzelier se déclare l'inventeur: «J'imaginai, pour la Foire Saint-Germain 1722, le projet des Marionnettes Etrangères. Et avec ces acteurs de bois, on fit tomber Francisque qui jouait à la muette dans le même préau»¹⁸.

L'*Avertissement* de l'édition rappelle le contexte:

Les auteurs de l'Opéra-Comique, voyant encore une fois leur spectacle fermé, plus animés par la vengeance que par un esprit d'intérêt, s'avisèrent d'acheter une douzaine de marionnettes et de louer une loge, où, comme des assiégés dans leurs derniers retranchements, ils rendirent encore leurs armes redoutables. Leurs ennemis, poussés d'une nouvelle fureur, firent de nouveaux efforts contre Polichinelle chantant ; mais ils n'en sortirent pas à leur honneur.¹⁹

Les frères Parfaict mentionnent le succès de l'entreprise et la présence d'un spectateur inattendu, le Régent:

En effet ces trois Auteurs se cantonnèrent dans une petite loge du Préau de la Foire Saint-Germain, qu'ils louèrent; & là, sous le nom de *La Place* ils firent représenter par des Marionnettes, des pièces de leur composition, qui attiraient tout Paris. Celle qui eut le plus de succès fut PIERROT ROMULUS, ou le *Ravisseur poli qui*, Parodie de la Tragédie que M. de la Motte venoit de donner au Théâtre-Français; cette Pièce en un Acte était précédée d'un Prologue, intitulé : L'OMBRE DU COCHER POÈTE. On ajouta un autre Acte, qui avait pour titre LE REMOULEUR D'AMOUR. Le succès de ces Pièces, & sur-tout de la parodie fut tel, que M. le Duc d'Orleans, Régent, voulut voir ce Spectacle, et le fit représenter à deux heures après minuit.²⁰

Le prologue de cette soirée, *L'Ombre du cocher poète*, est du plus grand intérêt pour l'histoire de la musique: il marque le début de l'opéra-comique pour marionnettes. Il s'agit en effet d'une fiction pour expliquer qu'on y entendra désormais des vaudevilles alternant avec la prose. Tandis que le compère chante seul sur le Pont-Neuf, arrive Polichinelle qui

¹⁸ Louis Fuzelier, Bibliothèque de l'Opéra, ms. Opéra-comique, Fonds Favart, Carton I, C1, 6.

¹⁹ Alain-René Le Sage et d'Orneval (recueillies, revûes & corrigées par), *Le Théâtre de la Foire, ou L'opera comique*, tome V, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain & de S. Laurent, enrichies d'estampes en taille-douce, avec une table de tous les vaudevilles & autres airs gravez-notez à la fin de chaque volume, Etienne Ganeau, Paris 1724, p. 47.

²⁰ Claude Parfaict, François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, tome II, Briasson, Paris 1743, pp. 4-5.

se présente comme «le Polichinelle de Rome, oncle et légataire universel de Madame Perrette la Foire»²¹ et vient donc recueillir sa succession.

Comme le compère lui demande: «Mais puisque vous êtes héritier de la Foire, vous jouerez donc des pièces en vaudevilles?»²², Polichinelle fait quelques essais peu concluants (pets et voix rauque), puis propose de donner des spectacles en parlant, ce à quoi le compère rétorque: «Vous ne gagnerez pas de l'eau à boire. Les Parisiens, rassasiés d'opéra et de comédies, vont à la Foire prendre des vaudevilles, comme une petite goutte de *cette affaire*»²³. Survient l'enchanteur Gribouri, qui apporte à Polichinelle des pièces en vaudevilles. Comme celui-ci lui explique que ni lui ni ses compagnons ne savent chanter, l'enchanteur fait surgir des enfers l'ombre du Cocher qui leur communique, à l'aide de coups de fouets, la science des vaudevilles, et leur offre les deux pièces qui vont être données à la suite du Prologue, *Le Rémouleur d'amour* et *Pierrot Romulus*. Il s'agit donc bien d'opéras-comiques, pour lesquels, fait rarissime, des archives ont été conservées: elles révèlent que pour cette soirée théâtrale étaient employés huit marionnettistes, cinq chanteurs et six musiciens, ce qui est considérable; d'ailleurs le plan du théâtre, de la main de Fuzelier, laisse deviner une salle vaste («petit parquet, grand parquet, amphithéâtre double et triple»)²⁴.

À partir de là vont se développer aux marionnettes des opéras-comiques: certains ont des intrigues de comédies, d'autres sont des parodies, de tragédie ou d'opéra. Pauline Beaucé a établi que les parodies d'opéras pour marionnettes commencent en 1726; parmi celles-ci, elle a recensé 14 parodies de tragédies en musique et 7 parodies d'opéra-ballet²⁵. Carolet, le plus grand fournisseur de pièces pour marionnettes, donne entre autres pièces:

- *Le Cocher maladroit ou Polichinelle Phaéton* (1731), parodie de *Phaéton* de Lully et Quinault,
- *Polichinelle Amadis* (1732), parodie d'*Amadis* de Lully et Quinault,
- *Polichinelle Alcide* (1733), parodie d'*Omphale* de Destouches et La Motte,
- *La Grenouillère galante* (1735), parodie des *Indes galantes* de Rameau et Fuzelier,
- *Atys travesti* (1736), parodie d'*Atys* de Lully et Quinault,
- *Polichinelle Persée* (1737), parodie de *Persée* de Lully et Quinault.

²¹ A.-R. Le Sage et d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire*, vol. V, cit., p. 51.

²² *Ibidem*, p. 52.

²³ *Ibidem*, p. 54

²⁴ Cf. Bertrand Porot a étudié minutieusement ce dossier: *L'organisation d'un spectacle de marionnettes en 1722. À propos d'archives méconnues de Fuzelier*, in Pauline Beaucé, Françoise Rubellin (sous la dir. de), *Parodier l'opéra. Pratiques, formes et enjeux*, préface de Paul Aron, Éditions Espaces 34, Montpellier 2015, pp. 127-153.

²⁵ Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2013, p. 154.

Quelle est la musique des pièces pour marionnettes? On ne connaît presque pas de musique d'orchestre²⁶ originale. Les passages d'orchestre sont sans doute la reprise de morceaux connus; pour tout ce qui est chanté, il s'agit de vaudevilles. Une base de données élaborée par le Centre d'études des théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne²⁷, «Theaville», donne accès au texte de toutes les parodies d'opéra pour marionnettes, et contient la plupart des airs employés, sous forme de fichier son, invitant à une lecture interactive²⁸.

La musique des opéras n'est presque jamais parodiée mais il peut y être fait allusion, soit par une désignation critique (ainsi les «tintamarres» de Rameau²⁹) soit par l'utilisation des paroles (avec modification minimale) et de la musique de l'opéra. Le très bel air de Théone dans *Phaéton* de Lully «Ah, Phaéton ! est-il possible / Que vous soyez sensible / Pour une autre que moi» (acte III, scène 1) doit assurément perdre de son tragique lorsqu'il est chanté aux marionnettes:

BABET

Air de l'opéra.

Polichinelle, est-il possible

Que vous soyez sensible

Pour une autre que moi ? *etc.*³⁰

C'est aussi par leurs remarques sur les opéras et sur la musique que ces pièces pour marionnettes méritent l'attention. Elles peuvent laisser apercevoir une critique de la distribution, comme dans la parodie anonyme *Pyrame et Thisbé*:

ZORAÏDE

Mais pouviez-vous l'entendre par un si petit trou ? Sa voix est bien grosse pour passer par là !

THISBE

Oh, ce n'est que depuis peu qu'on s'est avisé de lui faire chanter la basse-taille, car Pyrame est un jeune homme qui ordinairement a la voix fort délicate.³¹

²⁶ L'orchestre peut être réduit à deux musiciens, comme le montre une boîte peinte par Van Blarenbergh (c. 1763) reproduite par Nuria Aragonès Riu, *L'Iconographie des petits théâtres en France au dix-huitième siècle*, thèse de doctorat sous la dir. de Martine de Rougemont, Université Paris 3, 2008. On a vu qu'il y a six musiciens pour *L'Ombre du cocher poète*.

²⁷ Le CETHÉFI est basé à Nantes. Voir le site <<http://cethefi.org>> (05/2017).

²⁸ Site <www.theaville.org> (05/2017).

²⁹ Voir *infra*, note 31.

³⁰ Denis Carolet, *Le Cocher maladroît ou Polichinelle Phaéton*, 1731, BnF, ms. fr. 9315, f° 94. Sur le réemploi des airs d'opéra, et particulièrement de ceux de Lully, voir Judith Le Blanc, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Classiques Garnier, Paris 2014.

³¹ Françoise Rubellin (éd.), *Pyrame et Thisbé. Un opéra au miroir de ses parodies: 1726-1770*, sous la dir. de Françoise Rubellin, Éditions Espaces 34, Montpellier 2007, p. 157.

Thévenard, qui interprétait Pyrame sur la scène de l'Opéra, était en effet basse-taille (voix grave de basse), tandis que le rôle du roi Ninus était confié à un haute-contre. La remarque peut impliquer une critique sur cette distribution singulière des chanteurs.

On peut rencontrer des allusions aux débats de l'époque. Ainsi dans *Polichinelle dieu du goût*, un musicien italien et un danseur se présentent devant Polichinelle:

LE MUSICIEN

Seigneur, je suis musicien italien.

Il chante italien, l'autre fait un entrechat

POLICHINELLE

Hé bien, messieurs, que puis-je pour vous ?

LE MUSICIEN

Établir la réputation qu'un mauvais goût a glissé dans les esprits. Les Italiens sont des rivaux fanatiques de la musique française. Ils défigurent l'art par leur ton glapissant et moi, je soutiens à tous le contraire et je dis qu'il est plus de beaux morceaux italiens qu'en français et les auteurs italiens sont en bien plus grand nombre qu'ici. Donc, ce ne peut être qu'un mauvais goût qui ait pu inspirer de tels sentiments et je viens vous prier de le réformer.³²

Le dialogue des marionnettes se fait ici l'écho de la querelle opposant musique française et italienne qui ira en s'amplifiant.

Fuzelier, auteur de quelques pièces remarquables pour marionnettes, n'hésite pas à s'autocritiquer. Dans *L'Union des opéras* (Foire Saint-Laurent 1744), on lit:

POLICHINELLE

N'allez pas nous donner des tintamarres de *Dardanus* ni des sourdines de *L'École des Amants* !

Dardanus et le Ballet

Font tous deux ennui complet,

Voilà la ressemblance.

L'un par ses airs étourdit,

Par les siens l'autre affadit,

Voilà la différence.³³

³² *Polichinelle dieu du goût*, sc. VII, BnF, ms.fr. 9312, f° 327. La pièce ne fut pas autorisée.

³³ Bibliothèque de l'Opéra, Fonds Favart, Carton II, III. Voir Judith Le Blanc, *L'opéra en mineur. Le cas de Fuzelier et de l'autoparodie*, in Christelle Bahier-Porte, Régine Jomand-Baudry (textes réunis par), *Écrire en mineur au XVIII^e*, dir. Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry, Desjonquères, Paris 2009, p. 423.

C'est bien de l'actualité qu'il s'agit: la seconde version de *Dardanus*, de Rameau et La Bruère, a été créée le 21 avril 1744; *L'École des amants*, opéra-ballet de Niel et Fuzelier lui-même, date du 11 juin 1744. Cette dimension autoparodique, chère à Fuzelier, vient renforcer le comique de la scène. Citons enfin un effet très rare de métalepse qui consiste à mentionner le vaudeville sur lequel la marionnette est censée chanter, et que nous avons rencontré chez Valois d'Orville:

PYRAME, *triste*

AIR des *Pendus*

Hélas ! mes sens sont trop émus.

THISBÉ

Vous chantez sur l'air des *Pendus*,

Seigneur, quand je parle de danse,

Quelle lugubre contenance ! [...].³⁴

S'il est fréquent dans les parodies qu'un personnage commente la situation dramaturgique, il est beaucoup plus rare qu'il commente l'air employé; il s'agit non seulement de faire un jeu de mot sur la polysémie du verbe danser, des sauts de Thisbé à la danse de pendaïson, mais aussi de faire remarquer l'utilisation concordante de l'air.

Après les ouvrages de Charles Magnin³⁵ au XIX^e siècle, de Franck Lindsay en 1946³⁶, de Jean-Luc Impe en 1994³⁷ sur le répertoire des marionnettes, on aurait pu croire le sujet clos; mais l'ère numérique nous offre de nouvelles possibilités pour accroître le répertoire en retrouvant des pièces, et des moyens technologiques d'accès à sa dimension musicale jusque-là sous-estimée. Cependant ce n'est qu'à la scène que le spectaculaire s'éprouve: le succès d'une récente recréation de parodie d'opéra pour marionnettes³⁸ atteste du pouvoir de séduction de ce théâtre musical.

³⁴ Adrien-Joseph Valois d'Orville, *Le Quiproquo, ou Polichinelle Pirame* (1740), notice par Pauline Beaucé, in F. Rubellin (dir.), *Pyrame et Thisbé. Un opéra au miroir de ses parodies: 1726-1770*, cit., p. 225. Pour d'autres exemples chez Valois, *ibidem* p. 205. Pour d'autres exemples chez Valois, cf. *ibidem*.

³⁵ Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe. Depuis l'antiquité jusqu'à nos jours* (1852), Michel Lévy frères, Paris 1862.

³⁶ Frank Whiteman Lindsay, *Dramatic Parody by Marionettes in Eighteenth-Century Paris*, King's Crown Press, New York 1946.

³⁷ Jean-Luc Impe, *Opéra baroque et marionnettes. Dix lustres de répertoire musical au siècle des lumières*, Éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières 1994.

³⁸ *Hippolyte et Aricie ou La Belle-mère amoureuse*, mise en scène Jean-Philippe Desrousseaux avec l'ensemble Philidor, production du Centre de Musique Baroque de Versailles, création Malte 2014 et tournée en France, Allemagne, États-Unis, Chine, etc.

Références bibliographiques

- Barthélémy Maurice, *L'Opéra-comique de 1715 à sa fermeture en 1744*, in Philippe Vendrix (sous la dir. de), *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Éditions Mardaga, Liège 1992, pp. 45-78.
- Beaucé Pauline, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2013.
- Dubos Abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), tome III, 4^e éd. revue, corrigée et augmentée par l'Auteur, Pierre-Jean Mariette, Paris 1740.
- Guardenti Renzo, *Le Fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento*, con una scelta di commedie rappresentate alle foires Saint-Germain e Saint-Laurent, 1711-1715, Bulzoni, Roma 1995.
- Impe Jean-Luc, *Opéra baroque et marionnettes. Dix lustres de répertoire musical au siècle des lumières*, Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières 1994.
- La Gorce Jérôme de, *Un théâtre parisien en concurrence avec l'Académie royale de musique dirigée par Lully. L'Opéra des Bamboches*, in Jérôme de la Gorce, Herbert Schneider (textes réunis par), *Jean-Baptiste Lully*, Actes du colloque (Saint-Germain-en Laye – Heidelberg 1987), Laaber-Verlag, Laaber 1990, pp. 223-233.
- Le Blanc Judith, *L'opéra en mineur. Le cas de Fuzelier et de l'autoparodie*, in Christelle Bahier-Porte, Régine Jomand-Baudry (textes réunis par), *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, Desjonquères, Paris 2009, pp. 415-436.
- , *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes*, Classiques Garnier, Paris 2014.
- Le Sage Alain-René et d'Orneval (recueillies, revuës & corrigées par), *Le Théâtre de la Foire, ou L'opéra comique*, vol. V, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain & de S. Laurent, enrichies d'estampes en taille-douce, avec une table de tous les vaudevilles & autres airs gravez-notez à la fin de chaque volume, Etienne Ganeau, Paris 1724.
- Lindsay Frank Whiteman, *Dramatic Parody by Marionettes in Eighteenth-Century Paris*, King's Crown Press, New York 1946.
- Magnin Charles, *Histoire des marionnettes en Europe. Depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Michel Lévy Frères, Paris 1862.
- Martin Isabelle, *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Voltaire Foundation, Oxford 2002.
- Massip Catherine, *La Vie des musiciens à Paris au temps de Mazarin. 1643-1661: essai d'étude sociale*, Picard, Paris 1976.
- Moureau François *Les comédiens de bois contre le Florentin trop francisé, et la suite*, in Id., *Le Goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*, PUPS, Paris 2011, pp. 169-181.
- Parfait Claude, Parfait François, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, vol. II, Briasson, Paris 1743.
- Porot Bertrand, *L'organisation d'un spectacle de marionnettes en 1722. À propos d'archives méconnues de Fuzelier*, in Pauline Beaucé, Françoise Rubellin (sous la dir. de), *Parodier l'opéra. Pratiques, formes et enjeux*, préface de Paul Aron, Éditions Espaces 34, Montpellier 2015, pp. 127-153.
- Rizzoni Nathalie, *Inconnaissance de la Foire*, in *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, in Agnès Terrier, Alexandre Dratwicky

- (ouvrage coordonné par), *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Actes des Colloques de l'Opéra comique 2008, *L'invention de l'opéra français et la naissance de l'opéra-comique*, préface de Jérôme Deschamps, Symétrie-Palazzetto Bru Zane, Lyon-Venise 2010, pp. 119-151.
- Rubellin Françoise (éd.), *Pyrame et Thisbé. Un opéra au miroir de ses parodies: 1726-1770*, sous la dir. de Françoise Rubellin, Éditions Espaces 34, Montpellier 2007.
- , *Du petit Polichinelle au grand opéra. Scénographie imaginaire des hiérarchies théâtrales sur les scènes foraines*, in Christelle Bahier-Porte, Régine Jomand-Baudry (textes réunis par), *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, Desjonquères, Paris 2009, pp. 321-335.
- , *Airs populaires et parodies d'opéra. Jeux de sens dans les vaudevilles aux théâtres de la Foire et à la Comédie-Italienne*, in Agnès Terrier, Alexandre Dratwicky (ouvrage coordonné par), *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, préface de Jérôme Deschamps, Symétrie-Palazzetto Bru Zane, Lyon-Venise 2010, pp. 163-176.
- , *"Atys" burlesque. Parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne, 1726-1738*, Éditions Espaces 34, Saint-Gély-du-Fesc 2011.
- , *Écrire pour tous les théâtres. Le cas singulier de Louis Fuzelier*, in Sabine Chaouche, Denis Herlin, Solveig Serre (études réunies par), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées, 1669-2010*, colloque international et interdisciplinaire organisé par l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France, avec la collaboration de l'École nationale des chartes et CESAR, Oxford Brookes University (Paris, Opéra-Comique, 2-4 décembre 2010), *Études et rencontres de l'École des Chartes*, Paris 2012, pp. 267-279.
- , *Une ressource comique sous-estimée. Le vaudeville dans les comédies du XVIII^e siècle*, in Barbara Wojciechowska (sous la dir. de), *De la musique avant toute chose. Notes linguistiques et littéraires*, textes réunis par Giulia D'Andrea, Alessandra Rollo, Maria I. Spagna, Maria A. Masiello, L'Harmattan, Paris 2014, pp. 23-36.
- Sakhnovskaia Anastassia, *La Naissance des théâtres de la Foire. Influence des Italiens et constitution d'un répertoire*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Nantes sous la dir. de Françoise Rubellin, Nantes 2013.
- Valois d'Orville Adrien-Joseph, *Le Quiproquo, ou Polichinelle Pirame (1740)*, notice de Pauline Beaucé, in Françoise Rubellin (éd.), *Pyrame et Thisbé. Un opéra au miroir de ses parodies: 1726-1770*, Éditions Espaces 34, Montpellier 2007, pp. 203-247.

ÉMOTION ET DISTANCE:
QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LES SCÈNES DE MUSIQUE
DU BARBIER DE SÉVILLE ET DU MARIAGE DE FIGARO
DE BEAUMARCHAIS

Pierre Frantz

Université Paris-Sorbonne (<pierre.frantz@paris-sorbonne.fr>)

Quand on évoque la relation entre Beaumarchais et la musique, c'est, bien entendu, presque toujours à propos de Mozart et de Rossini. Bien plus rarement à propos de Paisiello, auteur pourtant d'un *Barbier de Séville*, et de Darius Milhaud, qui composa un opéra sur le sujet de *La Mère coupable*, encore moins pour évoquer *Tarare*, l'opéra dont Beaumarchais écrivit le livret et Salieri la musique. Parfois, on rappelle que l'auteur de *Figaro* était excellent musicien, instrumentiste, professeur de harpe de Mesdames, les filles de Louis XV ou que, dans sa famille, on jouait de la musique. Malgré l'excellent livre de Philip Robinson¹, on oublie, aujourd'hui encore, le plus souvent, la présence de la musique dans les deux comédies de la trilogie. Elle y joue pourtant un rôle important, structural du point de vue dramaturgique.

Le système générique en France et l'organisation institutionnelle des théâtres, qui semble distinguer seulement deux scènes musicales, masque pourtant cette présence et ce rôle. Car il y avait à la Comédie-Française un petit ensemble de musiciens, à l'effectif variable, qui s'étoffait au cours du siècle. Comme le montre Mathieu Franchin², le nombre de créations pour lesquelles on a fait appel à un compositeur de musique a été très important, et, si l'on y ajoute celui des reprises, il atteignait jusqu'à la moitié des pièces pour certaines saisons au milieu du siècle. On jouait en outre, dans toutes les représentations, ce qu'on appelait *la symphonie*, pendant les entractes, au cours desquels le rideau restait levé. On offrait ainsi aux spectateurs une distraction, un intermède musical. La critique dramaturgique ne s'en est guère souciée. Lorsqu'on entend de la musique à l'entracte ou lorsque celle-ci accompagne le spectacle mais qu'elle n'est pas mentionnée dans le texte de la pièce, l'oubli de la musique n'est pas diffé-

¹ Philip Robinson, *Beaumarchais et la chanson. Musique et dramaturgie des comédies de Figaro*, Voltaire Foundation, Oxford 1999.

² Les travaux en cours de Mathieu Franchin documentent très bien ces pratiques de la Comédie-Française. Voir son article à paraître dans la «Revue de musicologie», «*La musique et la danse, c'est là tout ce qu'il faut*»: *la vie musicale de la Comédie-Française (1680-1754)*.

rent d'autres formes de censure intellectuelle de la représentation et des processus sémiologiques qui en relèvent. L'aristotélisme excluait en effet de la poétique tous ces éléments, renvoyés à la *choregia* et la littérisation du théâtre, ou du moins de la pensée du théâtre, s'en est accommodée sans mal mais non sans conséquences. Car l'alternance de la musique et du théâtre de dialogue n'est pas anodine: le spectateur se trouve sollicité différemment pendant l'entracte et sa perception du temps et de la scansion du spectacle est un élément important pour l'analyse dramaturgique. Plusieurs auteurs, comme Beaumarchais et Diderot (dans *Est-il bon? Est-il méchant?*) ont traité et thématisé le rapport entre scène et musique pendant l'entracte. Les décors, les costumes, le jeu des comédiens n'ont eux-mêmes été pris en compte par la critique que depuis une période relativement récente et l'on sait combien Beaumarchais leur attachait d'importance. Dans les cas, fréquents, où la musique se trouve non dans la fosse d'orchestre mais sur la scène, où elle intervient dans l'action, lorsqu'un personnage chante ou joue d'un instrument de musique, lorsqu'elle est prévue par le texte, il est évidemment indispensable d'y prêter attention. C'est le cas dans *Le Barbier de Séville* et dans *Le Mariage de Figaro*. Certaines des scènes les plus célèbres de ces deux comédies sont des scènes musicales. Les Comédiens-Français, s'ils acceptaient de chanter, ne le faisaient pourtant pas sans réticence, comme le rapportent plusieurs anecdotes. Dans le *Barbier de Séville*, la comédienne qui jouait le rôle de Rosine a refusé de chanter dès la seconde représentation de la pièce, après la chute de la version en cinq actes. Par *timidité*, dit-on, mais la réticence était sans doute d'un autre ordre³. Les succès de l'opéra-comique poussaient les acteurs du Théâtre-français dans deux directions opposées: se détourner avec mépris des formes impures ou rivaliser avec elles.

Les reprises des deux comédies dans la période récente témoignent d'une hésitation significative. Sans doute ne peut-on éviter de faire un sort à la chanson du petit page, dans *Le Mariage de Figaro*, ou à celle de la leçon de musique du *Barbier*, mais on a peu réfléchi, dans l'ensemble,

³Une note ironique de Beaumarchais l'indique assez nettement: «Cette ariette dans le goût espagnol, fut chantée le premier jour à Paris, malgré les huées, les rumeurs et le train usité au parterre en ces jours de crise et de combat. La timidité de l'actrice l'a depuis empêchée d'oser la redire, et les jeunes rigoristes de ce théâtre l'ont fort louée de cette réticence. Mais si la dignité de la Comédie-Française y a gagné quelque chose, il faut convenir que *Le Barbier de Séville* y a beaucoup perdu. C'est pourquoi sur les théâtres où quelque peu de musique ne tirera pas tant à conséquence, nous invitons tous directeurs à la restituer, tous acteurs à la chanter, tous spectateurs à l'écouter, et tous critiques à nous la pardonner, en faveur du genre de la pièce et du plaisir que leur fera le morceau», P.-A. Caron de Beaumarchais, *Lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville* (1775), in Id., *Œuvres*, éd. établie par Pierre Larthomas, avec la collaboration de Jacqueline Larthomas, Gallimard, Paris 1988, p. 327.

à la musique et à sa fonction. La chanson sur laquelle s'achève le *Mariage de Figaro*, vaudeville sur un air noté, est ainsi le plus souvent supprimée à la représentation. Des raisons objectives expliquent aujourd'hui ces pratiques: rares sont les metteurs en scène qui possèdent la culture musicale nécessaire et rares aussi les comédiens assez sûrs d'eux-mêmes pour chanter. De façon générale, les metteurs en scène ne se sont pas sentis plus liés par la musique que par les didascalies: à leurs yeux – et la liberté qu'ils prennent est alors justifiée – la musique relève de la mise en scène, du *présent* de la représentation et sa nature, sinon sa présence, est étrangère à l'œuvre littéraire de Beaumarchais. Certains ont recouru à des musiques nouvelles, comme on avait déjà fait au XIX^e siècle. D'autres ont fait appel à de la musique *d'époque*, parfois à Mozart. Marcel Bluwal dans son magnifique téléfilm (1961), a recouru à des partitions de Grétry. On pourrait cependant réfléchir à quelques scènes et à la façon dont la dramaturgie combine théâtre et musique.

On a perdu la partition originale de la musique du *Mariage de Figaro*, mais on sait qu'elle était de Baudron, le premier violon de la Comédie-Française. On a conservé en revanche celle du *Barbier de Séville*: comme elle n'est pas signée, on ne connaît pas avec certitude son auteur, mais on penche en général pour ce même Baudron⁴. La musique du *Barbier de Séville* est composite: elle présente des morceaux originaux mais aussi des airs importés, comme celui sur lequel Rosine chante sa réponse à Almaviva, au premier acte, l'air du *Maître en droit* de Lemonnier, ou la chanson du comte, parodie d'un air du *Déserteur* de Monsigny. L'hétérogénéité des allusions à la culture musicale des spectateurs, tout autant que les effets d'intertextualité dramatique, devaient structurer nécessairement la réception immédiate des comédies alors même que pour nos contemporains ce sont probablement des références perdues.

Beaumarchais a toujours été un dramaturge très conscient, un poète qui réfléchit à sa propre esthétique et il a, à plusieurs reprises, précisé sa pensée sur les rapports de la musique et du théâtre sans jamais varier. *Le Barbier de Séville* fut d'abord un opéra-comique mais le refus des Italiens en 1772, dont aucune explication très convaincante n'a été donnée, a conduit l'auteur à réécrire sa pièce dans le genre de la comédie. Gudin de la Brenellerie avance une explication comique:

Marmontel et Sedaine, qui connaissaient à fond les membres du sénat chansonnier, nous révélèrent les intérêts secrets, causes de la disgrâce de ce *Barbier*. [...] Ils nous dirent donc que le principal acteur de ce théâtre, avant de monter sur la scène, avait représenté, le rasoir à la main, dans des boutiques

⁴ On se reportera à l'article de Maurice Lever, *Beaumarchais et la musique*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», C, 4, juillet-août 2000, p. 1097 et au petit livre excellent de P. Robinson, *Beaumarchais et la chanson* [...], cit.

de perruquiers, et que, semblable à tant d'autres hommes montés sur des échasses, il ne voulait rien faire qui pût rappeler sa première origine.⁵

Les amis de l'auteur l'auraient convaincu, après ce refus, de remanier son texte, d'en faire une comédie et de la donner au Théâtre-Français. Pour autant, il reste dans l'œuvre définitive beaucoup de marques du genre dans lequel elle avait été écrite d'abord. Qu'était ce premier *Barbier*? On ne sait pas trop. À en croire le même Gudin de la Brenellerie: «fort gai, [il était] orné de couplets sur des airs espagnols qu'il avait rapportés de Madrid et sur des airs italiens qu'il voulait naturaliser en France»⁶ et sans doute Beaumarchais les avait-il arrangés lui-même. Dans *La Lettre modérée*, prenant la posture du novateur, il laisse entendre que la Comédie-Italienne était effrayée par ses hardiesses. Peut-être entend-il par là qu'il se fût agi d'une sorte d'arrangement musical de *patchwork-pasticcio-rhapsodique* d'airs de caractère, à une époque où la Comédie-Italienne se détourne du vaudeville, affiche une ambition artistique nouvelle et privilégie la création musicale avec la comédie à ariettes. Il explique ainsi cette décision de réécriture par l'état de la musique dramatique de son temps: «Notre musique dramatique ressemble trop encore à la musique chansonnière pour en attendre un véritable intérêt ou de la gaieté franche»⁷. La Comédie-Italienne, à ses yeux, serait encore trop loin du théâtre musical qu'il appelle de ses vœux. Car il distingue une musique vraiment *dramatique* de celle qu'il appelle *chansonnière*, celle de l'opéra-comique et celle de l'opéra d'avant Gluck. En poésie dramatique, écrit-il, «on ne doit [...] chanter que pour parler». Or on s'éloigne de la nature avec tous ces airs, ariettes, «reprises» et «rondeaux». «Est-ce qu'il y a des reprises et rondeaux dans un drame? Ce cruel radotage est la mort de l'intérêt et dénote un vide insupportable dans les idées»⁸. Les vives critiques qu'il adresse à l'opéra-comique au nom du théâtre s'intègrent à une véritable théorie du théâtre musical, dont on observe l'élaboration dès ses premiers textes poétiques.

Au cœur de cette conception, une notion que Beaumarchais a définie dès l'*Essai sur le genre dramatique sérieux* en 1767, celle d'*intérêt*, terme qui revient deux fois dans les lignes que je viens de citer.

⁵ Gudin de la Brenellerie, *Des drames et des comédies de Beaumarchais, et des quelques critiques qu'on en a faites*, in P.-A. Caron de Beaumarchais, *Œuvres complètes*, tome VII, Léopold Collin, Paris 1809, p. 231.

⁶ *Ibidem*, p. 229.

⁷ P.-A. Caron de Beaumarchais, *Lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville*, in Id., *Œuvres*, cit., p. 285. Sans autre indication de notre part, le texte de Beaumarchais sera cité dans cette édition.

⁸ *Ibidem*.

Qu'est-ce que l'intérêt? C'est le sentiment involontaire par lequel nous nous adaptons [un] événement, sentiment qui nous met en la place de celui qui souffre, au milieu de sa situation.⁹

L'intérêt partage avec la pitié certaines caractéristiques différemment articulées dans la philosophie du théâtre du XVIII^e siècle. C'est une notion qui, quoiqu'elle soit présente, bien entendu, dans les textes critiques plus anciens, permet de contourner les poétiques et de formuler la relation du spectacle au spectateur dans des termes nouveaux d'esthétique et de critique. Il correspond à une forme plus large, une forme d'empathie qui n'est pas seulement sympathie avec un héros mais présence imaginaire dans une situation. *Inter esse*. Le terme vise une implication imaginaire complète du spectateur. *L'intérêt* est ainsi la clé de ce qui est proprement dramatique ou théâtral. Sans éviter le processus cathartique, il ne met pas l'accent sur lui et, comme le *sublime*, désigne des formes d'implication esthétiques ou morales, dans une indistinction qui convient parfaitement au cadre épistémologique défini par les philosophies de la sensibilité morale. Le choix du théâtre est donc, dans cette pensée critique, un choix *contre* l'opéra-comique; choix par défaut, si l'on m'entend bien car les formes de spectacle de l'Opéra-Comique ne permettent pas d'accueillir ces émotions nouvelles. Le texte intitulé *Aux abonnés de l'Opéra*, qui sert de préface à *Tarare*, développe et généralise ce point de vue.

La véritable hiérarchie de ces arts, devrait, ce me semble, ainsi marcher dans l'estime des spectateurs. Premièrement la pièce, ou l'invention du sujet, qui embrasse et comprend la masse de *l'intérêt*¹⁰; puis la beauté du poème ou la manière aisée d'en narrer les événements; puis le charme de la musique, qui n'est qu'une expression nouvelle ajoutée au charme des vers; enfin l'agrément de la danse, dont la gaieté, la gentillesse, embellit quelques froides situations. Tel est, dans l'ordre du plaisir, le rang marqué pour tous ces arts.¹¹

La musique n'intervient qu'en troisième position. Très clairement. De quoi s'agit-il? Non pas d'une sujétion de la musique au texte, comme on pourrait le penser un peu trop vite. Mais d'une sujétion de la musique au théâtre et à ses lois, à cette loi de l'intérêt que l'auteur met au centre de sa critique dramatique: «Or dans mon système d'opéra, je ne puis être avare de musique qu'en y prodiguant l'intérêt»¹². On peut lire cette théorie en la reliant à l'influence de Gluck, que Beaumarchais cite avec Salieri et la période qui va de la création du *Barbier de Séville* à celle de *Tarare* est précisément celle qui, dans le débat critique, divisa les partisans de Gluck et ceux

⁹ P.-A. Caron de Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, cit., p. 126.

¹⁰ C'est moi qui souligne.

¹¹ P.-A. Caron de Beaumarchais, *Aux Abonnés de l'opéra*, cit., pp. 498-499.

¹² *Ibidem*, p. 502.

de Piccini. Mais dans l'ordre dramatique, c'est clairement à Diderot et à ses théories de 1757 et 1758 qu'il se réfère. C'est avec *Tarare* et Salieri (« grand compositeur, l'honneur de l'école de Gluck »¹³) que Beaumarchais, quelques années après les deux grandes comédies, entend remplir son programme musical. Avec *Tarare* seulement.

Son programme de musique dramatique est donc subordonné à cette notion d'intérêt. Il exige *a minima*, que la musique ne ralentisse pas l'action. Il demande à Salieri une musique simple, qui sacrifie le lyrisme au dramatique. Une musique *rapide*: c'est un adjectif qui revient à plusieurs reprises. Plus encore, il veut que le chant soit soumis à la parole et à ses exigences: « Simplifier le chant du récit sans contrarier l'harmonie, le rapprocher de la parole, est donc le vrai travail de nos répétitions »¹⁴. Autre formule significative: « chanter n'est que parler plus fort, plus harmonieusement »¹⁵. Quel est, selon lui, le sens de cette sujétion? Elle répond à un impératif absolument pratique. Aucune théorie sur parole et musique dans le sens de Rousseau. Il s'agit d'une seule chose: que le spectateur comprenne le sens des paroles. Et s'il a compris, inutile d'y revenir sans cesse! Le dialogue et la narration forment la fondation du théâtre. Une autre impression se dégage de la lecture de ces textes. Si l'intérêt, tel que le souhaite Beaumarchais, tel qu'il le demande, c'est-à-dire l'intérêt dans tous ses aspects, permet l'identification du spectateur au spectacle, il semble exclure la distance et l'ironie. En ce sens, l'intérêt paraît plus lié aux émotions du genre sérieux qu'au rire. Bien sûr Beaumarchais ne l'exclut pas du comique. Il faut d'abord que le spectateur soit pris par l'intrigue et c'est alors un sens voisin de l'idée moderne de suspens. La comédie partage certaines exigences du genre sérieux, du drame en particulier: « Une marche rapide, un intérêt vif et pressant, surtout l'honneur d'être entendu »¹⁶. Mais en ce cas aussi, la distance n'est pas prévue par ce système. Le traitement du rire dans les comédies de Beaumarchais est à cet égard significatif. L'échec de la première version, en cinq actes, du *Barbier de Séville* résulta, à en croire Gudin, de l'excès de mots d'esprit, qui faisait perdre au spectateur le fil de l'intérêt: « une surabondance d'esprit amenait la satiété et fatiguait l'auditeur »¹⁷. On voit ainsi que la comédie pure, celle qui fait rire, ne rencontre que partiellement la réflexion de l'auteur sur la musique.

Mais il y a de la musique dans *le Barbier de Séville* et dans *Le Mariage de Figaro*. Dans le premier plus que dans le second. L'esthétique musicale

¹³ *Ibidem*, p. 506.

¹⁴ *Ibidem*, p. 507.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 506.

¹⁷ G. de la Brenellerie, *Des Drames et de leurs critiques*, cit., p. 232.

du *Barbier de Séville* répond-elle à ces principes nouveaux? Il faut bien dire que non, à l'exception notable de la musique de violons de l'orage au dernier acte. Quel est alors le statut de cette musique ou des moments musicaux qui y figurent? Commençons par cette musique d'orage. Elle est jouée dans l'entracte qui sépare le troisième du quatrième acte de la pièce et elle accompagne le bruitage de l'orage, qu'on obtenait sans doute à l'aide de deux machines analogues à celles qui sont conservées à Drottningholm, l'une formée d'un rouleau qu'on actionnait pour obtenir par frottement le bruit du vent, l'autre d'un caisson basculant sur un axe médian et qui contenait de grosses pierres mises en mouvement par la bascule du caisson, pour provoquer les bruits du tonnerre. Accompagnant ce fracas, la musique imite elle aussi les bruits de l'orage, conformément à la tradition de ces moments mimétiques dans la musique de l'époque, chez Rameau par exemple. Elle répond à la volonté d'assurer une continuité de la pièce, de rendre sensible une certaine durée entre les actes tout en masquant l'échappement du temps qui permettait le respect de la règle de l'unité de temps. Habituellement, les auteurs dramatiques abandonnaient au petit groupe de musiciens qui jouaient la symphonie à la Comédie Française le soin de divertir les spectateurs pendant l'entracte. Ici Beaumarchais poursuit ce qu'il avait commencé dans *Eugénie* où il faisait exécuter des pantomimes d'entracte. Diderot en avait eu l'idée, que lui-même a mise en pratique dans *Est-il bon? Est-il méchant?* réunissant alors la musique à la pantomime¹⁸. L'entracte disparaît en se trouvant lui-même dramatisé par la musique. Une atmosphère est créée, un *intérêt* soutenu, celui d'une action qui entre dans une crise, celle d'une nuit d'orage, celle des passions déchaînées et troublées. Le spectateur n'est pas distrait de l'action. Il reste impliqué. Plus encore par le crescendo de tension qui conduit au dénouement: ce qui est prévu, ce n'est rien moins qu'un enlèvement très romanesque et la situation vient de se compliquer: «Pendant l'entracte, le théâtre s'obscurcit; on entend un bruit d'orage, et l'orchestre joue celui qui est gravé dans le recueil de la musique du "Barbier"»¹⁹. L'auteur contrôle ce que l'on n'appelle pas encore la mise en scène de son spectacle, prévoyant des effets de lumière et un bruitage, qui accompagnent l'orchestre. Dans ce cas, on peut dire au fond que Beaumarchais est fidèle à lui-même et que le programme musical qu'il a donné à Baudron est dans le droit fil de la réforme dramatique préconisée par lui et par Diderot, sans donner pour autant l'impression trop manifeste de transgresser les lois du genre et les règles du théâtre français.

¹⁸ Denis Diderot, *Est-il bon? Est-il méchant?* (1834), acte II, scène 12, éd. présentée, établie et annotée par Pierre Frantz, Gallimard, Paris 2012, p. 117.

¹⁹ P.-A. Caron de Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, didascalie à la fin de l'acte III, scène 14, cit., p. 339.

Les autres insertions de musique sont précisément des chansons ou des danses dont l'auteur a stigmatisé le caractère anti-dramatique. La chanson de Figaro au premier acte, celle de Bartolo, *La Précaution inutile* chantée par Rosine, la chanson de Chérubin comportent précisément ces retours et reprises qu'il a évoquées et dont on doit donc comprendre qu'elles ne répondent pas aux exigences de l'esthétique dramatico-musicale qu'il souhaite. Sans examiner chaque passage, on peut avancer quelques explications. Dans un contexte comique, Beaumarchais utilise parfois la chanson non pour la mettre au service de l'intérêt mais dans l'intention inverse, pour obtenir des effets de distance. Jouant sur la citation et le pastiche, il va jusqu'au bout de la distance et multiplie les clins d'œil au spectateur. À la chanson sérénade du comte (n°2), Rosine répond en empruntant air et paroles au *Maître en droit*, opéra-comique de Lemonnier, musique de Monceny (1760), connu des spectateurs²⁰. Et de même, lors de la première tentative d'assaut, Almaviva, sous l'habit d'un militaire ivre, chante sur l'air alors célèbre de Montauciel dans *Le Déserteur* de Sedaine, musique de Monsigny (1769). Cet effet de citation est délibéré: les Comédiens-Français n'ont pas voulu que Suzanne (dans *Le Mariage de Figaro*) chantât un passage de *L'Infante de Zamora*²¹ sans doute parce que l'air ne disait pas grand chose aux spectateurs et Beaumarchais ne s'est pas battu, semble-t-il, pour sauver le morceau. Chaque fois, la distance est en rapport direct avec le sens et la narration. Il s'agit de créer des effets de second degré comique et d'activer des réseaux d'entente complice. L'air de Montauciel est particulièrement bienvenu: il s'adapte à la situation où Almaviva feint l'ivrognerie et participe à un effet de mise en abyme de la chanson. La distance comique est évidemment justifiée par la narration. Dernier exemple: la ritournelle grotesque de Bartolo. Elle affiche le ridicule du personnage du barbon amoureux et sert à l'évidence à accentuer la distance comique. Simultanément elle donne une caractérisation poétique et musicale au personnage, qui rend sensible son décalage avec les deux jeunes amoureux, un peu comme, dans *Le Misanthrope*, la chanson d'Alceste renvoie aux temps anciens du roi Henri: («J'aime mieux ma mie ô gué! J'aime mieux ma mie»). Les réminiscences de Molière sont si fortes dans l'ensemble de cette scène qu'elles ne pouvaient échapper au public. On doit ainsi comprendre les chansons que nous venons d'évoquer dans leur rapport à l'ensemble de cette *scène de musique*, qui démarque à l'évidence une scène semblable dans *Le Malade imaginaire*. Le chant de la jeune fille endort le vieillard:

En l'écoutant, Bartholo s'est assoupi. Le comte, pendant la petite reprise, se hasarde à prendre une main qu'il couvre de baisers. L'émotion ralentit le

²⁰ *Ibidem*, acte I, scène 6, p. 301.

²¹ Voir P. Robinson, *Beaumarchais et la chanson* [...], cit., p. 88.

chant de Rosine, l'affaiblit, et finit même par lui couper la voix au milieu de la cadence, au mot *extrême*. L'orchestre suit le mouvement de la chanteuse, affaiblit son jeu et se tait avec elle. L'absence de bruit qui avait endormi Bartholo le réveille. Le comte se relève. Rosine et l'orchestre reprennent subitement la suite de l'air. Si la petite reprise se répète, le même jeu recommence [...].²²

Il y a là un effet de citation théâtrale parfaitement thématifiée. Le comte l'annonce avec une grande malice: «Mais prenez garde que toutes ces histoires de maîtres supposés sont de vieilles finesses, des moyens de comédie; si elle va se douter [...]»²³. La musique, originale ici, s'intègre à un divertissement qui joue sur le second degré dramatique et elle y inscrit des effets de comique irrésistibles. Le jeu avec la musique fait plus qu'accompagner la scène: elle y ajoute du comique et suscite le rire.

Le dernier cas que j'envisagerai est celui de la très célèbre romance de Chérubin dans *Le Mariage de Figaro*. Pour l'essentiel de l'analyse, on ne peut que renvoyer à celle de Philip Robinson²⁴; je me bornerai donc, dans la perspective qui est la mienne, à évoquer la relation complexe entre adhésion et distance, que Beaumarchais institue avec une totale maîtrise. Il s'agit exactement d'un vaudeville puisque Chérubin chante une chanson à la mode. Tout le monde la connaissait et pouvait la fredonner: elle circulait dans la ville et madame Poitrine, la nourrice du Dauphin, l'avait apprise à Marie-Antoinette et à son royal nourrisson. Tout le monde l'attendait: Beaumarchais, au cours de sa campagne pour faire représenter sa comédie, l'avait fait imprimer et diffuser sous forme de feuilles volantes. L'allusion était donc claire, malicieuse et politique. Le second effet de distance tient à sa dimension parodique complexe. Le texte d'une romance tendre et nostalgique est chanté sur un air populaire et enfantin. Mais, en même temps, la chanson de Malbrough évoque la mort du héros, qui ne reviendra pas de la guerre. La mort du héros est évoquée par le texte sur une modalité plaintive:

Je veux, traînant ma chaîne,
(Que mon cœur, que mon cœur a de peine)
Mourir de cette peine
Mais non m'en consoler.²⁵

Mais la ritournelle populaire inscrit en palimpseste une insouciance enfantine, qui est aussi celle du page.

²² P.-A. Caron de Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, acte III, scène 4, cit., p. 329.

²³ *Ibidem*, acte III, scène 2, pp. 324-325.

²⁴ P. Robinson, *Beaumarchais et la chanson [...]*, cit., pp. 77-89.

²⁵ P.-A. Caron de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, acte II, scène 4, cit., p. 408.

Elle voit venir son page
 Tout de noir habillé (3X)
 Beau page, oh mon beau page
 Mironton mironton mirontaine
 Beau page, oh mon beau page
 Quelles nouvelles apportez? (3X)
 Aux nouvelles que j'apporte
 Mironton mironton mirontaine
 Aux nouvelles que j'apporte
 Vos beaux yeux vont pleurer (3X)
 Monsieur Malbrough est mort
 Mironton mironton mirontaine
 Monsieur Malbrough est mort
 Est mort et enterré (3X)

Le page de la chanson populaire n'est pas le mort: c'est le mari qui meurt. La musique inscrit donc un vœu secret, plus amusant et plus *risqué* que la tonalité plaintive de Chérubin ne le laisserait penser.

Cette distance vient contrarier l'attendrissement bien réel, qui est visé par ce passage. Il naît de la romance elle-même et de l'évocation médiévale d'un amour courtois dont la mode troubadour a rappelé le souvenir en cette fin du XVIII^e siècle. Nostalgie d'une noblesse dont on pressent qu'elle a disparu et d'un mode promis à la mort: ne la devine-t-on pas aussi derrière les airs de la Reine de la Nuit, dans la *Zauberflöte*? L'attendrissement surgit aussi de la poésie d'un amour adolescent sans espoir, inscrit dans la langue intemporelle des chansons populaires. Beaumarchais traite la scène à la manière d'un «tableau», pensé et thématé comme tel:

La comtesse, assise, tient le papier pour suivre. Suzanne est derrière son fauteuil, et prélude en regardant la musique par-dessus sa maîtresse. Le petit page est devant elle, les yeux baissés. Ce tableau est juste la belle estampe d'après Van Loo, appelée *La Conversation espagnole*.²⁶

Il s'agit d'une gravure (1769) de Beauvarlet ainsi dénommée, d'après le tableau que Van Loo avait exposé au Salon de 1755, *Le Concert espagnol*. Mais on peut aussi penser que Beaumarchais songeait aussi, plus ou moins nettement, à *La Lecture espagnole*, que le peintre avait exposé au Salon de 1761 et qui place le jeune homme dans une situation plus proche de celle de Chérubin que ne l'est le personnage masculin des deux images précédemment évoquées. C'est bien ici à l'esthétique du tableau que l'auteur fait appel, comme il l'avait fait d'une autre manière au début du *Barbier de Séville*, lorsque Figaro écrit sa chanson. Une pause intervient dans l'action scénique, qui semble se suspendre: c'est exactement ce que Beaumarchais reprochait à la comédie

²⁶ *Ibidem*, p. 406.

à ariettes. L'auteur tire cependant de ce tableau des effets qui relèvent de la nouvelle conception du tableau et de l'action dramatique que Diderot avait proposée en 1757 dans ses *Entretiens sur le Fils naturel*. Les gestes, la musique et les postures viennent prendre le relais de la narration dramatique. Avec une extrême audace, le tableau et l'émotion qu'il dégage permettent de suggérer ce qu'aucune verbalisation n'aurait autorisé dans ces années 1780, la surprise des sens. La comtesse est émue par le jeune homme et c'est le début d'un glissement: le jeune homme sera partiellement dénudé par les deux jeunes femmes. Beaumarchais inscrit à sa manière le passage d'un libertinage aristocratique, cruel et indifférent, celui de Versac, de Valmont ou de la marquise de Merteuil, à un libertinage quasi bourgeois, moins coupable parce que 'sensible'. L'intérêt désigne alors un attendrissement discrètement érotique, comme on voit dans les commentaires de Diderot sur la *Jeune fille, qui pleure son oiseau mort* de Greuze, dans le *Salon* de 1765.

Beaumarchais a ainsi trouvé, pour intégrer la musique et les chansons dans son écriture dramatique, des solutions que sa théorie ne permettait pas *a priori*. Renonçant à l'opéra-comique parce que les scènes musicales y détruisaient l'intérêt dramatique, il a opté pour la comédie et le vaudeville et joué, dans les scènes de musique, des effets de distance qu'introduisaient les chansons. Puis, allant au delà, il a réussi à concilier l'émotion et la distance dans *Le Mariage de Figaro*, en jouant des possibilités offertes par la dramaturgie et notamment par le tableau dramatique. On peut penser que sa sévérité à l'égard de la comédie à ariettes était excessive, comme le montre l'exemple même du *Déserteur* de Sedaine et Monsigny, auquel il rend un hommage involontaire. La réconciliation du rire et de la sensibilité, de l'émotion et de la distance est précisément un des secrets de son art, comme ce fut aussi le cas chez Marivaux ou chez Mozart.

Références bibliographiques

- Beaumarchais Pierre-Augustin Caron de, *Œuvres*, éd. établie par Pierre Larthomas, avec la collaboration de Jacqueline Larthomas, Gallimard, Paris 1988.
- Diderot Denis, *Est-il bon? Est-il méchant?* (1834), éd. présentée, établie et annotée par Pierre Frantz, Gallimard, Paris 2012.
- Franchin Mathieu, "La musique et la danse, c'est là tout ce qu'il faut": la vie musicale de la Comédie-Française (1680-1754), «Revue de musicologie», à paraître.
- Gudin de la Brenellerie Paul-Philippe, *Des drames et des comédies de Beaumarchais, et des quelques critiques qu'on en a faites*, in P.-A. Caron de Beaumarchais, *Œuvres complètes*, tome VII, Léopold Collin, Paris 1809, pp. 211-310.
- Lever Maurice, *Beaumarchais et la musique*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», C, 4, 2000, pp. 1083-1104, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bp-t6k5623686h>> (05/2017).
- Robinson Philip, *Beaumarchais et la chanson. Musique et dramaturgie des comédies de Figaro*, Voltaire Foundation, Oxford-Paris 1999.

L'ÉDITION DE *LUCRÈCE BORGIA* DE VICTOR HUGO,
TEXTE ET MUSIQUE

Patrick Taïeb, Fernando Morrison
Université Paul-Valéry Montpellier 3

(<patrick.taieb@univ-montp3.fr>; <fernando.morrison@univ-montp3.fr>)

Le principal objet de cet article est de présenter le projet d'une édition de *Lucrèce Borgia* avec sa musique originale récemment découverte dans les fonds publics de la ville de Montpellier.

Au-delà des aspects philologiques et pratiques que revêt l'édition d'un texte théâtral, une telle découverte apporte des éléments concrets à la réflexion sur la frontière entre le texte événement et le texte *monument*¹. S'agissant ici d'un chef-d'œuvre de Victor Hugo récemment réédité dans la Pléiade après une longue histoire éditoriale commencée sous le contrôle de l'auteur, on peut considérer que le texte monument a été bien servi par la civilisation littéraire. L'appareil critique des éditions modernes faisant une large place à des aspects touchant à la représentation, on pourrait également conclure que l'approche théâtrale ne souffre pas non plus d'une distance hautaine à l'égard de la représentation. La musique, cependant, n'y figure pas et les termes par lesquels sa présence est mentionnée disent combien celle-ci est ignorée et combien l'écart est creusé avec l'événement, car Hugo conçoit *Lucrèce Borgia* à une époque et dans un contexte où la musique de scène accède à un statut singulier. C'est lui qui définit le genre même de *Lucrèce*, au point que la musique pourrait être envisagée comme une partie du monument.

On ne fera pas grief aux études littéraires plus qu'à quelque autre instance académique d'être responsable de la déconsidération qui frappe généralement les musiques dédiées (ou d'écran, ou de circonstance).

¹ Nous inspirant du travail de Florence Dupont nous utiliserons les termes 'texte monument' et 'texte événement' pour désigner, respectivement, le texte imprimé d'une pièce de théâtre et la transcription (impossible) de tous les éléments (textuels, matériels, musicaux) de la représentation (Florence Dupont, *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Les Belles lettres, Paris 1986 et *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*, La Découverte, Paris 1994). Voir également Didier Plassard, *Texte événement, texte monument* (conférence liminaire au colloque international *Le Théâtre, côté texte. Le public de la publication* organisé par l'Université de Rouen, Rouen, 22-24 mai 2007), «Revue d'Histoire du Théâtre», 245-246, 1^{er} et 2^e trimestre 2010, pp. 5-16.

Les études musicologiques elles-mêmes n'accordent à celles-ci qu'un intérêt restrictif qui fait apparaître comme marginal, occasionnel ou occupant quelques niches bien circonscrites, tout un domaine de la production musicale ancienne et récente, et tout un espace de l'imaginaire, plus vaste encore. L'échelle de valeur s'observe dans les signes par lesquels s'exprime la renommée, par exemple dans les dictionnaires biographiques. En témoigne le faible espace qu'occupe Louis-Alexandre Piccinni, musicien de Victor Hugo et compositeur de plus de 180 musiques de scène, dans les notices du *Dictionnaire* de Choron et Fayolle ou dans la *Biographie Universelle* de Fétis, par rapport à Niccolò Piccinni, son oncle compositeur d'opéra². D'autre part, l'intérêt très ancien pour les musiques d'église, d'opéra et de ballet, qui fonde sa place dans l'historiographie, ne suffit pas à étendre aux créateurs qui ont consacré leur talent au théâtre parlé l'aura dont jouit la figure du Compositeur, avec un grand 'C', à l'époque contemporaine.

Mais le poids de l'historiographie et du cloisonnement des disciplines (entre théâtre, littérature et musique) n'est pas seul en cause. L'étude des musiques dédiées ne souffre pas uniquement d'une échelle de valeur défavorable; elle se heurte aussi à divers obstacles d'ordre méthodologique tel que l'accès aux sources et la relation entre esthétique et pratique.

1. Accès aux sources

Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, l'édition musicale connaît un essor sans précédent qui concerne presque toutes les musiques (instrumentale, d'orchestre, de chambre, d'opéra et, dans une moindre mesure, religieuse) et qui donne naissance à une quantité invraisemblable de produits commerciaux ou artistiques à destination des professionnels et des amateurs, tels que la partition, la partie séparée (pour l'exécution) ou l'arrangement, couvrant une infinité d'usages différents de la musique écrite (privé, public, orchestre, petit ensemble, instrument accompagnateur). Des objets très divers voient le jour simultanément au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. Par exemple, la réduction pour piano et chant, dont la production et l'usage vont se généraliser au XIX^e, apparaît juste avant la partition que l'on dit désormais 'de poche'. La première sert pour

² Alexandre-Étienne Choron, François-Joseph-Marie Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs, morts ou vivans qui se sont illustrés en une partie quelconque de la musique et des arts qui y sont relatifs. Précédé d'un sommaire de l'histoire de la musique par Al. Choron et F. Fayolle*, Valade, Paris 1810-1811; François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Deuxième édition, entièrement refondue et augmentée de plus de moitié*, Firmin Didot Frères, fils et C^{ie}, Paris 1866-1868.

les répétitions d'opéra ou pour l'exécution en privé. La seconde atteste l'activité de lire la musique pour l'analyser, et non pour l'exécuter, et elle précède l'apparition d'autres types de texte monument, tels que l'œuvre complète d'un compositeur ou l'anthologie d'un genre. Autrement dit, l'essor de l'édition profite à une multiplication des traces écrites de la musique qui sont toutes déterminées par des usages extrêmement divers.

Un lot se distingue dans ce foisonnement: le groupe livret d'opéra, partition complète, parties séparées, qui s'enrichit de la réduction pour piano, du rôle ou du livret de mise en scène, etc., à mesure que le siècle avance. Ce lot est dicté par la nécessité. Il articule autour d'une œuvre un ensemble de pratiques: partition pour la direction de la musique et de la scène, livret pour la répétition ou pour le public (en salle), parties séparées pour l'orchestre, réduction chant-piano pour les troupes et les classes, ou pour la sphère privée, livret de mise en scène à destination de la province et de l'étranger, etc. La partition d'opéra-comique apparaît la première, dans les années 1760, avant celle du grand opéra et bien avant celle de la musique pour orchestre qui n'est publiée que pour l'exécution, c'est-à-dire en partie séparée. La partition comporte le texte parlé de la pièce (dont les didascalies), et elle est produite autant pour l'usage des institutions parisiennes que pour les théâtres des provinces et de l'étranger, ou pour les théâtres privés. Elle est systématique, au sens où la majorité des créations d'opéra-comique fait l'objet d'une édition simultanément avec la création. Elle est le document complet pour tout le répertoire dans ce genre, un document qui est à la fois le texte *monument* et la trace événementielle à partir de laquelle le spectacle est humainement reproductible³. Les éditions en partition d'œuvres de Duni, celles de *Blaise le savetier* (Sedaine et Philidor, 1759) ou du *Bûcheron* (Guichard et Philidor, 1763) ont encore cette particularité de ne pas retenir l'ouverture, mais cette lacune disparaît rapidement au début des années 1760 et la très grande majorité des ouvrages créés à partir de l'année où la Comédie-Italienne produit officiellement ce genre (1762) font l'objet d'une édition complète. Il en va tout autrement de la partition de musique de scène.

Ce rappel sommaire sur le corpus des sources musicales présente un paradoxe: tandis que la production de musique de scène existe au XVIII^e

³ Dans les années 1780, la grande partition gravée, assortie des parties séparées de l'orchestre, concerne aussi le genre de la Tragédie lyrique. Voir le premier chapitre de l'ouvrage de David Charlton, *Grétry and the Growth of Opera-Comique*, Cambridge University Press, Cambridge 1986. La musique d'opéra-comique paraît être un facteur du dynamisme du marché de l'édition musicale parisienne, tant en partition qu'à travers une multitude d'arrangements pour des formations très diverses. La consultation des catalogues d'éditeur dans les ouvrages suivants l'atteste avec force: Cari Johansson, *French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*, Almqvist & Wiksells, Stockholm 1955; Anik Devriès, François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, vol. I, *Des origines à environ 1820*, Minkoff, Genève 1979.

siècle, tandis qu'elle paraît avoir proliféré à partir de la Révolution⁴ et que la représentation théâtrale lui accorde une place croissante, elle n'est jamais imprimée dans une forme utilisable et suffisante pour la diffusion (les exceptions sont rarissimes⁵).

Dans l'ouvrage qu'il consacre aux expériences mélodramatiques de la fin du XVIII^e siècle, Emilio Sala⁶ recense 32 mélodrames entre Rousseau (1772) et Guilbert de Pixérécourt (1801); la musique est perdue pour 28 d'entre eux. Les partitions sont toutes l'œuvre de compositeurs peu connus dans le monde dramatique (Baudron, Chardiny, Rigel, Beck, Bruni, Vanderbroek, Le Blanc, Quaisain, etc.; les lieux de création sont des théâtres secondaires parisiens: Ambigu-Comique, Théâtre de la Cité, Théâtre des Jeunes artistes) et les trois partitions qui subsistent sont manuscrites. On peut faire toutes sortes d'hypothèses au sujet de cette lacune; par exemple, celle d'une difficulté graphique dans l'entremêlement d'une musique instrumentale et d'un texte parlé, mais elles restent dans l'ordre de la conjecture: la gravure sur plaque est souple d'utilisation et les scènes de mélodrame (parler ou jouer en musique, sans chanter), existent et elles ne manquent pas de clarté ni de beauté⁷. Il reste que l'absence d'imprimés explique les lacunes et laisse croire que la musique d'une pièce de théâtre ou de tout autre spectacle conçu hors des canons esthétiques et d'une dramaturgie lyrique est facultative, interchangeable et dépourvue de valeur d'usage pour le théâtre.

Cet état des sources constitue un trou noir. Tandis que la présence d'un orchestre à la Comédie-Française est avérée, les traces de cette musique sont rares. Le catalogue du fonds 'ancien' est mince; il contient surtout de la musique d'opéra et d'opéra-comique qui a pu être utilisée pendant des représentations, mais pas de musiques originales. Un objet central de l'étude dramaturgique est peut-être perdu. Les vestiges sont rares, mais les traces en sont nombreuses, notamment dans les didascalies. En voici un exemple

⁴ Emilio Sala, *Mélodrame. Définitions et métamorphoses d'un genre quasi-opératique*, «Revue de musicologie», LXXXIV, 2, 1998, pp. 235-246.

⁵ Quelques corpus font exception. Le vaudeville (ou timbre, chanson utilisée dans les pièces en vaudeville), par exemple, est imprimé depuis longtemps dans des recueils de mélodies ou dans les 'livrets' édités. L'impression d'une ligne mélodique, parfois complétée par une basse, est un moyen efficace de faire circuler l'air et les paroles. Cela vaut aussi pour la musique insérée dans les comédies de Beaumarchais: la musique d'Antoine-Laurent Baudron pour *Le Barbier de Séville* (1772) est imprimée (Baudron est compositeur et violoniste de la Comédie-Française de 1763 à la Révolution). De même que pour la musique du *Pygmalion* (1770) de Rousseau, musique d'Horace Coignet, c'est la notoriété des auteurs de la pièce qui a pu jouer en faveur d'une diffusion imprimée.

⁶ E. Sala, *L'Opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Marsilio, Venezia 1995, p. 25.

⁷ Voir, entre autres exemples, l'édition de *Paul et Virginie* (Dubreuil et Lesueur) chez Naderman en 1796.

tiré de *L'indigent* (Louis-Sébastien Mercier, 1772). La pièce commence par ces mots: «Quatre heures sonnent!» prononcés par Joseph, un tisserand, qui travaille encore tandis que celle qu'il pense être sa sœur, ouvrière, «est couchée toute habillée»⁸. Tous les deux rêvent de pouvoir réunir assez d'argent pour rembourser la caution de leur père emprisonné pour «deniers royaux»⁹. La didascalie de la scène 1 décrit le tableau suivant, que la pantomime de Joseph vient animer:

*La scène est éclairée par une lampe qui semble prête à s'éteindre. Joseph travaille à son métier, et relève de temps en temps la mèche de la lampe. Il se lève, marche sur la pointe du pied, et va voir si Charlotte qui s'est jetée sur le lit est endormie. Il paraît satisfait voyant qu'elle repose. Au même instant des éclats de rire éloignés se font entendre. C'est le tumulte d'une fête bruyante qui se mêle au son des instruments. Ce bruit l'inquiète ; il craint que sa sœur ne s'éveille. Il lève les yeux au Ciel, et sa déclamation muette répond à sa situation. Il frappe légèrement du pied et souffle dans ses doigts pour les dégourdir du froid.*¹⁰

Le bruit que font De Lys, un riche jeune homme qui loue «tout le corps du bâtiment neuf»¹¹, et ses amis, contraste avec le silence dans lequel se trouvent Joseph et Charlotte.

La musique mentionnée par le «*son des instruments*» existe-t-elle? Quelle musique entend-on venant des appartements voisins et qui renseignerait le musicologue sur ce qu'était en 1772 une musique de jeunes, une musique de soirée? Les mêmes questions se posent à propos d'*Eugénie* (Beaumarchais 1767), où il est question dans la scène d'exposition d'une sonate éditée. Elles se posent aussi pour la reprise du *Guillaume Tell* de Lemierre, en 1793. Ce cas présente un intérêt encore différent car il existe deux versions de la pièce à trente ans d'intervalle. De l'une à l'autre, le genre de la pièce évolue de la tragédie voltairienne, conçue en vers et dans une morale sévère, appliquant les bienséances, vers un spectacle qui montre ce que la scène classique rejette et qui sonorise les péripéties spectaculaires (1793). Beaucoup d'indices convergent vers l'hypothèse que la musique était très présente à la Comédie Française à l'époque de Mercier et de Beaumarchais et qu'elle y tenait une place renouvelée par le genre du drame préconisé par Diderot.

Tandis que les sources musicales du théâtre parlé du XVIII^e siècle sont rarissimes, celles pour le XIX^e siècle se présentent d'une autre manière. Le fonds dit du Théâtre de la Porte Saint-Martin (BnF) et d'autres qui ont émergé à la faveur de l'enquête sur les fonds musicaux publics lancée par le Ministère de

⁸ Louis-Sébastien Mercier, *L'indigent. Drame en quatre actes, en prose*, Chez Lejay, Paris 1772, I, 1, p. 1.

⁹ *Ibidem*, I, 1, p. 1.

¹⁰ *Ibidem*, I, 1, p. 1.

¹¹ *Ibidem*, I, 3, p. 14.

la Culture en 1989, révèlent une quantité très importante de musique de scène sous la forme de matériel manuscrit. Généralement, ils ont été conservés un temps par les théâtres avant d'être versés à l'Opéra et aux archives municipales. Pris ensemble, ces fonds donnent accès à un corpus très important de musique représentant plusieurs centaines de pièces, une masse qui contraste avec la rareté observée pour la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

L'état général des sources fait apparaître une discontinuité radicale entre les XVIII^e et XIX^e siècles dont on ne saurait dire si elle résulte d'une perte des sources musicales qui masquerait une pratique à la fois courante et continue depuis – pourquoi pas? – les années 1760. Dans tous les cas, cet état des sources est dommageable pour l'étude des musiques de scène, des pratiques de représentation et d'interprétation, et pour l'histoire du théâtre.

2. Esthétique et pratique de la musique de scène

Une autre discontinuité doit être évoquée, qui concerne la réflexion théorique sur les effets de la musique dans les arts de la scène. Elle fait obstacle à la crédibilité des musiques de scène, autant qu'à leurs auteurs, et elle s'observe dans les discours esthétiques et critiques sur la musique et ses effets.

Proliférant, en raison des querelles qui secouent le XVIII^e siècle français, les discours sont fortement marqués dès le milieu du siècle par la *Lettre sur la musique française* (1753) de Rousseau qui fait porter le débat sur les relations entre musique et langue et, fatalement, sur le chant, c'est-à-dire sur le théâtre lyrique. La tragédie lyrique occupe tout l'espace de discussion, ou presque, tant au cours de la Querelle des bouffons qui a pour thème principal la comparaison de la France et de l'Italie, qu'au sein de la Querelle des gluckistes et des piccinnistes. L'essor de l'opéra-comique, à la fin des années 1760, contribue à ancrer les discours sur la musique dans les relations avec le Français, la déclamation ou la parodie (au sens de la traduction de l'Italien). C'est du moins ce que Grétry raconte de son échange avec Denis Diderot au moment de la composition de *Zémire et Azor* en 1771¹².

Le philosophe ayant écouté le musicien lui chanter son œuvre tandis que celui-ci y travaillait encore, émet des remarques sur la prosodie dans la scène fameuse du tableau magique et il en propose une autre en déclamant le texte destiné à être chanté. L'échange, en soi anecdotique, est rapporté séparément par Diderot et par Grétry pour être connu d'un lectorat; ce fait indique le point sur lequel pouvaient se rencontrer *directement*, d'une part, les attentes esthétiques d'un milieu et, d'autre part, la création musicale.

¹² Judith Le Blanc, Patrick Taïeb, *Merveilleux et réalisme dans Zémire et Azor: un échange entre Diderot et Grétry*, «Dix-huitième siècle», I, 43, 2011, pp. 185-201, doi:10.3917/dhs.043.0185.

Le fait que beaucoup de grands textes concernant les effets de la musique portent sur ces liens avec la langue ou, à l'inverse, sur son autonomie à l'égard de toute référence extramusicale, c'est-à-dire sur la musique instrumentale, et qu'ils émanent d'hommes de lettres ou de mélomanes éclairés, n'a pas favorisé la production d'écrits qui porteraient sur d'autres relations musique/scène. Dans son *Essai sur l'union de la poésie et de la musique* publié en 1765, Chastellux se montre très préoccupé par les notions d'accent et de période tout en se posant comme l'intermédiaire des avis respectifs des auteurs dramatiques et des compositeurs¹³.

Cela n'a pas favorisé un discours portant sur la musique dans le théâtre, du moins jusqu'à la publication de *La Poétique de la musique* de Lacépède en 1785 et celle des *Mémoires, ou essais sur la musique* de Grétry en 1789, dont beaucoup de développements ont des applications manifestement transversales. Ces développements tirent profit de ce que l'opéra-comique – et, peut-être, le théâtre –, mais aussi les opéras de Gluck ont expérimenté d'autres rapports que ceux envisagés au travers de la voix chantée. D'autres rapports, également, que ceux assumés par la musique descriptive et commentés en termes d'imitation de la nature concrète. On en trouve dans ces deux textes une trace qui se situe trop en marge des cadres conceptuels avoués pour constituer une théorie des relations musique/scène, mais qui tend la main aux expressions qui ont servi ensuite dans le commentaire du mélodrame.

Charles Nodier parle d'une «admirable entente des effets scéniques» au sujet du théâtre de Pixérécourt¹⁴, lequel affirme à son tour avoir «étudié les ouvrages de Mercier et de Sedaine», un auteur de drame et un librettiste d'opéra-comique. Grétry, le musicien qui a le plus collaboré avec le second pendant 20 ans (1773-1792) propose en 1789 une «révolution dramatique» pour concilier les «procédés» respectifs du poète et du musicien¹⁵.

¹³ «J'ai remarqué que même parmi les hommes les plus occupés de cet objet, il se trouvait que les Musiciens ne connaissaient pas assez la Poésie, que les Poètes ne sçavaient pas assez la Musique & que les uns & les autres n'étaient pas suffisamment versés dans la Langue Italienne. Il m'a paru qu'en rassemblant les lumières que chacun pouvait me donner dans la partie qui lui était propre, je pourrais présenter mes opinions sous un point de vue assez clair pour rapprocher les avis différents. On m'a excité à remplir cette tâche; [...] Quelque envie que j'aie eu d'être court, je n'ai pu m'empêcher de m'arrêter de temps à autre à quelques considérations sur la Musique des Anciens : mais on sentira aisément que ces observations sont liées à mon sujet, & que je n'ai pu donner tant d'attention à la Musique *périodique* sans en fixer la naissance & sans en montrer les progrès» (François-Jean de Chastellux, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, La Haye, Merlin, Paris 1765, pp. I-IV).

¹⁴ Charles Nodier, *Introduction*, in René-Charles Guilbert Pixérécourt, *Théâtre choisi*, précédé d'une introduction de Charles Nodier, vol. I, Slatkine, Genève 1971, p. XIV (reproduction en *fac-similé* de l'édition Tresse, Nancy 1841).

¹⁵ André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires, ou essais sur la musique*, tome I, Imprimerie de la République, Paris an V [1797], pp. 350-355.

Le périmètre qu'il définit, où se joue la rencontre de la musique avec le livret, donne un contenu concret à cette «entente des effets scéniques», en particulier de la musique et du texte. Sa description passe par l'exposé d'une méthode de composition d'un opéra¹⁶ conçue en trois étapes. Leur déroulement définit la fonction de la musique dans son rapport avec la situation, plutôt qu'avec la matérialité de la parole, avec la voyelle ou l'accent.

Dans un premier temps, l'auteur dramatique produit un texte en vers pour ce qui est «de pure déclamation». Pour le récitatif, en somme, ou pour le dialogue parlé s'il s'agit d'un opéra-comique, le poète fournit un texte définitif. Mais «dès qu'il sentira sa verve s'animer et demander du chant mesuré», c'est-à-dire pour les airs, duos, trios, etc., qui réclament le renfort de tous les moyens musicaux, «il faut qu'il écrive en prose»¹⁷ et qu'il s'en tienne au «sentiment général»¹⁸ de la situation.

Dans un deuxième temps, le musicien fait sa partition en «s'échau[fant] sur chaque morceau». Il peut définir la tessiture vocale du personnage, mais il laisse vides les portées musicales destinées à recevoir le texte définitif. Surtout, il ne doit pas compter sur d'autres forces que les siennes: «Qu'il se garde bien de croire que les paroles feront passer un morceau que sans elles il rejetterait comme médiocre: non; il faut que chaque morceau de symphonie soit tel, qu'il n'y désire plus rien pour l'effet, l'unité, la fraîcheur et la nouveauté des idées»¹⁹. L'étape suivante, celle de l'écriture en vers des paroles chantées venant parachever le livret, est réduite à une tâche technique. La méthode de Grétry réduit l'objet de centaines de pages de théorie à une question d'organisation et de bonne 'entente'.

Une troisième instance créatrice entre alors en jeu, le public, sous la forme d'un comité auquel la musique est soumise à deux reprises. Une première 'répétition' sert à distinguer les morceaux qui sont conservés de ceux qui sont rejetés et doivent être refaits. La seconde est réglée par un rituel: «le poète lira le sens des paroles après chaque morceau, et souvent les spectateurs doivent se dire: "Je l'avais deviné", ou "Je l'avais senti"»²⁰. Le terme de 'bonne entente' emprunté au registre des relations humaines déplace le critère de la qualité théâtrale vers les effets scéniques et dit à qui il revient de juger la création: le public. Ce dernier ouvre un champ d'investigation à ce que l'on pourrait appeler légitimement une dramaturgie musicale.

¹⁶ Appliquée à l'opéra-comique, la méthode consisterait à écrire les dialogues parlés dans leur intégralité en laissant le texte des numéros chantés sous forme d'ébauche. Grétry explique que *Les Fausses apparences ou l'Amant jaloux* a été conçu de cette manière en 1778: «La partie lyrique a été versifiée par Levasseur, ancien capitaine de dragons» (*ibidem*, p. 307).

¹⁷ *Ibidem*, p. 350.

¹⁸ *Ibidem*, p. 351.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, p. 352.

En fait, dans tous les genres spectaculaires (opéra, opéra-comique, théâtre, etc.), les pratiques depuis les années 1760 semblent explorer des voies très nombreuses et imaginatives dont nous n'avons pas encore cerné les finesses, ni écrit l'histoire. Emilio Sala rapporte que dans *Le Masque de fer* (1790) un personnage 'pense' ou 'rêve' et que la musique d'un air connu vient préciser pour le spectateur l'objet de sa pensée²¹. Ce n'est qu'un des nombreux exemples que l'on peut évoquer pour attirer l'attention sur la 'scénographie sonore', sur une dramaturgie fusionnant texte et musique et introduisant la musique dans un périmètre de l'imaginaire traditionnellement réservé au texte. Les pratiques évoquées ici placent la musique dans la position d'un narrateur intervenant pendant la représentation et si elles sont souvent traitées avec dérision, sur un ton parodique ou satirique dans le commentaire critique du mélodrame²², leur entremêlement avec la dramaturgie du théâtre lyrique au XIX^e siècle est connu.

C'est cette dimension dramaturgique et scénographique que nous cherchons à reproduire dans l'édition de *Lucrece Borgia* en intégrant la musique et d'autres traces, souvent iconographiques (décor, costumes, mise en scène, placement, attitudes) qui sont nécessaires à l'articulation de celle-ci avec le texte. Accompagnée de sa musique, la pièce de Victor Hugo apparaît non seulement comme la suite de ses relations difficiles avec les Comédiens-Français, mais surtout comme sa première rencontre avec la dramaturgie pratiquée par le théâtre du mélodrame.

3. *La musique originale de Lucrece Borgia*

Le 22 novembre 1832 a eu lieu, à la Comédie-Française, la création du *Roi s'amuse*. La représentation fut un échec et un scandale, et fut interdite le lendemain même. Un mois plus tard, Harel, directeur du théâtre de la Porte Saint-Martin, demanda à Hugo *Lucrece Borgia* pour son théâtre.

Tout laissait croire que cette commande était un pari risqué. Adèle Hugo, dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, rapporte que pendant la période de répétitions

les journaux hostiles dénoncèrent d'avance la pièce comme étant le comble de l'obsécénéité ; il y avait une orgie effroyable ; *Lucrece Borgia* aurait le même sort que *Le Roi s'amuse* ; elle n'aurait qu'une seule représentation, etc.²³

²¹ Voir: E. Sala, *Musique et dramatisation dans la "pantomime dialoguée". Le cas de "L'Homme au masque de fer" (1790)*, in Jacqueline Waerber (éd.), *Musique et geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Peter Lang, Bern 2009, pp. 215-231.

²² E. Sala, *L'Opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, cit., pp. 73 et seq.

²³ Adèle Hugo, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie, avec œuvres inédites de Victor Hugo, entre autres un drame en trois actes: Iñez de Castro*, tome II, A. Lacroix, Verboeckhoven et cie., Bruxelles, Leipzig 1863, p. 341.

Or, malgré les pronostics défavorables, la création de *Lucrèce Borgia*, le samedi 2 février 1833, deux mois après celle du *Roi s'amuse*, fut un succès retentissant. Madame Hugo raconte ensuite que, après la représentation

M. Victor Hugo fut attendu à la sortie du théâtre par une foule compacte ; les chevaux du fiacre où il monta avec sa femme et sa fille furent dételés, et il n'évita d'être traîné en triomphe qu'en sortant par l'autre portière et en revenant à pied ; la foule l'escorta jusque sous les arcades de la place Royale ; d'anciens amis qui s'étaient éloignés reparurent ce soir-là ; des inconnus demandèrent à serrer la main du victorieux ; l'ovation, commencée sous les quinquets, se continua sous les étoiles.²⁴

Ce fut un des plus grands succès (du moins financiers²⁵) du directeur Harel et du dramaturge Hugo, et une victoire incontestable pour le drame romantique.

Le Roi s'amuse et *Lucrèce Borgia*, les deux volets du dyptique parents-monstres²⁶, ont eu un accueil on ne peut plus différent, ce qui ne s'explique pas sous un angle purement littéraire. Toujours d'après Adèle Hugo, la mise en scène de la première et seule représentation du *Roi s'amuse* connut plusieurs incidents et elle a été décidément manquée, à tel point qu'à la fin du spectacle « le public en eut assez de ce drame où les figurants ne savaient pas enlever les femmes et où les portes ne savaient pas s'ouvrir »²⁷. En revanche, lorsqu'Adèle fait le récit de la création de *Lucrèce*, elle loue surtout les décors et le jeu des comédiens : « La décoration du premier acte était charmante »²⁸, « M. Frederick [Lemaître] tira l'épée, arracha l'écharpe et la résille et les écrasa à terre, d'un geste si hautain et si irrité qu'il fut applaudi de partout »²⁹, et « [d]ans sa scène avec Genaro, M^{lle} Georges lut la lettre d'un accent si douloureux et si tendre que toute la salle fut émue »³⁰.

²⁴ *Ibidem*, p. 404.

²⁵ Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839* (1974), José Corti, Paris 2001, p. 176.

²⁶ *Ibidem*, pp. 85-100.

²⁷ A. Hugo, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, cit., p. 381.

²⁸ *Ibidem*, p. 399.

²⁹ *Ibidem*, p. 400.

³⁰ *Ibidem*, p. 399. Hugo fait également l'éloge de la troupe du théâtre de la Porte Saint-Martin dans le grand paragraphe qui clôt la première édition de *Lucrèce Borgia*. En voici quelques lignes : « Le jeu général de la pièce est tout à la fois plein d'harmonie et plein de relief, deux qualités qui s'excluent d'ordinaire. Aucun de ces effets criards qui détonnent dans les troupes jeunes, aucune de ces monotonies qui alanguissent les troupes faites. Il n'est pas de troupe à Paris qui comprenne mieux que celle de la Porte Saint-Martin la mystérieuse loi de perspective suivant laquelle doit se mouvoir et s'étagier au théâtre ce groupe de personnages passionnés ou ironiques qui noue et dénoue un drame » (Victor Hugo, *Lucrèce Borgia*, deuxième édition, Renduel, Paris 1833, p. 192). Nos renvois à la pièce utilisent la numérotation des pages de cette édition.

Mais en plus des comédiens investis et des décors efficaces, la pièce d'Hugo bénéficia à la Porte Saint-Martin d'une musique de qualité, composée par un musicien spécialisé dans la sonorisation du théâtre parlé, Alexandre Piccinni. Cette musique contribue beaucoup à l'éloquence du drame en intervenant de diverses manières, soit comme musique d'introduction (ouverture ou début d'acte), soit comme chant accompagné, soit comme sonorisation du spectacle visuel ou du texte parlé à la manière d'une musique de film, notamment pendant l'émouvante lecture de la lettre pendant la scène 4 du premier tableau³¹. Gennaro tend à Lucrece Borgia une missive qu'il a reçue d'elle, tout en ignorant qu'elle en est l'auteur et qu'elle est sa mère. Et pendant qu'elle lit à son fils ces lignes qu'elle a conçues avec émotion, de la fosse du théâtre jaillit un expressif solo de cor anglais accompagné uniquement par les cordes:

GENNARO. — Tenez, voulez-vous voir son écriture ? Voici une de ses lettres. (*Il tire de sa poitrine un papier qu'il baise et qu'il remet à doña Lucrezia.*)

— Lisez cela. [*La musique commence ici.*]

DOÑA LUCREZIA, *lisant*. — “[...] Ne cherche pas à me connaître, mon Gennaro, avant le jour que je te marquerai. Je suis bien à plaindre, va. Je suis entourée de parents sans pitié, qui te tueraient comme ils ont tué ton père. Le secret de ta naissance, mon enfant, je veux être la seule à le savoir. Si tu le savais, toi, cela est à la fois si triste et si illustre, que tu ne pourrais pas t'en taire ; la jeunesse est confiante, tu ne connais pas les périls qui t'environnent comme je les connais ; qui sait ? tu voudrais les affronter par bravade de jeune homme, tu parlerais ou tu te laisserais deviner, et tu ne vivrais pas deux jours. Oh non ! contente-toi de savoir que tu as une mère qui t'adore et qui veille nuit et jour sur ta vie. Mon Gennaro, mon fils, tu es tout ce que j'aime sur la terre ; mon cœur se fond quand je songe à toi [...]” *Elle s'interrompt pour dévorer une larme* [*et la musique se termine*].³²

La pièce instrumentale (exemple 1) dure un peu plus d'une minute, ce qui coïncide parfaitement avec une déclamation dans un débit modéré. La lecture croisée du matériel musical et du texte de la pièce permet, dans *Lucrece Borgia* ainsi que dans l'ensemble du théâtre sonorisé, de mieux évaluer le débit de la déclamation, la durée des pantomimes et le tempo des morceaux musicaux lors de la production originale³³.

³¹ Il s'agit de la scène évoquée ci-dessus par Adèle Hugo (voir note précédente). La pièce est divisée en 5 parties, groupées en 3 actes, mais ce groupement n'est pas le même dans toutes nos sources. Par souci de clarté, nous nous y référerons en termes de 'tableau' (terme fréquent, à l'époque, aux théâtres des boulevards), numérotés de 1 à 5.

³² V. Hugo, *Lucrece Borgia*, cit., p. 40 (1, 4).

³³ La dramaturgie musicale du théâtre parlé au début du XIX^e siècle fait actuellement l'objet de la recherche de thèse de Fernando Morrison.

Andante
On parle con espressione dolce

Cor anglais

Violon I

Violon II

Alto

Basse

C. ang.

VI. 1

VI. 2

Alt.

B.

17

C. ang.

VI. 1

VI. 2

Alt.

B.

Ce morceau doit finir avec les derniers mots de la lettre.

18

Cor. ang.

Vn 1

Vn 2

Alt.

B.

Exemple 1 – Morceau qui accompagnait la scène de la lecture de la lettre (tableau 1, scène 4) lors de la production originale de *Lucrece Borgia* au théâtre de la Porte Saint-Martin en 1833 (notre mise en partition)

Dans un journal paru cinq jours après la création de la pièce on rapporte que

[...] le succès que vient d'obtenir la musique de *Lucrèce Borgia* a donné l'idée à M. Pacini (éditeur de musique, boulevard [d] des Italiens, n. 11) d'en faire l'acquisition et de faire graver les parties séparées de cette partition. C'est une bonne fortune pour MM. les directeurs des départements. Ils pourront à bon compte se procurer la musique toute dramatique que M. Alexandre Piccinni a composé[e] pour ce drame. Déjà les couplets et la ronde qui se chantent au troisième acte et qui se marient avec le chant des prêtres, sont sur tous les pianos.³⁴

De cette musique «toute dramatique» composée pendant les répétitions, les éditions du texte de la pièce n'ont rien retenu. La notice sur *Lucrèce Borgia* dans le *Théâtre complet* de La Pléiade signale uniquement que «Piccinni [*sic*], chef d'orchestre du théâtre, compose les intermèdes musicaux»³⁵.

Pourtant, selon son épouse, Victor Hugo non seulement accepta de bon gré la proposition du directeur du théâtre de la Porte Saint-Martin d'introduire de la musique dans la pièce, mais il a même assisté Piccinni dans la composition de la musique³⁶. C'est en dépit de ce témoignage qui excite la curiosité et invite à penser qu'une part de la dramaturgie hugolienne passe par un fond sonore contrôlé par l'auteur, que la musique originale est tombée peu à peu dans l'oubli et n'a ressurgi que très récemment.

En 1935, Julien Tiersot dans un article paru dans la «Revue musicale», assure avoir trouvé la musique de *Lucrèce Borgia* dans les locaux de l'éditeur Joubert³⁷. Mais ce matériel, utilisé selon lui pour une production au théâtre de la Porte Saint-Martin, n'a jamais été repéré car la référence en était trop imprécise. Dans les années 1980, des traces de cette musique ont été retrouvées dans les fonds de la Gaîté de la BnF. Il s'agit d'une partie manuscrite de violon 2 (exemple 2) qui est très insuffisante car le dispositif voulu par Piccinni compte 15 parties. En plus de cette partie de violon 2, la BnF possède un exemplaire de la chanson à boire du dernier acte, arrangée pour piano et chant, et publiée chez Pacini (exemple 3). Jusqu'en 2011, ces deux sources étaient les seuls vestiges connus de la musique de *Lucrèce Borgia*.

³⁴ s.n., «La Gazette des théâtres, journal des comédiens. Feuille officielle des théâtres de la France et de l'étranger», 7 février, 1833, p. 7.

³⁵ Victor Hugo, *Théâtre complet*, Édition de Josette Mélèze et Jean-Jacques Thierry. Préface de Roland Purnal, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1964, tome II, p. 1856.

³⁶ A. Hugo, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, cit., p. 395.

³⁷ Julien Tiersot, *Victor Hugo et la musique*, «Revue musicale», numéro spécial, XVI, 159, septembre-octobre 1935, pp. 167-196. Réédité dans la même revue, 378 (1985), pp. 7-36.



Exemple 2 – Partie manuscrite de violon 2 de la musique de Lucrece Borgia (BnF, Mus., MAT TH 352, fos 1r et 1v; nos clichés)

Overture

Allo Brillato $\text{4}^{\#}$ 2

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, the word "Overture" is written in a large, elegant cursive script. Below it, the tempo and performance instruction "Allo Brillato" is written in a smaller cursive hand, followed by a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/2. The music itself is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and phrasing marks throughout the score. The handwriting is consistent and clear, typical of a composer's manuscript.

LUCRÈCE BORGIA

Paroles de M^r Victor HUGO. Musique de M^r Alexandre PICCINI.

A Paris chez Pacini Boulevard des Italiens N^o II.

PIANO

Allegro vivace.

f

Molto.

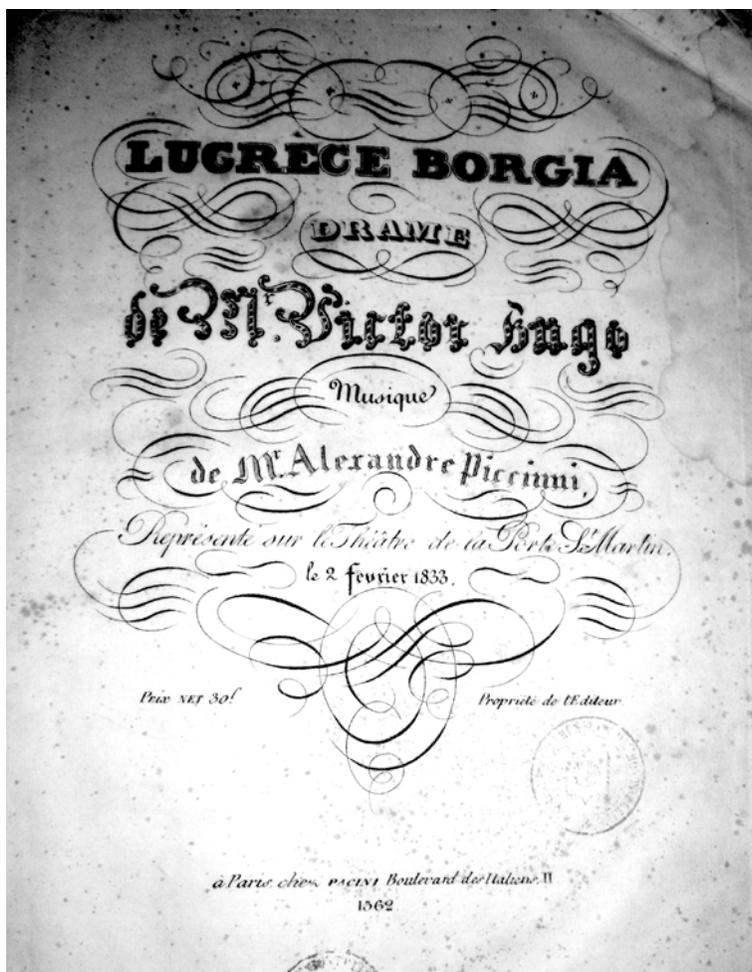
A - mis vi - ve for - gi - e j'ai - me la fol - le nuit et la nap - pe rou - ge - e
 et les chants et le bruit les da - mes peu se - vie - res les ca - va -
 - liers joy - eux le vin dans tous les ver - res l'a - mour dans tous les yeux...

sfp

Exemple 3 – Réduction pour piano de la chanson à boire du dernier tableau de *Lucrèce Borgia* éditée par Pacini en 1833 (BnF, VM 89708, p. 1; notre cliché)

C'est en 2011 que Benoît Louriou, alors étudiant en master de musicologie à l'Université Paul-Valéry, trouva dans les archives municipales de Montpellier (AMM) un carton contenant le matériel d'orchestre complet de la musique de *Lucrèce Borgia* composée par Louis-Alexandre Piccini (exemple 4). La liasse était cataloguée comme 'opéra', mais le titre sur la couverture annonçait un drame de Victor Hugo. Très vite Benoît Louriou comprit qu'il ne s'agissait pas d'une adaptation opératique inconnue de la pièce, mais que, 180 ans après la création il venait de découvrir dans les archives de la ville de Montpellier la seule source complète de la musique de *Lucrèce Borgia*³⁸.

³⁸ Benoît Louriou, *La musique de Lucrèce Borgia*, mémoire de master 1, Montpellier 3, 2012 (inédit). Nous remercions Benoît Louriou d'avoir mis à notre disposition son travail.



Exemple 4 – Couverture de la partie imprimée de violon conducteur de *Lucrece Borgia* (AMM, IS 907; notre cliché)

L'immense intérêt de cette source, parfaitement utilisable, publiée simultanément aux premières représentations et à l'édition du texte, suscita le désir de confronter musique et texte, et de préparer une édition de l'ensemble. C'est ce travail en cours, préparé par Benoît Louriou, Patrick Taïeb et Fernando Morrison à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, qui est l'objet des pages suivantes. Il s'agit de présenter les sources de cette édition, de montrer l'intérêt de la reconstitution d'un drame d'Hugo avec tous ses éléments dramaturgiques et d'en exposer à la fois la nécessité et les difficultés.

4. *La source musicale*

La valeur exceptionnelle de ce matériel est qu'il est complet. La liasse montpelliéraine est composée de 25 cahiers instrumentaux imprimés, pour la nomenclature suivante: cordes, flûte jouant le piccolo, hautbois jouant le cor anglais, deux clarinettes, deux bassons, deux cors, trompette, trombone, percussions et harpe. Certains cahiers correspondent à des instruments placés sur le théâtre (annexe 1). Chaque cahier contient une suite de morceaux, numérotés de 1 à 42, d'une durée comprise entre 2 et 200 mesures environ. Les interventions peuvent être extrêmement brèves ou, au contraire, assez longues pour constituer une pièce orchestrale complète.

Dans le matériel d'orchestre chaque morceau est précédé d'un syntagme tiré d'une réplique de la pièce, que nous appellerons 'réplique clé'. Celle-ci est le signal donné au chef d'orchestre pour attaquer chaque numéro (exemple 5).

Voilà donc son exécration palais! palais de la
luxure, palais de la trahison, palais de l'assassinat,
palais de l'adultère, palais de l'inceste, palais de
tous les crimes, palais de Lucrece Borgia! Oh! la
marque d'infamie que je ne puis lui mettre au
front à cette femme, je veux la mettre au moins
au front de son palais!

Il monte sur le banc de pierre qui est au-dessous du balcon, et avec son poignard, il fait sauter la première lettre du nom de Borgia gravé sur le mur, de façon qu'il ne reste plus que ce mot :

ORGIA.

Exemple 5 – Chaque numéro dans le matériel d'orchestre est précédé d'une réplique clé (dans l'exemple nous l'avons encadrée) qui établit la synchronisation de la partition orchestrale avec le texte de la pièce. Au-dessus, détail de la page 68 de *Lucrece Borgia* (tableau 2, scène 2; source gallica.bnf.fr / BnF). En dessous, détail de la p. 7 de la partie de violon conducteur (AMM, 1S 907; notre cliché)

Au sein de certains numéros on trouve des didascalies qui indiquent au chef d'orchestre la synchronisation entre la musique et l'action scénique. Par exemple, le numéro 6 est joué lorsqu'au premier tableau *Lucrece* réveille *Gennaro* avec un baiser (tableau 1, scène 2; exemple 6). Pendant la première mesure de ce morceau les vents jouent une délicatement mélodie en homophonie, qui souligne la tendresse du baiser, puis le trait ascendant de la deuxième mesure *mime* le réveil de *Gennaro*. Ainsi, lorsque le chef entend sur la scène « Cette femme à Venise ! », il donne le signal de départ à l'orchestre, en adaptant le *tempo* aux gestes de *Lucrece*, et il fait en sorte que le trait soit correctement synchronisé avec le réveil de *Gennaro*. (Dans notre source cette réplique a été biffée et remplacée par « qu'il y a eu de malheur pour moi ! ». Voir *infra*).

ma main
moi.

FLÛTE.

Andantino.

OBOE.

Violons.

A PARIS chez PACINI

Lucrece donne un baiser à Gennaro 1562

C'or (Il s'éveille.)

Boulevard des Italiens

32

LUCRÈCE BORGIA.

DONA LUCREZIA, joignant les mains et presque agenouillée devant Gennaro.

O mon Dieu, qu'il y ait autant de bonheur pour
lui qu'il y a eu de malheur pour moi !

Elle dépose un baiser sur le front de Gennaro, qui s'éveille en sursaut.

GENNARO, saisissant par les deux bras Lucrezia interdite.

Un baiser ! une femme ! — Sur mon honneur,
madame, si vous étiez reine et si j'étais poète, ce

Exemple 6 – Au-dessus: détail de la p. 32 de *Lucrece Borgia*. En dessous: détail de la p. 8 de la partie de violon conducteur (AMM, 1S 907). Le premier motif musical illustre le baiser de *Lucrece*, et, le deuxième, le réveil en sursaut de *Gennaro* (tableau 1, scène 2; les encadrés sont nôtres)

Le document comporte les traces habituelles d'utilisation pour ce type de matériel: des corrections de *tempi*, des numéros biffés ou 'passés', des coupures, des reprises, des changements de réplique clé, des dessins, etc. Elles correspondent à une utilisation remontant aux années 1830 ou 1840 dans des théâtres de province, peut-être au Havre et à Montpellier³⁹, mais elles n'ont pas de lien avec la production originale de la pièce. Ces corrections ne sont pas intégrées à notre édition.

Le compositeur de cette musique, Louis-Alexandre Piccinni (1779-1850), est un descendant illégitime de Niccolò Piccinni, musicien spécialisé dans la composition de ce type de musique dédiée à la scène⁴⁰. En 1833, il avait à son actif plusieurs dizaines de sonorisations pour le théâtre de la Porte Saint-Martin et avait collaboré avec des auteurs de mélodrame. L'effectif requis pour les représentations de la pièce d'Hugo lui a fourni l'occasion de produire une partition magnifique qui mérite l'intérêt d'une reprise contemporaine. Il ne serait pas possible, cependant, de l'éditer séparément et d'en proposer l'exécution en concert pour plusieurs raisons.

La principale est qu'il ne s'agit pas d'une musique de concert mais d'une musique de scène. Elle a été composée non pas pour être écoutée, mais pour être entendue et appréciée dans la rencontre avec les situations et avec le texte du drame. Adèle raconte que Victor Hugo souhaitait la collaboration de Meyerbeer ou de Berlioz et que c'est Harel qui l'en a dissuadé au prétexte que ces musiciens auraient composé «de la musique qu'on écouterait[it], et qui distrairait[it] du drame»⁴¹. Il s'agit d'une composante du spectacle dont on ne saurait la séparer sans qu'elle perde tout son sens, à part quelques numéros, comme l'ouverture, qui sont suffisamment longs et indépendants.

5. La source littéraire

Symétriquement, la rencontre de la musique avec le texte demande un réexamen de celui-ci et entraîne dans une entreprise philologique conséquente. Il n'est pas possible, en effet, d'utiliser les textes publiés depuis la création pour une raison essentielle: ces éditions littéraires de *Lucrèce Borgia* ne correspondent pas à la *Lucrèce Borgia* représentée par Hugo, et, de ce fait, la musique trouvée à Montpellier ne peut pas être exploitée avec ces éditions. Les conflits entre la musique de Louis-Alexandre Piccinni et le texte de la pièce tel qu'il a été *publié* depuis sa création, concernent la structure de la pièce, des didascalies manquantes, des répliques-clé plaçant la musique maladroitement, des répliques-clé absentes, et le texte de la chanson à boire du dernier acte. Avant d'expliquer en détail ces conflits,

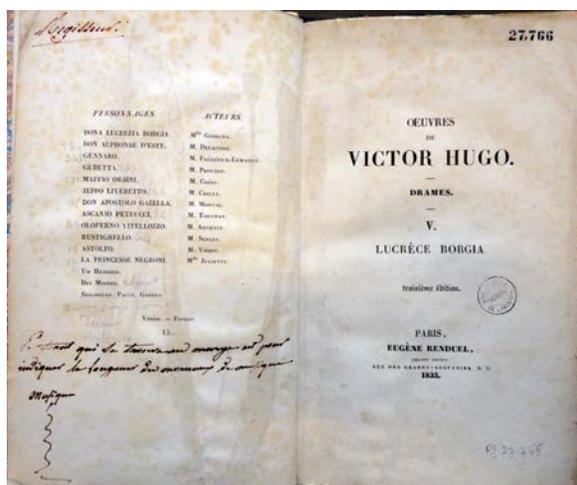
³⁹ Pour des renseignements sur l'histoire du fonds musical du théâtre de Montpellier, le lecteur peut se référer à Fernando Morrison, *La sonorisation du drame romantique : l'exemple de "La Tour de Neslé" d'après le matériel du fonds du théâtre de Montpellier*, mémoire de master 1, université Paul-Valéry Montpellier 3, 2012 (inédit).

⁴⁰ Benoît Louriou prépare actuellement une thèse au sujet de ce musicien, sous la dir. de Patrick Taïeb, à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3.

⁴¹ A. Hugo, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, cit., p. 395.

nous présenterons la source du texte de la pièce choisie pour notre édition, car, nous le verrons, à la différence de toute édition du texte de la pièce, elle résout ces conflits, et est, vraisemblablement, la source la plus fidèle à la pièce tel qu'elle a été jouée au théâtre de la Porte Saint-Martin entre février et avril 1833.

La source en question est un exemplaire de l'édition Renduel de *Lucrèce Borgia* conservé au département des Arts du spectacle de la BnF sous la cote RF 27766 (exemple 7). Plusieurs éléments nous permettent d'assurer que cet exemplaire a servi à une production de la pièce: en haut de la *dramatis personæ* de la page 2, on a écrit à l'encre le mot «régisseur». Dans la suite du document, de nombreuses annotations font le décompte des répliques, apportent des modifications au texte, précisent la mise en scène et le décor, indiquent les points d'insertion de la musique et, parfois, sa durée. Parmi ces annotations on compte 28 schémas donnant le placement du décor et les déplacements des personnages. Ces annotations seront intégrées en totalité dans notre édition.



Exemple 7 – Exemplaire de la troisième édition Renduel de 1833 de *Lucrèce Borgia* servant de source à notre édition (BnF, RF 27766; notre cliché)

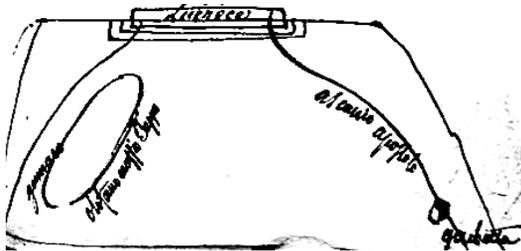
Cet exemplaire a été l'objet, en 1980, d'un article de Barry Daniels publié dans le «Theatre Journal»⁴², où il affirme que cette troisième édition est parue au milieu du mois de mars 1833, et qu'elle est en tout point identique à l'édition *princeps*, sauf par la page de titre (où est indiqué l'ordinal de l'édition⁴³). En supposant que l'exemplaire ait servi lors de la produc-

⁴² Barry Daniels, *Victor Hugo on the Boulevard: Lucrece Borgia at the Porte Saint-Martin Theatre in 1833*, «Theatre Journal», 32, 1980, pp. 17-42.

⁴³ Daniels assure que la première édition a paru le 24 février 1833, la deuxième le 2 mars et conclut que probablement la troisième édition date de la mi-mars. Cependant, *Le Figaro* du 14 février 1833, p. 3, et *Le Voleur* du 15 février 1833, p. 136, donnent le 14 février comme date de parution.

tion originale au théâtre de la Porte Saint-Martin, nous serions alors face à une source extrêmement proche du texte événement de la pièce. Plusieurs indices relevés par Daniels semblent confirmer cette hypothèse.

Premièrement, les annotations dans cet exemplaire ont été réalisées par deux mains différentes. La main responsable de la plupart des annotations l'est également de deux ajouts marginaux au manuscrit autographe de Victor Hugo⁴⁴ (intégrés au texte édité), ce qui constitue, aux yeux de Daniels – et aussi à nos yeux – un élément fort pour supposer qu'il s'agit d'un cahier de régisseur de la production originale de la pièce au théâtre de la Porte Saint-Martin⁴⁵. Deux autres éléments, dit Daniels, lient étroitement ce cahier à la production originale d'Hugo. Dans la p. 165 l'on a inséré un schéma de mise en scène qui coïncide très précisément avec un dessin inédit que Nanteuil aurait réalisé, selon Daniels, pendant les répétitions ou les représentations lorsqu'il préparait les gravures pour l'édition (exemple 8).



Exemple 8 – Au dessus: Le cliché provient de Barry Daniels, *Victor Hugo on the Boulevard: Lucrece Borgia at the Porte Saint-Martin Theatre in 1833*, «*Theatre Journal*», 32, 1980, p. 17. Voici la légende qu'accompagne l'exemple dans le dit article: «*La salle de festin*» from *Lucrece Borgia*. Sketch by Nanteuil. Musée Victor Hugo. Photo: Bulloz. En dessous, schéma de la même scène, inséré à l'encre dans l'exemplaire servant de source à notre édition (BnF, RF 27766; notre cliché)

⁴⁴ BnF, Ms., NAF 13371, f. 33 v. et f. 39 v.

⁴⁵ Il ne nous échappe pas, pas plus qu'à Daniels, que l'exemplaire en question serait paru environ un mois et demi après la création, de sorte qu'il n'aurait pas pu servir, bien évidemment, lors de la première représentation. Mais, avec Daniels, nous pensons que le cahier a été réalisé soit pour remplacer un manuscrit fatigué, soit pour vendre la production en province.

Daniels donne un troisième indice qui lie ce cahier à la production originale: la main responsable de la plupart des surcharges est aussi responsable de l'ajout d'un dialogue *inédit* qui remplace la fin de la scène 2 du 2^e tableau (voir ci-dessous), mais dans une écriture légèrement plus formelle que le reste des annotations. Cela fait supposer à Daniels que le régisseur responsable de ce cahier aurait eu, parmi ses charges, celle de la copie, et qu'il n'y aurait donc rien d'étonnant à ce qu'il adoptât un style plus professionnel lors de l'insertion de variantes.

6. Le texte événement

On sait, par Hugo même, que le texte édité n'est pas celui qui a été joué en 1833 au théâtre de la Porte Saint-Martin; dans une note en fin de volume, l'auteur avertit que:

Le texte de la pièce, telle qu'elle est imprimée ici, est conforme à la représentation, à deux variantes près que l'auteur croit devoir donner ici pour ceux de MM. les directeurs des théâtres de province qui voudraient monter *Lucrèce Borgia*.⁴⁶

La première de ces variantes remplace la dernière scène du 2^e tableau, lorsque Astolfo et Rustighello jouent le sort de Gennaro à pile ou face. Dans la variante de fin, Rustighello fait appel à ces sbires pour se débarrasser d'Astolfo et capturer ensuite Gennaro. Le cahier du régisseur contient cette variante recopiée à la main sur un feuillet qui a été inséré à l'endroit concerné de la pièce (exemple 9). Le matériel musical prévoit un morceau, numéroté 20, qui accompagne la fin de ce tableau, morceau qui doit commencer après la réplique clé «Enfoncez cette porte».

Ces mots, absents dans le texte monument, ferment le tableau dans la variante donnée par Hugo en fin de volume⁴⁷. Dans le matériel d'orchestre une surcharge remplace «Enfoncez cette porte» par «Bonsoir», réplique qui clôt le tableau dans le texte monument: on en déduit que la musique a servi à une production de la pièce fondée sur le texte monument.

⁴⁶ V. Hugo, *Lucrèce Borgia*, cit., p. 185.

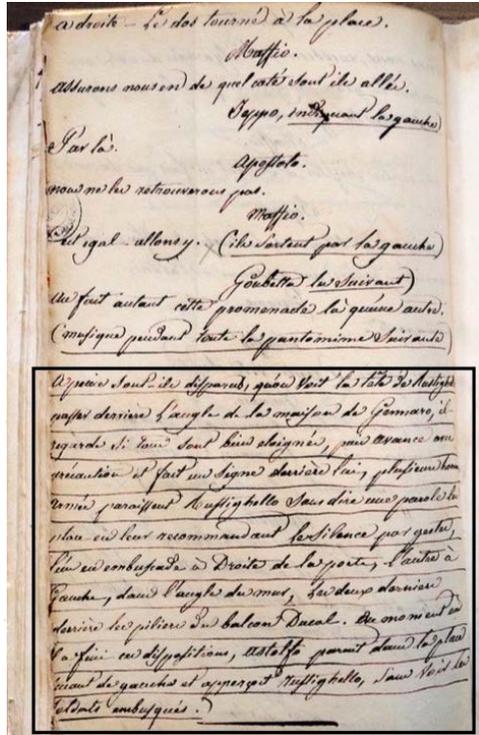
⁴⁷ Dans le texte publié, Rustighello et Astolfo jouent à croix ou pile qui des deux aura Gennaro. Dans la variante en question, Rustighello décide de se débarrasser d'Astolfo: «RUSTIGHELLO — Saisissez cet homme. — Vous avez entendu ce qu'il a dit. Vous en témoignerez. — Silence, Astolfo ! — (Aux autres sbires.) Enfants, à l'œuvre à présent ! Enfoncez-moi cette porte» (*ibidem*, p. 187, et annexe 2 de cet article).

NOTE.

Le texte de la pièce, telle qu'elle est imprimée ici, est conforme à la représentation, à deux variantes près que l'auteur croit devoir donner ici pour ceux de MM. les directeurs des théâtres de province qui voudraient monter *Lucrece Borgia*.

Voici de quelle façon se termine à la représentation la deuxième partie du premier acte.

A peine les gentilshommes ont-ils disparus, qu'on voit la tête de Rustighello passer derrière l'angle de la maison de Gennaro. Il regarde si tous sont bien éloignés, puis avance avec précaution et fait un signe derrière lui. Plusieurs hommes armés paraissent; Rustighello, sans dire une parole, les place, en leur recommandant le silence par gestes, l'un en embuscade à droite de la porte de Gennaro, l'autre à gauche, l'autre dans l'angle du mur, les deux derniers



Exemple 9 – À gauche: variante de fin de *Lucrece Borgia* (p. 185; source gallica.bnf.fr / BnF), donnée par Hugo, conforme à la représentation. À droite, la même variante, recopiée sur un feuillet et insérée entre les pages 70 et 71 du cahier du régisseur (BnF, RF 27766; l'encadré est nôtre; notre cliché)

La deuxième variante donnée par Hugo remplace la chanson à boire chantée par Gubetta au dernier tableau (tableau 5, scène 1) par une autre, considérablement plus longue et moins grotesque, chantée par Maffio⁴⁸.

⁴⁸ La chanson chantée par Gubetta est (*ibidem*, pp. 162-163, 5, 1): «Saint Pierre, ouvre ta porte / Au buveur qui t'apporte / Une voix pleine et forte / Pour chanter : *Domino ! // Gloria Domino ! //* Au buveur, joyeux chante, / Qui porte un si gros ventre / Qu'on doute, lorsqu'il entre, / S'il est homme ou tonneau. // *Gloria Domino !*» La chanson chantée par Maffio (*ibidem*, p. 188): Amis, vive l'orgie! / J'aime la folle nuit / Et la nappe rougie / Et les chants et le bruit, / Les dames peu sévères, / Les cavaliers joyeux, / Le vin dans tous les verres, / L'amour dans tous les yeux // La tombe est noire, / Les ans sont courts. / Il faut, sans croire / Aux sots discours, / Très souvent boire, / Aimer toujours! ». Pour une analyse des différentes versions de cette chanson, voir Anne Ubersfeld, *D'un commandeur à l'autre ou la chanson de Gubetta*, «Littérature», IX, 1, 1973, pp. 74-85.

C'est bien la chanson chantée par Maffio qui a été publiée en réduction pour piano chez Pacini. Et c'est bien cette chanson qui fait partie de la musique d'orchestre imprimée trouvée à Montpellier. Dans le cahier du régisseur, cette variante a été découpée et collée sur le texte qu'elle remplace.

Si, en tenant compte des variantes données par Hugo, deux conflits entre le texte monument et la musique sont résolus (la réplique clé «Enfoncez cette porte», qui est absente dans le texte monument, et les paroles de la chanson du dernier acte, différentes dans le texte monument et dans le matériel musical), des contradictions et des inconsistances subsistent toutefois. Or, ces conflits trouvent leur solution dès que l'on se réfère aux annotations du cahier du régisseur de la Porte Saint-Martin.

Le premier conflit concerne la structure de la pièce. Dans la pièce imprimée, les cinq tableaux sont appelés 'parties' et sont groupées en trois actes de la manière suivante: acte I, parties 1 et 2; acte II, parties 1 et 2; acte III, partie 1 (voir tableau 1). Cette organisation diffère de celle de la musique telle qu'elle est exprimée dans les parties séparées: acte I, partie 1; acte II, parties 1 et 2, acte III, parties 1 et 2. Dans le cahier du régisseur, le groupement a été corrigé en faveur de celui observé dans la musique (voir tableau 1). Nous ignorons la raison de cette différence, mais le fait est que le document parisien et la musique montpelliéraine s'accordent sur la structure de la pièce.

Édition Renduel 1833	Cahier du régisseur et matériel musical
Acte I, partie 1	Acte I, partie 1
Acte I, partie 2	Acte II, partie 1
Acte II, partie 1	Acte II, partie 2
Acte II, partie 2	Acte III, partie 1
Acte III	Acte III, partie 2

Tableau 1 – Groupement des parties dans les différentes sources

Deuxièmement, nous avons vu que la musique imprimée contient des didascalies. Une grande partie de ces didascalies sont absentes dans le texte monument, mais elles font partie des annotations du cahier du régisseur. En voici un exemple parmi bien d'autres, emprunté au début du deuxième tableau. Pendant le morceau qui sert d'introduction à ce tableau, sur la partie de violon conducteur on peut lire, à la mesure 19, «on lève la toile», puis, aux mesures 21 à 23, «Lucrèce paraît, un peloton de gardes la suit et sort» (exemple 10). Cette brève pantomime n'est pas signalée dans le texte imprimé.

Or, un ajout manuscrit sur le cahier du régisseur confirme ce qu'on lit sur le matériel musical: «Gubetta est en scène appuyé contre le palais ducal, Lucrèce entre de droite, suivie par 5 gardes à qui elle fait signe de suivre leur chemin. Ils sortent par la gauche» (exemple 10).

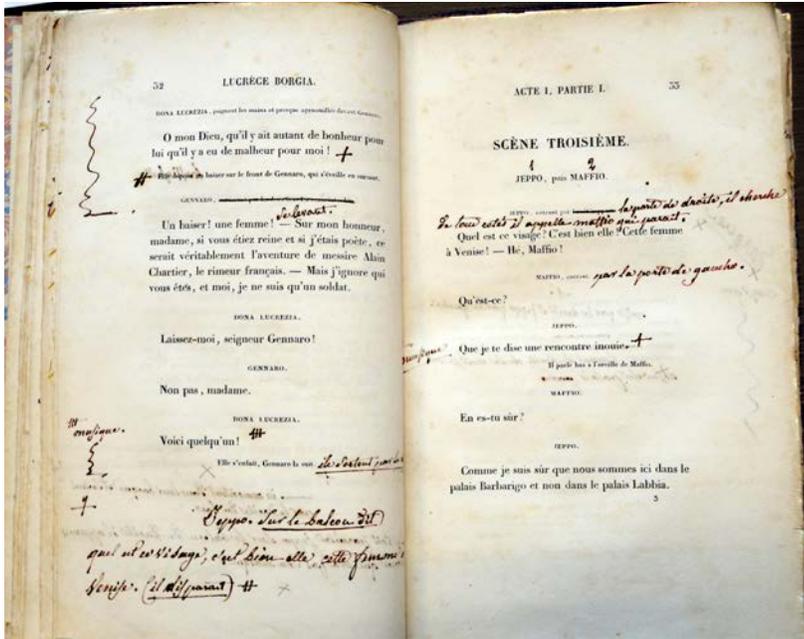
The image displays two pages from a musical score. The left page is the conductor's violin part, labeled 'VIOLON CONDUCTEUR ACTE 2^e INTRODUCTION. N° 13'. It features musical notation for violin and piano accompaniment. The right page is the stage directions (didascalies) for the first scene, titled 'PREMIÈRE PARTIE. Sc. 1^{re} Acte'. It includes printed text and handwritten annotations in red ink. The printed text describes the stage setting: 'Une place de Ferrare. A droite, un palais avec un balcon garni de jalousies, et une porte basse. Sous le balcon, un grand dessous de pierre chargé d'armures avec ce mot ou grosses lettres saillantes de cuivre doré au-dessous: MORTA. A gauche, une petite maison avec porte sur la place. Au fond des maisons et des clochers.' The handwritten annotations in red ink read: 'Gubetta est en scène appuyé contre le palais ducal, Lucrèce entre de droite, suivie par 5 gardes à qui elle fait signe de suivre leur chemin. Ils sortent par la gauche'. Below this, the scene is identified as 'SCÈNE PREMIÈRE.' and the characters 'DONA LUCREZIA, GUBETTA.' are listed. The printed text continues with 'Tout est-il prêt pour ce soir, Gubetta?' and 'GUBETTA. L'approchant d'elle. - Oui, madame.' and 'DONA LUCREZIA. Y seront-ils tous les cinq?'

Exemple 10 – À gauche: partie de violon conducteur de *Lucrece Borgia* (AMM, 1S 907, p. 9; notre cliché). À droite: cahier du régisseur (BnF, RF 27766, p. 49; notre cliché). Les annotations manuscrites rejoignent les didascalies imprimées dans la partition, absentes du texte monument

Troisièmement, nous avons dit plus haut que la réplique clé de la musique numéro 6, «Cette femme à Venise !», a été corrigée sur le matériel d'orchestre (exemple 6). Dans le texte monument, cette réplique n'arrive qu'une scène plus tard (1, 3), lorsque ni Gennaro ni Lucrèce ne sont sur scène.

Or, ce morceau a été conçu pour accompagner le baiser de Lucrèce et le réveil de Gennaro (il précise clairement que les deux mesures qui le composent correspondent au moment où «Lucrèce donne un baiser à Gennaro» et à celui où «Il s'éveille»). La troupe qui a utilisé ce matériel d'orchestre, responsable des surcharges, a déplacé ce numéro au moment convenable du texte monument (juste après les mots «de malheur

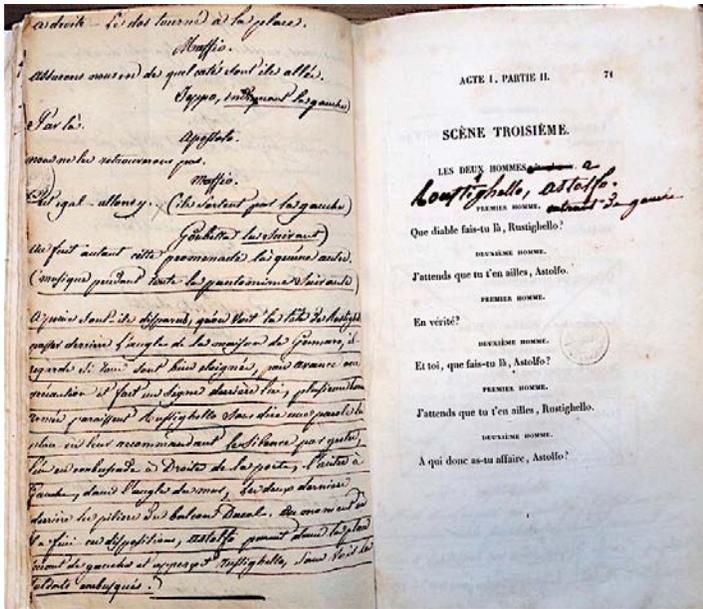
pour moi»). Mais le cahier du régisseur RF 27766 modifie le texte monument et place la réplique «Cette femme à Venise!» à l'endroit précis où le morceau numéro 6 doit commencer pour que la musique se superpose correctement à la pantomime⁴⁹ (exemple 11).



Exemple 11 – Cahier du régisseur (BnF, RF 27766, pp. 32 et 33; notre cliché). La réplique de Jeppo «Quel est ce visage? C'est bien elle! Cette femme à Venise!» (tableau 1, scène 3), qui enclenche la musique (exemple 6) a été placée avant la pantomime accompagnée par ce morceau. Elle a été recopiée en bas de la page 32; le symbole † en haut de la page indique l'endroit où la réplique doit être insérée, et le symbole †† indique la fin de l'insertion

Enfin, la réplique clé du morceau numéro 19 «cette promenade qu'une autre», n'apparaît nulle part dans le texte monument, mais elle ne fait pas partie non plus des variantes données par Hugo. Or, nous avons dit plus haut que le régisseur a remplacé la fin de la scène 2 du 2^e tableau par un dialogue qui ne figure dans aucune édition de la pièce (exemple 12 et annexe 2). Ce dialogue se termine, précisément, par les mots «cette promenade qu'une autre».

⁴⁹ La réplique n'a pas été biffée néanmoins. Vraisemblablement, il s'agit d'une coquille du régisseur.



Exemple 12 – Fin du dialogue ajouté à la fin de la scène 2 du 2^e tableau dans le cahier du régisseur (BnF, RF 27766, folio ajouté et p. 71; notre cliché)

Nous constatons, en somme, que la musique de *Lucrece Borgia* composée par Louis-Alexandre Piccinni pendant la période de répétitions de la pièce, en intelligence avec Victor Hugo, et éditée par Pacini sous forme de matériel d'orchestre dans les semaines qui suivirent la création, ne fonctionne pas avec les versions 'littéraires' de la pièce. En revanche, cette musique s'accorde parfaitement avec le texte donné par l'exemplaire de la pièce conservé au département des Arts du spectacle de la BnF sous la cote RF 27766 et avec ses annotations, texte que nous appelons 'cahier du régisseur'.

Cette concordance vient compléter les arguments donnés par Daniels en 1980 et nous permet d'affirmer que l'exemplaire en question contient le texte de la pièce telle qu'elle a été donnée pendant la création et que nous sommes face à la musique de cette production originelle de *Lucrece Borgia*.

Réciproquement, ce constat met en évidence que le texte imprimé de la pièce est un véritable objet littéraire, un texte monument, comportant de nombreuses différences avec le texte événement de la pièce jouée en 1833. On remarque, au passage, que l'affirmation d'Hugo au sujet de la conformité entre le texte imprimé et le texte représenté, exceptées deux variantes données en note, est en réalité approximative. Enfin, la nécessité de publier la musique de *Lucrece Borgia* avec le texte de la pièce nous conduit non seulement à éditer un document composite, on ne peut plus proche du texte événement, mais également à publier une version tout à fait inédite de *Lucrece Borgia*.

7. Annexe 1: Échantillon commenté de l'édition de *Lucrece Borgia* avec musique et documents iconographiques

La rencontre avec les traces événementielles produit deux effets sur le texte monument: un apport et un écart. Un apport au texte et en informations dramaturgiques supplémentaires; un écart avec le texte monument, parce que celui des premières représentations diverge parfois assez considérablement. Cet apport et cet écart, autant que le parti pris éditorial en faveur de l'événement, dictent le protocole de mise en page de la pièce avec sa musique et son iconographie (voir l'exemple emprunté au 5^e tableau). Les apports sont signalés entre crochets lorsqu'ils sont insérés dans le texte; les passages absents des représentations, qui ont été biffés par le régisseur, sont rejetés en note.

Dans cet exemple, les premiers apports proviennent de la source musicale et sont insérés dans la partition sans symbole particulier: «*On lève la toile*» et «*L'harmonie placée sur le théâtre doit partir sans interruption*» (p. 7). À la page suivante, des notes didascaliques du régisseur indiquent le début de la musique derrière le théâtre et précisent le placement des acteurs, accompagné de deux schémas (p. 8), l'un général, l'autre fixant tout particulièrement l'emplacement de la Negroni et de Gubetta au moment de leur dialogue.

Les chiffres indiqués entre crochets derrière le nom du personnage introduisant une réplique proviennent de la même source (ils sont écrits sur le nom du personnage) et permettent de placer les personnages sur la scène (1: le plus à jardin, 2: le plus à cour) et de lire les schémas (voir pp. 10 et 13).

Le régisseur a pris soin également de noter précisément les départs de la musique ainsi que des éléments de synchronisation avec le jeu. Il précise cela en inscrivant en marge «Musique» ou un 'M', seul ou enrichi d'une vaguelette verticale signifiant la durée du morceau, que nous reproduisons dans l'édition (p. 18). Dans les pages 8 à 17 la mise en page traduit le défilement simultané du texte et de la musique, dans une scène où le dialogue est déclamé tandis qu'une musique diégétique festive est jouée par un orchestre d'harmonie placé sur la scène et prenant part au tableau de façon réaliste. Les schémas sont disposés là où ils sont nécessaires au metteur en scène, au chef d'orchestre et aux acteurs, pour servir aux répétitions, et, pendant la représentation, au chef d'orchestre. Dans l'ensemble du document, les passages du texte biffés par le régisseur sont rejetés en note (p. 21), quelle que soit leur longueur. Celle-ci varie, d'un ou quelques mots jusqu'au fragment de dialogue (dans le début de ce tableau, le régisseur a biffé les cinq premières répliques, soit une dizaine de lignes).

Le texte événement ouvre la voie à toutes sortes de mise en scène, qui peuvent prendre le chemin d'une reconstitution historique ou qui s'en inspirent librement en exploitant ces ressources nouvelles. La musique pèse lourdement sur l'interprétation du texte car elle fixe le caractère de

la scène, celui voulu par Hugo et son collaborateur, Piccinni. L'introduction de ce dernier tableau en comporte deux successivement, exécutée par l'orchestre de fosse: le premier est martial et expressif, il exprime le conflit par anticipation; le deuxième (*Allegretto*, p. 3, mesure 30) est dansant, noble. Il est l'annonce de l'action qui suit le lever de rideau, lequel se produit sur les six dernières mesures de l'introduction. La musique diégétique, placée sur le théâtre comme un accessoire réaliste, lui succède sans interruption. Les quinze premières mesures ont le caractère d'un prélude, d'une improvisation collective par des instrumentistes qui s'accordent en chauffant leurs instruments. C'est pendant ce temps, où l'orchestre joue *forte*, que la pantomime décrite par la didascalie ajoutée (p. 8) est accomplie par la Negroni et Gubetta. L'accompagnement festif commence véritablement avec l'*Allegretto* de la mesure 16 dont le caractère change immédiatement en faveur d'une franche gaieté et d'un jeu *piano*, au moment où Jeppo dit la première réplique, raccourcie par le régisseur: «J'espère que voilà, c'est une histoire gaie».

Le lexique de la fête («orgie», «gaieté», «buvons», etc.) fait écho à l'orchestre jusqu'à l'instant où Gubetta s'inquiète de faire sortir les femmes et boire aux hommes le breuvage empoisonné (p. 17). C'est alors que Gubetta provoque Oloferno pour effrayer celles-ci, dissiper la bonne entente et faire tourner la discussion à l'aigre jusqu'à l'affrontement physique. Six mesures d'un tout autre caractère, très agité et passionné, viennent sonoriser le combat de Gubetta et d'Oloferno depuis la fosse (p. 19).

La dernière intervention musicale de cet extrait a un poids scénographique capital (p. 20). Deux mesures accompagnent le jeu de scène de ceux qui ingurgitent le vin empoisonné; un bref motif descendant figure le geste de Gubetta vidant son verre par-dessous la table. Le contenu didascalique du matériel musical est conservé sur la partition car il est fondamental pour la synchronisation du jeu avec la musique.

ACTE III
2^E PARTIE
INTRODUCTION

Allegro brillante

Hautbois *ff*
 Trompette *f*
 Trombone *ff*
 Grosse-caisse *f*
 Violon I *ff*
 Violon II *ff*
 Alto *ff*
 Basses *ff*

7

Hb.
 Trp.
 Tb.
 Gr.-c.
 Vn I
 Vn II
 Alt.
 B.

13

Score for measures 13-18. The score includes parts for Horn (Hb.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tb.), Trigon (Trgl.), Grand Cymbal (Gr.-c.), Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Alto (Alt.), and Bass (B.).

- Hb.:** Melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes, and ending with a half note.
- Trp.:** Melodic line starting with a quarter rest, followed by quarter notes, and ending with a half note.
- Tb.:** Melodic line starting with a quarter rest, followed by quarter notes, and ending with a half note.
- Trgl.:** Rhythmic accompaniment of quarter notes.
- Gr.-c.:** Rhythmic accompaniment of quarter notes, starting with a *p* dynamic.
- Vn I:** Melodic line with triplets and a *pp* dynamic.
- Vn II:** Melodic line with triplets and a *p* dynamic.
- Alt.:** Rhythmic accompaniment of eighth notes with a *p* dynamic.
- B.:** Rhythmic accompaniment of eighth notes with a *p* dynamic.

19

Score for measures 19-24. The score includes parts for Horn (Hb.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tb.), Trigon (Trgl.), Grand Cymbal (Gr.-c.), Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Alto (Alt.), and Bass (B.).

- Hb.:** Melodic line with triplets and a *p* dynamic.
- Trp.:** Melodic line with triplets and a *p* dynamic.
- Tb.:** Melodic line with triplets and a *p* dynamic.
- Trgl.:** Rhythmic accompaniment of quarter notes.
- Gr.-c.:** Rhythmic accompaniment of quarter notes, starting with a *p* dynamic.
- Vn I:** Melodic line with triplets and a *p* dynamic.
- Vn II:** Melodic line with triplets and a *p* dynamic.
- Alt.:** Rhythmic accompaniment of eighth notes with a *p* dynamic.
- B.:** Rhythmic accompaniment of eighth notes with a *p* dynamic.

24 *De suite la valse*

Hb. *f*

Trp.

Tb. *ff*

Trgl.

Gr.-c.

Vn I *ff*

Vn II *ff*

Alt. *ff*

B. *ff*

30 **Allegretto**

Hb.

Trp.

Tb.

Trgl.

Gr.-c. *p*

Vn solo *p*

Vn I *p*

Vn II *p*

Alt. *p*

B. *p*

38

Score for measures 38-45. The score includes parts for Horn (Hb.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tb.), Trigon (Trgl.), Gong-cymbal (Gr.-c.), Violin solo (Vn solo), Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Alto (Alt.), and Bass (B.). The key signature is two sharps (F# and C#). The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The Violin solo part features a complex melodic line with many sixteenth notes. The Violin I and II parts play a rhythmic accompaniment. The Alto and Bass parts play a steady bass line. The Trigon and Gong-cymbal parts play a rhythmic pattern. The Horn, Trumpet, and Trombone parts play a rhythmic accompaniment.

46

Score for measures 46-53. The score includes parts for Horn (Hb.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tb.), Trigon (Trgl.), Gong-cymbal (Gr.-c.), Violin solo (Vn solo), Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Alto (Alt.), and Bass (B.). The key signature is two sharps (F# and C#). The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The Violin solo part features a complex melodic line with many sixteenth notes. The Violin I and II parts play a rhythmic accompaniment. The Alto and Bass parts play a steady bass line. The Trigon and Gong-cymbal parts play a rhythmic pattern. The Horn, Trumpet, and Trombone parts play a rhythmic accompaniment.

54

Hb.

Trp.

Tb.

Trgl.

Gr.-c.

Vn solo

Vn I

Vn II

Alt.

B.

61

Hb.

Trp.

Tb.

Trgl.

Gr.-c.

Vn solo

Vn I

Vn II

Alt.

B.

82

Hb.
Trp.
Tb.
Trgl.
Gr.-c.
Vn solo
Vn I
Vn II
Alt.
B.

88 *On lève la toile.* *L'harmonie placée sur le théâtre doit partir sans interruption.*

Hb.
Trp.
Tb.
Trgl.
Gr.-c.
Vn solo
Vn I
Vn II
Alt.
B.

MUSIQUE DERRIÈRE LE THÉÂTRE

Andante

Musical score for the first system, featuring Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bn.), Horn (Corns en ré), and Harpsichord (Hpe.). The score is in G major and 3/4 time, marked Andante. The Flute part begins with a melodic line in the fourth measure. The Clarinet and Bassoon parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The Horn part has a melodic line starting in the fourth measure. The Harpsichord part features a complex rhythmic pattern of eighth notes and triplets throughout the system.

Une salle magnifique du palais Negroni. À droite, une porte bâtarde. Au fond, une grande et très large porte à deux battants. Au milieu, une table superbement servie à la mode du quinzième siècle. De petits pages noirs, vêtus de brocard d'or, circulent à l'entour. — Au moment où la toile se lève, il y a quatorze convives à table, Jeppo, Maffio, Ascanio, Oloferno, Apostolo, Gennaro et Gubetta, et sept jeunes femmes, jolies et très galamment parées. Tous boivent ou mangent, ou rient à gorge déployée avec leurs voisins, excepté Gennaro qui paraît pensif et silencieux.

[Musique derrière le théâtre.]

[Au lever du rideau la Negroni se lève et vient causer bas à gauche du théâtre, un peu dans le fond, avec Gubetta qui s'est aussi levé.]

SCÈNE PREMIÈRE.

JEPP0, MAFFIO, ASCANIO, OLOFERNO, DON APOSTOLO,
GUBETTA, GENNARO, DES FEMMES, DES PAGES.

[JEPP0.

J'espère que voilà, c'est une histoire gaie!]

MAFFIO.

Une histoire gaie, Jeppo! Comment il advint que don Siliceo, beau cavalier de trente ans, qui avait perdu son patrimoine au jeu, épousa la très riche marquise Calpurnia, qui comptait quarante-huit printemps. Par le corps de Bacchus! vous trouvez cela gai!

Musical score for the second system, continuing the orchestration. The Flute part features a melodic line with a trill (tr) in the fourth measure. The Clarinet and Bassoon parts continue their harmonic support. The Horn part has a melodic line starting in the fourth measure. The Harpsichord part continues its complex rhythmic pattern of eighth notes and triplets.

Musical score for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bn.), Horn (Corns (ré)), and Harpsichord (Hpe.). The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The Flute part has a melodic line with slurs and accents. The Clarinet and Bassoon parts provide harmonic support with chords and some melodic fragments. The Horn part has a steady accompaniment. The Harpsichord part features a prominent triplet pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

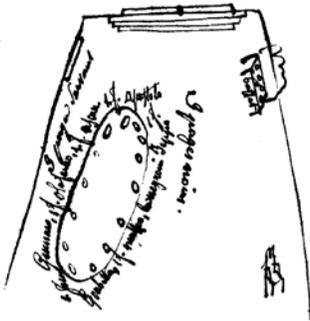


Schéma n° 20, p. 140.

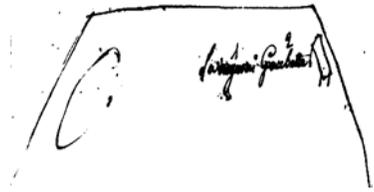


Schéma n° 21, p. 142.

Musical score for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bn.), Horn (Corns (ré)), and Harpsichord (Hpe.). The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked "Allegretto". The Flute part has a melodic line with slurs and accents. The Clarinet and Bassoon parts provide harmonic support with chords and some melodic fragments. The Horn part has a steady accompaniment. The Harpsichord part features a prominent triplet pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

[Rires des convives.]

GUBETTA.

[Regnant sa place.]

C'est triste et commun. Un homme ruiné, qui épouse une femme en ruine. Chose qui se voit tous les jours.

[Rires. La princesse redescend la scène.]

Il se met à manger. De temps en temps, quelques-uns se lèvent de table et viennent causer sur le devant de la scène pendant que l'orgie continue.

LA PRINCESSE NEGRONI [2],
à Maffio, montrant Gennaro.

Monsieur le comte Orsini, vous avez là un ami qui me paraît bien triste.

MAFFIO [1].

Il est toujours ainsi, madame. Il faut que vous me pardonniez de l'avoir amené sans que vous lui eussiez fait la grâce de l'inviter. C'est mon frère d'armes. Il m'a sauvé la vie à l'assaut de Rimini. J'ai reçu à l'attaque du pont de Vicence un coup d'épée qui lui était destiné. Nous ne

nous séparons jamais. Nous vivons ensemble. Un bohémien nous a prédit que nous mourrions le même jour.

LA NEGRONI, *riant*.

Vous a-t-il dit si ce serait le soir ou le matin ?

MAFFIO.

Il nous a dit que ce serait le matin.

LA NEGRONI, *riant plus fort*.

Votre bohémien ne savait ce qu'il disait. — Et vous aimez bien ce jeune homme ?

MAFFIO.

Autant qu'un homme peut en aimer un autre.

LA NEGRONI.

Eh bien ! [vous ne désirez rien de plus. Vous êtes amis².] Vous êtes heureux.

MAFFIO.

L'amitié ne remplit pas tout le cœur, madame.

LA NEGRONI.

Mon Dieu ! qu'est-ce qui remplit tout le cœur ?

MAFFIO.

Il lui prend la taille.

L'amour.

LA NEGRONI.

LA NEGRONI.

Vous avez toujours l'amour à la bouche.

Monsieur le comte Orsini, laissez-moi!

MAFFIO.

MAFFIO.

Et vous dans les yeux.

Un baiser sur votre main?

LA NEGRONI.

LA NEGRONI.

Êtes-vous singulier!

Non!

MAFFIO.

Êtes-vous belle!

Elle lui échappe [et retourne à sa place].

54

GUBETTA [1],

[se levant et] abordant Maffio.

Vos affaires sont en bon train près de la princesse.

MAFFIO [2].

Elle me dit toujours non.

GUBETTA.

Dans la bouche d'une femme Non n'est que le frère
ainé de Oui.

JEPPPO, *survenant, à Maffio.*

Comment trouves-tu madame la princesse Negroni?

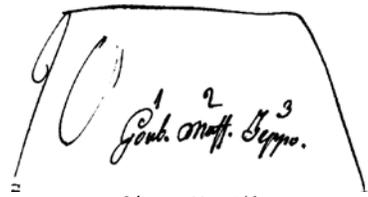


Schéma n° 22, p. 146.

60

14

Gaïment

Fl.
Cl.
Bn.
Cors (ré)
Hpe

MAFFIO.

Adorable. Entre nous, elle commence à m'égratigner furieusement le cœur.

JEPPPO.

Et son souper?

MAFFIO.

Une orgie parfaite.

JEPPPO.

La princesse est veuve.

MAFFIO.

On le voit bien à sa gaieté!

JEPPPO.

J'espère que tu ne te défies plus de son souper?

MAFFIO.

Moi! Comment donc! J'étais fou.

JEPPPO, à *Gubetta*.

Monsieur de Belverana, vous ne croiriez pas que Maffio avait peur de venir souper chez la princesse?

Fl.
Cl.
Bn.
Cors (ré)
Hpe

GUBETTA.

Peur ? — pourquoi ?

JEPPU.

Parce que le palais Negroni touche au palais Borgia.

GUBETTA.

Au diable les Borgia ! — et buvons !

*[Il retourne à sa place.]*JEPPU, *bas à Maffio.*

Ce que j'aime dans ce Belverana, c'est qu'il n'aime pas les Borgia.

MAFFIO, *bas.*

En effet, il ne manque jamais une occasion de les envoyer au diable avec une grâce toute particulière. Cependant, mon cher Jeppo...

JEPPU.

Eh bien !

MAFFIO.

Je l'observe depuis le commencement du souper, ce prétendu espagnol. Il n'a encore bu que de l'eau.

99

JEPP0.

Voilà tes soupçons qui te reprennent, mon bon ami
Maffio. Tu as le vin étrangement monotone.

MAFFIO.

Peut-être as-tu raison. Je suis fou.

GUBETTA, *revenant et regardant*
Maffio de la tête aux pieds.

Savez-vous, monsieur Maffio, que vous êtes taillé
pour vivre quatre-vingt-dix-ans, et que vous ressemblez à
un mien grand-père, qui a vécu cet âge, et qui s'appelait

comme moi Gil-Basilio-Fernan-Ireneo-Felipe-Frasco-
Frasquito comte de Belverana?

JEPP0, *bas à Maffio.*

J'espère que tu ne doutes plus de sa qualité d'Es-
pagnol. Il a au moins vingt noms de baptême. [*Haut.*]
— Quelle litanie, monsieur de Belverana!

GUBETTA.

Hélas! nos parents ont coutume de nous donner
plus de noms à notre baptême que d'écus à notre ma-
riage. [*Rire.*] Mais qu'ont-ils donc à rire là bas?

[*Jeppo et Maffio retournent se placer à la table.*]

107

À part.

— Il faut pourtant que les femmes aient un prétexte pour s'en aller. Comment faire?

[La Negroni vient causer bas à Gubetta³.]

OLOFERNO, *buvant.*

Par Hercule! *[La musique derrière le théâtre cesse à ce moment.]* messieurs! je n'ai jamais passé soirée plus délicieuse. Mesdames, goûtez de ce vin. Il est plus doux que le vin de Lacryma-Christi, et plus ardent que le vin de Chypre. C'est du vin de Syracuse, messeigneurs!

GUBETTA, *[à la Negroni⁴].*

Oloferno est ivre, à ce qu'il paraît.

[Ils retournent à leurs places]

OLOFERNO.

Mesdames, il faut que je vous dise quelques vers que je viens de faire. Je voudrais être plus poète que je ne le suis pour célébrer d'aussi admirables femmes.

[Tous sont à table.]

GUBETTA.

Et moi je voudrais être plus riche que je n'ai l'honneur de l'être pour en donner de pareils à mes amis⁵.

OLOFERNO.

Je vais pourtant vous dire mon sonnet.

GUBETTA.

*[À part.]**[Voilà mon affaire.]**[Haut.]*

— Par le diable, monsieur le marquis Oloferno Vitellozzo! je vous dispense de nous dire votre sonnet. Laissez-nous boire!

OLOFERNO.

Vous me dispensez de vous dire mon sonnet?

GUBETTA.

Comme je dispense les chiens de me mordre, le pape de me bénir, et les passants de me jeter des pierres.

[Rires.]

OLOFERNO.

Tête-dieu! vous m'insultez, je crois, monsieur le petit Espagnol.

GUBETTA.

Je ne vous insulte pas, grand colosse d'Italien que vous êtes. Je refuse mon attention à votre sonnet. Rien de plus. Mon gosier a plus soif de vin de Chypre que mes oreilles de poésie.

OLOFERNO.

[Se levant.]

Vos oreilles, monsieur le Castillan râpé, je vous les clouerai sur les talons!

GUBETTA.

*[Se levant.]*Vous êtes un absurde bêtifre! Fi! A-t-on jamais vu lourdaud pareil? s'enivrer de vin de Syracuse, et avoir l'air de s'être soulé avec de la bière⁶!OLOFERNO, *se jetant sur un couteau [et quittant la table et gagnant l'avant-scène].*

Pardieu! j'éventrerai ce faquin, fût-il plus gentilhomme que l'empereur!

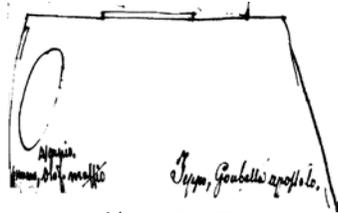
LES FEMMES, *se levant de table.***Ciel! ils vont se battre!***[Musique.]**[Les femmes disparaissent par la porte de droite.]*

LES HOMMES.

Tout beau, Oloferno!

*Ils désarment Oloferno qui veut se jeter sur Gubetta⁷.*OLOFERNO, *se débattant.*

Corps-dieu!

*Schéma n° 23, p. 153.*

GUBETTA.

Vous rimez si richement en Dieu, mon cher poète, que vous avez mis ces dames en fuite. Vous êtes un fier maladroït.

JEPPO.

[Cherchant.]

C'est vrai, cela. Que diable sont-elles devenues?

MAFFIO.

Elles ont eu peur. Couteau qui luit, femme qui fuit.

ASCANIO.

Bah! elles vont revenir.

OLOFERNO, *menaçant Gubetta.*

Je te retrouverai demain, mon petit Belverana du démon!

GUBETTA.

Demain, tant qu'il vous plaira!

*Oloferno va se rasseoir en chancelant avec dépit.*GUBETTA *éclate de rire.*Cet imbécile! Mettre en déroute les plus jolies femmes de Ferrare avec un couteau emmanché dans un sonnet! Se fâcher à propos de vers⁸!

JEPPO.

Là là, faites la paix, messieurs. Vous vous couperez galamment la gorge demain matin. Par Jupiter, vous vous battrez du moins en gentilhommes, avec des épées, et non avec des couteaux.

N° 35. « CIEL ! ILS VONT SE BATTRE ! »

Allegro *Les femmes disparaissent. On sépare Oloferno et Gubetta.*

ASCANTO.

[De la table.]

À propos, au fait, qu'avons-nous donc fait de nos
épées?

DON APOSTOLO.

Vous oubliez qu'on nous les a fait quitter dans
l'antichambre.

[Ils sont tous à la table.]

GUBETTA.

Et la précaution était bonne, car autrement nous
nous serions battus devant les dames; ce dont rougi-
raient des flamands de Flandre, ivres de tabac!

GENNARO.

Bonne précaution, en effet!

MAFFIO.

Pardieu, mon frère Gennaro! voilà la première pa-
role que tu dis depuis le commencement du souper, et
tu ne bois pas⁹!

GENNARO.

Verse-moi à boire, Maffio! Je n'abandonne pas plus mes amis à table qu'au feu.

UN PAGE NOIR, *deux flacons à la main.*

Messeigneurs, du vin de Chypre ou du vin de Syracuse?

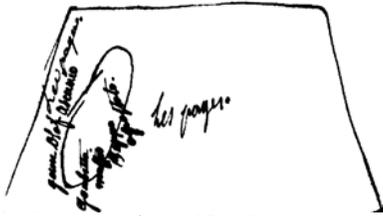


Schéma n° 24, p. 156.

MAFFIO.

Du vin de Syracuse. C'est le meilleur.

Le page noir remplit tous les verres.

JEPPU.

La peste soit d'Oloferno! Est-ce que ces dames ne vont pas revenir?

Il va successivement aux deux portes.

— Les portes sont fermées en dehors, messieurs!

MAFFIO.

[De sa place.]

N'allez-vous pas avoir peur à votre tour, Jeppo! Elles ne veulent pas que nous les poursuivions. C'est tout simple.

GENNARO.

Buvons, messeigneurs.

Ils choquent leurs verres.

MAFFIO.

À ta santé, Gennaro! Et puisses-tu bientôt retrouver ta mère!

GENNARO.

Que Dieu t'entende!

[Musique.]

Tous boivent, excepté Gubetta qui jette son vin [par-dessous la table]¹⁰.

N° 36. « QUE DIEU T'ENTENDE! »

Lent *Ils boivent.*

Musical score for N° 36. « QUE DIEU T'ENTENDE! ». The score is for a full orchestra and includes parts for Horn (Hb), Bassoon (Bn), Cor Anglais (Cors), Timpani (Timb.), Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Alto (Alt.), and Bass (B.). The tempo is marked 'Lent' and the mood is 'Ils boivent'. The score features a 'Solo' for the Horn and 'pp sombre' for the Bassoon and Cor Anglais. The Violin and Bass parts have a 'p' dynamic marking. A note at the bottom right of the score reads: *p Gubetta jette son vin sous la table.*

MAFFIO [1], *bas* à Jeppo.

[En l'emmenant à l'avant-scène.]
Pour le coup, Jeppo, je l'ai bien vu.

JEPPU [2], *bas.*

Quoi?

MAFFIO.

L'Espagnol n'a pas bu.

JEPPU.

Eh bien?

MAFFIO.

Il a jeté son vin [par-dessous la table¹¹].

JEPPU.

Il est ivre, et toi aussi.

MAFFIO.

C'est possible.

[Il retourne s'asseoir entre Gennaro et Gubetta.]
[La nuit commence à venir doucement.]

NOTES

1. Remplace :

« OLOFERNO, *son verre à la main.*

Vive le vin de Xerès! Xerès de la Frontera est une ville du paradis.

MAFFIO, *son verre à la main.*

Le vin que nous buvons vaut mieux que les histoires que vous nous contez, Jeppo.

ASCANIO.

Jeppo a la maladie de conter des histoires quand il a bu.

DON APOSTOLO.

L'autre jour, c'était à Venise, chez le sérénissime doge Barbarigo; aujourd'hui, c'est à Ferrare, chez la divine princesse Negroni.

JEPP0.

L'autre jour, c'était une histoire lugubre; aujourd'hui, c'est une histoire gaie. »

2. Remplace : « vous vous suffisez l'un à l'autre ».

3. Remplace : « *Il retourne s'asseoir à table.* »

4. Remplace : « *mangeant* ».

5. Biffé :

« OLOFERNO.

Rien n'est si doux que de chanter une belle femme et un bon repas.

GUBETTA.

Si ce n'est d'embrasser l'une et de manger l'autre.

OLOFERNO.

Oui, je voudrais être poète. Je voudrais pouvoir m'élever au ciel. Je voudrais avoir deux ailes...

GUBETTA.

De faisan dans mon assiette. »

6. Biffé :

« OLOFERNO.

Savez-vous bien que je vous couperai en quatre, par la mort-dieu!

GUBETTA, *tout en découpant un faisan.*

Je ne vous en dirai pas autant. Je ne découpe pas d'aussi grosses volailles que vous. — Mesdames, vous offrirai-je de ce faisan? »

7. Biffé : « *Pendant ce temps-là, les femmes disparaissent par la porte latérale.* »

8. Biffé : « Je le crois bien qu'il a des ailes. Ce n'est pas un homme, c'est un oison. Cela perche, cela doit dormir sur une patte, cet Oloferno-là! »

9. Bifé : « Est-ce que tu songes à Lucrece Borgia? Genaro! Tu as décidément quelque amourette avec elle! Ne dis pas non. »

10. Remplace : « *par-dessus son épaule.* »

11. Remplace : « par-dessus son épaule ».

8. *Annexe 2: Modifications apportées au texte monument dans le cahier du régisseur BnF, RF 27766 aux scènes 2 et 3 du 2^e tableau*

Les ajouts manuscrits apportés par le régisseur au texte imprimé sont ici soulignés, et le texte didascalique (imprimé ou ajouté), est composé en italique. Nous indiquons en gras les répliques-clé, qui donnent le départ des morceaux musicaux. Entre crochets, nos commentaires.

[Tableau 2, scène 2, p. 68]

[...]

Musique [N° 18]

Il monte sur le banc de pierre qui est au-dessous du balcon, et avec son poignard, il fait sauter la première lettre du nom de Borgia gravé sur le mur, de façon qu'il ne reste plus que ce mot:

ORGIA.

Tous les seigneurs vont à lui excepté Gubetta qui reste toujours dans son coin. Ils ramènent Gennaro au milieu du théâtre en cherchant à le calmer.

MAFFIO. — Que diable fait-il ? [Réplique biffée.]

JEPPPO. — Gennaro, cette lettre de moins au nom de madame Lucrece, c'est ta tête de moins sur tes épaules.

GUBETTA. — Monsieur Gennaro, voilà un calembour qui fera mettre demain la moitié de la ville à la question.

GENNARO, *allant à Gubetta.* — Si l'on cherche le coupable, je me présenterai.

GUBETTA, à *part.* — Je le voudrais, pardieu, cela embarrasserait madame Lucrece.

[Début du passage biffé.]

Depuis quelques instants, deux hommes vêtus de noir se promènent sur la place et observent.

MAFFIO. — Messieurs, voilà des gens de mauvaise mine qui nous regardent un peu curieusement. Je crois qu'il serait prudent de nous séparer. — Ne fais pas de nouvelles folies, frère Gennaro.

GENNARO. — Sois tranquille, Maffio. Ta main ? — Messieurs, bien de la joie cette nuit !

Il rentre chez lui ; les autres se dispersent.

[Fin du passage biffé.]

Le passage biffé, qui devait clore la scène, est remplacé par ce qui suit (où se trouve la réplique clé qui apparaît dans le matériel d'orchestre):

DON APOSTOLO. — Séparons-nous, Messieurs. L'algarade de notre ami Gennaro rend la place dangereuse pour lui comme pour nous. — Rentre chez toi, Gennaro.

MAFFIO. — Oui, oui, rentre chez toi, et surtout ne fais pas de nouvelles folies.

JEPPPO. — Heureusement c'est l'heure de la sieste, tout Ferrare dort en ce moment — j'espère que personne ne l'a vu.

GENNARO. — Que m'importe.

MAFFIO. — Calme-toi, frère, et rentre vite chez toi.

GENNARO. — Je le fais pour t'obéir, frère. Maffio, sois donc tranquille. Il ne m'arrivera rien. Ta main ? — Messieurs, bien de la joie cette nuit !

[Schéma du placement des acteurs.]

Il rentre chez lui.

DON APOSTOLO. — J'espère aussi que personne ne l'a vu. Cependant, Maffio, au moment même où il a arraché cette maudite lettre il m'a semblé que des hommes armés se glissaient dans l'ombre des grands murs du palais.

MAFFIO. — Vrai ?

JEPPPO. — Bah ! j'ai aperçu aussi les hommes dont vous parlez, Apostolo. Ils n'ont rien vu et se sont enfoncés sous l'arc à droite — le dos tourné à la place.

MAFFIO. — Assurons-nous-en. De quel côté sont-ils allés ?

JEPPPO, indiquant la gauche. — Par là !

DON APOSTOLO. — Nous ne les retrouverons pas.

MAFFIO. — C'est égal — allons-y.

Ils sortent par la gauche.

GUBETTA, les suivant. — Au fait, autant cette promenade-là qu'une autre.

Musique [N° 19] pendant toute la pantomime suivante.

À peine sont-ils disparus, qu'on voit la tête de Rustighello passer derrière l'angle de la maison de Gennaro. Il regarde si tous sont bien éloignés, puis avance avec précaution et fait un signe derrière lui. Plusieurs hommes armés paraissent. Rustighello sans dire une parole les place en leur recommandant le silence par gestes, l'un en embuscade à droite de la porte, l'autre à gauche, dans l'angle du mur, les deux derniers derrière les piliers du balcon ducal. Au moment où il a fini ces dispositions, Astolfo paraît dans la place venant de gauche et aperçoit Rustighello, sans voir les soldats embusqués.

Cette dernière didascalie est, à quelques mots près, celle donnée par Hugo dans les variantes de fin. La suite du tableau suivant reste quasiment inchangée:

Scène 3

LES DEUX HOMMES.

Rustighello (1), Astolfo (2). Entrant de gauche.

1^{ER} HOMME. — Que diable fais-tu là, Rustighello ?

2^E HOMME. — J'attends que tu t'en ailles, Astolfo.

1^{ER} HOMME. — En vérité ?

2^E HOMME. — Et toi, que fais-tu là, Astolfo ?

1^{ER} HOMME. — J'attends que tu t'en ailles, Rustighello.

2^E HOMME. — À qui donc as-tu affaire, Astolfo ?

1^{ER} HOMME. — À l'homme qui vient d'entrer là. Et toi, à qui en veux-tu ?

2^E HOMME. — Au même.

1^{ER} HOMME. — Diable !

2^E HOMME. — Qu'est-ce que tu en veux faire ?

1^{ER} HOMME. — Le mener chez la duchesse. — Et toi ?

2^E HOMME. — Je veux le mener chez le duc.

1^{ER} HOMME. — Diable !

2^E HOMME. — Qu'est-ce qui l'attend chez la duchesse ?

1^{ER} HOMME. — L'amour, sans doute. — Et chez le duc ?

2^E HOMME. — Probablement, la potence.

1^{ER} HOMME. — Comment faire ? Il ne peut pas être à la fois chez le duc et chez la duchesse, amant heureux et pendu.

[Début du passage biffé.]

2^E HOMME. — Voici un ducat. Jouons à croix ou pile à qui de nous deux aura l'homme.

1^{ER} HOMME. — C'est dit.

2^E HOMME. — Ma foi, si je perds, je dirai tout bonnement au duc que j'ai trouvé l'oiseau déniché. Cela m'est bien égal les affaires du duc.

Il jette un ducat en l'air.

1^{ER} HOMME. — Pile.

2^E HOMME, *regardant à terre*. — C'est face.

1^{ER} HOMME. — L'homme sera pendu. Prends-le. Adieu.

2^E HOMME. — Bonsoir.

L'autre une fois disparu, il ouvre la porte basse sous le balcon, y entre et revient un moment après accompagné de quatre sbires avec lesquels il va frapper à la porte de la maison où est entré Gennaro. La toile tombe.

[Fin du passage biffé.]

Le cahier du régisseur RF 27766 supprime tout ce qui fait suite à «amant heureux et pendu», et reproduit, à quelques mots près, la variante donnée par Hugo :

RUSTIGHELLO. — A-t-il de l'esprit cet Astolfo !

Il fait un signe, les deux gardes cachés sous le balcon ducal avancent par derrière et saisissent au collet Astolfo effaré.

— Saisissez cet homme. — Vous avez entendu ce qu'il a dit. Vous en témoignerez.

Astolfo veut parler.

— Silence, Astolfo ! — Emmenez-le !

Les gardes l'emmènent par la gauche.

— Enfants, à l'œuvre à présent ! **Enfoncez-moi cette porte.**

Musique [N° 20].

Les trois gardes qui sont près de la maison de Gennaro se mettent à l'œuvre d'enfoncer la porte avec leurs hallebardes.

La toile tombe.

Fin de la 1^{re} partie du 2^e acte.

Références bibliographiques

- Barry Daniels V., *Victor Hugo on the Boulevard : Lucrèce Borgia at the Porte Saint-Martin Theatre in 1833*, «Theatre Journal», XXXII, 1, 1980, pp. 17-42.
- , *Mélodrame: la musique*, «Revue d'histoire du théâtre», CXXX, 3/2, 1981-1982, pp. 167-175.
- Beaumarchais Pierre-Augustin Caron de, *Eugénie. Drame en cinq actes en prose*, Merlin, Paris 1767.
- Bloom Peter (ed.), *Music in Paris in the Eighteen-thirties*, introduction by Jacques Barzun, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1987.
- Brooks Peter, Sfar Myriam Faten (éds.), *Anthologie du mélodrame classique*, Classiques Garnier, Paris 2011.
- Charlton David, *Grétry and the Growth of Opera-Comique*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.
- Chastellux François-Jean de, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, Merlin, Paris 1756.
- Choron Alexandre-Étienne, François-Joseph-Marie Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs, morts ou vivans qui se sont illustrés en une partie quelconque de la musique et des arts qui y sont relatifs*, précédé d'un sommaire de l'histoire de la musique par Al. Choron et F. Fayolle, Valade, Paris 1810-1811, 2 voll.
- Clavier Hélène Laplace, Ledda Sylvain, Naugrette Florence (éds.), *Le Théâtre français au XIX^e siècle. Histoire, textes choisis, mises en scène, L'avant-scène théâtre*, Paris 2008.
- Devriès Anik, Lesure François, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, tome I, *Des origines à environ 1820*, Minkoff, Genève 1979.

- Dupont Florence, *L'acteur-roi, ou le théâtre dans la Rome antique*, Les Belles Lettres, Paris 1986.
- , *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*, la Découverte, Paris 1994.
- Fétis François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Deuxième édition, entièrement refondue et augmentée de plus de moitié*, Firmin Didot Frères, fils et C.^{ie}, Paris 1866-1868.
- Girard Pauline, *Les fonds de matériel de musique de scène du XIX^e siècle à la Bibliothèque nationale de France*, «Revue d'histoire du théâtre. Manuscrits du théâtre et de l'opéra», I, 249, 2011, pp. 7-30.
- Grétry André-Ernest-Modeste, *Mémoires, ou essais sur la musique*, tome I, Imprimerie de la République, Paris an V [1797].
- Hibberd Sarah (ed.), *Melodramatic voices. Understanding music drama*, Ashgate, Burlington 2011.
- Hugo Adèle, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie, avec œuvres inédites de Victor Hugo, entre autres un drame en trois actes: Iñez de Castro*, tome II, A. Lacroix, Verboeckhoven et cie., Bruxelles, Leipzig 1863.
- Hugo Victor, *Lucrèce Borgia*, deuxième édition, Renduel, Paris 1833.
- , *Théâtre complet*, notices et notes par Jean-Jacques Thierry, Josette Méléze, préface de Roland Purnal, tome II, Gallimard, Paris 1964, p. 1856.
- Johansson Cari, *French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*, 2 voll., Stockholm, Publications de l'Académie Royale de Musique de Suède, Almqvist & Wiksells, Stockholm 1955, 2 voll.
- Lacépède Bernard Germain, *La poétique de la musique*, Reimp, Paris 1785.
- Le Blanc Judith, Taïeb Patrick, *Merveilleux et réalisme dans Zémire et Azor: un échange entre Diderot et Grétry*, «Dix-huitième siècle», I, 43, 2011, pp. 185-201, doi:10.3917/dhs.043.0185.
- Louriou Benoît, *La Musique de Lucrèce Borgia*, mémoire de master 1, Montpellier 3, 2012 (inédit).
- Mercier Louis-Sébastien, *L'indigent drame en quatre actes en prose*, Chez Lejay Libraire, Paris 1772.
- Morrison Fernando, *La sonorisation du drame romantique : l'exemple de "La Tour de Nesle" d'après le matériel du fonds du théâtre de Montpellier*, mémoire de master 1, université Paul-Valéry Montpellier 3, 2012 (inédit).
- Nodier Charles, *Introduction*, in René-Charles Guilbert Pixérécourt, *Théâtre choisi*, précédé d'une introduction de Charles Nodier, vol. I, Slatkine, Genève 1971, pp. III-VIII (reproduction en *fac-similé* de l'édition Tresse, Nancy, 1841-1843).
- Pixérécourt René-Charles-Guilbert de, *Dernières réflexions de l'auteur sur le mélodrame*, in Id., *Théâtre choisi*, vol. IV, Tresse, Paris 1843, pp. 493-499.
- , *Mélodrames*, tome I, 1792-1800, sous la dir. de Roxane Martin, éd. critique par Michelle Cheyne, Barbara T. Cooper, Pascal Jouan., Classiques Garnier, Paris 2013.
- Plissard Didier, *Texte événement, texte monument*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 245-246, 1^{er} et 2^e trimestre 2010, pp. 5-16.
- Rousseau Jean-Jacques, *Lettre sur la musique française (1753)*, in *Œuvres complètes*, V, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. publiée sous la dir. de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Gallimard, Paris 1995, pp. 286-328.

- Sala Emilio, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora* Marsilio, Venezia 1995.
- , *Mélodrame. Définitions et métamorphoses d'un genre quasi-opératique*, «Revue de musicologie», LXXXIV, 2, 1998, pp. 235-246.
- , *Drame, mélodrame et musique. Victor Hugo à la Porte Saint-Martin*, in Simone Bernard-Griffiths, Jean Sgard (dir.), *Mélodrames et romans noirs, 1750-1890*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse 2000, pp. 161-174.
- , *Drame, mélodrame et musique. La partition d'Alexandre Piccini pour la "Marie Tudor" de Victor Hugo*, «Orages. Littérature et culture», 4, 2005, pp. 190-209.
- , *Musique et dramatisation dans la "pantomime dialoguée". Le cas de "L'Homme au masque de fer" (1790)*, in Jacqueline Waeber (éd.), *Musique et Geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Peter Lang, Bern 2009, pp. 214-231.
- Tiersot Julien, *Victor Hugo et la musique*, «Revue musicale», numéro spécial, XVI, 159, septembre-octobre 1935, pp. 167-196. Réédité dans la même revue, 378, 1985, pp. 7-36.
- Thomasseau Jean-Marie, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de "Cælina" (1800) à "L'Auberge des Adrets" (1823)*, thèse, Lille, Service de reproduction des thèses, Lille 1974.
- Ubersfeld Anne, *D'un commandeur à l'autre ou la chanson de Gubetta*, «Littérature», IX, 1, 1973, pp. 74-85.
- , *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839* (1974), José Corti, Paris 2001.
- Waeber Jacqueline, *En musique dans le texte. Le Mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, Van Dieren, Paris, 2005.

LA DISSERTAZIONE DI GIUSEPPE FERRARIO SOPRA
L'INFLUENZA FISIOLOGICA E PATOLOGICA DEL SUONO,
DEL CANTO E DELLA DECLAMAZIONE SULL'UOMO (1825)

Barbara Innocenti

Università degli Studi di Siena (<barbara.innocenti@unisi.it>)

Nel 1825, poche settimane dopo aver conseguito la laurea in Medicina e Chirurgia all'Università di Pavia, il giovane Giuseppe Ferrario¹ otteneva dal proprio Maestro, il Professor Scarpa, il permesso di stampare il suo lavoro di tesi «in lingua italiana anziché in lingua latina com'era usuale, stante i grandi meriti che erano stati riconosciuti a detta dissertazione, la quale meritava di essere letta il più che fosse possibile tanto dai dotti che dal volgo»² (en italien plutôt qu'en latin comme c'était dans les usages, étant donné la grande qualité reconnue à ce mémoire, qui méritait d'être lu le plus possible aussi bien par les savants que par le commun des mortels³). Il lavoro, che fu pubblicato per la prima volta a Milano nello stesso anno 1825 per i tipi di Placido Maria Visaj, uscì con il titolo *Influenza fisiologica e patologica del suono, del canto e della declamazione sull'uomo*⁴. Il volume ottenne, come auspicato dal Professor Scarpa, una notevole diffusione, tanto che nel 1841 Ferrario si preoccupò di ricordare nella prefazione alla seconda edizione che esso «aveva avuto una favorevole accoglienza in tutta Italia e che già da tempo non eravi nemmeno una copia vendibile della prima edizione fatta nel 1825, oltre a quelle all'insaputa eseguite in altri Stati»⁵ ([qu'il] avait été favorablement accueilli du public dans toute l'Italie et dont depuis longtemps il n'existait même pas

¹ Sulla figura di Giuseppe Ferrario, cf. in particolare Ignazio Cantù, *L'Italia scientifica contemporanea, notizie sugli italiani ascritti a cinque primi congressi attinte alle fonti più autentiche*, vedova di A.F. Stella e Giacomo figlio, Milano 1844, *ad vocem*, pp. 205-207.

² G. Ferrario, *Prefazione a Influenza fisiologica e patologica del suono, del canto e della declamazione sull'uomo*, Visaj, Milano 1825, s.p.

³ Le traduzioni dall'italiano sono di Josiane Tourres. In ragione della estensione delle citazioni in questo studio, si è ritenuto opportuno proporre una traduzione francese.

⁴ Il testo era preceduto da un breve avvertimento dell'autore a chi legge nel quale Ferrario sostiene di essere stato il primo ad affrontare da un punto di vista medico argomenti di norma discussi solo dagli addetti ai lavori in ambito teatrale e più particolarmente musicale.

⁵ Dalla Prefazione alla seconda edizione del volume, il cui titolo fu modificato in *Influenza del suono, del canto e della declamazione in istato di salute e di malattia e bisogni primari delle società drammatiche per civilmente ed onestamente esistere*, Visaj, Milano 1841, s.p.

en vente d'exemplaires de la première édition de 1825, en plus de ceux réalisés à son insu dans d'autres pays). In questa nuova edizione, sempre secondo le parole di Ferrario, si era provveduto ad «emendare parecchi errori tipografici allora incorsi nella prima»⁶ ([on avait fait en sorte de] corriger de nombreuses coquilles qui étaient restées dans la première édition) ed erano state, inoltre, aggiunte «alcune notizie sui farmaci che valgono a conservare la voce, ed a possibilmente guarirne l'organo, allorché trovasi in istato di malattia; nozioni di massimo interesse per Cantanti e Declamatori»⁷ ([et on avait ajouté] certaines informations sur les médicaments qui servent à conserver la voix et, si possible, à la guérir alors qu'elle est malade; des notions particulièrement intéressantes pour les chanteurs et les déclamateurs). Il medico milanese, infine, concludeva dicendo che grazie allo «studio e la pratica per diletto, ed anche l'attenta osservazione di venti anni e più sulla bell'arte drammatica, era in grado d'esperre nell'attuale circostanza, pochi pensamenti intorno ai bisogni primari delle odierne Società teatrali di Declamazione, perché possano civilmente ed onestamente esistere e migliorare»⁸ ([à] la pratique par agrément et grâce aussi à l'observation attentive de plus de vingt ans sur le bel art dramatique, était à même d'exposer, dans cette seconde édition, certaines considérations sur les nécessités essentielles des sociétés théâtrales de déclamation de l'époque, afin qu'elles puissent exister et s'améliorer honnêtement).

Ormai divenuto professionista affermato e studioso conosciuto anche Oltralpe, all'epoca della pubblicazione della seconda edizione del suo lavoro universitario Giuseppe Ferrario poteva effettivamente vantare una carriera di tutto rispetto. Nato a Milano nel 1802, dopo il conseguimento della laurea era divenuto primo chirurgo dell'Ospedale Maggiore di Milano e medico-chirurgo associato dell'Accademia dei Filodrammatici. Precursore e promotore dell'applicazione della statistica agli studi medici, scrisse importanti opere sulle condizioni socio-economiche ed epidemiologiche della Lombardia dell'epoca, tra cui una dissertazione intitolata *Statistica delle morti improvvise e particolarmente delle morti per apoplezia nella città di Milano dall'anno 1750 al 1834*⁹, che gli valse numerosi elogi. Fu tuttavia con la sua *Influenza fisiologica e patologica del suono, del canto e della declamazione sull'uomo* e con la sua successiva revisione del 1841 che il medico milanese ottenne una discreta celebrità sia in pa-

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ G. Ferrario, *Statistica delle morti improvvise e particolarmente delle morti per apoplezia nelle città e nel circondario esterno di Milano dall'anno 1750 al 1834*, Imperiale Regia Stamperia, Milano 1834.

tria che all'estero. Più volte citato negli studi che furono pubblicati negli anni seguenti in Italia e al di là delle Alpi, il libro di Ferrario fu considerato particolarmente importante perché aveva contribuito a scardinare, con argomentazioni che da molti furono ritenute solide, la profonda diffidenza che si era diffusa tra i medici suoi contemporanei nei confronti della musica e della declamazione quali efficaci mezzi di guarigione. Ed in effetti la dissertazione del chirurgo milanese si configurava, da questo punto di vista, come un'opera innovativa e controcorrente nel panorama della ricerca medica italiana dei primi anni dell'Ottocento, dominata da studiosi che avevano relegato il presunto potere farmaceutico di musica e teatro al rango di mera superstizione. Ferrario, invece, fin dalle prime righe del suo lavoro (suddiviso in due sezioni: *Del canto e della musica e Della declamazione*) si dimostrava assolutamente convinto della profonda influenza delle note musicali sull'essere umano; note che andavano a costituire un'arte celeste, le cui proprietà «comunicano potere reale all'uomo qualunque sia il clima che abita, qualunque siano i di lui costumi, qualunque sia la sua civilizzazione»¹⁰ ([un art céleste, dont les propriétés] communiquent un véritable pouvoir à l'homme quels que soient le climat où il habite, ses mœurs et sa civilisation). La musica quale lingua universale, quindi, capace di unire i popoli, ma soprattutto arte potenzialmente curativa in grado di esercitare un'azione farmaceutica su tutti gli uomini, senza distinzioni di sorta.

Incurante delle opinioni contrarie professate dai medici a lui contemporanei, il chirurgo milanese affermava con convinzione che l'influenza della musica sull'uomo «tanto in istato di salute che in quello di malattia» (aussi bien en bonne santé que malade) era da considerarsi incontestabile; e non solo perché esistevano testimonianze dirette o indirette (alcune delle quali affondavano le loro radici nell'antichità greco-romana)¹¹ che suffragavano in modo inequivocabile il suo assunto, ma anche perché tale tipo di influenza poteva essere osservata ad occhio nudo da qualunque medico che fosse anche filosofo e avesse buone capacità di osservazione:

Fatti incontrastabili attestano incessantemente il potere della Musica tanto sull'uomo in istato di salute, che in istato di malattia. Questo potere considerer si deve *eccitante* allorché manifestasi con vivaci musicali modulazioni; *deprimente*, all'incontro, quando col mezzo di patetiche musicali modulazioni si fa sentire sull'umano organismo. [...] Lo scintillar degli occhi, il passo ve-

¹⁰ G. Ferrario, *Influenza fisiologica e patologica del suono, del canto e della declamazione sull'uomo*, cit., p. 23.

¹¹ Nell'impossibilità, per ragioni di spazio, di insistere su questo aspetto, si consulti ad esempio la prima parte della dissertazione di Ferrario, il quale si sofferma lungamente sull'enumerazione e sulla descrizione delle fonti antiche; fonti che vengono riprese e citate anche in quasi tutti i testi pubblicati successivamente sull'argomento.

loce, la respirazione libera ed ampia, il polso forte, il turgor vitale accresciuto, la gioia, il coraggio, l'ardimento, la forza, e gli effetti tutti dallo stimolo prodotti, saranno compagni inseparabili del vivace suono militare; ed al contrario il pallor del volto, gli occhi languidi, il passo tardo, la respirazione affannosa ed appena sensibile, la testa inclinata sul petto, lo stringimento e l'oppressione del cuore, il polso affievolito, il languore universale dei muscoli, la malinconia più funesta, e tutto ciò insomma che accompagna lo stato astenico, sarà l'effetto vero della musica sepolcrale. Laonde da questa semplicissima osservazione parmi abbastanza dimostrata la doppia azione della musica, eccitante cioè e deprimente.¹²

Grazie all'esecuzione ed all'uso a fini farmaceutici della musica eccitante, si era riusciti, nel tempo, a curare con successo molte malattie connesse alla psiche. Isteria, malinconia e mancanza di vigore, ad esempio, erano state, fin dai tempi più remoti, spesso guarite grazie alla musica e lo stesso Ferrario poteva narrare, essendone stato testimone, inaspettati quanto stupefacenti episodi di miracolose guarigioni avvenute per via dell'azione della musica:

Sono cinque anni circa, un mio cugino dimorante in Milano, preso un giorno da molto male, non sapeva trovar quiete; avea forte dolor di capo ed oppressione di stomaco, era triste, spossato di forze, e tale insomma era l'inquietudine da cui era molestato, che non trovando alcun modo per sollevarsi e riposare, risolse di portarsi al teatro della Scala. Esso quindi così malmesso vi entra, ivi sente a piena orchestra suonarsi la volgarmente detta *Furlanna*; egli al sommo ne gode, tutto il male da cui era poco prima tanto agitato insensibilmente svanisce, ed in meno di pochi minuti trovasi in uno stato di perfetta sanità. In questo fatto, peraltro incontrastabile, posto che fosse anche una semplice indigestione, chi negherà che il suono della *furlanna* non abbia servito in tal circostanza, per lo meno qual ottimo rimedio digerente?¹³

¹² *Ibidem*, pp. 24-26. Trad. fr.: Des faits indéniables attestent sans cesse le pouvoir de la musique sur l'homme aussi bien en bonne santé que malade. On doit considérer ce pouvoir comme *excitant* alors qu'il se traduit par des modulations musicales vives; par contre, comme *déprimant*, quand au moyen de pathétiques modulations musicales il se fait sentir sur l'organisme humain. [...] Le scintillement des yeux, la démarche rapide, la respiration libre et dégagée, le pouls violent, la force vitale accentuée, la joie, le courage, la bravoure, la vigueur et tous les effets par le stimulus seront les compagnons inséparables du son militaire vif; en revanche, la pâleur du visage, les yeux languissants, la démarche lente, la respiration haletante et à peine perceptible, la tête inclinée sur la poitrine, le resserrement et l'oppression du cœur, le pouls affaibli, la langueur de l'ensemble des muscles, la mélancolie la plus funeste, en somme tout ce qui accompagne l'état asthénique, sera le véritable effet de la musique sépulcrale. En conséquence, cette remarque très simple semble montrer assez bien la double action de la musique sur l'homme, à la fois excitante et déprimante.

¹³ *Ibidem*, pp. 38-39. Trad. fr.: Un jour, il y a environ cinq ans, un de mes cousins qui habite Milan s'est trouvé très mal et ne savait comment trouver un réconfort; il avait très mal à la tête, son estomac était serré, il était triste, sans forces, en somme, l'inquiétude qui l'opprimait était telle que, ne trouvant aucun soulagement ni répit, décida de se rendre à la Scala. Dans un tel état il y entre et entend tout l'orchestre jouer avec entrain ce qu'on appelle

E ancora:

Nel mese d'aprile del corrente anno 1825 una giovane contadina d'anni 17, per nome Maria Pagani, presa da mania così detta *Moria*, fu ricoverata nel Medico Istituto Clinico dell'Università Ticinese sotto la direzione del prelodato egregio professore, e provò il più gran sollievo dalla musica eccitante. Soltanto mercé il suono d'una chitarra prendeva dessa i rimedj che ricusava dapprima, e docilmente in tutto ubbidiva; il suono particolare d'un Walzer tedesco la esilarava d'assai e le procacciava estasi dolcissima accompagnata da notabilissimo miglioramento. Riacquistata la salute, non la si mostrava più tanto sensibile alla musica come nel tempo di sua mania, ma anzi del tutto indifferente. Questa sgraziata giovinetta però, trovandosi da' suoi parenti abbandonata, dopo tre settimane all'incirca, vittima di veemente nostalgia fu nuovamente assalita da delirio. Molti giorni del più appropriato trattamento farmaceutico infruttuosi erano già scorsi, poiché ella si trovava tuttavia sempre maniaca, ora furiosa, ora malinconica, quando l'ottimo assistente della Clinica suddetta D. Gossetti riprese l'uso della cetra. Parrà incredibile! eppure suonare la chitarra, e la misera acquietarsi, rallegrarsi, cantare intuonando giusta il ritmo del suono, farle prendere a larga dose i rimedj, ottenere dalla stessa tutto quello che si richiedeva, e ricondurla in una parola la smarrita ragione, non fu che l'opera di poche ore. È poi da notarsi che quando si desisteva dal suono, la giovinetta benché in delirio fervorosamente ad ogni istante supplicava di riprendere il tocco delle armoniche corde, le quali a nuova vita, per così dire, la richiamavano. Dietro la continuazione di sì attivo trattamento psichico-farmaceutico, ho avuto il dolce piacere di veder co' miei propri occhi quest'infelice perfettamente risanata sortire dall'Ospizio il giorno 23 del susseguente Maggio [...].¹⁴

communément *Furlanna*; il éprouve alors une véritable jouissance, tout le mal qui peu avant l'agitait tellement s'évanouit insensiblement et en seulement quelques minutes il se retrouve en pleine santé. Dans cet épisode, par ailleurs incontestable, même s'il s'était agi d'une simple indigestion, qui pourra nier que le son de la *furlanna* n'ait pas servi en l'occurrence au moins d'excellent remède pour la digestion?

¹⁴ *Ibidem*, pp. 41-42. Trad. fr.: En avril de cette année 1825, une jeune paysanne âgée de dix-sept ans, Maria Pagani, atteinte d'une forme de manie qu'on appelle "Moria" [déperissement], fut hospitalisée à l'Institut clinique de l'Université du Tessin dirigé par l'excellent professeur sus-mentionné et dûment loué, et fut soulagée par une musique excitante. Grâce seulement au son d'une guitare, elle prenait les médicaments qu'elle refusait auparavant et obéissait docilement à tout, le son particulier d'une valse allemande l'égayait énormément et lui procurait une extase très douce accompagnée d'une amélioration évidente. Après avoir recouvré la santé, elle n'était plus aussi sensible à la musique qu'à l'époque de sa maladie, et même elle y était tout à fait indifférente. Cette malheureuse jeune fille, ayant été abandonnée par ses parents, après environ trois semaines, en proie à une intense nostalgie, fut à nouveau atteinte de délire. Après bien des jours d'un traitement pharmaceutique sans résultats, puisqu'elle se trouvait encore dans un état de manie, soit furieuse, soit mélancolique, l'excellent assistant de la clinique, le docteur Gossetti, recommença à utiliser la lyre. Cela pourra sembler incroyable! Mais grâce à la guitare, il a suffi de quelques heures pour que la misérable jeune fille se calme, s'égaie, chante juste et puisse prendre à de fortes doses les médicaments et pour qu'on obtienne d'elle tout ce qu'on lui demandait et pour lui faire retrouver la raison. Il faut

L'influenza delle note musicali sulla psiche dell'uomo costituiva quindi un principio indiscutibile per Ferrario, sostenuto, nelle sue teorie, non solo dagli episodi di guarigione ai quali aveva assistito nel corso del suo apprendistato medico, ma anche da una lunga tradizione letteraria e aneddotica. Tuttavia l'azione farmaceutica della musica era, per il chirurgo milanese, da estendersi indubitabilmente anche al fisico. In molti di quei volumi che aveva potuto leggere durante il suo percorso di studi universitario, ad esempio, esimi medici e studiosi di varie epoche avevano affermato di aver utilizzato con successo la musica eccitante per curare malattie quali la febbre, l'idrofobia, la tisi, l'artrite, il dolore agli occhi e allo stomaco, i reumatismi, il mal di denti, il mal di piedi e perfino la peste. E se l'allora giovane medico si mostrava restio a credere che la musica potesse sostituire del tutto i farmaci tradizionali, nondimeno riconosceva alle note la capacità di attivare una forza vitale nell'organismo e nella psiche dell'uomo. Mostrandosi assolutamente scettico nei confronti delle idee del napoletano Giovan Battista Della Porta (che nel suo *Della Magia Naturale* aveva affermato che le note emesse da appositi strumenti ricavati da piante o alberi medicinali fossero in grado di debellare quasi ogni tipo di malattia), Ferrario si dichiarava certo che la musica eccitante potesse esercitare un'azione farmaceutica sul corpo. Una convinzione, la sua, fondata su una precisa teoria medico-scientifica, che costituisce il fulcro della prima parte della dissertazione:

[...] i nervi in buon numero vengono a distribuirsi alla periferia del sistema dermatico, non che su tutta la superficie del tubo gastro-enterico; e siccome queste parti devonsi considerare (giusta le cognizioni nostre patologiche) come l'atrio principale d'una infinità di malattie per la diretta azione che hanno su detti nervi le potenze nocive; così con una certa probabilità asserire possiamo, che quando il corpo trovasi in istato sano, questi sistemi debitamente eccitati o depressi dall'azione dinamica della musica potranno anche debitamente ostare a tali cause nocive. Quando poi il corpo troverassi in istato morbosso, la musica contribuirà alla di lui guarigione col ristabilire il dinamico primitivo equilibrio tra questi nervi mercè le di lei modulazioni [...].¹⁵

aussi remarquer que quand on cessait de jouer, la jeune fille, bien que délirante, avec beaucoup de ferveur suppliait à tout moment qu'on recommence à toucher les cordes harmonieuses qui, pour ainsi dire, la rappelaient à une nouvelle vie. Grâce à la poursuite d'un traitement psycho-pharmaceutique si actif, j'ai eu l'immense plaisir de voir de mes propres yeux cette malheureuse parfaitement saine d'esprit sortir de l'hôpital le 23 mai suivant [...].

¹⁵ *Ibidem*, p. 45. Trad. fr.: les nerfs, pour la plupart d'entre eux, se répartissent non seulement à la périphérie du système dermatologique mais aussi sur toute la surface du tube digestif; et comme on doit considérer (compte tenu de nos connaissances pathologiques) ces parties comme favorisant une infinité de maladies à cause de l'action directe que les puissances nocives ont sur les nerfs en question, on peut affirmer, avec de très bonnes probabili-

Secondo quanto affermato da Ferrario, insomma, la musica era in grado di esercitare un'azione fisica sui nervi posti sotto la pelle e su quelli distribuiti sul tratto gastroenterico, porte di ingresso privilegiato di tutta una serie di patologie. Nell'uomo sano, essa poteva essere utilizzata quale efficace mezzo per prevenire (proprio grazie all'influenza benefica operata sui nervi) varie malattie; nel malato, invece, fungeva da efficace antibiotico in grado di ristabilire l'originario equilibrio dell'organismo. Ad onor del vero, non si trattava di teorie assolutamente originali. Già nel decimo tomo dell'*Encyclopédie*, l'anonimo compilatore dell'articolo *Effets de la musique*¹⁶ aveva avanzato l'idea che la musica avesse il potere di agire sulle fibre di cui era costituito il corpo umano, le quali venivano scosse dalla propagazione fisica dei suoni, con conseguenti effetti curativi sul corpo. Una tesi, questa, che fu ripresa qualche anno dopo sia in Francia che in Italia (e si pensi, fra le altre, alla trattazione intitolata *Della forza della musica nelle passioni, nei costumi, nelle malattie e nell'uso medico del ballo*¹⁷). Particolarmente interessante da questo punto di vista è anche la riedizione e traduzione dal latino di un'opera del medico Joseph Louis Roger di Montpellier pubblicata a Parigi nell'anno XI (1803). Il testo tradotto è preceduto da un ampio discorso introduttivo e seguito da un imponente apparato di note redatte dallo stesso traduttore-curatore, a sua volta medico, che in merito alle sopracitate teorie si esprime così:

Le son imprime aux fibres un doux balancement qu'on peut comparer aux oscillations du pendule [...]. Cette palpitation tonique des chairs et du tissu circulaire devient sensible au tact dans certaines circonstances. Après avoir entendu de la musique, comme après une promenade à la campagne, nous éprouvons plus de chaleur à la peau, plus d'activité pour remplir nos devoirs. L'esprit est plus disposé à la méditation, nos idées sont plus nettes, nos conceptions plus promptes, nos raisonnements plus justes et nous apercevons mieux le vrai rapport des choses. [...] Tous ces effets prouvent que la musique agit immédiatement sur le cerveau et sur les nerfs. On pourrait en conclure qu'elle a des avantages réels dans l'éducation du premier âge. Lorsque les fibres du cerveau sont encore tendres et délicates, la musique les exerce, les allonge, les développe et leur donne la souplesse et la mobilité nécessaires pour se plier aux différentes opérations de l'entendement. L'homme qui a connu de bonne heure l'impression des accords, a plus

tés, que quand l'organisme est en bonne santé, ces systèmes excités exprès ou déprimés par l'action dynamique de la musique pourront délibérément enrayer ces causes nuisibles. Si par contre l'organisme est malade, la musique contribuera à le guérir en rétablissant l'équilibre dynamique du début entre ces nerfs, grâce aux modulations de cette même musique [...].

¹⁶ *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome X, Briasson, Paris 1765, *ad vocem*.

¹⁷ Giovanni F. Zulatti, *Della forza della musica nelle passioni, nei costumi e nelle malattie e nell'uso medico del ballo*, appresso Lorenzo Baseggio, in Venezia 1787.

d'imagination parce qu'il sent plus vivement. Il a plus d'intelligence et de mémoire parce qu'aucune fibre de son cerveau n'est dure ou inutile, et que cet organe ayant été mieux développé, peut embrasser davantage.¹⁸

Difficile stabilire se Ferrario avesse letto o meno il volume citato al momento della redazione del suo lavoro; fatto sta che, proprio come il medico-traduttore francese, il chirurgo milanese mette in guardia, sul finire della prima parte della sua dissertazione, dall'uso improprio della musica a fini farmaceutici. Non tutti gli ammalati sono in grado di recepire (in virtù della loro costituzione fisica o formazione culturale) tale farmaco; inoltre, come ogni medicina che si rispetti, anche la musica aveva le sue controindicazioni, a volte tanto inaspettate quanto imbarazzanti:

Boyle riferisce la storia di un cavaliere Guascone, il quale udendo il suono della cornamusa veniva preso da un bisogno tanto imperioso di mangiare, che avendo taluno suonato tale strumento a bella posta in un crocchio in cui desso trovavasi, gli fu forza di obbedire a quel prepotente impulso in presenza di tutta la brigata con sua gran vergogna e confusione [...] l'azione diuretica del suono della cornamusa fu di tanta energia nella vescica di molte donne raccolte ad una festa da ballo, che la sala venne ad esserne abbondantemente inaffiata. [...] Ed il professore Hallé di Parigi conovve una esimia suonatrice estraneamente sensibile, la quale mentre faceva eseguire alle proprie allieve un dato pezzo concertato a piano-forte, e parecchie arpe, andava soggetta ad un deflusso uterino, del tutto somigliante a quello periodico.¹⁹

Ferrario, come Basevi, ammetteva che l'esecuzione di alcune note potesse esercitare su certi soggetti effetti indesiderati o addirittura nocivi (alcuni dei quali potenzialmente molto gravi come l'infarto o la pazzia), ma concludeva la prima parte del suo lavoro affermando che, se saggiamente impiegata, la musica costituiva «un rimedio efficacissimo sì nel prevenire che nel condurre a lieto fine molte acute e croniche malattie dell'organi-

¹⁸ Etienne Sainte-Marie, *Préface du traducteur*, in Joseph-L. Roger, *Traité des effets de la musique sur le corps humain*, traduit du latin, et augmenté de notes par Étienne Sainte-Marie, chez Brunot, à Paris an XI, pp. XIII e XVII.

¹⁹ Leonardo Basevi, *Degli effetti prodotti dalla musica sull'uomo*, Tipografia e Libreria Pirota & C., Milano 1838, pp. 23-24. Trad. fr.: Boyle rapporte l'histoire d'un cavalier gascon, qui, en entendant le son d'une cornemuse, était en proie à un tel besoin urgent d'uriner que, quelqu'un ayant joué délibérément de cet instrument dans un groupe où il se trouvait, il fut obligé d'obéir à cette impulsion pressante en présence de tout le monde, à sa grande honte et à son grand désolément [...] l'action diurétique du son de la cornemuse en fut en plus si forte sur la vessie de nombreuses femmes réunies à un bal que la salle a été particulièrement arrosée. [...] Encore, le professeur Hallé de Paris fit la connaissance d'une illustre musicienne extrêmement sensible qui, en même temps qu'elle faisait jouer par ses élèves un certain morceau concerté au piano et à plusieurs harpes était sujette à un flux utérin tout à fait semblable à des règles.

smo umano»²⁰ (un remède très efficace aussi bien pour prévenir que pour guérir bien des maladies aiguës et chroniques de l'organisme humain), due aspetti estremamente sensibili tanto alla musica quanto ad un altro tipo di arte, e cioè la declamazione.

Appassionato di teatro fin da giovanissimo, attore dilettante e – già dai primi anni di apprendistato universitario – medico addetto alla cura e alla preservazione della salute degli attori affiliati all'Accademia dei Filodrammatici di Milano (nata dall'esperienza del Teatro Patriottico istituito durante l'occupazione napoleonica), Ferrario definisce la declamazione come arte bella «consistente nel retto uso della voce e della parola per esprimere le diverse passioni dell'animo nostro»²¹ ([comme l'un des beaux arts] consistant dans le bon usage de la voix et de la parole pour exprimer les différentes passions de notre âme). Un'arte universale perché in grado, secondo il giovane chirurgo, di suscitare sensazioni negli ascoltatori indipendentemente dal valore e dal significato delle parole pronunciate, nonché di esercitare, alla stregua della musica, una duplice influenza sull'uomo:

L'influenza della Declamazione sull'uomo devesi dal medico prima di tutto distinguere in fisica e morale. Fisicamente si considererà nell'uomo che di essa fa uso, poiché su di questo l'arte di declamare agisce come un'arte ginnastica, o per meglio dire come un esercizio più o meno forte degli organi della voce e della respirazione. Moralmente, invece, si considererà nell'uomo che come spettatore ode soltanto la Declamazione; giacché su di questo agisce in modo da determinarvi particolari affetti d'animo eccitanti o deprimenti, secondo che la declamazione essendo di cose allegre od eroiche avrà un'azione eccitante, o essendo di cose lugubri e tristi, avrà un'azione deprimente.²²

Se nella parte dedicata alla trattazione dell'influenza morale della declamazione Ferrario si era limitato principalmente a ripercorrere i dibattiti susseguitisi, per secoli, sul potere farmaceutico del teatro, nella sezione dedicata alla descrizione dei suoi effetti sul corpo umano il giovane medico

²⁰ G. Ferrario, *Influenza fisiologica e patologica del suono, del canto e della declamazione sull'uomo*, cit., p. 49.

²¹ *Ibidem*, p. 51.

²² *Ibidem*, p. 57. Trad. fr.: Le médecin doit distinguer avant tout l'influence de la déclamation sur l'homme qui peut être physique et morale. On considèrera ces effets du point de vue physique, l'art de déclamer agissant sur l'être humain comme un art gymnastique ou plutôt comme un exercice plus ou moins fort des organes de la voix et de la respiration. Par contre, du point de vue moral, on la considèrera chez l'homme qui, comme spectateur, entend uniquement la déclamation, puisque sur lui elle agit de façon à y susciter des sentiments excitants ou déprimants, selon que la déclamation, ayant trait à des choses joyeuses ou héroïques aura une action excitante ou, ayant trait en revanche à des choses lugubres et tristes, aura une action déprimante.

si era abbandonato invece a considerazioni alquanto innovative. Durante gli anni trascorsi a stretto contatto con gli attori dell'Accademia dei Filodrammatici aveva potuto osservare che molteplici erano gli effetti dell'esercizio dell'arte della declamazione sull'organismo di attori dilettanti e professionisti. Fra le conseguenze positive erano da annoverarsi l'aumento della cavità del torace, il miglioramento della respirazione, lo sviluppo della trachea, della glottide e dei polmoni, la stimolazione della circolazione sanguigna, il corretto funzionamento di stomaco e intestino ed infine una certa piacevole coloritura della cute e della pelle del volto, che è possibile osservare soprattutto negli attori, i cui «occhi si fanno prominenti e scintillanti»²³ ([dout] les yeux se font saillants et brillants.). L'esercizio prolungato della voce poteva condurre tuttavia anche a conseguenze nefaste e favorire malattie perniciose quali: affezioni catarrali, angina, peripneumonia, croniche e recidive infiammazioni di petto, tisi, suppurazioni tracheali, bronchiali o polmonari, ed essere causa, in alcuni casi, anche di morte. Considerati dal punto di vista psico-fisico, invece, i possibili effetti esercitati dalla declamazione potevano essere suddivisi in eccitanti e deprimenti:

Eccitanti diconsi quelli che in noi prodotti da vivaci e piacevoli sensazioni, eccitano validamente i nervi ed estendono così l'irritazione loro fino al sistema de' vasi. Questi movimenti nervosi [...] influiscono moltissimo a conservare, ed anche a ridonare qualche volta la salute. Al contrario gli affetti d'animo deprimenti sono quelli che affliggendo con forte ed ingrata, ossia dolorosa sensazione la mente, impediscono, o per lo meno sospendono i movimenti del sistema nervoso [...] la respirazione, la circolazione, la digestione, l'assimilazione, la nutrizione, la secrezione, e l'escrezione illanguidiscono; infine il pallore della cute, il freddo, ed una caterva di mali e febbrili, e nervosi, e cachetici, per lo più di carattereastenico, vengono a prodursi in mezzo della scena, benché talora ricoperti del sottile velame di precaria salute. [...] Gli affetti d'animo eccitanti [...] sono la speranza, la voluttà, e la gioia ecc.; quelli deprimenti sono tutti affatto spiacevoli, e sono la tristezza, il terrore, la noja, il timore, il pudore, il pentimento [...].²⁴

²³ *Ibidem*, p. 60.

²⁴ *Ibidem*, pp. 72-73. Trad. fr.: On considère comme excitants les effets produits en nous par des sensations intenses et agréables, car elles excitent positivement les nerfs et diffusent ainsi leur irritation jusqu'au système des vaisseaux sanguins. Ces mouvements nerveux [...] contribuent énormément à conserver et à faire parfois recouvrer la santé. Les sentiments déprimants, au contraire, sont ceux qui, en affligeant l'esprit avec une forte sensation douloureuse, empêchent ou du moins interrompent les mouvements du système nerveux: [...] la respiration, la circulation, la digestion, l'assimilation, la nutrition, la sécrétion, l'excrétion s'atténuent, enfin la pâleur de la peau, le froid, et un tas de maux aussi bien fébriles que nerveux, pour la plupart asthéniques se produisent de toute évidence même si parfois ils sont recouverts du voile fin d'une santé précaire. Les effets psychiques excitants sont l'espoir, la volupté, la joie; les effets déprimants sont tous absolument déplaisants: la tristesse, la terreur, l'ennui, la pudeur, le repentir [...].

Insomma, l'ascolto di una buona commedia o di un'eccellente tragedia (generi drammatici associati dallo stesso studioso ad un potenziale effetto eccitante) poteva senz'altro fungere da efficace farmaco in grado di guarire una serie di malattie psichiche e fisiche. Gli spettatori delle commedie di Goldoni, delle opere di Metastasio, delle tragedie di Alfieri, ad esempio, avevano potuto provare sulla loro pelle – e nella loro anima – l'eccitante influenza che si poteva osservare fin nel corpo, e quel contento, quella gioia, quella dolce estasi, quel coraggio, quel senso di eroismo²⁵ che erano appannaggio della declamazione di cose brillanti, dolci, o eroiche. Al contrario, drammi e *pièces* patetiche potevano risultare potenzialmente dannose tanto per il fisico che per la mente:

Io credo che ognuno il quale sia dotato di una certa sensibilità avrà più volte in sé medesimo sperimentato il potere deprimente della declamazione patetica, in guisa da dovere molto rattristarsi e spargere perfino le lacrime. La declamazione del padre imprigionato nella Bianca e Fernando²⁶, di Misanthropia e Pentimento²⁷, di Carlo e Isabella²⁸ che si danno l'ultimo addio, dell'infelice Comingio che abbandona la sua divina Adelaide²⁹, non dovranno considerarsi come declamazione al sommo deprimente, se gli stessi più fieri individui sono inteneriti e mossi alla pietà, al singhiozzo e al pianto?

²⁵ Cf. *ibidem*, p. 75.

²⁶ Carlo Roti, *Bianca e Fernando alla tomba di Carlo IV duca di Agrigento*, dramma in cinque atti, presso Gaetano Nobile e C. editori, Napoli 1825.

²⁷ Il riferimento è alla riscrittura francese di un'opera dell'autore tedesco Kotzebue, che tanto successo ebbe in tutta Europa alla fine del Settecento e nei primi decenni del secolo successivo: August von Kotzebue, Julie Molé, *Misanthropie et Repentir*, drame en cinq actes traduit de l'allemand, représenté pour la première fois sur le Théâtre Français de l'Odéon le 7 nivôse de l'an VII, à Paris, chez l'auteur, an VII. Numerose traduzioni e adattamenti in lingua italiana erano stati prodotti alla data in cui Ferrario pubblica la sua dissertazione. Cf. fra gli altri Carlo e Amalia ossia Misanthropia e Pentimento, dramma in cinque atti del signor Kotzebue, tradotto dal tedesco, in *Il teatro moderno, o sia Raccolta di tragedie, commedie, drammi, e farse delli più scelti, ed accreditati scrittori del tempo si italiani, che di altre nazioni, con osservazioni critiche in fine di ciascuna di tali produzioni*, tomo XI, Puccinelli, Roma 1803, pp. 1-90; *Misanthropia e pentimento*, dramma del Signor Augusto di Kotzebue, tradotto dal signor Giuseppe Bernardoni, presso Antonio Rosa, in Venezia 1804; *Misanthropia e pentimento*, dramma semi-serio in due atti (*Misanthropie & Repentir*, drame lyrique en deux actes, représenté pour la première fois devant la société de l'Opéra Italien le 6 octobre 1807), le sujet de la pièce a été extrait de la comédie de Mr. Kotzebue, qui porte le même titre, par Mr. Buonavoglia. La musique est del Signor, Maestro Generali, chez B.J. Crajenschot, à Amsterdam 1807.

²⁸ Alessandro Pepoli, *Carlo e Isabella*, della Reale Tipografia Parmense, Parma 1792.

²⁹ François T. M. de Baculard d'Arnaud, *Les amants malheureux ou le comte de Comminge*, drame en trois actes et en vers, chez l'Esclapart, La Haye-Paris 1764. Adattamenti italiani: Giacomo A. Gualzetti, *Adelaide maritata ossia Comingio pittore*, presso Antonio Rosa, in Venezia 1808; Andrea L. Tottoli, *Gli amori di Adelaide e Comingio*, dramma per musica, dalla Tipografia Flautina, Napoli 1818; Gaetano Rossi, *Adelaide e Comingio*, melodramma semiserio in due atti, Tipografia di Pietro Bisesti, s.l., 1820.

Infatti durante la declamazione di queste scene all'eccesso patetiche si rabuffano all'uomo i capelli, tutto il suo corpo si intirizzisce, mortale è quasi il pallore delle labbra e dell'intero volto, non batte nessun palpebra, forza non ha di muoversi, gli occhi si riempiono di pianto, piccola ed interrotta è la respirazione, enormemente il cuore oppresso, grandissimo l'affanno, il sangue non scorre quasi per le vene ed il colmo della paura e della compassione porta l'avvilimento in tutte le forze vitali.³⁰

Lo spettatore di *pièces* patetiche rischiava quindi, in ultima istanza, di vedere a lungo andare seriamente compromessa la propria salute psichica e mentale. Ma non solo: anche l'attore impegnato nella rappresentazione di tali opere – soprattutto se bravo – poteva incorrere negli stessi inconvenienti, se non addirittura in complicazioni maggiori. Per essere in grado realmente di commuovere lo spettatore, infatti l'attore, secondo l'opinione di Ferrario (che in proposito faceva riferimento alle grandi teorie sei-settecentesche sulla recitazione), doveva necessariamente provare i sentimenti che rappresentava; sentimenti che, a lungo termine, rischiavano di minargli il fisico e la mente e di condurlo a morte certa. Il chirurgo milanese metteva quindi in guardia i commedianti dediti ai drammi o alle *pièces* patetiche da quelle che oggi vengono comunemente definite malattie professionali; malattie a cui non erano soggetti invece «coloro che si esercitavano nella musica, o nella declamazione eccitante, che godono generalmente di ottima salute, e se pure cadono malati, lo sono di malattie per di più infiammatorie»³¹ (ceux qui s'exerçaient dans la musique ou dans la déclamation excitante, qui jouissent en général d'une très bonne santé, et même s'ils tombent malades, ces maladies sont pour la plupart inflammatoires).

³⁰ G. Ferrario, *Influenza fisiologica e patologica del suono, del canto e della declamazione sull'uomo*, cit., pp. 76-77. Trad. fr.: Moi je crois que tous ceux qui sont dotés d'une certaine sensibilité auront plusieurs fois éprouvé dans leur for intérieur le pouvoir déprimant de la déclamation pathétique, de sorte qu'ils seront très tristes et répandront même des larmes. La déclamation du père emprisonné dans *Bianca et Fernando*, de *Misanthropie et repentir*, de *Carlo e Isabella* qui se disent adieu, du malheureux Comminges qui abandonne sa divine Adelaïde, ne devra-t-elle pas être considérée comme la déclamation la plus déprimante si les individus les plus rigoureux sont attendris et amenés à s'apitoyer, à sangloter et à pleurer? En effet, pendant la déclamation de ces scènes particulièrement pathétiques, les cheveux se dressent sur la tête de tout un chacun, son corps se raidit, la pâleur de tout son visage et de ses lèvres est presque mortelle, ses paupières sont immobiles, il n'a pas la force de bouger, ses yeux se remplissent de larmes, sa respiration est saccadée, son cœur est énormément opprimé, il est très essoufflé, le sang ne coule presque plus dans ses veines, et le comble de la peur et de la compassion porte l'avilissement de toutes ses forces vitales.

³¹ *Ibidem*, p. 82.

Queste teorie suscitarono un vivo dibattito per molti anni e furono riprese ed ampliate nell'articolo *Declamazione* inserito nel volume VII dell'*Enciclopedia Italiana* pubblicata a Venezia nel 1844:

Gli effetti della declamazione non si limitano al fisico ma ben anco il morale ne risente, almeno in alcuni individui che la esercitano. Abbiamo veduto più d'una volta il sommo De Marini³² aver tanto occupato il cuore e la mente delle circostanze del soggetto che rappresentava, da lasciarsi cadere lagrime sui vestiti che rigavano; e vedemmo il divino Lombardi³³ compreso più fiate da un tale orgasmo che impallidiva allorché sosteneva alcune parti, ed alteravansi i lineamenti di sua fisionomia a segno, che avresti detto, il colmo dell'angoscia, dell'amore, dell'odio, del dolore, stava per troncargli il filo della vita che ancor rimaneva a quella creatura [...]. Comunque sia, egli è certo che i declamatori non rappresentano bene il carattere di uno agitato da questa o quella passione, senza sentire la passione stessa, nè la sentono senza che il loro morale, più o meno energicamente scosso, eserciti un'azione nociva sul sistema gangliare addominale e specialmente sul plesso solare [...], molestando in una forma o nell'altra, in un grado o nell'altro, gli organi che si trovano sotto il di lui impero. Quegli attori invece che per mancanza di studio, di suscettività o di altro, fanno consistere il declamare solo in un parlare forte, ed in un muoversi continuo, vanno esenti dalle molestie testè accennate, esponendosi però ad altre che sono comuni a tutti i declamatori.³⁴

³² Giuseppe De Marini (1772-1829), attore che esordì a Lodi nel 1798 come primo amoroso. Fece parte della compagnia di Andrea Bianchi e di quella di Giacomo Dorati al San Samuele di Venezia. Nel 1807 entrò nella Compagnia Reale Italiana diretta da Salvatore Fabbrichesi (1760-1827).

³³ Probabilmente Francesco Lombardi (1792-1845), attore che recitò nel ruolo di amoroso nella compagnia di Antonio Goldoni. Fu in seguito capocomico con Gustavo Modena (1803-1861).

³⁴ Francesco Falconetti (dir.), *Declamazione*, in *Enciclopedia italiana e dizionario della conversazione*, vol. VII (DAN-ERR), dello Stabilimento Enciclopedico di Girolamo Tasso, Venezia 1844, *ad vocem*. Trad. fr.: Les effets de la déclamation ne se limitent pas au physique mais ils peuvent aussi toucher le moral, du moins chez certains individus qui exercent cette activité. Nous avons vu plusieurs fois le très grand De Marini qui avait tellement imprégné son cœur et son esprit des situations du sujet qu'il représentait qu'il versait des larmes rayant ses vêtements et nous avons vu le divin Lombardi assailli à plusieurs reprises par une telle agitation qu'il pâlisait pendant qu'il jouait certains rôles, et les traits de sa physionomie s'altéraient à tel point qu'on aurait dit que le summum de l'angoisse, de l'amour, de la douleur, allait briser le fil de l'existence qui restait encore à cet être humain. De toute façon, le moral des déclamateurs qui ressentent la passion et qui donc la jouent bien, est certes bouleversé énergiquement et cela exerce une action nocive sur le système ganglionnaire abdominal et surtout sur le plexus solaire [...], nuisant d'une façon ou d'une autre et plus ou moins aux organes qui dépendent du plexus. Ces acteurs en revanche qui, faute d'étude, de sensibilité etc., considèrent que déclamer ne signifie que parler fort et bouger sans cesse ne vont pas à l'encontre des nuisances mentionnées précédemment, mais s'exposent à d'autres nuisances communes à tous les déclamateurs.

In conclusione, la declamazione poteva sì essere utilizzata quale efficace medicinale, ma solo se assunta nelle giuste dosi e tenendo conto delle eventuali controindicazioni. E tuttavia, nonostante i potenziali effetti negativi, tanto l'arte bella (la Declamazione) quanto l'arte divina (la Musica) erano da annoverarsi fra i più potenti antibiotici. Farmaci dal potere efficacissimo, tanto nel prevenire molte infermità del corpo che nel sanare le più gravi malattie dello spirito umano; ma soprattutto, secondo le parole conclusive dello stesso Ferrario, due arti in grado di salvare il mondo.

Riferimenti bibliografici

- Barroux Giller (éd.), *La médecine de l'Encyclopédie. Entre tradition et modernité*, CNRS, Paris 2017.
- Basevi Leonardo, *Degli effetti prodotti dalla musica sull'uomo*, Tipografia e Libreria Pirotta & C., Milano 1838.
- Cantù Ignazio, Ferrario Giuseppe, in *L'Italia scientifica contemporanea, notizie sugli italiani ascritti a cinque primi congressi attinte alle fonte più autentiche*, vedova di A.F. Stella e Giacomo figlio, Milano 1844, ad vocem, pp. 205-207.
- Chomet Hector Antoine, *Effets et influence de la musique sur la santé et sur la maladie*, Germer-Baillière, Paris 1874.
- Della Porta Giovanni Battista, *Della magia naturale del signor Gio. Battista Della Porta napoletano. Libri 20. tradotti dal latino in volgare, e dall'istesso autore accresciuti, sotto nome di Gio. De Rosa V. I. P. con l'aggiunta d'infiniti altri secreti, e con la dichiarazione di molti, che prima non s'intendevano* (1611), presso Antonio Bulifon, in Napoli 1677.
- Desbout Luigi, *Ragionamento fisico-chirurgico sopra l'effetto della musica nelle malattie nervose*, per Calderoni e Faina, Livorno 1780.
- Descuret Jean-Baptiste Félix, *La médecine des passions ou les passions considérées dans leurs rapports avec les maladies, les lois, et la religion*, Béchét et Labé, Paris 1841. Trad. fr. par Numa Pompilio Tanzini, *La medicina delle passioni ovvero le passioni considerate relativamente alle malattie, alle leggi e alla religione*, prima versione italiana con note sulla seconda edizione francese rivista, corretta ed accresciuta, Alcide Parenti, Firenze 1844.-
- Desessartz Jean-Charles, *Réflexions sur la musique considérée comme moyen curatif*, impr. de Baudouin, Paris an XI [1802].
- D'Olivier Gabriel-Raimond, *L'esprit d'Orphée, ou de l'influence respective de la musique, de la morale et de la législation*, Charles Pougens, Paris an VIII [1800].
- Effets de la musique*, in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, chez Briasson, à Paris 1765, ad vocem.
- Falconetti Francesco (dir.), *Declamazione*, in *Enciclopedia italiana e dizionario della conversazione*, vol. VII (DAN-ERR), Stabilimento Enciclopedico di Girolamo Tasso Venezia 1844, ad vocem, pp. 74-77.
- Fagioli Carlo Antonio, *Eccellenza e benefici della musica nell'umana società*, Tipografia Bizzoni, Pavia 1831.
- Ferrario Giuseppe, *Influenza fisiologica e patologica del suono, del canto e della declamazione sull'uomo*, Visaj, Milano 1825.

- , *Statistica delle morti improvvise e particolarmente delle morti per apoplessia nelle città e nel circondario esterno di Milano dall'anno 1750 al 1834*, Imperiale Regia Stamperia, Milano 1834.
- Franceschi Enrico Luigi, *Studi teorico-pratici sull'arte di recitare e di declamare nelle sue corrispondenze coll'oratoria, colla drammatica e colla musica*, Giovanni Silvestri, Milano 1857.
- Gouk Penelope, *Sister disciplines? Music and medicine in historical perspective*, in Ead.(ed.), *Musical Healing in Cultural Contexts*, Ashgate, Aldershot 2000, pp. 171-198.
- Lesfauris Jean, *Physiologie de la voix chantée, suivie de considérations philosophiques sur l'influence physique et morale de la voix et sur l'influence de la musique sur la civilisation*, Hachette, Paris 1853.
- Lichtenthal Peter, *Dizionario e bibliografia della musica*, Antonio Fontana, Milano 1826, 4 voll.
- Marin Noëlle, *Music therapy. The history, processes and benefits*, Charleston, BiblioBazaar 2011.
- Marquet François Nicolas, *Nouvelle méthode facile et curieuse pour connaître le pouls par les notes de la musique*, Didot, Amsterdam 1769.
- Mathiesen Thomas J., *Apollo's lyre: Greek Music and Music Therapy in Antiquity and the Middle Ages*, University of Nebraska Press, Lincoln 1999.
- McCaffrey Triona, *Music Therapy Development in Mental Healthcare: an Historical Consideration of Early Ideas and Intersecting Agents*, «Music and Medicine», VII, 2, 2015, pp. 15-20.
- Roger Joseph-Louis, *Traité des effets de la musique sur le corps humain*, Brunot, Paris an XI 1803.
- Sainte-Marie Etienne, *Préface du traducteur*, in Joseph-Louis Roger, *Traité des effets de la musique sur le corps humain*, traduit du latin, et augmenté de notes par Etienne Sainte-Marie, Brunot, Paris an XI [1802], pp. I-XXXVIII.
- Schlesinger Wilhelm, *Dell'influenza fisica e morale della musica sull'uomo*, Tipografia Fusi e Comp., Pavia 1842.
- West Martin L., *Music Therapy in Antiquity*, in Peregrine Horden (ed.), *Music as Medicine: The History of Music Therapy since Antiquity*, Ashgate, Aldershot 2000, pp. 51-68.
- Zulatti Giovanni Francesco, *Della forza della musica nelle passioni, nei costumi e nelle malattie e nell'uso medico del ballo*, Lorenzo Baseggio, Venezia 1787.

GLI OPÉRAS-COMIQUES DI SCRIBE E AUBER, SIMBOLI DELLO ‘SPIRITO FRANCESE’: LA FORTUNA DI UN PREGIUDIZIO NELL’EUROPA DELL’OTTOCENTO

Matthieu Cailliez

Université Grenoble Alpes (<matthieu.cailliez@univ-grenoble-alpes.fr>)

Se la musica italiana viene regolarmente presentata nei discorsi estetici francesi, tedeschi, italiani e inglesi dell’Ottocento come l’incarnazione della melodia e del canto e quella tedesca come rappresentativa dell’armonia e della musica strumentale, l’opera francese brillerebbe per il suo *esprit* e la qualità dei suoi libretti. L’*opéra-comique* viene frequentemente definito genere ‘eminentemente francese’, un genere nel quale ‘la scuola francese’ esprimerebbe al massimo quello ‘spirito francese’ rinomato in tutta Europa, mentre le scene dell’Opéra di Parigi e del Théâtre-Italien favorirebbero le produzioni di compositori stranieri quali Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti o Meyerbeer. Spesso associata alle opere liriche nate dalla collaborazione tra il librettista Eugène Scribe e il compositore Daniel-François-Esprit Auber, la nozione di ‘spirito francese’ appare tra l’altro negli scritti di André-Ernest-Modeste Grétry, Johann Friedrich Reichardt, Stendhal, Johann Wolfgang von Goethe, Franz Liszt, Heinrich Heine, Théophile Gautier, Adolphe Adam, Gustave Bertrand e Gustave Chouquet.

In *De l’Allemagne*, Madame de Staël sostiene che lo ‘spirito francese’ è intimamente legato all’arte della conversazione. Questa idea ha successo nel mondo germanico, dove numerosi critici e compositori, quali Carl Maria von Weber, Ferdinand Hiller, Yourij von Arnold e Eduard Hanslick utilizzano il termine di *Conversations-Oper* per caratterizzare il genere francese dell’*opéra-comique*.

Lo scopo che questo articolo si prefigge è di mostrare come la nozione di *esprit* venga associata in modo permanente al genere dell’*opéra-comique* nell’Ottocento, e di analizzare i fondamenti di questo pregiudizio¹.

¹ Questo articolo si richiama in larga misura a tre capitoli della nostra tesi di dottorato: Matthieu Cailliez, *La Diffusion du comique en Europe à travers les productions d’opere buffe, d’opéras-comiques et de komische Opern (France – Allemagne – Italie, 1800-1850)*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne-Firenze-Bonn, Paris 2014, <http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/cailliez_matthieu_2014_these.pdf> (05/2017).

In una prima parte presenteremo una sintesi delle opere musicali di Auber e della loro diffusione in Europa. Mostreremo in particolare il successo notevole di tali opere in Germania. Poi vedremo come il genere dell'*opéra-comique* venga regolarmente considerato in Francia ed in Germania come il 'genere eminentemente francese', e come quattro compositori di questo genere, cioè Boieldieu, Hérold, Adam e soprattutto Auber, siano spesso citati come i principali rappresentanti della cosiddetta 'scuola francese'. In una terza parte vedremo in quale maniera e perché gli *opéras-comiques* di Scribe e Auber vengano frequentemente considerati veri e propri simboli dello 'spirito francese' in musica. Infine chiariremo perché, secondo noi, la frequenza dei ritmi di danza costituisce un marchio dei produttori di *opéras-comiques*, in quanto costituirebbe uno dei modi principali attraverso cui si manifesta la nozione di 'spirito francese' in musica.

1. Sintesi delle opere musicali di Auber e della loro diffusione

Prima di presentare una sintesi delle opere musicali di Auber, conviene ricordare che queste furono quasi tutte composte su libretti di Eugène Scribe, il più importante librettista francese del primo Ottocento. Secondo la tabella riassuntiva per genere dell'opera teatrale complessiva di Scribe stabilita dallo storico Jean-Claude Yon, Scribe fu autore di 425 opere teatrali, tra cui 249 *vaudevilles*, 94 libretti di *opéras-comiques*, 32 commedie, 30 libretti di *opéras*, 10 drammi, 8 argomenti di balletti e 2 pantomime, per un totale di 847 atti²: «la musique occupe cependant une place notable au sein des 425 ouvrages qu'il a signés: les 376 actes que représentent ces 132 œuvres forment ainsi près de 45% de sa production totale»³. Scribe scrisse opere drammatiche per non meno di diciannove teatri parigini, un teatro di provincia e tre teatri stranieri⁴. Perciò Delaforest, Louis-Désiré Véron, Richard Wagner e Théophile Gautier sottolineano il 'monopolio' esercitato da Scribe sui teatri parigini. Scribe collaborò, inoltre, con cinquantatré musicisti, tra i quali Adam, Auber, Balfe, Boieldieu, Carafa, Cherubini, Donizetti, Gounod, Grisar, Halévy, Hérold, Meyerbeer, Offenbach, Piccini, Rossini, Thomas e Verdi⁵. Nel suo libro intitolato *Eugène Scribe e l'opera francese dell'Ottocento*, Karin Swanson Pendle valuta l'importanza del

²Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe: la fortune et la liberté*, Librairie Nizet, Saint-Genouph 2000, p. 353.

³J.-C. Yon, *Scribe, Augustin-Eugène*, dans Joël-Marie Fauquet (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Fayard, Paris 2003, p. 1136.

⁴Cf. J.-C. Yon, *Tableau général des pièces de Scribe*, dans Id., *Eugène Scribe [...]*, cit., pp. 337-352.

⁵J.-C. Yon, *Liste des musiciens ayant travaillé avec Scribe*, cit., pp. 359-363.

ruolo svolto dal librettista nello sviluppo dell'*opéra-comique* della prima metà del secolo, usando a questo proposito la nozione di «stile classico»⁶.

Compositore	Titolo dell' <i>opéra-comique</i>	Prima rappresentazione (1825-1848)	Numero di rappresentazioni (1825-1893)
Boieldieu	<i>La Dame blanche</i>	1825	1562
Hérold	<i>Le Pré aux clercs</i>	1832	1521
Adam	<i>Le Chalet</i>	1834	1293
Auber	<i>Le Domino noir</i>	1837	1108
Donizetti	<i>La Fille du régiment</i>	1840	890
Auber	<i>Fra Diavolo</i>	1830	811
Hérold	<i>Zampa</i>	1831	649
Adam	<i>Le Postillon de Lonjumeau</i>	1836	569
Auber	<i>Haydée</i>	1847	508
Auber	<i>Le Maçon</i>	1825	458
Auber	<i>L'Ambassadrice</i>	1836	408
Auber	<i>Les Diamants de la couronne</i>	1841	393

Tab. 1 – Le opere di maggior successo durante la Restaurazione e la Monarchia di Luglio all'Opéra-Comique⁷

Considerando adesso le dodici opere di maggior successo durante la Restaurazione e la Monarchia di Luglio al teatro dell'Opéra-Comique, constatiamo che i primi tre posti sono occupati da opere di Boieldieu, Hérold e Adam, ma che sei delle dodici opere più rappresentate tra il 1825 ed il 1893, cioè la metà, sono *opéras-comiques* di Auber – *Le Domino noir*, *Fra Diavolo*, *Haydée*, *Le Maçon*, *L'Ambassadrice* e *Les Diamants de la couronne* –, una proporzione che dimostra chiaramente il predominio esercitato da Auber sul genere dell'*opéra-comique*.

Titolo dell' <i>opéra</i>	Parigi	Tedesco	Italiano	Inglese	Danese	Altre lingue
<i>La Muette de Portici</i>	1828	77	28	25	7	18
<i>Gustave III ou le Bal masqué</i>	1833	43	7	0	0	0
<i>Le Lac des fées</i>	1839	21	0	0	0	2

⁶ Karin Swanson Pendle, *Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century*, UMI Research Press, Ann Arbor 1979, p. 38.

⁷ Fonte: *Tableau des pièces représentées à l'Opéra-Comique du 1^{er} janvier 1825 au 31 décembre 1893*, dans Albert Soubies, *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages. De la première de "La Dame blanche" à la millième de "Mignon"*. 1825-1894, Fischbacher, Paris 1894.

<i>Dieu et la Bayadère</i>	1830	14	1	0	2	1
<i>Le Serment</i>	1832	12	0	0	0	0
<i>Le Philtre</i>	1831	7	1	1	1	0
<i>L'Enfant prodigue</i>	1850	3	3	1	0	0
<i>Zerline ou la Corbeille d'oranges</i>	1851	0	3	0	0	0
Totale: 8 opéras	1824-1851	177 ed.	43 ed.	27 ed.	10 ed.	21 ed.

Tab. 2 - Numero di edizioni dei libretti degli opéras di Auber in lingua straniera⁸

Il successo delle opere liriche di Auber non si limita alla Francia. Infatti i libretti delle sue opere rappresentate per la prima volta all'Opéra di Parigi vengono stampati in numerosissime traduzioni tedesche, spesso solo pochi mesi dopo la prima rappresentazione parigina, ma anche in numerose traduzioni italiane, inglesi o danesi. L'opera *La Muette de Portici* ottiene, ad esempio, una larga diffusione sull'intero continente europeo. Abbiamo individuato 278 edizioni complessive di otto opéras di Auber in undici lingue europee, tra le quali lo svedese, il polacco, il ceco, lo spagnolo, il portoghese, l'ungherese e l'olandese. Il successo europeo degli opéras-comiques di Auber è ancora più notevole rispetto a quello dei suoi opéras.

Titolo dell'opéra-comique	Parigi	Tedesco	Inglese	Danese	Italiano	Altre lingue
<i>Fra Diavolo</i>	1830	71	34	5	15	12
<i>Le Maçon</i>	1825	47	1	4	0	2
<i>Le Domino noir</i>	1837	43	9	4	0	6
<i>La Part du diable</i>	1843	42	1	0	0	3
<i>Les Diamants de la couronne</i>	1841	21	18	1	2	3
<i>La Neige</i>	1823	16	0	1	0	1
<i>Lestocq</i>	1834	15	2	2	0	0
<i>Le Cheval de bronze</i>	1835	12	2	1	1	2
<i>La Fiancée</i>	1829	12	0	2	1	0
<i>L'Ambassadrice</i>	1836	10	1	0	0	4
<i>La Sirène</i>	1844	9	2	0	0	1
<i>Le Concert à la cour</i>	1824	7	0	1	0	1
<i>Fiorella</i>	1826	6	0	1	0	0

⁸ Fonte: Herbert Schneider, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Daniel François Esprit Auber* (AWV), Georg Olms, Hildesheim 1994, 2 Bde.

<i>Haydée</i>	1847	6	2	0	1	1
<i>Le Duc d'Olonne</i>	1842	5	0	0	0	2
<i>Zanetta ou jouer avec le feu</i>	1840	5	0	2	0	0
<i>Léocadie</i>	1824	5	0	0	0	0
<i>Les Chaperons blancs</i>	1836	4	0	0	0	0
<i>Le premier Jour de bonheur</i>	1868	3	0	0	0	0
<i>Actéon</i>	1836	2	0	0	0	0
<i>Marco Spada</i>	1852	2	1	0	0	0
<i>Emma</i>	1821	1	0	0	0	0
<i>La Barcarolle</i>	1845	1	0	0	0	0
Totale: 23 opéras-comiques	1823-1868	348 edizioni	73 ed.	24 ed.	20 ed.	38 ed.

Tab. 3 - Numero di edizioni dei libretti degli *opéras-comiques* di Auber in lingua straniera

Esaminando solamente i libretti tradotti in tedesco, si contano non meno di 378 edizioni di 23 *opéras-comiques* tra il 1824 ed il 1952. Inoltre i libretti di dieci *opéras-comiques*, da *Fra Diavolo* fino a *L'Ambassadrice* (vedi tabella 3), furono stampati almeno dieci volte in una traduzione tedesca. Abbiamo reperito 503 edizioni complessive di 23 *opéras-comiques* di Auber in 11 lingue europee, tra le quali lo svedese, lo spagnolo, il ceco, il polacco, il portoghese, il finlandese e l'ungherese.

La musicologa Manuela Jahrmärker ha studiato la diffusione degli *opéras-comiques* e delle opere francesi di una ventina di compositori in 6 teatri tedeschi nell'Ottocento. Limitandosi ai compositori più rappresentati, appare chiaramente che Auber occupa il primo posto nel mondo germanico con almeno dieci opere messe in scena tra il 1800 ed il 1900 a Monaco, Francoforte, Darmstadt, Berlino, Dresda e Vienna⁹.

Limitandosi all'Opéra di Vienna, il nostro spoglio dei dati raccolti nella cronologia delle rappresentazioni, stabilita nel 1975 da Franz Hadamowsky¹⁰, ci permette di rilevare il successo importante e durevole della *Muette de Portici* con non meno di 359 rappresentazioni tra il 1837 ed il 1907, o di *Fra Diavolo* con

⁹ Manuela Jahrmärker, *Die französische Oper im 19. Jahrhundert in München*, dans Milan Pospisil, Arnold Jacobshagen, Francis Claudon, Marta Ottlová (éds.), *Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX^e siècle. Actes du colloque international de musicologie tenu à Prague, 12-14 mai 1999*, KLP-Koniasch Latin Press, Prague 2003, p. 168.

¹⁰ Fonte: Franz Hadamowsky, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). Ein Verzeichnis der aufgeführten und eingereichten Stücke mit Bestandsnachweisen und Aufführungsdaten*, Teil II, *Die Wiener Hofoper (Staatsoper): 1811-1974*, Brüder Hollinek, Wien 1975.

212 rappresentazioni tra il 1830 ed il 1924. La somma complessiva è di 555 rappresentazioni di 6 *opéras* e di 631 rappresentazioni di 18 *opéras-comiques* all'Opera di Vienna, cioè più di mille rappresentazioni di 24 opere liriche di Auber in un secolo. In sintesi, anche se le opere liriche del compositore sono più o meno sconosciute al pubblico del ventunesimo secolo, in Francia come negli altri paesi europei la loro importanza storica non può essere negata.

2. Il 'genere eminentemente francese' e 'la scuola francese'

Nell'Ottocento, l'*opéra-comique* viene spesso definito come il simbolo dell'arte lirica nazionale francese, in opposizione all'*opéra* francese, i cui compositori più famosi sono paradossalmente italiani o tedeschi. Il successo internazionale dell'*opéra-comique* viene così presentato, in un articolo anonimo pubblicato l'8 settembre 1867 nella «Revue et Gazette musicale de Paris», come quello del «[notre] genre lyrique national»¹¹. Nel 1894, in un libro dedicato alla storia dell'*Opéra-Comique* nell'Ottocento, Albert Soubies scrive: «On peut plaisanter tant que l'on voudra: l'expression de 'genre éminemment français', dont on s'amuse déjà il y a quelque cinquante ans, n'en reste pas moins, pour désigner cette espèce d'ouvrages mesurés et discrets, la plus sensée et la plus juste de toutes»¹². Offenbach condivide l'uso di questa espressione in un suo lungo articolo critico sulla storia dell'*opéra-comique* fatto pubblicare in vari quotidiani e periodici parigini nel 1856 e poi nel 1874 in occasione di due concorsi musicali¹³. Invece in Francia durante la Monarchia di Luglio alcune voci negano il carattere nazionale dell'*opéra-comique*; tra di esse figurano quelle dei critici Hector Berlioz e Théophile Gautier o quelle del quotidiano «Le Figaro» e del periodico «Revue et Gazette musicale de Paris». Nella loro *Histoire de l'Opéra-Comique*, Albert Soubies e Charles Malherbe scrivono a proposito de «Le Figaro»:

Dès l'année 1832, nous trouvons dans un numéro du *Figaro* cette phrase typique qui pourrait encore figurer dans certains bulletins du même journal : «Il n'y a pas de pays où le préjugé se détrône plus difficilement qu'en France. L'*opéra-comique* est un genre éminemment national ; voilà une des idées les plus invétérées, une des plaisanteries qui se perpétuent le plus volontiers».¹⁴

¹¹ À propos du «*Domino noir*» traduit en italien, «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXIV, 36, 1867, p. 288. Cf.: Émile Solié, *Préface*, dans Id., *Histoire du Théâtre Royal de l'Opéra-Comique*, Chez tous les libraires, Paris 1847, p.n.n.

¹² A. Soubies, *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique* [...], cit., p. 2.

¹³ Jacques Offenbach, *Concours musical et littéraire du Théâtre de la Gaîté*, «Le Ménestrel», XL, 40, 1874, p. 318.

¹⁴ Albert Soubies, Charles Malherbe, *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde salle Favart. 1840-1860*, Marpon et Flammarion, Paris 1892, pp. 23-24.

Il 19 luglio 1835 un articolo anonimo, pubblicato sulla «Revue et Gazette musicale de Paris» e intitolato *De l'opéra anglais, de l'opéra-comique français, des compositeurs et des limonadiers*, fa un paragone satirico fra i generi lirici dei due versanti della Manica e li valuta entrambi ben poco nazionali¹⁵. Il 18 settembre 1836 Berlioz fa pubblicare sulla «Revue et Gazette musicale de Paris» un articolo intitolato *De l'Opéra comique*, nel quale nega categoricamente il carattere nazionale del genere lirico nella forma che aveva preso in quel periodo¹⁶. Se Gustave Bertrand, redattore del «Ménestrel» e del «Journal des Débats», e futuro direttore del Théâtre des Nations a Parigi, sembra condividere l'opinione scettica di Berlioz sul cosiddetto «genre éminemment national»¹⁷, i critici tedeschi sono unanimi nel sottolineare il carattere particolarmente francese dell'*opéra-comique*. Franz Brendel¹⁸, direttore dopo Robert Schumann della «Neue Zeitschrift für Musik», e Ferdinand Gleich¹⁹ esprimono negli anni 1850 più o meno la stessa idea che Joachim Fels²⁰ e Richard Wagner avevano già formulata nel 1842. Nel primo dei suoi articoli entrambi intitolati *Halévy et La Reine de Chypre*, Wagner afferma che l'*opéra-comique* è la «vera patria» e il «domaine exclusif» dei compositori francesi in generale e di Auber in particolare²¹, una convinzione che svilupperà un'altra volta dopo la morte di Auber nel 1871²². Come Franz Brendel e Wagner, Adolphe Adam giudica l'Opéra di Parigi come teatro

¹⁵ N**, *De l'opéra anglais, de l'opéra-comique français, des compositeurs et des limonadiers*, «Revue et Gazette musicale de Paris», II, 29, 1835, p. 237.

¹⁶ Hector Berlioz, *De l'Opéra comique*, «Revue et Gazette musicale de Paris», III, 38, 1836, p. 324: «Le théâtre Feydeau, autrement dit l'Opéra-Comique, a dès son origine montré la prétention de représenter le genre national. Au commencement du siècle cette prétention était fondée; il y a quinze ans à peine elle l'était encore; aujourd'hui elle ne l'est plus».

¹⁷ Gustave Bertrand, *Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, Didier, Paris 1872, pp. 246-247.

¹⁸ Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Zweiundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig im Jahre 1850* (1852), Gebrüder Reinecke, Leipzig 1903, pp. 460-461; trad. it. nostra: Comunque è nell'*opéra-comique* [*Spieloper*] che la particolarità della natura francese è stata più valorizzata. Nel *grand opéra* i francesi si collocano, mi sembra, a metà strada tra gli italiani e i tedeschi.

¹⁹ Ferdinand Gleich, *Wegweiser für Opernfreunde. Erläuternde Besprechung der wichtigsten auf dem Repertoire befindlichen Opern nebst Biographien der Componisten*, Heinrich Matthes, Leipzig 1857, p. 82; trad. it. nostra: *Jean de Paris* [di Boieldieu] è una delle opere comiche [*opéras-comiques*] più incantevoli e più sottili che abbiamo, un felice e buon riscontro della nazionalità francese.

²⁰ Joachim Fels, *Die komische Oper in Paris*, «Neue Zeitschrift für Musik», XVII, 2, 1842, p. 5.

²¹ Richard Wagner, *Halévy et La Reine de Chypre*, «Revue et Gazette musicale de Paris», IX, 9, 1842, p. 76.

²² R. Wagner, *Erinnerungen an Auber* (1871), in Id., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, hrsg. von Richard Sternfeld, Bd. IX, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1911, p. 49.

sfavorevole ai compositori francesi e stima che le cosiddette *comédies mêlées d'ariettes* apparse nel Settecento costituiscono

[...] notre genre national de l'opéra comique, le véritable berceau et la vraie gloire de la musique française ; car, à l'Opéra, les grands succès ont toujours été réservés aux compositeurs étrangers, et depuis Louis XIV jusqu'à présent, une période de près de deux cents ans, on ne peut citer que trois compositeurs français qui s'y soient montrés avec un grand éclat : Rameau, Auber et Halévy.²³

Alla nozione di 'genere eminentemente francese' si aggiunge quella della cosiddetta 'scuola francese', o 'scuola parigina' dell'*opéra-comique*. Facilitati dalla concentrazione della produzione lirica francese e dell'insegnamento musicale a Parigi attraverso l'attività dei principali teatri e del Conservatorio, numerosi legami personali e professionali uniscono Boieldieu, Hérold, Auber e Adam, i quattro principali rappresentanti del genere francese sotto la Restaurazione e la Monarchia di Luglio²⁴. Figlioccio e amico di Hérold, Adam ricorda che Boieldieu e Auber sono stati entrambi allievi di Cherubini, riconosce nell'*opéra-comique* *La Dame blanche* di Boieldieu «un des chefs-d'œuvre dont s'honore l'école française»²⁵ e sottolinea i suoi stretti legami con Boieldieu, ritenendosi «assez heureux pour être son élève, puis ensuite son protégé et son ami»; un fatto confermato a posteriori da Halévy dopo la morte di Adam²⁶. In una lettera scritta nel 1832 Boieldieu stesso si presenta con orgoglio come il compositore emblematico del teatro dell'Opéra-Comique²⁷ e nel 1872 Gustave Chouquet definisce Boieldieu, Hérold e Auber i tre re del teatro lirico nazionale francese, sottintendendo l'Opéra-Comique²⁸. Alcune opere scritte a più mani da questi

²³ Adolphe Adam, *Derniers souvenirs d'un musicien*, Michel Lévy Frères, Paris 1859, pp. 113-114.

²⁴ W.H. Riehl, *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Bd. II, J. G. Cotta'scher Verlag, Stuttgart 1862, p. 132.

²⁵ A. Adam, *Derniers souvenirs d'un musicien*, cit., pp. 245-248 e 277.

²⁶ A. Adam, *Souvenirs d'un musicien*, Calmann Lévy, Paris 1884, pp. XIV-XV et 2; Fromental Halévy, *Adolphe Adam*, dans Id., *Souvenirs et portraits, études sur les beaux-arts*, Michel Lévy Frères, Paris, 1861, pp. 289 e 291-292.

²⁷ Cit. dans P.-L. Robert (éd.), *Une correspondance inédite de Boieldieu*, «Bulletin de la Société libre d'émulation du Commerce et de l'Industrie de la Seine-Inférieure, Exercice 1914-1915», Rouen 1916, tome II, pp. 249-250: «j'ai eu le bonheur de relever trois ou quatre fois le théâtre de l'opéra comique prêt à tomber, j'ai produit des élèves qui ont obtenu 1^{er} et 2^e prix à l'institut, enfin j'ai fait chanter la France pendant quelques trente ans».

²⁸ Cf. Gustave Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Firmin Didot, Paris 1873, p. 227: «Il fut vite éclipsé par un maître aussi élégant que spirituel, aussi gracieux que séduisant, véritable étoile de première grandeur qui rayonne au firmament de l'art musical à côté de ces deux autres astres éclatants, Hérold et Auber, et qui forme avec eux, au ciel de notre théâtre national une constellation que l'on pourrait appeler aussi la constellation des trois rois. Ce maître enchanteur, qui dépassa si promptement Nicolò, c'est Fr.-Adrien Boieldieu».

tre compositori mostrano quanto i loro rapporti professionali non fossero basati solo sulla concorrenza, ma anche sulla collaborazione²⁹. Un decennio dopo la morte di Hérold [1833] e quella di Boieldieu [1834], nel 1842, Adam ricorda a proposito di Auber «le titre de chef de l'École française qu'on ne peut lui refuser»³⁰. Tale giudizio viene nuovamente espresso nel 1864 da Benoît Jouvin nella sua biografia di Auber, cioè più di vent'anni dopo Adam e riguardo a un compositore ormai ottantenne. Jouvin insiste fra l'altro sullo 'spirito' di Auber, forse il pregiudizio che più si lega al nome del compositore nell'Ottocento³¹.

3. Scribe e Auber, simboli dello 'spirito francese'

Questo pregiudizio non si limita alla critica francese. Nel 1911 si può leggere nella «Revue musicale»: «En général, la critique étrangère a considéré Auber comme 'représentatif' de l'esprit français en musique». L'autore anonimo dell'articolo considera però che il primo merito del compositore è di essersi assicurato una lunga collaborazione con Scribe e sembra attribuire, quindi, un ruolo maggiore al librettista per quanto riguarda il successo delle opere³². Nel suo elogio di Auber pubblicato nel 1875, anche Henri Delaborde nota quanto la fortuna dei compositori francesi dipenda dalla parola:

[...] la musique qui ne tire que d'elle-même son éloquence et son pouvoir, la musique qui commence là où finit le langage n'est pas en général le fait des artistes français. Ce qui leur convient essentiellement, ce qu'ils savent faire avec un singulier mélange de sagacité littéraire et d'imagination musicale, c'est le commentaire d'un texte scénique dont ils s'approprient scrupuleusement l'esprit [...] De là, depuis plus d'un siècle, l'excellence de l'école française dans les compositions de demi-caractère et la longue série de ces opéras-comiques, véritables modèles du genre.³³

²⁹ Opere composte da più autori della 'scuola francese': 1) Rappresentato per la prima volta il 18 giugno 1816, il primo *opéra-comique* d'Hérold, intitolato *Charles de France* e scritto in collaborazione con Boieldieu; 2) Auber e Hérold compongono a quattro mani l'opera *Vendôme en Espagne*, rappresentata per la prima volta all'Opéra di Parigi il 5 dicembre 1823; 3) Auber e Boieldieu collaborano alla composizione di un'opera d'occasione intitolata *Les Trois Genres*, rappresentata per la prima volta il 27 aprile 1824 al Théâtre de l'Odéon; 4) Con sei altri compositori, Auber, Hérold e Boieldieu partecipano alla messa in musica di un'opera collettiva, *La Marquise de Brinvilliers*, rappresentata per la prima volta il 31 ottobre 1831 all'Opéra-Comique.

³⁰ A. Adam, *Lettres sur la musique française: 1836-1850*, «La Revue de Paris», 15 septembre 1903, p. 276.

³¹ Cf. Benoît Jouvin, *D.F.E. Auber. Sa vie et ses œuvres*, Heugel et Cie, Paris 1864, pp. 5-6.

³² s.n., *Auber et Gounod. À propos de publications récentes*, «La Revue musicale», 1^{er} août 1911, p. 339.

³³ Henri Delaborde, *Éloge d'Auber*, in *Institut de France. Académie des Beaux-Arts. Séance publique annuelle du 30 octobre 1875 présidée par M. Lefuel*, Firmin Didot et Cie, Paris 1875, pp. 47-48. Cf. anche p. 39.

Come Benoît Jouvin, Delaborde vede in Auber il simbolo più rappresentativo dell'arte musicale francese e parigina. Nel 1857, Eugène de Mirecourt aveva un'opinione analoga riguardo allo «spirituel compositeur»³⁴:

Ni la musique italienne, ni la musique allemande, Dieu merci! n'ont rien à réclamer à Auber. Il est nôtre, c'est incontestable. Les étrangers eux-mêmes sa-luent dans son talent l'esprit de la France. Toutes ses qualités sont françaises: il brille par le mouvement, par la gaieté du rythme, par l'élégance, par la finesse, par la grâce.³⁵

Nella prefazione di un'opera collettanea dedicata al concetto di 'letteratura nazionale', Michel Espagne e Michael Werner ricordano l'importanza che ha avuto in passato la nozione di *esprit*, ma preferiscono concentrare la loro riflessione sulla nozione di 'trasferimento culturale'³⁶.

Tra gli scrittori francesi dell'Ottocento, Stendhal è sicuramente uno dei più ferventi ammiratori della musica italiana, un'ammirazione evidenziata, fra le altre opere, nella sua biografia di Rossini. Stendhal squalifica ripetutamente la musica francese, la cui debolezza sarebbe una conseguenza inevitabile del regno dello 'spirito francese':

La patrie de Voltaire et de Molière est, ce me semble, la première ville du monde pour l'esprit. On jetterait pêle-mêle dans un alambic l'Italie, l'Angle-terre et l'Allemagne, que l'on ne parviendrait jamais à faire *Candide*, ou les chansons de Collé ou de Béranger. Ce dernier mot explique le peu de génie pour la musique. Le Français d'autrefois est attentif à la parole chantée, et ja-mais à la *cantilène* sur laquelle on la chante ; pour lui, c'est la parole qui peint le sentiment, et non le *chant*.³⁷

³⁴ Eugène de Mirecourt, *Auber*, Gustave Havard, Paris 1857, pp. 61-62.

³⁵ *Ibidem*, p. 83. Cf. *ibidem*, pp. 7, 56, 61-62 et 81-82.

³⁶ Michel Espagne, Michael Werner, *Avant-propos*, in Idd. (éds.), *Philologiques*, tome III, *Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 1994, p. 8: «L'ancienne construction des littératures nationales et son corollaire comparatiste partent de l'idée d'une 'essence' nationale ; ils sont liés à l'idée romantique d'un 'esprit' animant une totalité organique, dont les parties ne prendraient sens que par leur rapport au tout. La personnification de la nation qui en résulte fait d'une part de celle-ci l'un des principaux acteurs de l'histoire et, de l'autre, lui assigne des qualités intrinsèques, pour ainsi dire immuables. Or les littératures sont en contact les unes avec les autres, elles font partie d'un système d'échange à la fois dans l'espace et dans le temps. C'est donc la dynamique des interactions qu'il convient de repenser en combinant les axes diachronique et spatial».

³⁷ Stendhal, *Vie de Rossini* (1823), dans Id., *L'Âme et la Musique. Vies de Haydn, de Mozart et de Méta-tase. Vie de Rossini, Notes d'un dilettante*, éd. présentée et annotée par Suzel Esquier, Stock, Paris 1999, p. 496.

Come tanti altri critici dell'Ottocento, Stendhal oppone il talento vocale innato della nazione italiana a quello strumentale della nazione tedesca. Aggiunge, inoltre, a proposito della nazione francese: «C'est le peuple le plus spirituel, le plus agréable et jusqu'ici le moins musical de l'univers»³⁸. Nell'edizione del 1835 il *Dictionnaire de l'Académie française* dà numerose definizioni della parola *esprit*, tra cui «la facilité de la conception et la vivacité de l'imagination»³⁹. Se nell'*Essai sur la signification du comique* il filosofo Henri Bergson insiste sulla sottigliezza della nozione di *esprit*, una nozione legata secondo lui al teatro comico⁴⁰, André-Ernest-Modeste Grétry, il più importante compositore di *opéras-comiques* del secondo Settecento, metteva già in evidenza nelle sue memorie del 1797 lo stretto legame tra l'*esprit* e il teatro francese:

L'esprit flatte infiniment la nation française, qui est elle-même très spirituelle; l'esprit, quel qu'il soit, n'est jamais perdu aux théâtres de Paris; les gens sensés savent l'apprécier, lorsqu'il ne sort pas des bornes prescrites par le bon sens.⁴¹

Questo legame era inoltre stato sottolineato nel 1785 da Michel-Paul Guy de Chabanon⁴² mentre i compositori tedeschi Johann Friedrich Reichardt⁴³ e Ferdinand Hiller⁴⁴ ricordano nell'Ottocento quanto l'*esprit* sia una specificità francese. Nelle sue conversazioni con Eckerman, Johann Wolfgang von Goethe paragona nel 1831 l'*esprit* francese al *Witz* tedesco e usa per-

³⁸ *Ibidem*, p. 665.

³⁹ *Esprit (ad vocem)*, in *Dictionnaire de l'Académie française*, vol. II, Firmin Didot frères, Paris 1835, 6^e éd., p. 679: «la facilité de la conception et la vivacité de l'imagination»; «des pensées fines, ingénieuses, piquantes».

⁴⁰ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1900), éd. critique dirigée par Frédéric Worms, volume édité par Guillaume Sibertin-Blanc, Presses Universitaires de France, Paris 2007, p. 81: «On appellera cette fois *esprit* une certaine disposition à esquisser en passant des scènes de comédie, mais à les esquisser si discrètement, si légèrement, si rapidement, que tout est déjà fini quand nous commençons à nous en apercevoir».

⁴¹ A.E.M. Grétry, *Mémoires ou Essais sur la Musique* (1797), vol. II, nouvelle édition, augmentée de notes et publiée par J.-H. Mees, Auguste Wahlen, Bruxelles 1829, pp. 26-27.

⁴² M.P. Guy de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Pissot, Paris 1785, p. 383: «Depuis assez longtemps, la Comédie, en France, semble être esclave du bel esprit & du bon ton, deux maîtres impérieux qui la corrompent, en lui interdisant le naturel & la simplicité».

⁴³ J.F. Reichardt, *Un hiver à Paris sous le Consulat: 1802-1803*, éd. par Thierry Lentz, trad. de l'allemand par Arthur Laquante, Tallandier, Paris 2002, p. 323: «Les Français ne triomphent que dans l'expression de la finesse et de la plaisanterie».

⁴⁴ Ferdinand Hiller, *Vierzehn Tage in Paris (1851)*, in *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Bd. I, Hermann Mendelssohn, Leipzig 1868, p. 69; trad. it. nostra: *L'esprit* con il quale il francese sa scoprire un momento attraente in qualsiasi circostanza della vita, la vivacità e la facilità con le quali sa presentarlo, sono conosciuti e riconosciuti da tutti.

sino la nozione di 'genio' a proposito di Voltaire⁴⁵. Come Stendhal, Franz Liszt oppone nel 1839 il talento melodico italiano allo spirito parigino⁴⁶.

D'altronde, già in *De l'Allemagne*, Madame de Staël collegava numerose volte, come si è sopra ricordato, la nozione di spirito francese all'arte della conversazione. Nel terzo capitolo, intitolato *Les femmes*, essa nega alle donne tedesche quello 'spirito' che caratterizzerebbe le conversazioni delle donne francesi nei salotti parigini⁴⁷. Nel nono capitolo, intitolato *Des étrangers qui veulent imiter l'esprit français*, la stessa autrice afferma che dalla seconda metà del Seicento in poi la maggior parte dell'Europa imita l'arte francese della conversazione, un'arte basata sulla «terribile arme du ridicule» e sulla capacità a discorrere su qualsiasi argomento, anche il più banale⁴⁸. Nel capitolo undicesimo della stessa opera intitolato *De l'esprit de conversation*, Madame de Staël presenta Parigi come la capitale mondiale della conversazione, prima di opporre quest'ultima all'«entretien sérieux» tedesco, il quale sarebbe privo dello «esprit de société»⁴⁹.

Poco dopo le prime pubblicazioni del libro di Madame de Staël, avvenute a Londra nel 1813 per sfuggire alla censura napoleonica, poi a Parigi nel 1814, la nozione di 'conversazione' viene ripresa in Germania ed applicata alla produzione musicale francese. Lo scrittore e compositore E. T. A. Hoffmann pubblica in modo anonimo, nell'edizione del 5 ottobre 1814 dell'«Allgemeine musikalische Zeitung», una recensione dell'*opéra-comique Le nouveau Seigneur de village* di Boieldieu, nella quale si serve di tale nozione per caratterizzare tanto le commedie francesi quanto gli *opéras-comiques*. Questi ultimi non costituirebbero nient'altro che un divertimento superficiale:

⁴⁵ Cf. J.P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. von Fritz Bergemann, Insel-Verlag, Wiesbaden 1955, pp. 240-241; trad. it. nostra: I francesi hanno sempre avuto fama finora di essere la nazione più spiritosa e meritano di tenerla. A noi tedeschi ci piace esprimere la nostra opinione senza giri di parole e non siamo ancora andati molto lontani nello stile indiretto. Cf. *ibidem*, p. 454: Parliamo poi della differenza tra la nozione tedesca di *Geist* e l'*esprit* francese. 'L'*esprit* francese', disse Goethe, 'si avvicina a ciò che chiamiamo il *Witz* tedesco. I francesi esprimerebbero forse il nostro *Geist* con spirito o anima; contiene nello stesso tempo la nozione di produttività che l'*esprit* francese non ha' [...] 'Voltaire', dissi, 'ha, secondo i concetti tedeschi, ciò che chiamiamo *Geist*. E dato che l'*esprit* francese qui non basta, cosa dicono i francesi? 'In questo caso', disse Goethe, 'la esprimono con la parola *génie*'.

⁴⁶ Franz Liszt, *Lettre d'un bachelier ès-musique. À M. le directeur de la Gazette musicale – De l'état de la musique en Italie*, «Revue et Gazette musicale de Paris», VI, 13, 1839, p. 103: «d'heureuses mélodies qui, en Italie, courent dans l'air, comme on dit qu'à Paris l'*esprit* court les rues».

⁴⁷ Madame de Staël, *De l'Allemagne* (1813), vol. I, chronologie et introduction par Simone Balayé, Garnier-Flammarion, Paris 1968, p. 67.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 94.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 101-102.

È proprio a partire dal centro del carattere dei francesi, a partire dalla loro vita e dalle loro attività nella conversazione, che si è formata la loro commedia. [...] di conseguenza è comprensibile che i francesi non abbiano opere buffe, ma soltanto commedie nelle quali il canto avviene come un'aggiunzione casuale, e che perciò si chiamano a torto *opéras-comiques*. La musica, che così non appare come una condizione indispensabile, ma soltanto come una decorazione casuale del libretto, segue la stessa tendenza. Si può chiamarla conversazionale; poiché anche qui è solo previsto che assembli tutto con comodità e leggerezza, che nulla di sconveniente si faccia notare, e che si divertisca dall'insieme come si deve – cioè che possa essere compresa e valutata senza sforzo, senza attenzione particolare. Questa tendenza principale del *Singspiel* comico francese proviene troppo dal carattere del popolo perché possa mai scomparire.⁵⁰

In una recensione dell'*opéra-comique Jean de Paris* di Boieldieu pubblicata nell'edizione del 2 maggio 1817 dell'«*Abendzeitung*» a Dresda, Carl Maria von Weber dà una definizione simile del genere francese qualificandolo come *Conversations-Oper*, cioè «opera di conversazione», un genere basato prima di tutto sul libretto, contrariamente all'opera tedesca e all'opera italiana⁵¹. Trentaquattro anni dopo Weber, Ferdinand Hiller durante il suo soggiorno parigino nel 1851 usa la stessa espressione per designare il genere francese: «Così si potrebbe al massimo qualificare in Germania l'*opéra comique* come *Conversations-Oper*, nella quale però solo la “s” aggiunta alla parola *conversation* è di origine tedesca»⁵². Come Weber, Hiller insiste sull'importanza fondamentale del libretto. Nella sua guida per gli amatori di opere liriche, anche Ferdinand Gleich nel 1857 sottolinea l'influenza di Boieldieu sullo sviluppo del genere francese, benché soltanto due tra gli *opéras-comiques* del compositore si siano poi mantenuti durevolmente nel repertorio dei teatri⁵³. Abbiamo evidenziato la presenza di una definizione della *Conversations-Oper* in numerosi dizionari musicali tedeschi dell'Ottocento, tra l'altro nel primo volume pubblicato nel 1839 dell'*Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*:

Conversations-Oper (musica), l'opera comica moderna, così come si è sviluppata nella più recente scuola della Francia. Auber in particolare è suo padre e suo conservatore; è stato lui a mostrare che anch'essa è capace di assumere un tono nella conversazione. L'intreccio della *Conversations-Oper*

⁵⁰ Anonimo [= E.T.A. Hoffmann], *Der neue Gutsherr (le nouveau Seigneur de Village)*, *Singspiel, im Klavierauszug, mit französischem und deutschem Texte. Musik von Adrien Boieldieu*. Bonn, bey N. Simrock (Preis 9 Franks.), «Allgemeine musikalische Zeitung», XVI, 40, 1814, pp. 669-670 (trad. nostra).

⁵¹ C.M. von Weber, *Kunstansichten: Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Karl Laux, Reclam, Leipzig 1975, pp. 200-201.

⁵² F. Hiller, *Vierzehn Tage in Paris*, cit., p. 23.

⁵³ F. Gleich, *Wegweiser für Opernfreunde*, cit., p. 81. Cf. *ibidem*, pp. 91 e 95: a proposito del “ton de la conversation” di Auber nei suoi *opéras-comiques*.

si muove nella sfera della buona società, è semplice e allegro, come la musica. Questo genere ha avuto finora un successo straordinario in Francia e minore in Germania, perché i nostri cantanti sono troppo poco adatti alla rappresentazione di una commedia e perché la conversazione e il suo tono rimangono troppo estranei per loro.⁵⁴

Nel suo libro intitolato *Die moderne Oper*, il critico musicale viennese Eduard Hanslick ritiene che Auber sia riuscito a mantenere il tono della «*musikalische Conversation*»⁵⁵ nell'intera partitura degli *opéras-comiques* *Fra Diavolo* e *Le Domino noir*, e adotta nei confronti del compositore francese gli stessi pregiudizi che abbiamo prima sottolineato. Secondo Hanslick, Auber simboleggia la musica nazionale francese, mentre Rossini e Weber simboleggiano rispettivamente la musica italiana e la musica tedesca⁵⁶.

Nel suo libro intitolato *Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, Gustave Bertrand insiste nel 1872 sull'origine aristocratica dello 'spirito francese', anteriore alla Rivoluzione francese. Come Madame de Staël e Balzac, Gustave Bertrand considera lo 'spirito francese' come eredità dell'*Ancien Régime* legata all'arte della conversazione⁵⁷. Secondo Bertrand, Auber, nato nel 1782, conobbe questa tradizione durante la sua infanzia, e la prolungò nell'Ottocento a livello musicale nei suoi *opéras-comiques*⁵⁸. Gustave Bertrand dà così al nono capitolo del suo libro il titolo esplicito *Auber. Le genre Louis XV en musique*:

Oui, c'est le musicien de cette première période du XVIII^e siècle qui appartient toute entière à Voltaire et pas du tout à Rousseau ; son talent se réfère au temps de Louis XV et de la Régence, à cette époque où le génie français était tout en élégances féminines, en finesses, en ingéniosités, en corruptions exquises, où Voltaire disait avec dédain de quelqu'un : «Il a plus d'imagination que d'esprit», – alors que toute éloquence s'en allait en causerie, et toute philosophie en scepticisme, alors qu'on persiflait si vivement toute conviction forte et tout sentiment sérieux, l'amour-passion surtout, qui était du dernier ridicule, et que l'honnête homme était le galant homme ; alors enfin qu'il n'y avait plus rien de bon que le plaisir, rien de vrai que la boutade, rien de beau que le joli [...]⁵⁹

⁵⁴ *Conversations-Oper (ad vocem)*, in *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenwerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Bd. II, *Boulanger bis Devise*, Expedition des Theaterlexikons, Altenburg-Leipzig 1839, p. 219 (trad. nostra). Cf. anche *Conversations-Oper (ad vocem)*, in Ph.J. Düringer, Heinrich H.L. Bartel (Hrsgg.), *Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*, Otto Wigand, Leipzig 1841, p. 225.

⁵⁵ Eduard Hanslick, *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, A. Hofmann & Co., Berlin 1875, pp. 133 et 134-135.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 125.

⁵⁷ G. Bertrand, *Les Nationalités musicales*, cit., pp. 6 et 27.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 249-250.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 257.

I legami fra lo 'spirito francese' e l'*Ancien Régime* vengono sottolineati anche da Michelle Biget-Mainfroy e Rainer Schmusch nell'introduzione all'opera collettiva intitolata *L'esprit français et la musique en Europe*: «Pour- tant, lorsqu'on évoque un 'esprit français', on songe immédiatement à un espace linguistique et géographique qui, à un moment précis – les XVII^e et XVIII^e siècles – a donné le (bon) ton à l'Europe, un espace réputé pour son élégance et son raffinement, sa littérature, ses penseurs et sa musique»⁶⁰. Nei loro rispettivi articoli pubblicati nello stesso libro, anche i musicologi Jean Mongrédien e David Charlton associano lo 'spirito francese' al classicismo del Seicento e del Settecento⁶¹.

4. I ritmi di danza

A volte la nozione di *esprit* viene sostituita da quella di *gaieté* per definire il carattere nazionale dell'*opéra-comique*, sempre in riferimento al Settecento. Nell'introduzione a un'opera collettiva dedicata al riso, Lise Andries scrive nel 2000: «La 'gaieté française', tellement liée à la sociabilité de l'Ancien Régime, est assimilée, dès 1789, au rire aristocratique»⁶². Nell'Ottocento i compositori Johann Friedrich Reichardt, Adolphe Adam e Jacques Offenbach pensano tutti e tre che la *gaieté* sia una qualità essenziale del repertorio comico.

Qui piuttosto che moltiplicare le citazioni⁶³, vorremmo mostrare con pochi esempi in quest'ultima e breve parte del nostro articolo perché i ritmi di danza costituirebbero, secondo noi, uno dei tratti più caratteristici dello 'spirito francese' nel genere dell'*opéra-comique*. Durante le nostre ricerche abbiamo reperito numerosi articoli di critica musicale dell'Ottocento in Francia, in Germania, in Inghilterra e in Italia, che evidenziano il forte legame fra i ritmi di danza e il genere dell'*opéra-comique*. Nel 1877 Charles Beauquier dedica un capitolo del suo libro intitolato *La musique et le drame* al *Comique au point de vue musical* in cui dichiara che nella maggior parte delle opere cosiddette comiche, la musica non sarebbe comica, ma semplicemente allegra. Afferma che non esisterebbe una vera comicità legata alla musica, bensì all'aspetto caricaturale della recitazione, ossia alla dimensione della farsa. Aggiunge che l'allegrìa,

⁶⁰ Michelle Biget-Mainfroy, Rainer Schmusch, *Introduction*, in Idd. (eds.), *L'esprit français et la musique en Europe – Émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique*, Georg Olms, Hildesheim 2007, p. 3.

⁶¹ Jean Mongrédien, *Entre Italie et France: Malentendus et vicissitudes d'un transfert culturel*, *ibidem*, p. 78; David Charlton, *La Borde's ironic pastorale: Annette et Lubin*, *ibidem*, p. 404.

⁶² Lise Andries, *État des recherches. Présentation*, numéro spécial, *Le rire*, «Dix-Huitième Siècle», 32, 2000, p. 17.

⁶³ M. Cailliez, *La Diffusion du comique en Europe [...]*, cit., pp. 443-462.

ossia *gaieté* in francese, e il comico sarebbero due cose completamente distinte, e che la musica allegra sarebbe una base ideale per esprimere la comicità senza costituire in sé l'aspetto comico⁶⁴. Nel 1834, in uno dei primi numeri della «*Neue Zeitschrift für Musik*», Robert Schumann portando la sua attenzione sulla comicità della musica pensa che la musica strumentale possa essere comica senza il supporto di un testo letterario. Fatta eccezione per tre passaggi, tutti gli esempi studiati dal compositore sono estratti di movimenti di danza, soprattutto di *scherzi*⁶⁵.

Il musicologo tedesco Herbert Schneider, autore del catalogo scientifico delle opere di Auber, dichiara in un'intervista del 2009: «Auber utilise beaucoup de rythmes de danses, ce qui permet à sa musique d'être fréquemment reprise dans les bals. Il lance des modes: celle de la barcarolle, celle du galop avec *Gustave III* en 1833, vingt-cinq ans avant *Orphée aux enfers* d'Offenbach»⁶⁶.

Nel suo articolo su Auber, Wagner fa risaltare in maniera negativa la struttura simmetrica della quadriglia nella maggior parte degli *opéras-comiques*⁶⁷. Infatti tanti numeri all'interno delle opere di Auber, Hérold, Adam o Halévy hanno un nome di danza come *ronde*, *barcarolle*, *contredanse*, *marche*, *boléro*, *polonaise*, *sicilienne*, *sarabande*, *air de danse*, *valse*, ecc.

⁶⁴ Charles Beauquier, *Le comique au point de vue musical*, dans Id., *La musique et le drame. Etude d'esthétique*, Sandoz et Fischbacher, Paris 1877, pp. 182-183, 187 e 211-212.

⁶⁵ Robert Schumann, *Ueber den Aufsatz: das Komische in der Musik von C. Stein im 60. Heft der Caecilia*, «*Neue Zeitschrift für Musik*», I, 3, 1834, pp. 10-11.

⁶⁶ Herbert Schneider, *Auber, un classique pragmatique*, in *Livret de production de l'Opéra-Comique de Paris*, p. 56.

⁶⁷ R. Wagner, *Erinnerungen an Auber*, cit., p. 50; trad. it. nostra: La struttura stranamente regolare di tutta questa musica di *opéra-comique*, soprattutto quando anima e assicura la coesione dell'insieme teatrale per mezzo di un'orchestra allegra, aveva da molto tempo attirato la nostra attenzione sulla struttura della contraddanza: quando assistevamo ad uno dei nostri rispettabili balli, durante i quali la vera quintessenza di un'opera di Auber veniva resa in forma di quadriglia, ciò che questi motivi strani ed i loro cambiamenti dovevano significare ci apparve all'improvviso in modo chiaro, se si chiamano le cose con il loro nome: «Pantalon», «En avant deux», «Ronde», «Chaîne anglaise», etc. Ma è proprio la quadriglia che ci annoiava, e per questo motivo tutta questa musica di *opéra-comique* ci annoiava ugualmente; ci chiedevamo come i gioiosi francesi potessero divertirsi così. Ma era questo il problema: non comprendevamo queste opere parigine perché non sapevamo ballare la contraddanza parigina; il modo in cui si deve procedere, lo impariamo a Parigi soltanto quando andiamo a vedere là dove il «popolo» balla.

Prima rappresentazione	Compositore	Titolo dell' <i>opéra-comique</i>	Numeri con nomi di danza
1817	Hérold	<i>Les Rosières</i>	<i>ronde</i> (n° 4), <i>marche</i> (n° 11)
1817	Hérold	<i>La Clochette</i>	<i>marche</i> (n° 11), <i>air de danse</i> (n° 18)
1823	Hérold	<i>Le Muletier</i>	<i>boléro rondo</i> (n° 2), <i>boléro</i> (n° 6)
1825	Auber	<i>Le Maçon</i>	<i>ronde</i> (n° 2)
1830	Auber	<i>Fra Diavolo</i>	<i>barcarolle</i> (n° 9)
1831	Hérold	<i>Zampa</i>	<i>barcarolle</i> (n° 11)
1832	Hérold	<i>Le Pré aux clercs</i>	<i>ronde</i> (n° 10)
1836	Auber	<i>Actéon</i>	<i>barcarolle</i> (n° 4)
1837	Auber	<i>Le Domino noir</i>	<i>contredanse</i> (n° 2), <i>marche militaire</i> (n° 6), <i>ronde aragonaise</i> (n° 8)
1838	Adam	<i>Le Brasseur de Preston</i>	<i>ronde</i> (n° 3)
1841	Auber	<i>Les Diamants de la couronne</i>	<i>boléro</i> (n° 6), <i>sarabande</i> (n° 7)
1843	Auber	<i>La Part du diable</i>	<i>marche</i> (n° 12 bis)
1844	Adam	<i>Cagliostro</i>	<i>polonaise</i> (n° 10)
1847	Auber	<i>Haydée</i>	<i>sicilienne</i> (n° 5), <i>barcarolle</i> (n° 12)
1849	Halévy	<i>La Fée aux roses</i>	<i>marche</i> (n° 8)
1852	Adam	<i>Si j'étais roi</i>	<i>air de danse</i> (n° 10)
1853	Adam	<i>Le Sourd</i>	<i>ronde du pont d'Avignon</i> (n° 6)
1854	Meyerbeer	<i>L'Étoile du Nord</i>	<i>ronde bohémienne</i> (n° 6), <i>barcarolle</i> (n° 9 D), <i>valse</i> (n° 10 A), <i>marche sacrée</i> (n° 14 C), <i>pas redoublé</i> (n° 14 E)

Tab. 4 - Alcuni numeri all'interno di *opéras-comiques* con nomi di danze

Infine abbiamo contato il numero di battute basate su ritmi di danza, ossia a carattere di danza, nell'insieme complessivo di quattro *opéras-comiques*, trovando una proporzione che supera sempre il 90%, con il 97% in *Fra Diavolo* di Auber, il 96% nel *Domino noir* del medesimo compositore, il 91% in *Zampa* di Hérold e il 92% nello *Chalet* di Adam⁶⁸.

⁶⁸M. Cailliez, *La Diffusion du comique en Europe* [...], cit., pp. 463-466.

In conclusione si può dire che nell'Ottocento il genere francese dell'*opéra-comique* conosce un'ampia diffusione in Europa, diffusione simboleggiata per antonomasia dal successo internazionale (particolarmente in Francia ed in Germania) dei libretti di Eugène Scribe messi in musica da Daniel-François-Esprit Auber. Su entrambe le rive del Reno numerosi scrittori, compositori e critici musicali associano questo genere alle nozioni di 'spirito francese' e di 'arte della conversazione', un abbinamento ereditato dal classicismo francese dei secoli XVII e XVIII. Lo 'spirito francese' e la *gaieté* del genere 'eminentemente nazionale' dell'*opéra-comique* poggiano in gran parte sulla qualità comica intrinseca dei libretti, ma trovano inoltre un vasto terreno di espressione nella musica, in special modo attraverso l'uso di numerosi ritmi di danza il cui effetto auspicato non è far ridere ma far sorridere lo spettatore.

Riferimenti bibliografici

- Adam Adolphe, *Derniers souvenirs d'un musicien*, Michel Lévy Frères, Paris 1859.
 —, *Souvenirs d'un musicien*, Calmann Lévy, Paris 1884.
 —, *Lettres sur la musique française : 1836-1850*, «La Revue de Paris», 15 septembre 1903, pp. 275-320.
 Andries Lise, *État des recherches. Présentation*, numéro spécial, *Le rire*, «Dix-Huitième Siècle», 32, 2000, pp. 7-18.
 Beauquier Charles, *La musique et le drame. Étude d'esthétique*, Sandoz et Fischbacher, Paris 1877.
 Berlioz Hector, *De l'Opéra comique*, «Revue et Gazette musicale de Paris», III, 38, 1836, pp. 323-325.
 Bergson Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1900), éd. critique dirigée par Frédéric Worms, volume édité par Guillaume Sibertin-Blanc.
 Bertrand Gustave, *Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, Didier, Paris 1872.
 Biget-Mainfroy Michelle, Schmusch Rainer, *Introduction*, dans Idd. (éds.), *L'esprit français" et la musique en Europe – Émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique*, Georg Olms, Hildesheim 2007, pp. 3-8.
 Brendel Franz, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Zweiundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig im Jahre 1850 von Franz Brendel* (1852), Gebrüder Reinecke, Leipzig 1903.
 Cailliez Matthieu, *La Diffusion du comique en Europe à travers les productions d'opéra buffe, d'opéras comiques, et Komische Opern (France – Allemagne – Italie, 1800-1850)*, Université Paris-Sorbonne-Firenze-Bonn, 2014, <http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/cailliez_matthieu_2014_these.pdf> (05/2017).
 Chabanon Michel-Paul Guy de, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Pissot, Paris 1785.
 Chouquet Gustave, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Firmin Didot, Paris 1873.

- Delaborde Henri, *Éloge d'Auber*, dans *Institut de France. Académie des Beaux-Arts. Séance publique annuelle du 30 octobre 1875 présidée par M. Lefuel*, Firmin Didot et Cie, Paris 1875, pp. 37-64.
- Eckermann Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (1836), hrsg. von Fritz Bergemann, Insel-Verlag, Wiesbaden 1955.
- Fels Joachim, *Die komische Oper in Paris*, «Neue Zeitschrift für Musik», 5 juillet 1842, pp. 5-7.
- Gautier Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Hetzel, Paris/Bruxelles 1858-1859, 5 voll.
- Gleich Ferdinand, *Wegweiser für Opernfreunde. Erläuternde Besprechung der wichtigsten auf dem Repertoire befindlichen Opern nebst Biographien der Componisten*, Heinrich Matthes, Leipzig 1857.
- Grétry A.E.M., *Mémoires ou Essais sur la Musique* (1797), vol. II, nouvelle édition, augmentée de notes et publiée par J.-H. Mees, Auguste Wahlen, Bruxelles 1829.
- Hadamowsky Franz, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). Ein Verzeichnis der aufgeführten und eingereichten Stücke mit Bestandsnachweisen und Aufführungsdaten, Teil II, Die Wiener Hofoper (Staatsoper): 1811-1974*, Österreichische Nationalbibliothek, Wien 1975.
- Hanslick Eduard, *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, A. Hofmann & Co., Berlin 1875.
- Hiller Ferdinand, *Vierzehn Tage in Paris* (1851), in Id., *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Bd. I, Hermann Mendelssohn, Leipzig 1868, pp. 1-110.
- Hoffmann E.T.A., *Écrits sur la musique*, Éditions l'Âge d'Homme, Lausanne 1985.
- Anonimo [= E. T. A. Hoffmann], *Der neue Gutsherr (le nouveau Seigneur de Village) Singspiel, im Klavierauszug, mit französischem und deutschem Texte. Musik von Adrien Boieldieu*. Bonn, bey N. Simrock (Preis 9 Franks.), «Allgemeine musikalische Zeitung», XVI, 40, 1814, pp. 669-673.
- Jouvin Benoit, *D.F.E. Auber. Sa vie et ses œuvres*, Heugel et Cie, Paris 1864.
- Jahrmärker Manuela, *Die französische Oper im 19. Jahrhundert in München*, in Milan Pospisil, Arnold Jacobshagen, Francis Claudon, Marta Ottlová (éds.), *Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX^e siècle. Actes du colloque international de musicologie tenu à Prague, 12-14 mai 1999*, KLP-Koniasch Latin Press, Prague 2003, pp. 165-199.
- Lacombe Hervé, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Fayard, Paris 1997.
- Liszt Franz, *Lettre d'un bachelier ès-musique. À M. le directeur de la Gazette musicale. De l'état de la musique en Italie*, «Revue et Gazette musicale de Paris», VI, 13, 1839, pp. 101-105.
- Malherbe Charles, *Auber*, Henri Laurens, Paris 1911.
- Michel Espagne, Michael Werner, *Avant-propos*, in Idd. (éds.), *Philologiques*, tome III, *Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 1994, pp. 7-11.
- Mirecourt Eugène de, *Auber*, Gustave Havard, Paris 1857.
- Offenbach Jacques, *Concours musical et littéraire du Théâtre de la Gaîté*, «Le Ménestrel», XL, 40, 1874, pp. 318-319.
- Reichardt Johann Friedrich, *Vertraute Briefe aus Paris geschrieben in den Jahren 1802 und 1803*, B. G. Hoffmann, Hambourg 1804, 2 Bde.
- Riehl Wilhelm Heinrich, *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Bd. II, J. G. Cotta'scher Verlag, Stuttgart 1862.

- Robert P.-L. (éd.), *Une correspondance inédite de Boieldieu*, «Bulletin de la Société libre d'émulation du Commerce et de l'Industrie de la Seine-Inférieure, Exercice 1914-1915», Rouen 1916, tome II, pp. 249-250.
- Schneider Herbert, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Daniel François Esprit Auber* (AWV), Georg Olms, Hildesheim-Zürich-New York 1994, 2 Bde.
- Schumann Robert, *Ueber den Aufsatz: das Komische in der Musik von C. Stein im 60. Heft der Caecilia*, «Neue Zeitschrift für Musik», I, 3, 1834, pp. 10-11.
- Soubies Albert, *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages. De la première de "La Dame blanche" à la millième de "Mignon". 1825-1894*, Fischbacher, Paris 1894.
- Soubies Albert, Malherbe Charles, *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde salle Favart. 1840-1860*, Marpon et Flammarion, Paris 1892.
- Staël Madame de, *De l'Allemagne* (1813), chronologie et introduction par Simone Baylé, Garnier-Flammarion, Paris 1968, 2 voll.
- Stendhal, *Vie de Rossini* (1823), in Id., *L'Âme et la Musique. Vies de Haydn, de Mozart et de Métaïstase. Vie de Rossini, Notes d'un dilettante*, éd. présentée et annotée par Suzel Esquier, Stock, Paris 1999, pp. 323-753.
- Swanson Pendle Karin, *Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century*, UMI Research Press, Ann Arbor 1979.
- Wagner Richard, *Halévy et La Reine de Chypre*, «Revue et Gazette musicale de Paris», IX, 11, 1842, pp. 75-78 et 100-102.
- , *Erinnerungen an Auber* (1871), in Id., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, hrsg. von Richard Sternfeld, Bd. IX, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1911, pp. 42-60.
- Weber C.M. von, *Kunstansichten: Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Karl Laux, Reclam, Leipzig 1975.
- Yon Jean-Claude, *Eugène Scribe: la fortune et la liberté*, Librairie Nizet, Saint-Genouph 2000.
- s.n., *À propos du "Domino noir" traduit en italien*, «Revue et Gazette musicale de Paris», III, 38, 1867, pp. 288-289.

NICOLÒ PAGANINI, MUSICISTA PARADOSSALE

Marie-Hélène Rybicki

Università di Potsdam (<hrybicki@uni-potsdam.de>)

Sono rari i musicisti che, come Nicolò Paganini, hanno potuto godere durante tutta la loro vita d'una così grande fama stimolando tanta febbrile curiosità. Le prodezze musicali, l'originalità delle composizioni, la figura singolare ed il carattere stravagante di questo violinista fuori dell'ordinario hanno stupito i contemporanei, non soltanto musicisti, critici, musicofili e melomani, ma altresì pittori e scrittori. Che ne evocino l'incredibile abilità di violinista, che ne riportino le ovazioni delle folle entusiaste in delirio, la passione per il gentil sesso o l'avarizia, che infine lodino il suo amore per il violino e per la musica, tutti hanno tentato a modo loro di comprendere il fenomeno Paganini.

Prendendo in considerazione i molteplici aspetti di Paganini, quali risultano da un *corpus* variegato costituito da articoli a stampa, da biografie, da critiche e racconti musicali, qui è nostra intenzione dimostrare come questo personaggio, allo stesso tempo affascinante ed inquietante, è posto sotto il segno dell'ambivalenza e finisce per diventare – per un certo tempo – il modello dell'artista romantico.

Per capire questa irresistibile ascesa, dobbiamo ripercorrere brevemente le tappe della sua vita. Nato a Genova nel 1782 in un ambiente modesto, viene iniziato presto alla musica dal padre. Bambino prodigio, comincia ad esibirsi in pubblico nel 1795, poi si perfeziona con vari professori a Genova e Parma prima di iniziare le sue prime *tournées*. Assunto presso la corte di Lucca nel 1805 dalla principessa Elisa Baciocchi – sorella di Napoleone I – dal 1809 sceglie di vivere come artista indipendente. Dopo aver tenuto concerti dappertutto in Italia ottenendo successi strepitosi, Paganini attraversa le Alpi nel 1828. I suoi viaggi lo portano in Austria, in Boemia, Polonia, Germania ed in Francia. Ed è proprio a Parigi, a quei tempi centro musicale europeo, che la sua consacrazione e la sua popolarità raggiungono il culmine.

A partire dal 1831, Paganini va e viene ripetutamente tra Francia e Inghilterra. È solo nel 1834 che fa ritorno nel suo paese natale: dopo più di sei anni d'assenza, il musicista ha percorso migliaia di chilometri, attraversato sette paesi e tenuto più di quattrocento concerti, circa due alla settimana; la sua fama è grandissima e la sua fortuna colossale. In Italia,

dopo aver per breve tempo occupato il posto di sovrintendente presso il teatro ducale di Parma, Paganini riprende la sua vita di concertista nel 1836. Il suo declino inizia l'anno dopo allorché l'artista ritorna in Francia.

Malato, afono, ed impossibilitato ad esibirsi sul palco, Paganini si rifugia nel sud della Francia e si spegne a Nizza il 27 maggio 1840.

1. Paganini «punto solstiziale del virtuosismo»

Ovunque si esibisca, Paganini provoca un entusiasmo senza precedenti né equivalenti per il suo tempo. I suoi concerti sono dei veri eventi, soprattutto quando esegue le proprie opere. Una pioggia d'elogi, di ovazioni lo accolgono ovunque. I cronisti musicali tedeschi affermano, senza mezzi termini, che «Hr. P[aganini] ist ohne Zweifel in gewisser Hinsicht der erste und grösste Violinspieler der Welt»¹.

Grazie ad un orecchio infallibile, ad una capacità di lettura senza uguali, ad una tecnica insuperabile, Paganini è un musicista completo. Grazie alle sue innovazioni – di cui i famosi *Ventiquattro Capricci*² costituiscono una specie di sintesi – egli apre una nuova strada per il suo strumento. Un cronista francese arriva ad affermare: «Dans ses mains, le violon est devenu un instrument nouveau... Il a tout changé, tout déplacé, tout augmenté, et avec un tel bénéfice pour l'art, qu'il semble l'avoir refait tout entier»³.

Per meglio comprendere in cosa consista questa rivoluzione dello strumento, lasciamo la parola a Peter Lichtenthal, corrispondente milanese dell'«Allgemeine Musikalische Zeitung» di Leipzig. Ecco come, nel suo articolo sul concerto di Paganini alla Scala di Milano nel 1813, ne riassume le principali novità:

Sein Spiel ist wahrhaft unbegreiflich. Er hat gewisse Gänge, Sprünge, und Doppelgriffe, die man noch von keinem Violinspieler, wer er auch sey, gehört hat; er spielt (mit einer ganz eigenen Applicatur) die schwersten zwey, drey- und vierstimmigen Sätze; er ahmt viele Blasinstrumente nach; er gibt in den allerhöchsten Tönen ganz dicht am Steg die chromatische Scala so rein zu hören, dass es beynahe ungläublich scheint; er spielt zum Erstauen die schwierigsten Sätze auf Einer [sic] Saite, kneipt auch wohl, wie im

¹ Peter Lichtenthal, *Nachrichten. Mayland, Übersicht seit August 1813*, «Allgemeine Musikalische Zeitung», 6 April 1814, p. 231; trad. it. di Edward Neill, *Nicolò Paganini*, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Genova 1978, p. 54: «Paganini è senza dubbio il primo ed il più grande violinista del mondo».

² I *Ventiquattro Capricci* sono stati composti tra il 1805 e 1817 e pubblicati nel 1820 da Ricordi a Milano.

³ Georges Imbert de Laphalèque, *Notice sur le célèbre violoniste Nicolò Paganini*, E. Guyot Éditeur, Paris 1830, p. 18.

Scherze, auf den ändern den Bass dazu; oft überzeugt man sich kaum, dass man nicht mehrere Instrumente höre [...].⁴

Se queste incredibili prodezze a cui stiamo rapidamente accennando, sbalordiscono letteralmente gli ascoltatori, tuttavia sarebbe ingiusto ridurre l'arte di Paganini a semplice abilità tecnica. Fin dall'inizio della sua carriera egli ha manifestato la volontà di porre su un piano paritario tecnica e musicalità ed ha costantemente cercato di sviluppare ciò che definisce «l'elettricismo»⁵, cioè «quella facoltà che trasmette lo spirito dell'esecutore alle sue dita per tradurre in suoni le emozioni»⁶. È anche grazie a questa 'scossa elettrica', «all'identificazione dell'uomo con il suo strumento»⁷ che Paganini riscosse i favori del pubblico.

Nell'impossibilità di capire la natura del tutto singolare del talento di Paganini, non è raro che i cronisti usino la parola 'genio' per sintetizzare ciò che pensano del violinista. Così il critico dell'«Osservatore triestino» si esprime a tal proposito:

Il voler entrare nelle particolarità di questo portentoso Professore di violino sarebbe lo stesso che voler parlare di ciò che non si può esprimere. E chi oserebbe di spiegare i misteri del Genio? Basti dire che Paganini ha intieramente soggiogato quel ritrosissimo istrumento che finora fu la pietra d'inciampo per migliori talenti.⁸

Notiamo dunque che secondo i cronisti la parola 'genio' esprime diverse realtà. Ed è così che, nell'«Allgemeine Theaterzeitung» o nel «Morgenblatt» di Stoccarda, le posizioni in merito si riallacciano al pensiero di Immanuel Kant, secondo cui il genio assume il carattere di 'marginalità', di 'inintelligibilità' e di 'esemplarità'⁹. Diversamente, in altre testimonianze come quel-

⁴ P. Lichtenthal, *Nachrichten. Mayland, Übersicht seit August 1813*, cit., p. 232; trad. it. di E. Neill, *Nicolò Paganini*, cit., p. 54: «Il suo modo di suonare è veramente inimmaginabile. Egli adopera certi passaggi, salti, tasti doppi che non si sono sentiti ancora da nessun suonatore. Egli suona (con una maniera tutta sua propria [sic]) nelle più difficili posizioni a due, tre, quattro voci; imita molti strumenti a fiato; egli fa sentire nei più alti toni la scala cromatica vicino al ponticello, così pure [sic] che sembra impossibile; coglie a meraviglia i più difficili tratti sopra una sola corda, e per ischerzo pizzica nel medesimo tempo il basso, cosicché uno talvolta persuaderebbersi di sentire diversi istrumenti [...]». Si tratta di *Le Streghe*, serie di variazioni composte per sola corda di sol che contribuiranno molto alla fama di Paganini.

⁵ Cf. le lettere a Luigi Guglielmo Germe del 15 gennaio 1832 e del 12 aprile 1833, in Nicolò Paganini, *Epistolario*, a cura di E. Neill, Siag Editore, Genova 1982, pp. 149 e 164.

⁶ Cf. lettera a Douglas Loveday, 14 luglio 1838, p. 253.

⁷ M. Dessalles-Régis, *Esquisses musicales. Le Violon*, «Revue de Paris», XXIII, 1840, p. 352.

⁸ S.n., s.t., «Osservatore triestino», 16 settembre 1816, in Bruno Tonazzi, *Paganini a Trieste* (1977), Edizioni G. Zanibon, Padova 1978, p. 11.

⁹ Cf. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), § 46, *Schöne Künste ist Kunst des Genies*, Zweitausendeins, Frankfurt am Main 2008, p. 950; trad. it. e cura di Alberto

le del critico musicale A.B. Marx, dello scultore David d'Angers o del poeta Gérard de Nerval, il genio di Paganini è da considerarsi una forza soprannaturale, termine designante una forza positiva da distinguersi dal 'demoniaco' e dal 'mefistofelico'. Secondo Robert Schumann, Paganini rappresenta «der Wendepunkt der Virtuosität»¹⁰, ossia 'il punto solstiziale del virtuosismo'. Tuttavia, le prodezze del violinista genovese sono lungi dal raccogliere l'unanimità dei consensi e agli elogi entusiastici si uniscono attacchi violenti.

2. Ritratto dell'artista come scimmia ammaestrata

Infatti, pur se tutti sono d'accordo nel riconoscere a Paganini una tecnica mozzafiato, alcuni ritengono che possa trattarsi di «un'abilità che si può acquisire con l'esercizio, senza talento, senza genialità, né spirito, sentimento ed intelligenza – [...] di un'abilità puramente meccanica»¹¹.

Ciò vale anche per le libertà che il virtuoso si permette nell'esecuzione di opere di altri compositori; i medesimi sono portati ad indignarsi anche contro l'uso che Paganini fa degli armonici del suono perché quelle note acutissime non producono altro effetto se non quello di «agacer les nerfs»¹². Si deplorano altresì i suoi virtuosismi sulla sola corda di sol: «On pourrait demander [...] s'il est bien nécessaire de se créer des difficultés pour le plaisir futile de les surmonter, et si le but de la musique n'est pas plutôt de charmer que d'étonner»¹³. Infine, sono giudicate inopportune le sue imitazioni delle grida di animali e di vari strumenti, imitazioni che provocano generalmente l'ilarità degli ascoltatori.

I detrattori di Paganini si chiedono se, più che un genio, il virtuoso non sia piuttosto un istrione poiché per essi è accettabile solo il genio che, sia dal punto di vista tecnico, che espressivo e della sensibilità, padroneggi la sua arte al più alto livello secondo le regole del gusto corrente. Come

Bosi, *L'arte bella è arte del genio*, § 46, *Critica del Giudizio*, Utet, Torino 1993, pp. 280-281 (*Critique de la faculté de juger*, trad. fr. de A. Philonenko, Vrin, Paris 1993, p. 205) ed il nostro commento in *Le mythe de Paganini dans la presse et la littérature de son temps*, Classiques Garnier, Paris 2014, p. 114.

¹⁰ Robert Schumann, *Aus Meisters Raro's, Florestan's und Eusebius' Denk- und Dicht-Büchlein*, in Id., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. I, Georg Wigand's Verlag, Leipzig 1854, p. 43.

¹¹ Questa è l'opinione espressa in un articolo pubblicato nel 1828 sulla *Hamburger Börsenhalle*, articolo che riportiamo dalla biografia di Nicolò Paganini di Julius Max Schottky, *Paganinis Leben und Treiben als Künstler und als Mensch*, J.G. Calve, Prag 1830, pp. 119-121.

¹² Charles-François Farcy, *Paganini (Deuxième article)*, «Journal des artistes et des amateurs», V, 14, 1831, p. 261.

¹³ François Fortuné Guyot de Fère, *Paganini*, «Journal des artistes et des amateurs», V, 11, 1831, p. 206.

sottolinea un critico del «Giornale del Regno delle Due Sicilie» fin dal 1819, Paganini è un «suonatore immaginoso il quale, anziché contenersi entro i limiti posti dalle regole eterne comuni a tutte le belle arti, sdegnava ogni freno e trascorre impetuoso ove l'ingegno lo guida»¹⁴.

Paganini è dunque messo alla berlina: per i fautori del concetto classico della tecnica violinistica è un iconoclasta e per i detrattori del 'virtuosismo brillante' è un esibizionista. Le sue esibizioni sono considerate 'farse' e 'buffonate'; è trattato da 'saltimbanco', 'funambolo', 'ciarlatano', e i suoi successi sono dovuti insomma ad un insieme d'effetti estranei allo scopo della vera musica e tutti quei giochi di prestigio possono sedurre tutt'al più una platea composta per la maggior parte da borghesi vestiti a festa, da dilettanti che, sempre secondo questi critici, «sebbene appassionati di musica, non ne hanno una competenza altamente qualificata»¹⁵.

Queste diverse considerazioni ci consentono di evidenziare la prima ambivalenza di Paganini, e cioè che se egli è l'erede d'una tradizione violinistica italiana, è anche – e innanzitutto – un musicista dallo spirito ribelle. Con il suo talento che – secondo Berlioz – «renvers[e] toutes les idées admises, [...] dédaign[e] tous les procédés connus, [...] annoncel l'impossible et le réalise»¹⁶, si pone indubbiamente agli antipodi della grande scuola di illustre dignità di Gaetano Pugnani e di Giuseppe Tartini, la cui nobiltà e semplicità i violinisti slavi, tedeschi, belgi e francesi¹⁷ hanno saputo adeguare ai nuovi tempi. Superando con la sua genialità e il suo lavoro il retaggio della tradizione, Paganini pone le basi di ciò che è stato definito 'virtuosismo romantico'. Osannato da un lato come genio da un pubblico che lo adora e denigrato dall'altro come un povero pagliaccio che mette in pericolo il fine supremo dell'arte, Paganini incarna il conflitto tra due tendenze contraddittorie che quei tempi assegnano alla musica, cioè il dualismo tra il rispetto dei canoni tradizionali ed il desiderio del nuovo, tra il buono e il cattivo gusto, tra il serio e il grottesco, tra vera arte e musica da fiera paesana.

¹⁴ S.n., *Real Teatro del Fondo – Concerto del Signor Paganini*, «Giornale del Regno delle Due Sicilie», 1 aprile 1819, p. 308.

¹⁵ X.X.X. [Castil-Blaze], *Paganini. Deuxième et troisième concerts*, «Journal des Débats politiques et littéraires», 23 mars 1831, p. 1.

¹⁶ Hector Berlioz, *Seizième soirée*, in Id., *Les soirées de l'orchestre* (1852), texte établi, avec introduction, notes et choix de variantes, par Léon Guichard, préface de Henry Barraud, publié avec le concours du Centre national de la recherche scientifique, Gründ, Paris 1968, pp. 233-234.

¹⁷ Come Louis Spohr, Charles de Bériot, Henryk Wieniawski, Rodolphe Kreutzer o Pierre Baillot.

3. «Ange fait par Dieu à l'image du diable»¹⁸

Alla principale questione: se Paganini sia un musicista visionario o una scimmia ammaestrata e se il suo talento sia guidato da un 'uso accorto delle convenzioni', se ne aggiungono altre che ora è necessario prendere in esame. La particolare originalità di Paganini non lascia perplessi solo i musicisti, ma costringe anche i cronisti ad una sfida stilistica, consistente nel trovare le espressioni più adatte per esprimere – come afferma Castil-Blaze nel «Journal des Débats» – «la chose la plus étonnante, la plus surprenante, la plus merveilleuse, la plus miraculeuse, la plus triomphante, la plus étourdissante, la plus inouïe, la plus singulière, la plus extraordinaire, la plus incroyable, la plus imprévue»¹⁹.

Per suggerire la singolarità di Paganini, i giornalisti si esprimono innanzitutto con formule antonomastiche del tipo «re del violino», «dio del violino»²⁰. Evocano poi per il virtuoso alcuni personaggi mitologici definendolo 'novello Proteo', 'novello Anfione', 'novello Orfeo', 'Titano delle arti', 'Erocle dei violinisti'. Da questi appellativi scaturisce non solo l'idea di una forza invincibile, ma anche d'una forza mistica, strettamente legata all'irresistibile potere della musica.

Se tali metafore, frequenti in questo periodo, possono considerarsi immagini retoriche, luoghi comuni, il passo è breve perché il mondo della magia fornisca un'alternativa a questi stereotipi e negli articoli abbondino termini come «incantatore», «illusionista», «alchimista». Ora mago²¹, ora stregone, il personaggio Paganini è considerato un individuo soprannaturale. Ma per alcuni cronisti, la parola 'stregone' evoca senza quasi nessun dubbio la presenza del Maligno, poiché il mistero del 'prodigioso potere' del virtuoso non ha altra spiegazione – metaforicamente o non – se non quella di un «aiuto particolare da parte delle forze occulte». E così l'ago della bilancia finisce per pendere dalla parte del malefico e del satanico e il «Dio del violino» per trasformarsi in «figlio del diavolo», in «violinista demoniaco», in «Mefistofele della musica»²².

Questa conclusione sembra tanto più evidente in quanto è supportata dalle credenze popolari che associano volentieri la presenza del Diavolo a quella della musica in generale ed in particolar modo al violino.

¹⁸ Auguste Jal, *Paganini par Ed. Pingret*, in Id., *Salon de 1831. Ébauches critiques*, A.-J. Dénain, Paris 1831, p. 258.

¹⁹ Cf. X.X.X. [Castil-Blaze], *Paganini. Premier concert*, «Journal des Débats politiques et littéraires», 13 mars 1831, p. 2.

²⁰ J.M. Schottky, *Paganinis Leben und Treiben als Künstler und als Mensch*, cit., p. 321.

²¹ Vedasi per esempio la «Gazzetta di Genova», 10 settembre 1814, p. 2 o l'articolo di Herrn Hofrath Wendt, *Ueber Paganini in Leipzig*, «Zeitung für die elegante Welt», 15 Oktober 1829, p. 1610.

²² S. n., *Variétés*, «Le Régisseur des théâtres», 5, 27 maggio 1832, p. 4.

Era convinzione generale che Belzebù in persona impugnasse l'archetto per reclutare anime; che Mefistofele si fosse trasformato in un violino, Astarotte in menestrello, Lucifero in trovatore... Inoltre, nel ricordo di tutti è viva la leggenda secondo la quale Giuseppe Tartini non avrebbe potuto comporre la sua più bella sonata senza essere sceso a patti col diavolo.

A suffragare quest'idea del patto di Paganini con il Diavolo viene in aiuto il suo strano aspetto fisico. Gli spettatori sono colpiti non solo dal suo viso affilato e dalla vasta fronte, dalle guance scavate e d'un pallore mortale, dai grandi occhi neri, dal naso adunco, dai lunghi capelli d'un nero corvino, ma anche dall'estrema magrezza. Il primo biografo di Paganini rileva che, quando questi fa l'inchino, «so bewegt sich der Körper auf so sonderbare Art, dass man alle Augenblicke fürchtet, die Füße könnten sich vom Rumpfe trennen, und der ganze Mensch würde in einen Knochenhügel zusammenstürzen»²³. Questa spettrale figura che ben si accoppia con l'epiteto 'infernale' affibbiato al suo modo di suonare, sarà instancabilmente oggetto di descrizioni più o meno fedeli, fantastiche, diaboliche. Sia il suo talento musicale, sia questo suo apparire creeranno l'immagine di Paganini tramandata ai posteri, soprattutto dai pittori, dagli scultori e dai caricaturisti²⁴.

Ma, al di là dell'aneddotica, queste descrizioni ci fanno prendere atto di una seconda ambiguità che scaturisce da ciò che si pensava in quel tempo dell'artista in generale. Come ricorda Françoise Escal in un suo articolo sul virtuosismo musicale nella Francia romantica, il pensiero corrente intende «la notion de talent hors pair [...] sous deux acceptions antinomiques et complémentaires. [...] L'artiste a une figure double, bonne et mauvaise. Il est à la fois créateur (ou créateur) tout-puissant et magicien maléfique»²⁵. Dunque, più di chiunque altro, Paganini giunge al momento giusto ad incarnare questa bipolarità dell'artista e l'immagine del cielo e dell'inferno è il mezzo con il quale la critica spiega la tensione tra i due poli: superando gli incredibili ostacoli che egli stesso si è imposto, Paganini diventa «pari ai re ed emulo degli Dei»²⁶. Nondimeno, il fascino che la sua musica esercita sugli ascoltatori ed il magnetismo che scaturisce dalla sua persona rendono vana qualsiasi possibilità di senso critico e fanno del violinista un seguace di Satana il cui spirito maligno spira sulla musica e la snatura.

²³ J.M. Schottky, *Paganinis Leben und Treiben als Künstler und als Mensch*, cit., p. 2; trad. it. nostra: il suo corpo si contorce in un modo così particolare, che si teme lo si possa vedere all'improvviso [...] scomporsi in un mucchio d'ossa.

²⁴ Si vedano in particolare i ritratti di Louis Boulanger e Eugène Delacroix, le caricature di Jean-Pierre Dantan le Jeune e i disegni di Gustave Doré.

²⁵ Françoise Escal, *L'artisanat furieux*, in Anne Penesco (éd.), *Défense et illustration de la virtuosité*, Presses universitaires de Lyon, Lyon 1997, p. 201.

²⁶ Versi composti in onore di Paganini, a Mons nel 1834. Cf. E. Neill, *Nicolò Paganini*, cit., p. 268.

Per tutta la sua vita, Paganini sarà tacciato di satanismo ed i rari tentativi 'esorcizzanti' saranno vani. Tuttavia, una volta diventati obsoleti gli accostamenti mitologici, i ricorsi alla magia, al diavolo ed ai suoi seguaci ormai fuori moda, alcuni critici prenderanno in considerazione nuovi elementi da cui scaturisce un nuovo aspetto della duplice natura di Paganini.

4. *Elogio dell'irregolarità*

Dopo aver rinunciato a trattare Paganini da 'figlio dell'inferno', alcuni cronisti paragonano il maestro a grandi personaggi che il romanticismo suggerisce quali canoni assoluti della bellezza artistica.

Nel campo della pittura sono citati frequentemente Michelangelo e Raffaello²⁷, il cui accostamento gioca un ruolo fondamentale nell'elaborazione del concetto di «genio»²⁸, per l'arte in generale e in particolar modo per la musica.

In quello letterario, i critici notano a volte delle somiglianze – molto superficiali – tra il destino del Tasso e di Dante e quello di Paganini²⁹.

Mettono bene in rilievo anche somiglianze con Lord Byron³⁰, soprattutto per evidenziare l'irruenza della forza creatrice dei due artisti e la loro esaltazione che non manca di energia distruttrice. Invece è assai frequente che Paganini sia accostato a E.T.A. Hoffmann allora molto in voga in Germania ed in Francia. Dapprima è per il suo aspetto fisico che Paganini è paragonato agli 'spettri' che infestano i racconti dello scrittore tedesco³¹. Ma a poco a poco l'attenzione si concentra sui musicisti Crespel e Kreisler poiché lo strano comportamento di questi due personaggi, il tormento interiore, le opere la cui comprensione sfugge ai comuni mortali, offrono molti parallelismi con lo strano aspetto di Paganini.

²⁷ Si vedano per esempio gli articoli della «Gazzetta di Genova», 10 settembre 1814, p. 2 o di «Le Figaro», 23 mars 1831, pp. 2-3.

²⁸ Nel suo studio sulla critica musicale tedesca all'inizio del XIX secolo, Christoph E. Hänggi ricorda che il riferimento a Raffaello svolge un ruolo fondamentale nell'elaborazione del concetto di 'genio', tra gli altri, in Wackenroder e Schelling. Cf. C.E. Hänggi, *G.L.P. Sievers (1775-1830) und seine Schriften. Eine Geschichte der romantischen Musikästhetik*, Peter Lang, Berne 1993, p. 146.

²⁹ Cf. Louis Boulanger, *Au Directeur de L'Artiste*, «L'Artiste», I, 1 1831, pp. 160-161.

³⁰ Cf. s.n., *Troisième concert de Paganini*, «Le Figaro», 23 mars 1831, p. 3 e Georges Imbert de Laphalèque, *Notice sur le célèbre violoniste Nicolò Paganini*, cit., p. 30.

³¹ Vedasi in particolare «L'Osservatore triestino», 17 dicembre 1829 (sul concerto del 1° dicembre 1828 a Praga), citato in Arturo Codignola, *Paganini intimo*, Municipio di Genova, Genova 1935-1938, p. 279 e Hofrath Wendt, *Ueber Paganini in Leipzig*, «Zeitung für die elegante Welt», 15. Oktober 1829, p. 1610.

Inoltre, l'accostamento a Hoffmann è particolarmente usato per paragonare il dualismo così caro allo scrittore tedesco con quello che alcuni percepiscono in Paganini. Infatti, il pubblico ha potuto notare che è sempre una persona malaticcia che incede quando Paganini appare sulla scena. Ma, non appena il violinista comincia a suonare, si trasforma, «On le dirait soudain touché d'une étincelle divine, qui le pénètre, l'électrise et communique à son esprit le feu céleste»³². Nella sua biografia, Imbert de Laphalègue ritiene a tal proposito che Paganini sia «un des exemples les plus frappants de la force presque surhumaine qui résulte de l'exaltation produite par le génie»³³.

Ma, al di là dei riferimenti a E.T.A. Hoffmann, la moda della letteratura di genere fantastico influenza le dicerie su Paganini. Soprattutto in Francia, negli anni Trenta dell'Ottocento, il genere fantastico imperversa e il relativo epitetico viene attribuito a Paganini per il suo aspetto fisico, per il comportamento eccentrico, per la musica o per la tecnica³⁴. Queste caratteristiche non mancheranno altresì di essere abbondantemente usate nei racconti il cui eroe sarà Paganini, come per esempio la *Fantaisie in D-moll* di Johann Peter Lyser³⁵ o ancora *Les deux notes* di Aloysius Block³⁶.

Infine, Paganini è talvolta accostato a Shakespeare e questi riferimenti assumono una particolare importanza. Infatti, i romantici ammirano nel drammaturgo inglese la capacità che «fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie»³⁷. Così «Die größten Contraste stellt er neben einander, und weiß sie innig

³² Gottfried Engelbert Anders, *Paganini. Sa vie, sa personne, et quelques mots sur son secret*, Delaunay, Paris 1831, p. 32. Su questa trasformazione vedasi anche D.Th.B., *Korrespondenz und Neuigkeiten. Der Ritter Paganini in Weimar und Erfurt*, «Hesperus. Encyclopädische Zeitschrift für gebildete Leser», 16 Dezember 1829, pp. 1197-1198 e «The Observer» del 4 giugno 1831.

³³ G. Imbert de Laphalègue, *Notice sur le célèbre violoniste Nicolò Paganini*, cit., p. 65.

³⁴ Cf. Alberto Boccardi, *Nicolò Paganini a Trieste. Con aneddoti e due lettere inedite*, «Il Piccolo» (Trieste), 30 aprile 1911, pp. 1-2, citato in Arturo Codignola, *Paganini intimo*, cit., p. 128; Pierre-Jean David d'Angers, *Carnets*, tome I, 1828-1837, publiés pour la première fois intégralement avec une introduction par André Bruel, Plon, Paris 1958, p. 202 e Charles Dancla, *Notes et souvenirs* (1893), suivi du catalogue de ses œuvres et de la liste des violonistes célèbres dont les œuvres sont intéressantes et utiles à travailler, O. Bornemann, Paris 1898, p. 14.

³⁵ Johann Peter Lyser, *Phantasia aus D-moll*, in Id. (Hrsg.), *Cäcilia. Ein Taschenbuch für Freunde der Tonkunst*, Bd. I, 1. Jahrgang, Hoffmann & Campe, Hamburg 1833, pp. 175-186.

³⁶ Aloysius Block, *Les deux notes*, «L'Artiste», I, 1, 1831, pp. 116-119.

³⁷ Victor Hugo, *Préface de Cromwell* (1827), in Id., *Théâtre complet*, tome I, préface par Roland Purnal, notices et notes par Jean-Jacques Thierry, Josette Méléze, Gallimard, Paris 1963, p. 422.

zu verbinden; das Lieblichste und Schreckenvollste, das Ergreifendste und Neckische, das Erhabenste und Künstlichste verschmilzt er zu einem wundervollen Ganzen»³⁸ e trova in Shakespeare un riscontro al *mélange des genres* che alcuni condannano come cattivo gusto.

Al di là del dualismo 'genio-istrione', dell'opposizione manichea tra Dio e Diavolo, del risalto dato al diabolico e al fantastico, il paragone con i membri del *pantheon* romantico mette in grande evidenza tutto ciò che Paganini ha, nella voce di qualche anonimo critico, «di singolare, di problematico, di selvaggio». Autore di una musica sublime «[...] celle qui jail-lit dans le délire inspiré, plutôt que celle qui s'écrit sous le parfait contrôle de l'intelligence»³⁹, Paganini si esprime con la lingua dell'assoluto senza sottomettersi a nessun'altra autorità se non la propria. Per numerosi artisti e scrittori contemporanei come David d'Angers, Eugène Delacroix o Honoré de Balzac⁴⁰, tramite l'artista Paganini è possibile sostenere «la liberté de l'art contre le despotisme des systèmes, des codes, des règles»⁴¹; essi vedono in lui se non un artista d'avanguardia, almeno un innovatore ed un esempio. È certamente nei racconti nei quali Paganini compare, che queste varie caratteristiche trovano la loro forma più completa e le *Notti fiorentine* di Heinrich Heine ne forniscono il migliore esempio.

5. Paganini bifronte

Tra immaginifico e reale, sublime e stravagante, banale e poetico, l'immagine di Paganini che la prima metà del XIX secolo ci trasmette è proprio quella di un musicista paradossale.

³⁸ S.n., *Aus der Musikwelt*, «Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens», 12 September 1829, p. 450; trad. it. nostra: onde meravigliosamente quanto di più delicato con il più spaventoso, il più inquietante con il più frivolo, il più sublime con il più innaturale.

³⁹ Marcel Brion, *Wilhelm Heinrich Wackenroder*, in Id., *L'Allemagne romantique*, Bd. I, Kleist, Brentano, Wackenroder, Tieck, Caroline von Günderode, Albin Michel, Paris 1962, p. 212.

⁴⁰ Cf. P.-J. David d'Angers, *Carnets*, vol. I, 1828-1837, cit., p. 198; E. Delacroix, *Journal. 1822-1863*, 15 janvier 1856, préface de Hubert Damisch, introduction et notes par André Joubin, Plon, Paris 1931-1932, p. 565 o Honoré de Balzac, *La Cousine Bette* (1846), in Id., *La Comédie humaine*, VII, *Études de Mœurs. Scènes de la vie parisienne*, éd. publiée sous la dir. de Pierre Georges-Castex, avec, pour ce volume, la collaboration de Patrick Berthier, Andre Lorant, Anne Marie Meininger, Gallimard, Paris 1977, p. 246.

⁴¹ V. Hugo, *Préface de Cromwell*, cit., p. 444.

In un'epoca in cui importanti cambiamenti scuotono il mondo dell'arte, Paganini si distingue come un creatore ambizioso che non si lascia condizionare dal conformismo dei canoni estetici correnti. Impegnandosi ad ampliare i limiti espressivi del violino, esplorando incessantemente i percorsi che gli suggeriscono il talento e l'ispirazione, egli inaugura una nuova forma artistica, sia come interprete che come compositore, prendendosi gioco dell'incomprensione e dello scandalo che suscita il suo ardire.

Artista sommo, animato da una vitalità e da un'energia eccezionali, è in grado di soddisfare in ugual misura sia i gusti più semplici del pubblico, sia quelli più raffinati dei suoi pari. Il suo 'essere sublime' conferma in definitiva l'eccesso e la presunzione dell'artista che l'epoca pretende al massimo grado. Sempre più, per gli spiriti del tempo, Paganini diviene l'archetipo del 'virtuoso romantico' ed il simbolo d'una ribellione. Dio e Diavolo, genio e ciarlatano, demiurgo e paria, l'originalità dell'immagine dell'artista che Paganini incarna consiste nel voler coniugare forze antagoniste, partendo dalle quali diventa possibile ridiscutere i criteri del gusto e del concetto di genialità, svincolarsi da un ormai vieto ideale classico ed annunciare l'avvento di nuove sfide estetiche. Ormai,

[...] la Beauté est appelée à naître [...] d'un antagonisme où Dieu et Satan en s'affrontant, collaborent. Désormais le geste artistique véritable devra répondre au principe d'opposition du bien et du mal, de l'ombre et de la lumière, du mineur et du majeur admis comme symboles signifiant la lutte de l'esprit pour faire triompher l'idée à travers le sentiment, ce qui revient à définir le romantisme.⁴²

Personaggio emblematico della nascente rivoluzione artistica, Paganini incarna l'«antithèse perpétuelle» di cui parla Balzac⁴³, dà vita all'«harmonie des contraires» cara a Victor Hugo⁴⁴ e rende esplicite le «postulations simultanées» di cui ben presto Baudelaire si farà portavoce⁴⁵.

⁴² Joël-Marie Fauquet, *Quand le diable s'en mêle... Damnation ou rédemption du virtuose?*, «Romantisme», XXXV, 128, 2005, p. 49.

⁴³ Honoré de Balzac, *Des Artistes* (1830), in Id., *Œuvres complètes*, vol. XXXVIII, *Œuvres diverses*, tome II, *Études Analytiques*, texte révisé et annoté par Marcel Bouteiron, Henri Longnon, illustrations de Charles Huard, gravées sur bois par Pierre Gusman, Éditions Louis Conard, Paris 1966, p.137.

⁴⁴ V. Hugo, *Préface de Cromwell*, cit., p. 425

⁴⁵ Cf. Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, in Id., *Œuvres complètes*, tome II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1975, p. 163; Id., *Mon cœur mis à nu*, *ibidem*, p. 683.

Riferimenti bibliografici

- Aus der Musikwelt*, «Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens», 110, 12. September 1829, p. 450.
- Real Teatro del Fondo – Concerto del Signor Paganini*, «Giornale del Regno delle Due Sicilie», 1 aprile 1819, p. 308.
- Teatro S. Agostino. Paganini*, «Gazzetta di Genova», 10 settembre 1814, pp. 1-2.
- Troisième concert de Paganini*, «Le Figaro», 23 mars 1831, pp. 2-3.
- Variétés*, «Le Régisseur des théâtres. Revue hebdomadaire des Théâtres de Paris, des départemens et de l'étranger», 27 mai 1832, p. 4.
- Anders Gottfried Engelbert, *Nicolò Paganini. Sa vie, sa personne, et quelques mots sur son secret*, Delaunay, Paris 1831.
- Balzac Honoré de, *Des Artistes* (1830), in Id., *Œuvres complètes*, vol. XXXVIII, *Œuvres diverses*, tome II, *Études Analytiques*, texte révisé et annoté par Marcel Bouteron, Henri Longnon, illustrations de Charles Huard, gravées sur bois par Pierre Gusman, Éditions Louis Conard, Paris 1966, pp.135-144.
- , *La Cousine Bette* (1846), in Id., *La Comédie humaine*, vol. VII, *Études de Mœurs. Scènes de la vie parisienne*, éd. publiée sous la dir. de Pierre Georges-Castex, avec, pour ce volume, la collaboration de Patrick Berthier, Andre Lorant, Anne Marie Meininger, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1977, pp. 55-451.
- Baudelaire Charles, *Le peintre de la vie moderne* (1863), in Id., *Œuvres complètes*, tome II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, Paris 1975, pp. 683-724.
- , *Mon cœur mis à nu* (1897), in Id., *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, Paris 1974, pp.676-708.
- Berlioz Hector, *Les soirées de l'orchestre* (1852), texte établi, avec introduction, notes et choix de variantes, par Léon Guichard, préface de Henry Barraud, publié avec le concours du Centre national de la recherche scientifique, Gründ, Paris 1968.
- Block Aloysius, *Les deux notes. Conte fantastique*, «L'Artiste», I, 1, 1831, pp. 116-119.
- Boccardi Alberto, *Nicolò Paganini a Trieste. Con aneddoti e due lettere inedite*, «Il Piccolo», 30 aprile 1911, pp. 1-2.
- Boulanger Louis, *Au Directeur de L'Artiste*, «L'Artiste», 1 mars 1831, pp. 160-161.
- Brion Marcel, *L'Allemagne romantique*, Bd. I, Kleist, Brentano, Wackenroder, Tieck, Caroline von Gunderode, Albin Michel, Paris 1962.
- Castil-Blaze (pseud. di François-Henri-Joseph Blaze), *Paganini. Premier concert*, «Journal des Débats politiques et littéraires», 13 mars 1831, p. 2.
- , *Paganini. Deuxième et troisième concerts*, «Journal des Débats politiques et littéraires», 23 mars 1831, p. 1.
- Codignola Arturo, *Paganini intimo*, Municipio di Genova, Genova 1935-1938.
- D. Th. B., *Korrespondenz und Neuigkeiten: Der Ritter Paganini in Weimar und Erfurt*, «Hesperus. Encyclopädische Zeitschrift für gebildete Leser», 16 Dezember 1829, pp. 1197-1998.
- Dancla Charles, *Notes et Souvenirs* (1893), suivi du catalogue de ses œuvres et de la liste des violonistes célèbres dont les œuvres sont intéressantes et utiles à travailler, O. Bornemann, Paris 1898.

- David d'Angers Pierre-Jean, *Carnets*, vol. I, 1828-1837, publiés pour la première fois intégralement avec une introduction par André Bruel, Plon, Paris 1958.
- Delacroix Eugène, *Journal. 1822-1863* (1893), préface de Hubert Damisch, introduction et notes par André Joubin, Plon, Paris 1931-1932.
- Dessalles-Régis M., *Esquisses musicales. Le Violon*, «Revue de Paris», XXIII, 1840, pp. 344-354.
- Escal Françoise, *L'artisanat furieux*, in Anne Penesco (textes réunis et présentés par), *Défense et illustration de la virtuosité*, Presses universitaires de Lyon, Lyon 1997, pp. 187-213.
- Farcy Charles-François, *Paganini (Deuxième article)*, «Journal des artistes et des amateurs», V, 14, 1831, pp. 260-263.
- Fauquet Joël-Marie, *Quand le diable s'en mêle... Damnation ou rédemption du virtuose?*, «Romantisme», XXXV, 128, 2005, pp. 35-50.
- Guyot de Fère François Fortuné, *Paganini*, «Journal des artistes et des amateurs», V, 11, 1831, pp. 205-206.
- Hänggi Christoph E., *G.L.P. Sievers (1775-1830) und seine Schriften. Eine Geschichte der romantischen Musikaesthetik*, Peter Lang, Berne 1993.
- Hugo Victor, *Préface de Cromwell* (1827), in Id., *Théâtre complet*, vol. I, préface par Roland Purnal, notices et notes par Jean-Jacques Thierry, Josette Méléze, Gallimard, Paris 1963, pp. 409-454.
- Imbert de Laphalèque Georges, *Notice sur le célèbre violoniste Nicolò Paganini*, E. Guyot Éditeur, Paris 1830.
- Jal Auguste, *Paganini par Ed. Pingret*, in Id., *Salon de 1831. Ébauches critiques*, A.-J. Dénain, Paris 1831, pp. 255-261.
- Kant Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* (1790), in Id., *Die Kritiken*, Zweitausend-eins, Frankfurt am Main 2008. Trad. fr. Alexis Philonenko, *Critique de la faculté de juger*, Vrin, Paris 1993. Trad. it. e cura di Alberto Bosi, *Critica del giudizio*, UTET, Torino 1993.
- Lichtenthal Peter, *Nachrichten. Mayland, Übersicht seit August 1813*, «Allgemeine Musikalische Zeitung», 6 April 1814, pp. 229-234.
- Lyser Johann Peter, *Phantasie aus D-moll*, in Id. (Hrsg.), *Cäcilia. Ein Taschenbuch für Freunde der Tonkunst*, Bd. I, 1. Jahrgang, Hoffmann & Campe, Hamburg 1833, pp. 175-186.
- Neill Edward, *Nicolò Paganini*, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Genova 1978.
- Paganini Nicolò, *Epistolario*, a cura di Edward Neill, Siag Editore, Genova 1982.
- Rybicki Marie-Hélène, *Le mythe de Paganini dans la presse et la littérature de son temps*, Classiques Garnier, Paris 2014.
- Schottky Julius Max, *Paganinis Leben und Treiben als Künstler und als Mensch*, J.G. Calve, Prag 1830.
- Schumann Robert, *Aus Meisters Raro's, Florestan's und Eusebius' Denk- und Dicht-Büchlein*, in Id., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. I, Georg Wigand's Verlag, Leipzig 1854, pp. 27-56.
- Tonazzi Bruno, *Paganini a Trieste* (1977), Edizioni G. Zanibon, Padova 1978.
- Weber Gottfried, *Paganini's Kunst die Violine zu spielen von Carl Guhr*, «Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt», XI, 41, 1829, pp. 76-86.
- Wendt Hofrath, *Ueber Paganini in Leipzig*, «Zeitung für die elegante Welt», 15 October 1829, pp. 1609-1612.

DU CONCERT À SON COMPTE RENDU:
ÉCRIRE LA MUSIQUE ET SON INTERPRÉTATION EN
FRANCE DANS LES ANNÉES 1830-1835

Stéphane Lelièvre

Centre de Recherche en Littérature Comparée – Université Paris-Sorbonne
(<stephane.lelievre@paris-sorbonne.fr>)

Les travaux menés à ce jour sur la critique musicale au XIX^e siècle privilégient souvent les discours tenus sur un compositeur, une œuvre, éventuellement un genre, ou s'attachent à des problématiques d'ordres esthétique, poétique, générique. Nous nous proposons ici d'étudier plus précisément ce qu'on appelle aujourd'hui la *musique vivante*: le concert ou la représentation d'opéra, en raison du caractère unique de chaque spectacle – mais aussi de la participation ou de la présence d'interprètes et d'un public –, infléchissent nécessairement l'écriture de l'auteur, dont les textes présentent des finalités mais aussi des caractéristiques formelles spécifiques. Selon Adélaïde de Place,

La critique qui [...] au début du XIX^e siècle était brève, rapide et incomplète, [...] portée par des comptes rendus se bornant à des banalités ou à des considérations d'ordre général coulées dans un moule unique, devient à partir des années 1840 de plus en plus affaire de connaisseurs qui [...] entendaient remédier à la faiblesse de la critique musicale au début du siècle.¹

Le corpus sur lequel portera notre étude comporte essentiellement des textes datant des années 1830-1835, et permettra de nuancer quelque peu cette affirmation: à côté de textes critiques ou de comptes rendus dénués d'intérêt parce que purement factuels – ou tout juste assortis de jugements convenus et attendus – certains autres, souvent influencés par la connaissance grandissante des écrits musicaux d'E.T.A. Hoffmann², font preuve d'originalité en contribuant déjà à esquisser les grandes lignes d'un genre – la critique d'art – appelé à s'enrichir tout au long du siècle, mais

¹ Adélaïde de Place, *La critique musicale dans les journaux au XIX^e siècle*, in Sylvie Triaire, François Brunet (éd.), *Aspects de la critique musicale au XIX^e siècle*. Nouvelle édition Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier 2002, p. 13, online <<http://books.openedition.org/pulm/249>> (05/2017).

² Les *Kreisleriana* furent traduits en français entre 1830 et 1833. E.T.A. Hoffmann, *Fantaisies dans la manière de Callot*, trad. fr. Henri de Curzon, Phébus, Paris 1979 (ed. orig. *Kreisleriana*, in *Fantasiestücke in Callot's Manier*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2006).

aussi en favorisant l'écllosion d'un genre littéraire atypique: le compte rendu musical romancé.

1. Spécificités du compte rendu de concerts ou de spectacles lyriques

1.1 *Compte rendu musical et énonciation*

À lire l'introduction du premier numéro de la «Revue musicale» de François-Joseph Fétis (*Utilité d'un journal de musique, et plan de celui-ci*), ce ne sont certes pas les comptes rendus de spectacles musicaux qui semblent devoir en occuper la première place:

Nous examinerons toutes les questions qui se rattachent à la musique, sous les rapports historiques, de théorie ou de pratique; nous analyserons les ouvrages nouveaux relatifs à cet art, les compositions nouvelles de quelque genre que ce soit, et les perfectionnements de méthode qui seront publiés soit en France soit dans les pays étrangers. Nous rendrons compte des représentations d'opéras nouveaux, des concerts, des cours, des inventions ou des perfectionnements d'instruments. Nous donnerons des notices sur les artistes les plus célèbres; enfin nous annoncerons toute la musique aussitôt qu'elle sera publiée.³

Ainsi sont posés clairement les objectifs poursuivis par Fétis, rédacteur quasi exclusif de tous les articles de la revue jusqu'en 1834: contribuer à faire des Français un peuple mélomane – connaissant les œuvres consacrées tout en étant également capable de s'intéresser à l'actualité musicale de son temps –, mais aussi un peuple musicien, perfectionnant sa connaissance de la science musicale et de sa pratique des instruments. Au sein de ces différentes rubriques, le compte rendu de spectacle a donc certes sa place, mais ce sont les exposés et réflexions culturels et théoriques qui, les premiers, viennent à l'esprit de Fétis. Est-ce à dire que le compte rendu occupera dans la revue une place secondaire? Sans doute, au moins dans un premier temps. Mais aussi une place particulière dans la mesure où il met en jeu des strates énonciatives qu'on ne retrouve guère dans les autres types d'articles de la revue. L'œuvre musicale a été en quelque sorte émise – par les interprètes – et reçue – par le public, auquel fut mêlé l'auteur de l'article. Cette situation d'énonciation – pour peu que l'on considère une exécution musicale comme la transmission d'un message –, se trouve doublée par une seconde situation, dans laquelle l'auteur se fait

³ François-Joseph Fétis, *Utilité d'un journal de musique, et plan de celui-ci*, «Revue musicale», I, 1, 1827, pp. 2-3.

l'écho du concert auquel il a assisté – concert en quelque sorte rejoué un peu plus tard, mais avec le seul recours des mots, pour le public élargi que constitue le lectorat – et commenté. En d'autres termes, la temporalité du concert s'inscrit dans un *hic et nunc* qui, nécessairement, ne correspond pas aux situations énonciatives d'écriture et de réception du texte critique, mais dont l'auteur, pourtant, tente par les mots de créer un équivalent⁴.

Rendre compte d'un concert c'est, pour les critiques, parvenir à le re-présenter aux lecteurs dans toutes ses composantes (œuvres jouées, qualité de l'interprétation, réactions du public); c'est aussi, pour les meilleurs d'entre eux, parvenir à le leur faire entendre, à évoquer l'événement en général, la musique en particulier, par la magie des mots. Ainsi remarque-t-on, dans les comptes rendus de spectacles, la présence explicite, par le biais de pronoms nominaux, de l'émetteur et, plus rarement cependant, du/des récepteur(s): Fétis, d'Ortigue, Berlioz, Stœpel écrivent constamment à la première personne. L'utilisation du *vous* est plus rare, non que les lecteurs ne soient pas pris à partie⁵, mais ils le sont presque toujours indirectement, soit que l'auteur s'adresse à eux à la troisième personne («mes lecteurs», «les amateurs de la bonne musique», «les vrais amis de l'art du plaisir d'entendre ces belles compositions»⁶) –, soit qu'il les inclue dans un *on* impersonnel englobant souvent, outre sa personne, le public et les lecteurs – surtout lorsque ces lecteurs sont appréhendés en tant que possible futur public de l'œuvre évoquée: «Nous dirons donc seulement que si l'on a le désir d'entendre une composition grandiose, véritablement poétique, pleine d'originalité et empreinte des vrais caractères de la musique, on doit s'empresser d'aller entendre cette symphonie», écrit un critique anonyme rendant compte d'une exécution de la *Symphonie fantastique* (1830)⁷.

⁴ Sauf dans le cas, parfaitement romanesque, d'une analyse et d'un commentaire d'une œuvre jouée en temps réel, comme ceux auxquels se livre la duchesse de Cataneo, expliquant les beautés du *Mosè* de Rossini lors d'une représentation de l'opéra à la *Fenice* (voir Honoré de Balzac, *Massimilla Doni*, 1839).

⁵ On observe quelques cas d'apostrophes, sous la plume de d'Ortigue par exemple, commentant une exécution du *Scherzo* de la 7^e *Symphonie* de Beethoven: «Écoutez d'abord cet appel des instruments à vent [...]. Vous revenez au point de départ, vous parcourez encore les mêmes sites [...].» (Joseph d'Ortigue, *Musique. Société des Concerts – Troisième séance*, «La Quotidienne», 23 mars 1833, pp. 1-2. Article reproduit dans J. d'Ortigue, *Écrits sur la musique, 1827-1846*, textes réunis, présentés et annotés par Sylvia L'Écuyer, Société française de musicologie, Paris 2003, p. 320).

⁶ Respectivement dans ces trois articles, tous parus en 1831 dans la «Revue musicale» et signés F.-J. Fétis: *Soirée musicale, donnée par M. Traullé dans les salons de M. Dirtz, rue Neuve-Saint-Augustin*, 23 (V, 41, p. 329), *Gymnase musical* (V, 9, p. 72), *Nouvelles de Paris* (V, 4, p. 31).

⁷ *Concert de M. Berlioz*, «Gazette musicale de Paris», I, 46, 1834, p. 369.

1.2 *L'impossible objectivité*

La présence du *je* contribue en tout cas à départir le compte rendu de toute objectivité, l'auteur assumant pleinement sa présence au sein du texte: tantôt il se pose en spécialiste n'hésitant pas à critiquer vertement certaines pages des plus grands maîtres (tel Fétis déclarant à propos du dernier mouvement de la neuvième symphonie de Beethoven: «Quelques éclairs d'un rare et beau talent percent à travers toute cette obscurité, mais en général la fatigue, oserais-je dire l'ennui, est l'impression qui reste de tout cela»⁸). Tantôt c'est aux interprètes, si grands soient-ils, qu'il prodigue des conseils:

Dans le duo *Come frenare il pianto*⁹, madame Malibrán [...] a été vraiment admirable, et a poussé le pathétique au-delà de tout ce qu'on avait vu jusqu'ici. Je lui conseille seulement de renoncer au point d'orgue à deux voix qu'elle a arrangé à la fin de l'*adagio*. Elle aime beaucoup cette forme musicale, qui cependant n'est pas bonne. [...] J'ai eu déjà plusieurs fois occasion de lui faire cette objection.¹⁰

Loin de chercher à rendre compte objectivement d'un concert ou d'un spectacle (un tel compte rendu se confondrait au demeurant avec l'énumération pure et simple des différents morceaux de l'œuvre exécutée ou des caractéristiques techniques de tel interprète), l'auteur ne tente nullement de masquer son goût, de taire ses préférences: les termes caractérisant l'œuvre ou son interprétation ne se contentent pas de donner sur celles-ci des données qui se voudraient objectives. Ils ressortissent souvent pleinement aux lexiques laudatif ou dépréciatif: «La séance de dimanche dernier a été jusqu'à présent *la plus remarquable*, et par le choix des morceaux et, il faut toujours en revenir là, par cette *incomparable* et *brûlante* exécution», écrit d'Ortigue dans son compte rendu du concert donné le 17 mars dans le cadre des concerts de la Société des Concerts du Conservatoire¹¹. Les mêmes procédés (utilisation de superlatifs, d'hyperboles...) sont utilisés lorsqu'il s'agit de chanter les louanges d'un interprète d'exception: «Le talent [de Mme Schröder-Devrient] s'élève quelquefois au plus haut degré du sublime et donne à la musique de Weber son véritable caractère. Comme actrice, elle est admirable dans le finale du deuxième

⁸ F.-J. Fétis, *Cinquième concert du conservatoire. Symphonie avec chœurs de Beethoven*, «Revue musicale», V, 9, 1831, p. 68.

⁹ Duo Ninetta/Fernando, *La gazza ladra*, Acte I, scène 6.

¹⁰ F.-J. Fétis, *Concert donné par M. Hector Berlioz, dans la grande salle de l'École royale de Musique, le 1er novembre 1829*, «Revue musicale», IV, 6, 1830, p. 354.

¹¹ J. d'O... [J. d'Ortigue, n.d.r.], *Musique. Société des Concerts – Troisième séance*, cit. Article reproduit dans J. d'Ortigue, *Écrits sur la musique* [...], cit., p. 321, nous soulignons.

acte et dans les scènes du troisième; comme cantatrice, elle est fort remarquable dans le premier»¹².

Cette prégnance de la première personne et d'un discours épideictique constitue indéniablement un signe clair du lyrisme dont se colore la critique musicale de l'époque, annonçant, quelque cinquante ans avant leur formulation, les théories d'un Oscar Wilde pour lequel il n'est de critique que passionnée et profondément subjective¹³. Berlioz conduira ce principe de la critique passionnée et subjective à son paroxysme, notamment quand il rend compte des émotions physiques et psychiques qui l'assaillent lorsqu'il écoute l'œuvre d'un compositeur génial – par exemple, le *Quatuor en ut dièse* (1826) de Beethoven:

J'entrais sous l'influence du génie de l'auteur. Insensiblement son action devint plus forte, j'éprouvais un trouble inaccoutumé dans la circulation, les pulsations de mes artères devenaient plus rapides. [...] Je sentis mes cheveux se hérissier, mes dents se serrer avec force, tous mes muscles se contracter, et enfin, [...] des larmes froides, des larmes de l'angoisse et de la terreur, se firent péniblement jour à travers mes paupières et vinrent mettre le comble à ma cruelle émotion.¹⁴

Même subjectivité assumée lorsque Berlioz explique que sa haine envers la musique italienne prend des proportions telles qu'il se sent prêt à aller poser un baril de poudre sous la salle Louvois afin de la faire sauter pendant une représentation de *La gazza ladra*¹⁵.

2. Enjeux et écritures du compte rendu musical

2.1 Connaître et se souvenir

L'importance dévolue aux destinataires et, dans une moindre mesure, aux destinataires des comptes rendus ne doit pas faire oublier l'objet de leur discours, à savoir l'œuvre qu'ils évoquent et l'interprétation qui en a été donnée. Le développement, relativement récent, des diverses techniques permettant de garder des traces sonores et visuelles

¹² F.-J. Fétis, *Euryanthe, opéra en trois actes, musique de Weber*, «Revue musicale», V, 20, 1831, p. 160.

¹³ Voir Oscar Wilde, *The Critic as Artist*, in Id. *Intentions* (1891). Traduction, préface et notes de J. Joseph-Renaud, *La critique et l'art*, in *Intentions*, Paris, Stock 1905, pp. 98-158.

¹⁴ Hector Berlioz, *Biographie étrangère: Beethoven (suite et fin)*, «Le Correspondant», 31, 1829. Article reproduit dans H. Berlioz, *Critique musicale. (1823-1863)*, vol. I (1823-1834), éd. sous la dir. de H. Robert Cohen, Yves Gérard, Buchet-Chastel, Paris 1996, p. 55.

¹⁵ H. Berlioz, *Iphigénie en Tauride*, «Gazette musicale de Paris», I, 45, 1834, p. 361.

des spectacles musicaux (concerts, récitals, représentations d'opéras) a nécessairement infléchi le contenu des comptes rendus critiques, aujourd'hui essentiellement consacrés à l'interprétation, à la lecture de l'œuvre proposée par les artistes. Au début du XIX^e siècle, les enjeux sont tout autres: à défaut de donner à entendre la musique, il s'agit avant tout pour les musicographes de faire connaître, éventuellement de rappeler les œuvres musicales qu'ils présentent, ou encore la voix, les qualités techniques, le pouvoir d'émotion qui sont ceux de tel chanteur, de tel instrumentiste, de tel orchestre.

Lorsqu'il s'agit d'une œuvre méconnue ou *a fortiori* d'une création, l'essentiel de l'article est, comme il se doit, dédié à l'œuvre elle-même. Prenons, à titre d'exemple, l'article que Fétis consacre le samedi 2 avril 1831, dans la «Revue musicale», à la création parisienne de la 9^e *Symphonie* de Beethoven. L'article se déploie sur trois pages, en quatre colonnes. La première colonne est consacrée aux deux premiers morceaux du concert: les célèbres ouverture de *Fidelio* et grand air de *Robin des Bois*¹⁶. Pas un mot sur ces œuvres: Fétis n'évoque que «la puissance d'expression», «l'énergie», «la sensibilité» de l'orchestre, ou le manque de puissance et de justesse du chant de «Mlle Dorus¹⁷». En revanche, les trois quarts de l'article sont consacrés à la 9^e *Symphonie*, plus précisément à l'analyse précise de l'œuvre, l'interprétation proposée par l'orchestre et les quatre solistes n'étant évoquée qu'en six lignes. C'est que l'impatience et la curiosité du public français étaient à leur comble en ce printemps de l'année 1831: «Un vif mouvement d'intérêt et de curiosité avait attiré au cinquième concert du Conservatoire tout ce que Paris renferme d'artistes et d'amateurs distingués: il s'agissait d'entendre enfin la symphonie avec chœurs de Beethoven, impatiemment attendue depuis plusieurs années [...]»¹⁸. Pour les plus chanceux des lecteurs de la «Revue musicale», ceux qui ont pu assister au concert, il s'agit de se remémorer autant que faire se peut une œuvre entendue une seule fois; pour les autres, il leur reste la possibilité, à partir de l'analyse fournie par Fétis (mais aussi sans doute de la connaissance qu'ils ont déjà d'autres œuvres de Beethoven), de s'en créer une représentation mentale, nécessairement très imparfaite et éloignée de l'œuvre réelle.

Quoi qu'il en soit, la symphonie de Beethoven fait l'objet d'une description et d'une analyse assez fouillées de la part de Fétis, qui détaille

¹⁶ Version française du *Freischütz* (1821) de Weber proposée par Castil-Blaze (création à l'Odéon le 7 décembre 1824).

¹⁷ Julie Dorus-Gras (1805-1896).

¹⁸ F.-J. Fétis, *Cinquième concert du conservatoire. Symphonie avec chœurs de Beethoven*, cit., p. 68. La symphonie venait d'être créée par la Société des Concerts, le 27 mars 1831, sous la dir. de François-Antoine Habeneck.

chaque mouvement en fournissant indications techniques, commentaires personnels, caractérisation des effets produits. Le même procédé est utilisé lorsqu'il rédige le compte rendu d'une représentation lyrique (voir sa critique de *Robert-le-Diable* en 1831¹⁹). Pour ces dernières cependant, les analyses musicales sont plus succinctes, l'auteur ne pouvant faire l'économie d'une présentation de l'intrigue imaginée par les librettistes.

Du reste, la description et l'analyse objectives d'une œuvre ou d'une interprétation ont-elles parfaitement leur place dans un compte rendu de spectacle? En se réduisant nécessairement à une énumération des morceaux principaux de l'œuvre et à l'explication de techniques utilisées par les artistes, n'appauvrissent-elles pas considérablement l'impact qu'a pu avoir le spectacle sur le public, un impact qui se mesure à l'aune de l'émotion ressentie plus qu'à celle des analyses techniques? Aussi, très souvent, les comptes rendus de spectacles musicaux comportent-ils finalement peu d'analyses savantes, lesquelles sont annoncées pour un article ultérieur qui offrira aux amateurs des exemples de la partition analysés avec soin. «Dans un prochain numéro, au moyen de quelques citations notées, je tâcherai de faire comprendre par l'analyse une partie des beautés de cette partition de *Robert-le-Diable*»²⁰, déclare par exemple Fétis dans son compte rendu de la création de l'opéra de Meyerbeer. On remarque ici une hésitation que connut d'ailleurs également Hoffmann, celle consistant à intégrer une analyse longue et complète de l'œuvre au sein du compte rendu de spectacle. Si les critiques français choisissent de reléguer l'analyse technique complète dans un article à venir, Hoffmann va plus loin en distinguant très nettement deux genres de textes: la critique musicale pointue, destinée aux connaisseurs et paraissant dans des journaux tels que la «Allgemeine musikalische Zeitung», la «Vossische Zeitung» ou le «Dramaturgisches Wochenblatt», et l'intégration de ces écrits au sein de textes à la dimension littéraire clairement affichée: les *Kreisleriana* par exemple, dans les *Fantasiestücke in Callot's Manier* (1819, première édition complète des *Kreisleriana* regroupés en un volume en deux séries: *Kreisleriana I* et *Kreisleriana II*; *Fantaisies dans la manière de Callot*). Mais en devenant textes littéraires, les écrits critiques de Hoffmann perdent l'essentiel de leur dimension purement technique et ne comportent plus de citations musicales.

Quoi qu'il en soit, lorsque les critiques français choisissent de consacrer quelques lignes à l'aspect technique de la musique, ils vont parfois

¹⁹ F.-J. Fétis, *Première représentation de Robert-le-Diable. Opéra en cinq actes, paroles de M.M. Scribe et Germain Lavigne, musique de G. Meyerbeer. Premier article*, «Revue musicale», V, 42, 1831, p. 336. L'opéra de Meyerbeer avait été créé salle Le Peletier le 21 novembre 1831.

²⁰ *Ibidem*, p. 338.

jusqu'à s'en excuser, avant de se presser d'annoncer qu'ils vont maintenant passer à une autre dimension du compte rendu. Ainsi, lorsque le 9 mars 1831 Paganini donne enfin son premier concert parisien, Fétis, trois jours plus tard, consacre près de la moitié de sa critique à la technique stupéfiante du violoniste avant de justifier ainsi la structure de son article:

J'ai pensé qu'il était du devoir du rédacteur de la *Revue musicale* d'entrer dans les détails qu'on vient de lire sur la partie matérielle du jeu de Paganini; il est temps que je quitte ce langage technique et que je parle des impressions que fait naître l'ensemble du talent de cet homme extraordinaire.²¹

Car ce n'est sans doute pas en lisant un compte rendu technique, même illustré de citations musicales, que l'on pourra se faire une idée précise de l'œuvre exécutée ni de la qualité de son interprétation. Faut de pouvoir *mettre en mots* la musique, le critique en est réduit à «tente[r] de combler le flou notionnel du référent par la prédication»²². Est-il d'ailleurs tout simplement possible de *dire*, d'*écrire* la musique? «Comment donner par des mots une idée de ce qui ne peut se décrire?»; «Le rondo surtout a offert au public ébahi des choses telles qu'il était presque impossible d'y croire, quoiqu'on les entendît»; «Il serait superflu de chercher à analyser cette symphonie; faire un examen analytique de l'idée fondamentale, toute poétique [...] de cette composition est, en effet, une chose aussi impossible que d'analyser la symphonie *Eroica* de Beethoven»²³: les critiques utilisent continuellement des termes et expressions affirmant le caractère ineffable de la musique, termes qui rappellent inmanquablement les *unbestimmt* (indéterminé), *unbekannt* (inconnu), *unaussprechlich* (inexprimable) et autres *unermeßlich* (incommensurable) qui fleurissent également sous la plume de Hoffmann dès lors qu'il tente lui aussi de mettre en mots la musique²⁴. Le critique, en se posant un défi qu'il dit lui-même ne pouvoir relever, suscite ainsi la curiosité du lecteur (pourquoi, comment, dans ces conditions, poursuivre ce travail d'écriture sur la musique?) tout en mettant au jour le caractère singulier de la musique vis-à-vis du langage verbal. Mais faire réagir le lecteur, c'est aussi à la fois tenter de le rallier à sa cause, ou encore l'inciter à aller au concert ou à l'opéra.

²¹ F.-J. Fétis, *Premier concert de Paganini*, «Revue musicale», V, 6, 1831, p. 42.

²² Emmanuel Reibel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Honoré Champion, Paris 2005, p. 271.

²³ Successivement: F.-J. Fétis, *Premier concert de Paganini*, cit., p. 42; F.-J. Fétis, *Troisième concert de Paganini*, «Revue musicale», V, 8, 1831, p. 60; *Concert de M. Berlioz*, «Gazette musicale de Paris», cit., p. 369.

²⁴ Lire entre autres textes Ritter *Gluck* (*Le Chevalier Gluck*) ou les *Kreisleriana*, notamment *Beethovens Instrumental-Musik* (*La musique instrumentale de Beethoven*) dans E.T.A. Hoffmann, *Phantasiestücke in Callot's Manier*. Trad. fr. Henri de Curzon, *Fantaisies dans la manière de Callot*, Paris, Phébus (1979), 2004.

2.2 Persuader

En fait, pour amener le lecteur à partager son point de vue, le musicographe cherche moins à *convaincre* le lecteur qu'à le *persuader* en faisant jouer les ressorts de l'émotion. À propos d'une exécution de la *Pastorale* de Beethoven, François Stœpel écrit :

Un tableau fidèle de cette séance, si les paroles pouvaient être suffisantes, ne pourrait que paraître exagéré aux yeux du lecteur qui n'aurait pas assisté lui-même à ce concert ; car ici la pratique a évidemment franchi toutes les limites de la théorie, et une impression si magique ne peut que se faire sentir : elle ne se laisse pas exprimer. Et si je ne puis peindre au lecteur cette joie si vive qui rayonnait sur tous les traits de la foule enchantée, si je ne puis lui décrire ces acclamations passionnées qui remplissaient chaque court intervalle [...], comment pourrait-il apprécier mon rapport si favorable, mes éloges si passionnés?²⁵

Ce texte renferme en lui plusieurs caractéristiques principales de la critique musicale en ce début du XIX^e siècle: impossibilité à dire la musique, opposition technique/pratique, sollicitation directe du lecteur, importance de l'impression et de l'émotion suscitées par la musique sur les auditeurs et, partant, création d'une frustration chez le lecteur afin de l'inciter à vivre la musique dans les salles de concerts plutôt que dans les revues musicales ou les partitions. L'incitation à se rendre au concert se fait parfois injonction, avec cette fois-ci l'utilisation d'un discours à la deuxième personne: «Je ne dis rien de Rubini, de sa cavatine: *Di tuoi frequenti palpiti* [sic]; allez l'entendre, et vous jugerez qu'il est impossible de décrire les merveilles de son chant»²⁶. On note enfin que selon Stœpel, lorsque le concert est de qualité, l'émotion suscitée par la musique circule entre le compositeur, les exécutants, le public (auquel appartient l'auteur de la critique) – et par ricochet, les lecteurs. C'est sans doute Joseph d'Ortigue qui évoque cette forme de fusion entre compositeur, interprètes et public de la manière la plus concrète:

Pour former un concert intéressant [...], avec une parfaite exécution, il faut encore ce rapport de sympathie qui s'établit entre les exécutants et l'auditoire ; cette sorte de vibration harmonique qui se propage, comme un fluide magnétique, de l'âme du compositeur à ceux qui sont chargés d'interpréter sa pensée, et de là, jusqu'à l'âme de ceux qui écoutent.²⁷

²⁵ François Stœpel, *Concerts du conservatoire. Troisième concert*, «Gazette musicale de Paris», I, 9, 1834, p. 72.

²⁶ P.P.P., *Théâtre italien. La Straniera*, «Gazette musicale de Paris», I, 4, 1834, p. 32. Rubini intercale ici au sein de la partition de *La Straniera*, selon l'usage de l'époque, un air tiré de *Niobe* de Pacini (livret de Tottola): *I tuoi frequenti palpiti* (Acte I, scène 6).

²⁷ J. d'O... [J. d'Ortigue, n.d.r.], *Concerts du conservatoire. Quatrième séance. Symphonie en la. – Ouverture de la Flûte enchantée. – Ouverture d'Euryanthe. – Laudi spirituali du 16^e siècle. – M. Mazas*, «Gazette musicale de Paris», I, 11, 1834, p. 88.

Notons ici l'extrême importance accordée aux interprètes qui, dans de rares cas, présentent un talent à ce point exceptionnel qu'ils semblent faire revivre l'esprit du compositeur, voire faire acte de création artistique au même titre que le compositeur lui-même. A. Guémer n'écrit-il pas, dans son article du 5 janvier 1834: «[Liszt] comprend l'auteur de *Fidelio* dans son génie plus encore que dans son œuvre. Liszt, c'est l'âme de Beethoven»?²⁸ La position des critiques français – et singulièrement de Joseph d'Ortigue – rejoint une fois encore celle de Hoffmann, pour lequel tout vrai musicien est créateur, qu'il soit compositeur, interprète ou même auditeur. Ainsi l'Ennemi de la musique, lorsqu'il assiste à un concert, ne sait plus lui-même s'il est en position de spectateur ou de compositeur:

Es kommt mir dann vor, als sei die gehörte Musik ich selbst. – Ich frage daher niemals nach dem Meister; das scheint mir ganz gleichgültig. Es ist mir so, als werde auf dem höchsten Punkt nur eine psychische Masse bewegt und als habe ich in diesem Sinne viel Herrliches komponiert.²⁹

Pour faire adhérer le lecteur à son propos, le critique choisit également parfois d'utiliser dans ses comptes rendus certains registres particuliers, comique ou polémique notamment. Rien de tel que de faire rire le lecteur aux dépens d'autres mélomanes pour l'inciter à rejoindre son camp. Un seul exemple – hors ceux bien connus de l'ironie mordante déployée par Berlioz dans ses articles: la critique de *Robert-le-Diable* parue dans «Le Journal des débats politiques et littéraires» le 23 novembre 1831, soit deux jours après la création de l'opéra salle Le Peletier³⁰. Le compte rendu commence par quelques paragraphes de tonalité humoristique: alors que *Robert-le-Diable* vient de connaître le triomphe absolu que l'on sait, Castil-Blaze prend un malin plaisir à évoquer en tête de son compte rendu une triple chute: il ne s'agit ni de celle du compositeur, ni de celles des librettistes, de Laure Cinti-Damoreau ou d'Adolphe Nourrit³¹, mais de la chute de trois éléments du décor: un arbre tombé côté cour (épargnant Madame Cinti qui avait eu le

²⁸ A. Guémer, *Liszt, Ferd. Hiller, Chopin et Bertini*, «Gazette musicale de Paris», I, 1, 1834, p. 6.

²⁹ E.T.A. Hoffmann, *Der Musikfeind* (1814), in *Kreisleriana II*, in Id., *Fantasiestücke in Callot's Manier* (1819), Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2006, p. 436; «Il me semble alors que je suis moi-même la musique que je viens d'entendre [...] Aussi ne m'informé-je jamais du nom du compositeur, qui me paraît parfaitement indifférent. J'ai l'impression que tout cela n'est qu'une masse psychique parvenue au point suprême de son évolution, et que, dans ce sens, j'ai composé des choses admirables». (Trad. fr. Albert Béguin, *L'Ennemi de la musique*, in *Kreisleriana II*, in Maxime Alexandre (éd.), *Romantiques allemands*, vol. I, Gallimard, Paris 1963, p. 957).

³⁰ L'article est signé XXX. L'auteur en est Castil-Blaze, qui rédigea la *Chronique musicale* du «Journal des débats» de 1820 à 1832.

³¹ Interprètes respectifs des rôles d'Isabelle et de Robert lors de la représentation.

bon goût de se trouver à ce moment côté jardin); un nuage s'étant décroché du plafond (heureusement, la Taglioni³² était alors encore couchée sur son tombeau: elle put ainsi voir la catastrophe arriver et se sauver à temps); et surtout, Robert lui-même: le diable Bertram, en disparaissant dans les profondeurs de la terre³³, entraîna avec lui le pauvre Adolphe Nourrit, lequel n'avait pas songé à sauter hors de la trappe pour rester sur la terre ferme, parmi les vivants. Heureusement, nous dit le critique, Julie Dorus-Gras, qui jouait le rôle d'Alice, était prudemment restée assise sur le parquet à quelques pas, ce qui lui permit de ne pas être engloutie à son tour et donc de sauver en partie la cohérence dramatique de l'œuvre. C'est ici un habile moyen de moquer ceux qui, un an exactement après *Hernani* (1830), attendaient la chute de l'œuvre et souhaitaient pouvoir transférer sur une scène lyrique la bataille qui avait eu lieu au Théâtre-Français³⁴ – en d'autres termes, ceux qui espéraient une chute de l'opéra, considéré comme bien trop romantique par son sujet et dans sa forme.

Bien des choses sont tombées hier à l'Académie royale de Musique. Trois chutes dans une soirée ! Et l'on sait que la pièce est de trois auteurs. – Ah ! ah ! disent les malins, les orateurs de café assis autour du poêle, messieurs du livret de *la Muette*³⁵ se trompent donc comme tant d'autres. – C'est encore un des effets des glorieuses journées³⁶, réplique un vieil amateur : Quinault soumettait ses poèmes à la petite Académie après avoir reçu les conseils de Louis-le-Grand, mais aujourd'hui chacun veut se lancer dans la carrière avec une entière liberté sans consulter l'Académie française ; on part plus vite, mais on tombe. – Enfoncé, enfoncé le romantique ! s'écrie un littérateur fécond, auteur de la statistique de son département³⁷, il faudra qu'on revienne au véritable genre, et voici le moment d'ouvrir mon portefeuille et de faire une contre-révolution avec *le Triomphe d'Alexandre, la Mort de Caton, les Courses d'Olympie*. Voilà des sujets dignes de notre premier théâtre lyrique!³⁸

³² Marie Taglioni dansait le rôle d'Hélène, l'une des nonnes rappelées à la vie par Bertram au troisième acte de l'opéra.

³³ À la fin du trio entre Robert, Alice et Bertram, avant le finale de l'œuvre (cinquième et dernier acte).

³⁴ Le drame de Hugo avait été créé le 25 février 1830.

³⁵ Eugène Scribe et Germain Delavigne, avant le livret de *Robert-le-Diable*, avaient rédigé celui de l'opéra de Daniel Auber: *La Muette de Portici*, créé en 1828 salle Le Peletier.

³⁶ Allusion à la Révolution de 1830 et aux journées des 27, 28 et 29 juillet, baptisées les 'Trois Glorieuses' par les Romantiques.

³⁷ Vraisemblablement Jacques-Antoine Delpon (1778-1833), professeur de littérature, archéologue, député, auteur de *Statistique du département du Lot* (1831), paru précisément l'année de la création de *Robert-le-Diable* (Bachelier père et fils, Paris 1831, 2 voll.).

³⁸ Castil-Blaze, *Chronique musicale: Robert-le-Diable, opéra en cinq actes, paroles de MM. Scribe et Germain Delavigne, musique de M. Meyerbeer, ballet de M. Coraly, décorations de M. Cicéri*, «Journal des débats politiques et littéraires», 23 novembre 1831.

En d'autres termes, le critique ridiculise les détracteurs de *Robert-le-Diable* pour mieux faire du nouvel opéra de Meyerbeer le parangon de l'opéra fantastique et l'ériger en œuvre fondatrice du romantisme musical.

2.3 Vers une poétique du compte rendu musical

Les éléments rhétoriques, énonciatifs, linguistiques analysés ci-dessus participent de ce qu'Emmanuel Reibel appelle une «poétique de la critique»³⁹. Il convient de les compléter par deux autres procédés, qui découlent en partie de l'incapacité à exprimer verbalement un référent – la musique –, lequel se dérobe sans cesse. Il s'agit de proposer de la musique tantôt une représentation inscrite dans une dimension temporelle – qui au demeurant lui appartient en propre – tantôt, de façon plus surprenante, dans l'espace, par l'appréhension de supposés équivalents visuels aux sonorités qu'elle fait entendre. Hoffmann utilise très fréquemment des métaphores visuelles pour rendre perceptibles à ses lecteurs la musique et l'effet qu'elle peut produire sur l'auditeur: «Jünglinge und Mädchen schweben in Reihentänzen vorüber» («Des rondes légères de jeunes gens et de jeunes filles passent devant nous»); «Lachende Kinder, hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschend, werfen sich neckend mit Blumen» («Des enfants rieurs et taquins se cachent derrière des arbres et des rosiers, se jettent des fleurs»); «Der Gesang fließt dahin wie ein silberheller Strom zwischen leuchtenden Blumen» («Le chant suit son cours comme un fleuve d'argent entre des fleurs éclatantes»)⁴⁰.

Il s'agit certes pour lui d'un moyen d'écrire la musique autrement que par le biais de la notation musicale traditionnelle. Mais pas seulement: le surgissement d'images à l'écoute de telle œuvre participe pleinement de sa perception synesthésique du monde, telle qu'il la définit dans le célèbre *Kreislerianum*, *Höchst zerstreute Gedanken* (*Pensées très détachées*)⁴¹. S'il n'est pas certain que cette appréhension synesthésique du réel soit également celle des musicographes français des années 1830-1835, toujours est-il qu'ils ont fait leur le procédé consistant à faire surgir tableaux ou images lorsqu'ils

³⁹ E. Reibel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz* [...], cit., p. 203.

⁴⁰ Respectivement dans E.T.A. Hoffmann, *Beethovens Instrumental-Musik*, in *Kreisleriana I*, in Id., *Fantasiestücke in Callot's Manier*, cit., p. 53; trad. fr. Albert Béguin, *La musique instrumentale de Beethoven*, in *Kreisleriana I*, in Maxime Alexandre (éd.), *Romantiques allemands I*, cit., p. 900; et *Ombra adorata!*, in *Kreisleriana I*, *Fantasiestücke in Callot's Manier*, cit., p. 43; trad. fr. par Albert Béguin, *Ombra adorata!* (de *Kreisleriana I*), in Maxime Alexandre (éd.), *Romantiques allemands I*, cit., p. 891.

⁴¹ E.T.A. Hoffmann, *Beethovens Instrumental-Musik*, cit., p. 63. Trad. fr. Albert Béguin, *La musique instrumentale de Beethoven*, cit., p. 908.

analysent une musique entendue en concert ou à l'Opéra. Ainsi Berlioz fait-il de la 6^e *Symphonie* de Beethoven un véritable «paysage qui semble avoir été composé par Poussin et dessiné par Michel-Ange»⁴². Castil-Blaze considère que le second tableau du troisième acte de *Robert-le Diable* «est la ronde du sabbat de M. Victor Hugo et le dessin de M. Boulangé [*sic*] mis en action»⁴³. Quant aux «mondes fantastiques» que, lors d'une audition de la 7^e *Symphonie* de Beethoven, l'esprit de d'Ortigue traverse alors qu'il «quitte la terre et s'élançait d'un bond dans l'espace», dans un «vol magique, à travers une région de délices et d'enchantements»; quant aux «astres», aux «anges resplendissants de lumière», aux «flammes éclatantes» ou aux «figures hiéroglyphiques»⁴⁴ convoqués par Stœpel pour définir la musique de Beethoven, ils sont directement empruntés à l'œuvre de Hoffmann. Enfin, l'évocation de la musique inscrite dans un déroulement temporel prend corps pour sa part dans une forme tout à fait originale de compte rendu, que l'on pourrait appeler 'compte rendu romancé'.

3. *Les comptes rendus musicaux romancés: vers de nouvelles formes de critique musicale?*

La présence de fictions dans les revues musicales de l'époque n'est pas rare. Un certain E.F.⁴⁵ faisait paraître en 1831 dans la «Revue musicale» une courte nouvelle, *Une célébrité*⁴⁶, relatant le destin tragique d'une cantatrice «passée de mode»⁴⁷. Trois ans plus tard, la *nouvelle musicale* est presque un genre consacré: Jules Janin publie *Le Dîner de Beethoven*, Hoffmann, Berlioz *Le Suicide par enthousiasme*, *Un Bénéficiaire et Rubini à Calais*⁴⁸ [...] Mais l'intégration d'une dimension fictionnelle au compte rendu de spectacle est

⁴² Castil-Blaze, *Société des concerts de Conservatoire. 4^e concert*, «Journal des débats politiques et littéraires», 22 mars 1835, p. 1.

⁴³ *Ibidem*, p. 2.

⁴⁴ F. Stœpel, *Beethoven et sa musique*, «Gazette musicale de Paris», I, 6, 1834, p. 44. D'Ortigue avait proposé sa traduction française d'un extrait du *Kreislerianum*, *La musique instrumentale de Beethoven*, «La Quotidienne», 22 juin 1833 («Revue de la saison musicale. Deuxième partie. – Musique instrumentale»).

⁴⁵ Sans doute s'agit-il d'Édouard Fétis (1812-1909, fils de François-Joseph) qui dès 1829 publiait des articles dans la «Revue musicale belge» créée par son père.

⁴⁶ É.F., *Une célébrité*, «Revue musicale», V, 7, 1831, pp. 50-51.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 51.

⁴⁸ Jules Janin, *Le Dîner de Beethoven, conte fantastique*, «Gazette musicale de Paris» I, 1, 1834, pp. 1-3 et I, 2, 1834, pp. 9-11 (suite et fin); J. Janin, *Hoffmann, conte fantastique*, «Gazette musicale de Paris», I, 13, 1834, pp. 99-102 et I, 14, pp. 109-112; H. Berlioz, *Le Suicide par enthousiasme. Nouvelle*, «Gazette musicale de Paris», I, 29, 1834, pp. 229-231; I, 30, 1834, pp. 237-239; I, 31, pp. 248-250; I, 32, 1834, pp. 255-256; H. Berlioz, *Un Bénéficiaire et Rubini à Calais*, «Gazette musicale de Paris», I, 40, 1834, pp. 317-319.

plus rare. À cet égard, l'article évoquant la création du ballet de Jean-Madeleine Schneitzoëffer *La Tempête*⁴⁹ fait preuve d'originalité: de façon inattendue, l'auteur (anonyme) ouvre son texte par un récit dont l'exotisme et le jeu sur la co-présence de points de vue décalés ne sont pas sans évoquer Montesquieu ou Voltaire:

Un jeune Arabe, nouvellement arrivé à Paris, me disait un jour : «Je suis allé voir jouer les muets, hier soir. – Les muets ? Que voulez-vous dire ? – Oui, je suis allé à l'Académie Royale de Musique. On y représentait une pièce qui m'a un peu ennuyé, parce que, n'ayant jamais étudié le langage des signes, je n'y comprenais presque rien. J'ai été surpris de la beauté de vos femmes muettes. [...] – Mais je vous jure qu'il n'y a pas de muets ni surtout de muettes à l'Opéra. [...] – Alors pourquoi les acteurs de la pièce que j'ai vue ne parlaient-ils donc pas ? – Parce que, dans ce genre de spectacles, la parole est prohibée. – Vous vous raillez de moi ; comment croirai-je jamais qu'un peuple aussi avancé en civilisation, aussi spirituel que le peuple français, adopte comme genre spécial une aussi énorme bêtise.

Mais plus intéressants encore sont certains comptes rendus qui se donnent entièrement à lire comme un récit dont la dimension fictionnelle est plus ou moins explicitement affichée. Cette présence forte et assez inattendue de la forme narrative, de même que la place accordée à l'émotion et à l'épanchement lyrique vont permettre de donner forme à quatre types d'écrits critiques consacrés à la musique: une écriture de soi, sorte de récit autobiographique romancé ou d'autofiction dans laquelle l'élément musical révèle à la fois la sensibilité de l'auteur et la puissance poétique de son écriture; le compte rendu d'un spectacle précis au sein d'un texte de fiction; l'évocation romancée d'un concert, toujours dans un texte de fiction, mais sans qu'on puisse toujours bien déterminer si l'auteur a réellement assisté au concert qui serait à l'origine du texte romanesque; ou encore l'évocation de concerts qui, clairement, n'ont jamais eu lieu.

3.1 *L'autofiction musicale*

Il s'agit de textes dans lesquels l'auteur, à l'instar de Hoffmann dans plusieurs de ses *Kreiseriana*, se met en scène en tant que récepteur, lecteur ou auditeur privilégié d'une musique qui l'a particulièrement ému. L'émotion est telle que l'auteur est comme contraint d'abandonner la

⁴⁹ s.n., *La Tempête, Ballet en 2 actes, précédé d'un Prologue, de M. Coraly, musique de M. Schneitzoëffer, décors de MM. Ciceri, Feuchères, etc.*, «Gazette musicale de Paris», I, 38, 1834, pp. 301-304, p. 301. Le ballet *La tempête ou l'Île des Génies* (musique de Schneitzoëffer, chorégraphie de Coralli) fut créé le 14 septembre 1834 à l'Opéra.

forme classique du texte critique: le texte abdique sa nature quelque peu prosaïque de compte rendu pour se faire évocation lyrico-poétique, dont l'une des caractéristiques principales sera le surgissement de visions, censées être suscitées par la musique, dans un procédé relevant plus ou moins explicitement de la synesthésie. Là encore, Hoffmann s'érige en modèle: le parangon de ces autofictions musicales est certainement le magnifique *Kreislerianum*, *Ombra adorata!*, grand arioso sans musique, dans lequel le narrateur exprime le vertige que suscitent en lui la musique de Crescentini, mais aussi et surtout l'interprétation extraordinaire qu'en délivre une cantatrice exceptionnelle. On trouve en France plusieurs pendants de ces textes allemands dans les écrits sur la musique paraissant après 1830. On dit souvent, par exemple, que les pages que François Stœpel consacre à Beethoven dans la «Gazette musicale de Paris» évoquent d'assez près certains écrits de Hoffmann. De fait, elles en sont presque sinon une traduction, du moins une réécriture, parfois un peu maladroite (au point que nous avons plus d'une fois l'impression de lire une caricature des écrits de l'auteur allemand). Que l'on compare plutôt le texte de Stœpel et celui de Hoffmann:

Je ne connais qu'une jouissance qui me procure constamment un bonheur pur. – Quand mon cœur est brisé, lorsque les dissonances de la vie me pénètrent d'une douleur cuisante, que le dédain m'accable, que la sottise m'indigne, et que la médiocrité me prenant pour un de ses semblables, veut m'abaisser avec elle dans ces régions vulgaires, seul théâtre où elle puisse jouer un rôle, – c'est alors que je me réfugie dans le domaine de l'art, et par-dessus tout c'est la musique qui, dans de semblables dispositions, exerce sur moi ses effets tout-puissants.⁵⁰

Wie ist doch die Musik so etwas höchst wunderbares, wie wenig vermag doch der Mensch ihre tiefen Geheimnisse zu ergründen! [...] Wie war meine Brust so beengt, als ich in den Konzertsaal trat. Wie war ich so gebeugt von dem Drucke aller der nichtswürdigen Erbärmlichkeiten, die wie giftiges stechendes Ungeziefer den Menschen und wohl vorzüglich den Künstler in diesem armseligen Leben verfolgen und peinigen [...].⁵¹

⁵⁰ F. Stœpel, *Beethoven et sa musique*, cit., p. 43.

⁵¹ E.T.A. Hoffmann, *Ombra adorata!*, cit., p. 42. Trad. fr. par Albert Béguin, *Ombra adorata*, cit., p. 890: «Que la musique est donc chose admirable, et pourtant que l'homme est peu capable d'en pénétrer les profonds secrets ! [...] Que mon cœur était angoissé, lorsque j'entrai dans la salle de concert ! J'étais courbé sous le poids de ces petites misères qui, comme des insectes au dard venimeux, poursuivent ici-bas tous les hommes [et tout spécialement l'artiste] [...]».

3.2 *Le compte rendu d'un spectacle précis au sein d'un texte de fiction*

On pense ici immédiatement au compte rendu de la création de *Robert-le-Diable* dans *Gambara* de Balzac (1837). Mais six ans avant la parution de *Gambara* dans la «*Revue et gazette musicale*»⁵², Raymond Brucker publiait dans «*L'Artiste*»⁵³, sous le pseudonyme d'Aloysius Block, le conte fantastico-musical *Les Deux Notes*, mettant en scène Paganini se produisant en concert salle Le Peletier. Le diable lui-même assiste au spectacle: il vient réclamer, comme chaque fois que Paganini se produit, le salaire contre lequel le violoniste aurait obtenu son prodigieux talent. Or dans le récit de Brucker, les interventions de Paganini sont précédées par un tour de chant donné par trois des plus illustres chanteurs de l'époque: Julie Dorus, Adolphe Nourrit et Nicolas Levasseur. La consultation des programmes de l'Opéra permet de constater qu'effectivement ces chanteurs se produisirent aux côtés du virtuose italien lors du concert qu'il donna à l'occasion de la réouverture de la salle Le Peletier nouvellement réaménagée, peu de temps avant la création de *Robert-le-Diable*. Le conte de Brucker se présente donc tout à la fois comme le compte rendu *fantastique* d'un concert ayant réellement eu lieu, et participe dans le même temps d'une forme de publicité pour l'événement musical et artistique majeur que constituera quelques jours plus tard la création de *Robert-le-Diable*, dans lequel se produiront précisément les trois chanteurs ici mis en scène.

3.3 *L'évocation romancée d'un concert «possible»*

Ce type de concert est également évoqué dans un texte de fiction, mais sans qu'il soit possible d'affirmer avec certitude que le concert en question ait réellement eu lieu. C'est le cas de la représentation du *Mosè* de Rossini dans *Massimilla Doni* de Balzac. Bien sûr, il fut sans doute donné à l'auteur français d'entendre *Mosè in Egitto*, ne serait-ce que lors des représentations parisiennes de l'opéra aux Italiens, mais la dimension romancée de ce *compte rendu* se lit ne serait-ce que dans les noms purement fictifs des interprètes, la Tinti⁵⁴ par exemple pour Elcia. Le concert de la Fenice présente deux intérêts majeurs pour Balzac: en focalisant son étude tantôt sur l'interprétation des chanteurs, tantôt sur l'œuvre elle-même, l'auteur

⁵² Livraisons des 23 et 30 juillet, 6, 13 et 20 août 1837.

⁵³ Aloysius Block (pseud. de Raymond Brucker), *Les Deux Notes, conte fantastique*, «*L'Artiste. Journal de la littérature et des Beaux-Arts*», Série I, 1831, pp. 116-119.

⁵⁴ Ce nom ne pouvait qu'évoquer, pour le lecteur de Balzac, celui de Laure Cinti-Damoreau, par ailleurs créatrice du rôle d'Anai, avatar d'Elcia dans *Moïse et Pharaon*, adaptation française de l'opéra italien par Rossini sur un livret d'Étienne de Jouy (création à l'Opéra en 1827).

peut mettre en perspective les dangers que représente la recherche maladroite d'un idéal en art comme en amour, mais aussi défendre la musique italienne souvent assez malmenée par les critiques musicaux français méprisants «les cavatines à cabalettes, dans les airs de *crescendo*», lesquels empêcheraient le public de «marcher dans la voie du progrès»⁵⁵; mais aussi, sans aucun doute, la poétique naissant d'un discours sur la musique qui se développe tout en affirmant son impossible mise en œuvre.

3.4 *L'évocation de concerts imaginaires*

Il s'agit de concerts n'ayant jamais eu lieu, pour plusieurs raisons: l'œuvre musicale dont on rend compte peut dans un premier temps ressortir pleinement au domaine de la fiction. Il s'agit alors d'une œuvre purement imaginaire, même si le discours tenu sur la partition est parfois à ce point approfondi, convaincant, que le lecteur a l'étrange impression non seulement d'en avoir une parfaite connaissance, mais même de l'avoir réellement entendue! C'est le cas par exemple de l'extraordinaire *Mahomet de Gambara*, opéra en cinq actes, présentant toutes les caractéristiques du grand opéra français (rôle majeur dévolu aux chœurs, importance, dans le livret, de l'arrière-plan historique – souvent médiéval ou renaissant –, des luttes politiques ou religieuses⁵⁶ [...]), et évoquant notamment les opéras italiens remaniés par les compositeurs pour les faire entrer au répertoire de l'Académie Royale de Musique: *Le Siège de Corinthe* (1826) ou *Moïse et Pharaon* (1827) de Rossini, *Les Martyrs* (1840) de Donizetti, ou encore *Jérusalem* (1847) de Verdi.

Dans un second temps, certains textes de fiction donnent parfois à lire la description de concerts au cours desquels sont interprétées des pages musicales bien connues; cependant, la couleur irréelle, fantastique des événements relatés interdit toute transposition dans le monde réel. Ainsi Lucinde, héroïne des *Cygnes chantent en mourant*⁵⁷ d'un auteur signant du pseudonyme Frédéric Mab, ayant pactisé avec des puissances diaboliques pour obtenir un timbre et un art du chant sans équivalents, meurt de chanter, dans des circonstances et en des termes très proches de ceux sollicités par Jules Barbier dans son livret des *Contes d'Hoffmann* écrit

⁵⁵ s.n., *De l'utilité d'un Opéra-Allemand à Paris*, «Gazette musicale de Paris», I, 27, 1834, p. 213.

⁵⁶ Lire l'article *Opéra historique* de Rémy Campos dans le *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, sous la dir. de Joël-Marie Fauquet, Fayard, Paris 2003, pp. 900-901.

⁵⁷ Frédéric Mab, *Les Cygnes chantent en mourant*, «Gazette musicale de Paris», II, 10, 1835, pp. 77-80; II, 11, 1835, pp. 85-90; II, 12, 1835, pp. 96-97; II, 14, 1835, pp. 101-117.

pour l'opéra fantastique d'Offenbach⁵⁸. La musique participe alors pleinement de la dimension fantastique du récit, permettant ainsi l'éclosion d'un genre, là encore hérité de Hoffmann, très particulier et très goûté en cette première moitié du XIX^e siècle: le récit fantastico-musical.

Ainsi les comptes rendus de concerts ou de spectacles lyriques présentent-ils, en ce début de XIX^e siècle, des intérêts multiples: au-delà des informations précieuses qu'ils véhiculent sur la vie artistique de l'époque, notamment sur la réception de tel compositeur, tel interprète, telle œuvre, permettant ainsi de mettre au jour différentes sensibilités, de faire apparaître des zones de rencontre ou de dessiner des lignes de conflits entre ces sensibilités ou entre différentes écoles, ils contribuent, sous le patronage de Hoffmann, omniprésent dans le paysage culturel des années 1830, au débat éminemment romantique portant sur le caractère ineffable de la musique. Partant, ils permettent aux critiques de déployer des stratégies scripturales idoines, faisant des revues spécialisées dans la critique musicale ou l'étude de la musique de petits laboratoires d'écriture littéraire, auxquels participent d'ailleurs des écrivains de renom (Sand, Dumas ou encore Balzac écrivent, on le sait, dans la «Gazette musicale de Paris», à la demande de Maurice Schlesinger), et au sein desquels naissent et se développent des textes aux formes et contenus très particuliers (le récit fantastico-musical, l'autofiction musicale), typiques de l'époque et à la postérité somme toute relativement limitée – témoignages d'un temps où toutes les formes de beau se conjugaient pour tenter de re-susciter la forme première de la Poésie, mais aussi la plus pure: celle d'une musique des origines irrémédiablement perdue.

Références bibliographiques

- Bailbé Joseph-Marc, Bernard Élisabeth, Cohen H. Robert et al., *La musique en France à l'époque romantique. 1830-1870*, Flammarion, Paris 1991.
- Balzac Honoré de, *Gambara. Étude philosophique*, «Revue et gazette musicale de Paris», IV, 30, pp. 347-351; IV, 31, pp. 355-362; IV, 32, pp. 363-369; IV, 33, pp. 371-377; IV, 34, pp. 380-382.
- , *Massimilla Doni* (1839), Gallimard, Paris 1995.
- Berlioz Hector, *Le Suicide par enthousiasme. Nouvelle*, «Revue et gazette musicale de Paris», I, 29, 1834, pp. 229-231; I, 30, 1834, pp. 237-239; I, 31, pp. 248-250; I, 32, 1834, pp. 255-256.
- , *Iphigénie en Tauride*, «Revue et gazette musicale de Paris», I, 45, 1834, pp. 360-361.
- , *Un Bénéficiaire et Rubini à Calais*, «Revue et gazette musicale de Paris», I, 40, 1834, pp. 317-319.
- , *Critique musicale (1823-1863)*, vol. I, 1823-1834, éd. sous la dir. de H. Robert Cohen, Yves Gérard, Paris, Buchet-Chastel, Paris 1996.

⁵⁸ Création à l'Opéra-Comique le 10 février 1881.

- Block Aloysius (pseud. de Raymond Brucker), *Les Deux Notes, conte fantastique*, «L'Artiste. Journal de la littérature et des Beaux-Arts», Série I, 1831, pp. 116-119.
- Campos Rémy, *Opéra historique*, in Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Fayard, Paris 2003, pp. 900-901.
- Castil-Blaze (pseud. de François-Henri-Joseph Blaze), *Chronique musicale: Robert-le-Diable, opéra en cinq actes, paroles de MM. Scribe et Germain Delavigne, musique de M. Meyerbeer, ballet de M. Coraly, décorations de M. Cicéri*, «Journal des débats politiques et littéraires», 23 novembre 1831.
- , *Société des concerts de Conservatoire. 4^e concert*, «Journal des débats politiques et littéraires», 22 mars 1835.
- Delpon Jacques-Antoine, *Statistique du département du Lot*, Bachelier père et fils, Paris 1831, 2 voll.
- É.F., *Une célébrité*, «Revue musicale», V, 7, 1831, pp. 50-51.
- Fétis François-Joseph, *Utilité d'un journal de musique, et plan de celui-ci*, «Revue musicale», I, 1, 1827, pp. 2-3.
- , *Premier concert de Paganini*, «Revue musicale», V, 6, 1831, pp. 41-43.
- , *Troisième concert de Paganini*, «Revue musicale», V, 8, 1831, pp. 59-60.
- , *Nouvelles de Paris*, «Revue musicale», V, 4, 1831, pp. 29-31.
- , *Gymnase musical*, «Revue musicale», V, 9, 1831, p. 72
- , *Soirée musicale, donnée par M. Traullé dans les salons de M. Dirtz, rue Neuve-Saint-Augustin*, 23, «Revue musicale», V, 41, 1831, p. 329.
- , *Cinquième concert du conservatoire. Symphonie avec chœurs de Beethoven*, «Revue musicale», V, 9, 1831, pp. 68-72.
- , *Euryanthe, opéra en trois actes, musique de Weber*, «Revue musicale», V, 20, 1831, pp. 159-160.
- , *Première représentation de Robert-le-Diable. Opéra en cinq actes, paroles de MM. Scribe et Germain Lavigne, musique de G. Meyerbeer. Premier article*, «Revue musicale», V, 42, 1831, pp. 336-339.
- Guémer A., *Liszt, Ferd. Hiller, Chopin et Bertini*, «Gazette musicale de Paris», I, 1, 1834, pp. 5-7.
- Guichard Léon, *La musique et les lettres au temps du romantisme*, Presses universitaires de France, Paris 1955 (réédition, Éd. d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour 1984).
- Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, *Fantasiestücke in Callot's Manier* (1819), Deutsche Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2006. Trad. fr. Albert Béguin, *Fantaisies dans la manière de Callot*, in Alexandre Maxime (éd.), *Romantiques allemands I*, Gallimard, Paris 1963.
- Janin Jules, *Le Dîner de Beethoven, conte fantastique*, «Gazette musicale de Paris», I, 1, 1834, pp. 1-3; I, 2, 1834, pp. 9-11 (suite et fin).
- , *Hoffmann, conte fantastique*, «Gazette musicale de Paris», I, 13, 1834, pp. 99-102; I, 14, 1834, pp. 109-112.
- Lelièvre Stéphane (textes rassemblés, annotés et présentés par), *Lettres et musique, l'alchimie fantastique. La musique dans les écrits fantastiques du romantisme français (1830-1850)*, Aedam musicae, Château-Gontier 2015.
- Lesure François (éd.), *La Musique à Paris en 1830-1831. Enquête réalisée par Marie-Noëlle Colette, Joël-Marie Fauquet, Adélaïde de Place, Anne Randier, Nicole Wild*, Bibliothèque nationale, Paris 1983.
- Mab Frédéric, *Les Cygnes chantent en mourant*, «Gazette musicale de Paris», II, 10, 1835, pp. 77-80; II, 11, 1835, pp. 85-90; II, 12, 1835, pp. 96-97; II, 14, 1835, pp. 101-117.

- Mongrédien Jean, *La musique en France, des lumières au romantisme 1789-1830*, Flammarion, Paris 1986.
- Ortigue Joseph d', *Musique. Société des Concerts – Troisième séance*, «La Quotidienne», 23 mars 1833, pp. 1-2.
- , *Concerts du conservatoire. Quatrième séance. Symphonie en la. – Ouverture de la Flûte enchantée. – Ouverture d'Euryanthe. – Laudi spirituali du 16^e siècle. – M. Mazas*, «Gazette musicale de Paris», I, 11, 1834, pp. 88-89.
- , *Écrits sur la musique, 1827-1846*, textes réunis, présentés et annotés par Sylvia L'Écuyer, Société française de musicologie, Paris 2003.
- Place Adelaïde de, *La critique musicale dans les journaux au XIX^e siècle*, in Sylvie Triaire, François Brunet (éd.), *Aspects de la critique musicale au XIX^e siècle*. Nouvelle édition, Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier 2002, pp. 17-29, <<http://books.openedition.org/pulm/249>> (05/2017).
- P.P.P., *La Straniera*, «Gazette musicale de Paris», I, 4, 1834, pp. 31-32.
- Prevost Paul (dir.), *Le théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Éd. Serpenoise, Metz 1995.
- Reibel Emmanuel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, H. Champion, Paris 2005.
- Stœpel François, *Beethoven et sa musique*, «Gazette musicale de Paris», I, 6, 1834, pp. 43-45.
- , *Concerts du conservatoire. Troisième concert*, «Gazette musicale de Paris», I, 9, 1834, pp. 72-73.
- Triaire Sylvie, Brunet François (dir.), *Aspects de la critique musicale au XIX^e siècle* (2002), Université Paul-Valéry, Montpellier 2004, <<http://books.openedition.org/pulm/243>> (05/2017).
- s.n., *De l'utilité d'un Opéra-Allemand à Paris*, «Gazette musicale de Paris», I, 27, 1834, pp. 213-214.
- s.n., *La Tempête, Ballet en 2 actes, précédé d'un Prologue, de M. Coraly, musique de M. Schneitzoëffer, décors de MM. Cicéri, Feuchères, etc.*, «Gazette musicale de Paris», I, 38, 1834, pp. 301-304.
- s.n., *Concert de M. Berlioz*, «Gazette musicale de Paris», I, 46, 1834, pp. 368-369.

LA PARTITION DÉCHIRÉE

Vincent Vivès

Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis
(<vincent.vives@univ-valenciennes.fr>)

*Toi qui donnas sa voix à l'oiseau de l'aurore,
Pour chanter dans le ciel l'hymne naissant du jour;
Toi qui donnas son âme et son gosier sonore
À l'oiseau que le soir entend gémir d'amour;
Toi qui dis aux forêts: Répondez au zéphire!
Aux ruisseaux: Murmurez d'harmonieux accords!
Aux torrents: Mugissez! À la brise: Soupire!
À l'Océan: Gémis en mourant sur tes bords!*

- «Mes claviers ont du cœur, tu seras mon seul thème.»

Moi: «Tout est relatif.»

*Malheur! J'ai déchiré du livre paternel
La page où flamboyait le divin commentaire!¹*

La musique est l'art du temps, du «sens interne» kantien, l'art qui ne trace plus dans l'espace des formes résistantes au sens, qui n'exprime plus en mots des pensées en mal de forme sensible. Elle est donc l'art qui offre sa technique à la réalisation du rêve romantique du «monde intérieur des sens», mais aussi son concept à l'idée même de l'art. Ainsi se propose une autre fin de l'art, une fin artistique de l'art qui fluidifie des formes sensibles et sensibilise les calculs de la pensée. Au lieu de conduire l'idéalité sensible de l'art vers la pensée consciente de soi, la musique la dissout dans l'institution d'un milieu d'idéalités où l'âme parle à l'âme, à travers les signes muets de la mathématique convertis en intuitions sensibles. Elle donne ainsi son absence de sens comme incarnation suprême du sens d'esprit dans la matière sensible.²

Le concert des harpes éoliennes, les métaphores harmoniennes, le recours aux images musicales n'ont cessé de nous faire parvenir l'image

¹ Alphonse de Lamartine, *Invocation*, in Id., *Harmonies poétiques et religieuses* (livre premier, 1ère Harmonie), in *Œuvres complètes*, chez l'auteur, Paris, 1860, p. 233 (pp. 233-238); Jules Laforgue, *Autre complainte de Lord Pierrot*, in Id., *Les Complaintes*, Léon Vanier éditeur, Paris 1885, p. 77; Leconte de Lisle, *La Recherche de Dieu* (1846), in Id., *Œuvres complètes*, vol. I, *Poèmes antiques*, éd. de Vincent Vivès, Classiques Garnier, Paris 2011, p. 466.

² Jacques Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette Littératures, Paris 1998, p. 133.

d'un dix-neuvième siècle et d'un romantisme aspirant à un *absolu musical*. Le musical devient matrice conceptuelle d'autant plus logiquement que, dans un siècle né des ruines de l'Ancien Régime, les Lettres avaient, dans la positivité corrosive de leurs thèses, recentré la raison entre la langue, lieu des concepts objectifs, et les sujets parlants qui, la maîtrisant, font l'expérience simultanée de ses bienfaits à circonscrire le monde ainsi que de leur propre pouvoir à le mettre en *lumière*. Le musical impose le retour d'un troisième terme, et le plus important de la trinité: dieu, Verbe création, ou *sanctus spiritus* (calque latin du *Pneuma* et de l'*Hagion*). Le romantisme naissant se fera pneumatologique, cherchant à réintroduire au centre de la pensée et du monde un principe d'unification et de stabilité en des temps plus qu'orageux. On ne saurait ainsi nier cette attirance de tout un siècle, par-delà le romantisme même, vers un *ut musica poesis*. Mais on ne saurait non plus accepter la sortie du concept (de sa violence rationnelle) à laquelle tend le recours au musical sans s'interroger sur ce qu'ont été les relations dialectiques entre les sphères littéraire et musicale. De fait, la pneumatologie romantique, articulant toute la question musicale autour de la question du souffle, ou *esprit* dans une perspective de re-christianisation, ou de re-spiritualisation de la France, se maintient toujours dans une diglossie inhérente à son objet – ou peut-être plus précisément dans une ambivalence et une labilité envers le musical au sein duquel se superposent et se compénètrent sans s'identifier la *musica mundana*, musique des sphères non audible, la *musica humana*, expérience physique et morale où l'âme et le corps, ainsi que les différentes parties entre elles, entrent en harmonie, la *musica instrumentalis* enfin, produite par les hommes. Chez Balzac ou Lamartine, et jusqu'à Hugo, la partition ne chante le plus souvent que les deux premières voix de ce concert³. Elle se dote sensiblement de la troisième voix chez Chateaubriand et Sand, soit comme motif d'expansion et d'illustration chez le premier, soit chez la seconde comme tentative de renverser l'ordre de préséance afin de ramener la divinité au cœur des hommes, depuis les hommes. Chez les premiers, le musical est matrice métaphorique et métaphysique spiritualiste, et il est, selon les espèces de la *musica instrumentalis*, mutique. Chez

³ Ils ne sont pas les seuls: «Mais là où, sur ces monts déserts, où le ciel est plus immense; où l'air est plus fixe, et les temps moins rapides, et la vie plus permanente; là, la nature entière exprime éloquentement un ordre plus grand, une harmonie plus visible, un ensemble éternel» [...] «Comme [l'amour] établit en nous le rapport le plus grand qu'on puisse connaître hors de soi, il nous rend habiles au sentiment de tous les rapports, de toutes les harmonies» (Étienne Pivert de Senancour, *Oberman* [1804], présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie par Fabienne Bercegol, GF Flammarion, Paris 2003, pp. 92 et 126). Sur la conception du musical chez les auteurs du premier romantisme français, on se référera au *Discours sur la musique à l'époque de Chateaubriand* de Nicolas Perot, PUF, Paris 2000.

l'auteur du *Génie du Christianisme*, il se love dans la sensibilité vibratile, timbrique (cloche, chant d'oiseau), dans un sonorisme naturel qui n'a de valeur que dans l'écho qu'il est d'une harmonie transcendante. Dans *Consuelo* de Sand (mais ces auteurs ne sont pris ici que comme des éléments de paradigmes plus larges), c'est *enfin* la musique qui s'entend dans toute sa concrétude par l'effort tout humain de la composition et dans son redoublement au sein du corps de l'interprète. À la musique céleste que le spiritualisme fait entendre et qui rencontre en leur passivité (état de réceptivité esthétique) les hommes, Sand oppose un éthos et un sensualisme musical, humain, très humain, par lequel l'humanité choisit activement, dans une communauté paulinienne, de faire advenir le divin (ou autrement nommé amour universel et inconditionnel).

La métaphore pneumatologique et les tropismes musicaux ne rencontrent pas nécessairement à l'époque romantique la musique en elle-même. Les rencontres sont nombreuses, sollicitées qu'elles sont par l'*a-priorisme* de l'ontologie harmoniciste qui fait de la musique, pour les arts du concept, soit un modèle allégorique, soit une méthode rectrice pour revenir à l'écoute d'une voie antérieure au concept (clé pour les analogies, les réversibilités...), soit enfin le fondement d'une supra-sémantique qui englobe toute production mondaine, justifiant ainsi une transgénéricité qui affleure dans les musiques à programme, les projets de langues musicales universelles, les tentatives orphéoniques et chorales de musication du politique etc. Or, l'essoufflement du romantisme, contemporain de la révolution de 1848, amène le chant métaphorique à s'enrouer⁴. Avec la préface des *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle, le chant cède la place à l'*étude*, la voix de la Malibran chantée par Alfred de Musset fait place à la «voix criarde» de

⁴ Ceci est l'esquisse à grands traits d'un travail plus ample à venir. On ne saurait ici prendre des indications synthétiques pour des lignes de partage fixes et imperméables. On notera que, l'ironie aidant, la métaphore pneumatologique peut devenir, comme par exemple chez Théophile Gautier, un lieu commun de la communauté romantique, un thème sur lequel on promène l'archet des variations, sans que l'auteur y joigne une quelconque vérité ontologique. Une œuvre telle que celle de Vigny à elle seule interdit de considérer que telle posture romantique, prévalente, ne puisse se renverser en son contraire: si le *Livre mystique des Poèmes antiques et modernes* se teinte de la pneumatologie romantique, la volonté d'objectivité (le poème philosophique cherchant à révéler l'esprit humain dans son développement) ne permet pas d'identifier les thèses et les images empruntées à ce que peut penser le poète, et les poèmes philosophiques posthumes, tel *Le Mont des Oliviers*, inversent l'image positive, démiurgique, du Verbe/Pneuma: «S'il est vrai qu'au Jardin sacré des Écritures, / Le Fils de l'Homme ait dit ce qu'on voit rapporté; / Muet, aveugle et sourd au cri des créatures, / Si le Ciel nous laissa comme un monde avorté, / Le juste opposera le dédain et l'absence / Et ne répondra plus que par un froid silence / Au silence éternel de la Divinité» (Alfred de Vigny, *Le Mont des Oliviers*, in Id., *Œuvres poétiques*, chronologie, introduction, notices et archives de l'œuvre par Jacques-Philippe Saint-Gérand, Garnier Flammarion, Paris 1978, p. 233).

Baudelaire (cf. *L'Héautontimorouménos*), à la pratique du gueuloir de Flaubert, à la voix défective de Verlaine (petites voix, chant par procuration du rossignol). La métaphore pneumatologique ne cesse pas pour autant, mais elle devient parodique. *Para ten oden*: le chant est déchiré. Certes, Rimbaud rêve être un opéra fabuleux, s'autorisant des aînés ayant ouvert la symphonie inconsciente qui «fait son remuement dans les profondeurs»⁵. Mais la définition «Je est un autre» doublée métaphoriquement par la musique («Si le cuivre s'éveille clairon») présente une humanité dans laquelle Dieu (celui qui souffle dans l'instrument, l'émeut et le fait vibrer) a disparu. Point de rupture, de déchirement: la *musica mundana* s'est tue, au profit d'une articulation seule réelle entre la *musica humana* et la *musica instrumentalis*, autrement dit entre une physique de la subjectivité (réduction de l'âme à l'animation affectuelle) et une esthétique de la matérialité sonore. Dans le passage d'une pneumatologie qu'on nommera romantique à son renversement (qui la prolonge de manière critique), c'est donc l'articulation entre les trois acceptions du musical qui sont en jeu, leur place et leur absence respectives, mais aussi leur définition: le divin peut ainsi être ou le souffle ordonnateur de l'harmonie universelle ou une image éculée se dégonflant comme une outre percée. Mais, plus important, la *musica humana* dessine l'homme soit comme une pluralité homogénéisée (le corps devient le centre acoustique de l'âme) soit comme une «machine aimée des qualités fatales»⁶, comme dit Rimbaud dans *Génie*, à rouages multiples, une pluralité hétérogène, nerveuse, modulant toujours son rapport à la totalité. De la pneumatologie romantique à celle qui lui succède, c'est bien la chute de la transcendance qui s'entend, et, par contrepoint, l'assomption du matériau, musicalité, sonorité et littéarité: attention au grain de la voix contre la voix éthérée des anges, à la physique de la musique dans ses détails⁷ (rapports étroits et mobiles entre timbres et dynamiques) contre les grandes formes symphoniques inaudibles.

Ce qui suit ne sera que quelques pistes (touches, esquisses) à parcourir et prolonger plus tard, ou déjà parcourues ailleurs, et par d'autres, mais à rassembler sous le problème pneumatologique...

⁵ Arthur Rimbaud, lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, in Id., *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, éd. établie et annotée par Louis Forestier, Gallimard, Paris 1999, p. 88.

⁶ A. Rimbaud, *Génie*, in Id., *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 237, n. 29.

⁷ On se souvient de la célèbre analyse de Paul Bourget: «Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot» (Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires* (1920), éd. établie et préface par André Guyaux, Gallimard, Paris 1993, p. 14).

1. Lamartine: toute la lyre aphone

La poésie, harpe intérieure, dit le poète, est la seule langue qui parle à Dieu. Aussi son chant est-il ineffable. L'âme est une seconde voix qui chante mieux, plus purement, plus fortement que les ondes et les bois. Tous se passe ainsi dans des concerts muets où l'hypertrophie de l'expérience extasie les signes mondains, les dissout dans le ravissement. Le chant est une densité du silence porté à un tel degré d'intensité qu'il s'entend⁸, tout comme la communication extatique est une qualité extrême du recueillement, de l'instant solipsiste qui tire l'émotion des vibrations de la corde infinie de la sensibilité humaine. Sur ce principe, la musique n'est pas plus musicale que la poésie, qui se propose comme musicienne d'une musique absolue et d'un silence relatif, placée qu'elle est, chez Lamartine, dans cette dualité ontologique qui la définit comme expérience intérieure où l'homme s'ouvre à l'infinitude des relations que sa sensibilité entretient avec l'extérieur, et art de la langue délié des concepts, des règles: c'est pourquoi, à travers la métaphore pneumatologique lamartinienne, le chant (ou poésie) fonde une nouvelle langue, où s'entendent encore et l'ancienne poésie, arrimée à la métrique de la raison, et la présence divine, principe harmonien, au moment même où elles se dissolvent toutes deux dans cette physique qui ne dit pas encore son nom, mais qui inaugure une nouvelle conception du fait poétique.

2. Hugo: extérieures voix intérieures

La *Porcia* de Shakespeare parle quelque part de cette musique que tout homme a en soi. – Malheur, dit-elle, à qui ne l'entend pas! – Cette musique, la nature aussi l'a en elle. Si le livre qu'on va lire est quelque chose, il est l'écho, bien confus et bien affaibli sans doute, mais fidèle, l'auteur le croit, de ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous.⁹

Représentation de soi et représentation du monde sont interchangeables (thèse de Schleiermacher), c'est ce que dit la préface des *Voix intérieures*. Appréhension du moi et appréhension de l'autre sont eux-mêmes consubstantiels, dit la préface des *Contemplations* («Hélas! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas? Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi!»)¹⁰. Dans le sombre *templum* des *Contemplations*, le noir («noir livre ciel», dit *Magnitudo parvi*)¹¹ indifféren-

⁸ Cf. Jean-Marie Gleize, *La mise à l'écart, Lamartine*, in Id., *Poésie et figuration*, Seuil, Paris 1983, pp. 15-46.

⁹ Victor Hugo, préface à *Les voix intérieures* (1837), in Id., *Œuvres complètes*, vol. XVII, Ollendorf, Paris 1909, pp. 357-360.

¹⁰ V. Hugo, préface à *Les contemplations* (1856), Nelson, Paris 1911, pp. 5-6.

¹¹ V. Hugo, *Magnitudo parvi*, *ibidem*, p. 198.

cie les lieux de la connaissance, le rectangle sémiotique s'estompe, la fenêtre herméneutique se voile de fumées inquiétantes, la grille hiéroglyphique se rouille et s'enroue en sombrant dans le gouffre océanique. La grille des lectures et des symboles se défait, extasiant et le lieu même (tout devient incarnation des signes) et l'instance du déchiffrement. C'est sans doute cela, la contemplation: tout épiderme (d'autrefois comme d'aujourd'hui) porte la trace de l'infini, de telle sorte que l'expérience même de la perte des limites (moi/toi, individuation/masse, vie/mort, humain/animal/végétal etc.) est le seul moyen de se porter à la hauteur de cet infini que rien ne peut borner. Aussi le *templum* conjugue-t-il les traits superposés d'une vision de l'invisible à quoi se mêle l'écoute d'un chant inouï.

Et j'entendis, penché sur l'abîme des cieux,
 Que l'autre abîme touche,
 Me parler à l'oreille une voix dont mes yeux
 Ne voyaient pas la bouche [...] ¹²

Depuis les petites chansonnettes apparemment faites de transparence naïve, qui parlent d'une «flûte invisible» soupirant dans les vergers (pièce XIII du livre deuxième), où le *pneuma* caché se maintient dans les vies minuscules, jusqu'aux proférations mystiques et mystérieuses de la bouche d'ombre qui annonce un *pneuma* omniprésent et omnipotent («Tout dit dans l'infini quelque chose à quelqu'un») ¹³, la voix s'abouche à l'œil. Toujours elle est hors champs, toujours elle vient d'ailleurs, de la tombe qui contracte la temporalité dans un temps pur, d'un chant antéprédicatif, d'un souffle d'avant les différenciations humaines. Toujours voix antérieure.

3. Balzac: Dante Symphonie

D'un cercle à un autre, nous dit le premier chapitre de *La Fille aux yeux d'or*, l'humanité cherche à s'extraire des «exhalaisons putrides» de Paris. Dans l'Enfer social, le *pneuma* sent le soufre, et les chants entonnés reprennent en refrain «de l'or». D'un cercle à l'autre, il s'agit aussi de savoir quel rapport on a avec l'opéra: il y a celui qui en jouit, celui ou celle qui s'y use et s'y vend, celui qui, bon bourgeois médiocre, va chanter dans les chœurs de l'opéra après sa journée de travail. Aussi n'est-il pas surprenant que Balzac construise ses cercles infernaux en analogie avec l'architecture même de l'opéra, prodigieux pandémonium de la tragi-comédie humaine. Dans cet enfer, le *pneuma* est mis à mal, et souvent déchiré: Paquita, fille aux yeux

¹² V. Hugo, *Un jour je vis, debout au bord des flots mouvants*, *ibidem*, p. 17.

¹³ V. Hugo, *Ce que dit la bouche d'ombre*, *ibidem*, p. 438.

d'or, marchandise faite femme-objet, meurt assassinée par sa maîtresse d'un coup de couteau, avec un seul épithète ironiquement bien anti-pneumatologique: «– Elle est morte. – De quoi. – De la poitrine»¹⁴. L'art musical et vocal de la duchesse de Langeais lui est funeste: son chant sublime se brise devant le chœur cynique des Treize. La voix balzacienne tout entière est prise dans la diglossie universelle, dont elle tire son *carmen* aussi puissant que fatal. *Sarrasine*, bien entendu, en présente l'ambiguïté parfaite. *Séraphita* en sera le contrepoint sur le terrain de l'ambivalence, dans les plus hautes sphères, où l'Esprit est «mélodieux sans le secours des sons»¹⁵: l'indifférenciation des sexes séraphiques se confond avec les voix des anges dont la nature est d'être aussi dans les contraires (le mutisme ineffable qui s'entend).

4. Schopenhauer: les voix analogiques

À l'ordonnement métaphysique du monde correspond l'ordre de la musicalité et de la vocalité: «Les quatre voix de toute harmonie, savoir la basse, le ténor, l'alto et le soprano, ou ton fondamental, tierce, quinte et octave, correspondent aux quatre degrés de l'échelle des êtres, c'est-à-dire au règne minéral, au règne végétal, au règne animal et à l'homme»¹⁶. À noter ici que la réévaluation positive de la musique dans la hiérarchie et le système esthétique, marquant une rupture avec les siècles dits classiques, se fait pour les besoins métaphysiques et dans un relatif oubli de la réalité musicale, Schopenhauer fixant *sub specie aeternitatis* une taxinomie vocale que le romantisme révoque. Le fantasme pneumatologique s'abouche à celui des Idées rectrices, de telle sorte que la musique n'est pas seulement supérieure aux autres arts mais est dotée d'une nature distincte, déliée des contingences et du monde phénoménal:

Mais la musique, qui va au-delà des Idées, est complètement indépendante du monde phénoménal; elle l'ignore absolument, et pourrait en quelque sorte continuer à exister, alors même que l'univers n'existerait pas. La musique, en effet, est une objectivité, une copie aussi immédiate de toute volonté qu'est le monde, que le sont les Idées elles-mêmes dont le phénomène multiple constitue le monde des objets individuels. Elle n'est donc pas comme les autres arts, une reproduction des Idées, mais une reproduction de la volonté au même titre que les Idées elles-mêmes.¹⁷

¹⁴ Honoré de Balzac, *La fille aux yeux d'or*, in Id., *Œuvres complètes* de H. de Balzac, A. Houssiaux, Paris 1855, vol. IX, pp. 236-302.

¹⁵ H. de Balzac, *Séraphita*, *ibidem*, vol. XVI, pp. 208-333.

¹⁶ Arthur Schopenhauer, *De la métaphysique de la musique*, supplément au Livre III du *Monde comme volonté et comme représentation*, trad. fr. Auguste Burdeau, éd. Robert Roos, PUF, Paris 1966, p. 1188.

¹⁷ A. Schopenhauer, *Représentation et principe de raison*, § 52, *ibidem*, p. 329.

Il faudra attendre Nietzsche, dès qu'il aura quitté lui-même la métaphysique musicale qui court dans *La naissance de la tragédie*, pour que le grain (social, politique, psychologique, inconscient) de la voix viennent à s'entendre comme les symptômes des variations de l'énergie de la volonté de puissance.

5. *Lautréamont: la haine du soprano*

Autre son de cloche: Lautréamont, sans avoir lu Schopenhauer, mais ayant bien compris le binarisme métaphysique occidental, s'attaque à déconstruire les échelles qui mènent au Parnasse, séjour où sont les Muses de l'aliénation¹⁸. C'est ainsi la haine du soprano que Maldoror crache dans son second chant¹⁹: les fibres nerveuses de son corps ne supportent plus la saleté morale (hypocritement masquée par un idéalisme éthéré) des hommes. Ceci est mentionné quelques lignes avant que la figure divine, symboliquement mutique et réduite, sous des traits kronoïdes, à une mâchoire dévorant les hommes maintenus dans une sauce infernale, ne laisse place à un cri d'horreur poussé par Maldoror lui-même, cri devenu le premier son entendu par lui. Le *Pneuma* divin, réduit à une mâchoire et un estomac, à une figure de Moloch (dont on sait qu'elle est l'allégorie du monstre dévorateur qu'est le capitalisme), fait place à l'expectoration de la révolte, de l'indignation. Maldoror veut faire taire tout chant, qui a tendance à remonter jusqu'à dieu (selon cette logique romantique à laquelle il a été formé):

¹⁸ «J'ai chanté le mal comme ont fait Mickiewicz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc. Naturellement, j'ai un peu exagéré le diapason pour faire du nouveau dans le sens de cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède. Ainsi donc, c'est toujours le bien qu'on chante en somme, seulement par une méthode plus philosophique et moins naïve que l'ancienne école, dont Victor Hugo et quelques autres sont les seuls représentants qui soient encore vivants». Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, in *Œuvres complètes, Les chants de Maldoror. Lettres, Poésie I et II*, éd. d'Hubert Juin, préface de Jean-Marie Gustave Le Clézio, Gallimard, Paris 1973, p. 271.

¹⁹ «Quand une femme, à la voix de soprano, émet ses notes vibrantes et mélodieuses, à l'audition de cette harmonie humaine, mes yeux se remplissent d'une flemme latente et lancent des étincelles douloureuses, tandis que dans mes oreilles semble retentir le tocsin de la canonnade. D'où peut venir cette répugnance profonde pour tout ce qui tient à l'homme? Si les accords s'envolent des fibres d'un instrument, j'écoute avec volupté ces notes perlées qui s'échappent en cadence à travers les ondes élastiques de l'atmosphère. La réception ne transmet à mon ouïe qu'une impression d'une douceur à fondre les nerfs et la pensée; un assoupissement ineffable enveloppe de ses pavots magiques, comme d'un voile qui tamise la lumière du jour, la puissance active de mes sens et les forces vivaces de mon imagination», *ibidem*, pp. 79-80.

O vous, qui que vous soyez, quand vous serez à côté de moi, que les cordes de votre glotte ne laissent échapper aucune intonation; que votre larynx immobile n'aille pas s'efforcer de surpasser le rossignol; et vous-même n'essayez nullement de me faire connaître votre âme à l'aide du langage. Gardez un silence religieux, que rien n'interrompt.²⁰

6. Verlaine: rossignol cou coupé

Chez Lamartine encore, la musique qui anime le rossignol «Est un instinct qui monte à Dieu»²¹ (*Au Rossignol*). Chez Verlaine, le rossignol a pour tâche de révéler par une mise en abyme thétique la perte d'essence du concept (et des idées rectrices). Il ne s'agit pas d'une condamnation du concept, mais d'un constat. Il ne s'agit pas non plus d'une récusation du langage mais d'un déplacement et des attentes que nous faisons peser sur lui, ainsi que des vertus communicationnelles qu'on en exige. Avec le musical, Verlaine assume une sortie de la langue dans la langue, sortie qui prend pour nom et pour effectivité la poésie. Voix de notre désespoir, le rossignol chantera... Premier déport, première sortie: la raison abandonne à l'animalité le soin de signifier non pas la Vérité mais la vérité d'un trouble. «De son beau pirate espagnol / Dont un languoureux rossignol / Clame la détresse à tue-tête»²². Second déport, sortie ultime: l'ironie verlainienne pointe une double castration symbolique. Philomèle, dont est issu le rossignol, a la langue tranchée par Térée qui, ayant abusé d'elle, ne veut pas qu'elle puisse témoigner de son méfait (phonocentrisme qu'aurait pu relever Derrida: l'écriture n'est pas une alternative envisagée à la voix); le chant à tue-tête dit bien, par syllepse, l'ambivalence du langage, rappelle encore le crime (la castration linguale) et, depuis la symbolique décollation, déplace l'humanité de la tête (lieu de la raison, de l'âme etc.) vers le corps (lieux des instincts etc.):

Chantez, pleurez! Chassez la mémoire
Et chassez l'âme, et jusqu'aux ténèbres
Magnétisez nos pauvres vertèbres.²³

²⁰ *Ibidem*, p. 83.

²¹ Alphonse de Lamartine, *Au Rossignol* (Huitième Harmonie), *Œuvres complètes*, tome III, *Secondes Harmonies poétiques et religieuses*, livre second, chez l'auteur, Paris 1860, p. 188 (pp. 187-190).

²² Paul Verlaine, *Fantoches, Les fêtes galantes* (1869), *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec, éd. révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Gallimard, Paris 1962, p. 116 (pp. 107-121).

²³ P. Verlaine, *Vendanges, Jadis et naguère* (1884), *ibidem*, p. 331 (pp. 319-397).

7. Flaubert: hurlé, mal dit, trop écrit

Deux expériences pneumatologiques nous intéressent. En tout premier lieu, l'expérience du gueuloir (que pratiqua aussi, ponctuellement, Leconte de Lisle, avec son *Qaïn*). Le génie pris d'enthousiasme (au sens plein: pénétré par la présence en soi du souffle divin) n'étant qu'une outre pleine de vent, il ne reste à l'auteur que l'acharnement du travail, qui est un combat physique avec la matière contre le monde qui se saisit de cette dernière pour en faire des objets utiles. Contre l'inspiration (contre le *pneuma*), l'expectoration, contre l'amour divin, la violence constrictive des sphincters du larynx et des lèvres (en adéquation avec le sadisme de l'écriture flaubertienne). La lecture du gueuloir est une agression contre les doux chants célestes, à n'en pas douter. Et l'instauration d'une écriture en force, qui montre ses chevilles, ses éperons stylistiques, fait état de sa littérarité savamment dénudée sous le fard de l'écriture. En second lieu, et tout aussi violent, sur le plan de la représentation, une autre figure de la dénudation, Salomé. Non pas celle de la danse des sept voiles (quoique cet épisode puisse être lu comme un accompagnement à la dénudation plus conséquente du plumage du *Pneuma*). Ici, la voix déraile. Salomé 'zézaye' au moment de demander l'objet de sa convoitise, incapable un instant de prononcer le nom de Iokanaan qu'elle a oublié (!). Le conte se termine sur l'épisode majeur, dont la longue introduction avait déjà escamoté l'importance, par ses quelques lignes terribles: «Et tous les trois, ayant pris la tête de Iokanaan, s'en allèrent du côté de la Galilée. / Comme elle était très lourde, ils la portaient alternativement»²⁴. Ou comment faire taire le *Pneuma* et ceux qui l'annoncent, en le réduisant à la matière, la trop pesante matière. Et comment présenter l'écriture altérée comme arme contre les Écritures: ici, dans le minuscule ratage lexical qui aiguise l'appétit critique, éveille le doute et déchire l'entente qui se love entre les Écritures et la vérité qu'elles sont censées contenir. À la violence du propos qui réduit la tête du prophète prédicateur à quelques kilos de matière trop lourde à porter répond ironiquement (facétie *in extremis*?) une logique sémantique mettant en cause le principe de la trinité: car l'alternative du mouvement décrit (procédant d'une logique binaire), se joint mal aux trois acteurs de l'action...

8. Mallarmé: remémoration de la sainte

Reprendre son bien à la musique, c'est en un premier temps rendre la musique à la musique, c'est-à-dire la délester des cantiques pneumatologiques romantiques, pour la ramener dans la sphère phénoménale,

²⁴ Gustave Flaubert, *Hérodias* (1877), in Id., *Trois contes* (1877), préface de Michel Tournier, Gallimard, Paris (1966), 1973, p. 186 (pp. 131-186).

sensuelle. Il faut donc faire taire le mutisme séraphin pour qu'émerge le bruissement de la matière. Expérience à réitérer immédiatement du côté de la langue, afin de la libérer de la transcendance aliénante et finalement réductrice quant à la poésie du concept. Les rapports se tissent depuis la matière. L'Idée (assomption d'une expérience sensualiste, esthétique, hyperbolique, qui n'a rien à voir avec l'Idée rectrice platonicienne) ne se réalise que dans une incorporation, justifiant chez Mallarmé l'ambivalence de la parole (Hérodiade, dans l'attente d'une nouvelle poétique, conclut: «vous mentez, ô fleur nue de mes lèvres»²⁵) et la tentation à une vérité scripturale scrutée depuis le mouvement corporel figuré par la danse.

9. Villiers de l'Isle-Adam: le cliché galvanoplastique du "Fiat lux"

Dans *L'Ève future*, Emerson rêve d'enregistrer les trompettes de Jéricho... et de capter le «ton; le timbre, l'accent du débit et même les vices de prononciation de leurs énonciateurs»²⁶. Corrosive proximité du 'vice' et du 'Verbe', qui renverse le fantasme pneumatologique dans un matérialisme qui supplée le *Pneuma* et le supplante avec la technologie (en produisant une nouvelle Ève, femme-Humanité-androïde)...

10. Laforgue: l'immoralité légendaire de Salomé

Où le *Pneuma* harmonisant la partie avec le tout s'essouffle dans la logorrhée surplombant l'épisode de la décollation de Jean-Baptiste:

La parole lui fut *illico* rentrée par le neveu du Satrape du Nord, espèce de soudard à calvitie apoplectique, qui bafouillait à chacun et à propos de bottes que, à l'instar de Napoléon I^{er}, il exécrait les 'idéologues': – 'Ah! ah! te voilà, idéologue, écrivassier, conscrit réformé, bâtard de Jean-Jacques Rousseau. C'est ici que tu es venu te faire pendre, folliculaire déclassé! Bon débarras! Et que ta tignasse mal lavée aille bientôt rejoindre dans un panier à guillotine celles de tes confrères du Bas-Bois! oui, la conjuration du Bas-Bois, des têtes fraîches d'hier.'²⁷

²⁵ Stéphane Mallarmé, *Hérodiade* (1864-67), in Id., *Œuvres complètes*, éd. établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1945, p. 48 (pp. 41-48).

²⁶ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886), éd. présentée, établie et annotée par Alan Raitt, Gallimard, Paris 1993, p. 43.

²⁷ Jules Laforgue, *Moralités légendaires* (1887), Éditions de la Banderole, Paris 1922, p. 120.

Ce retournement matérialiste se fait dans le cruel réductionnisme des chants transcendants, des harmonies célestes et suaves en chanson de café-conc', de piano mécanique et de boîte à musique :

Dire que sans filtrer d'un divin Cœur,
 Un air divin, et qui veut que tout s'aime
 [...]
 Voici le soir!
 Grince, musique
 Hypertrophique
 Des remontoirs!²⁸

11. Rimbaud: *Glossolalie*

Voix divine et/ou voix délirante: Rimbaud ne cesse de chercher ce qui pourrait les relier l'une à l'autre, dans un mouvement qui rêve de la puissance constituante de la première (ne serait-ce que l'enchantement du monde au sein d'une communauté paulinienne communaliste) et fait expérience de l'efficacité critique de la seconde, jusqu'à ce que, l'une et l'autre ayant perdu de leur or, elles l'amènent à se retirer de la poésie. Mais, entre temps, invocation à un nouveau *pneuma*, porté par un nouveau *furor*, enthousiasmé par une nouvelle puissance, non pas dans l'oubli ou la révocation d'une figure énergétique (celle qu'est Dieu pour le chant comme celle qu'est le soleil pour la couleur et le mouvement), mais dans le maintien de l'énergie une fois la figure et la foi dissolues: le délire pneumatologique rimbaldien est iconoclaste puisqu'il renverse l'intégralité de la logique religieuse fondée sur le principe démiurgique d'où découlent idées, formes, idéaux, morales et lois de causalité. L'énergie est bien une force, une volonté, qu'importe le nom, qui s'auto-engendre et dont l'auto-engendrement défait la grande causalité qu'est Dieu. Ce dernier restera comme allégorie énergétique (contrairement à l'Église, figure de l'assoupissement réactionnaire et de l'immobilité contemptrice), telle une belle illustration qui, au gré même de l'énergie, apparaîtra ou disparaîtra, sans conséquence.

Les Voix reconstituées; l'éveil fraternel de toutes les énergies chorales et orchestrales et leurs applications instantanées; l'occasion, unique, de dégager nos sens!

À vendre les Corps sans prix, hors de toute race, de tout monde, de tout sexe, de toute descendance! Les richesses jaillissant à chaque démarche!

²⁸ J. Laforgue, *Complainte des Mounis du Mont-Martre (Les Complaintes et les premiers poèmes)* (1885), in Id., *Poésies complètes*, éd. présentée, établie et annotée par Pascal Pia, Gallimard, Paris 1979, p. 134.

Solde de diamants sans contrôle!²⁹

[...]

Son corps! Le dégagement rêve, le brisement de la grâce croisée de violence nouvelle! [...]

Son jour! l'abolition de toutes souffrances sonores et mouvantes dans la musique plus intense.

[...]

O monde! et le chant clair des malheurs nouveaux! Il nous a connus tous et nous a tous aimé. Sachons, cette nuit d'hiver, de cap en cap, du pôle tumultueux au château, de la foule à la plage, de regards en regards, forces et sentiments las, le héler et le renvoyer, et sous les marées et au haut des déserts de neige, suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour.³⁰

To be continued –...

Références bibliographiques

- Boèce, *Traité de la musique*, éd. par Christian Meyer, Brépols, Turnhout 2004.
- Bourget Paul, *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires* (1883), éd. établie et préface par André Guyaux, Gallimard, Paris 1993.
- Chateaubriand François-René de, *Génie du Christianisme*, Migneret, Paris 1802.
- Claudon Francis, *La musique des romantiques* (1979), PUF, Paris 1992.
- Derrida Jacques, *De la Grammatologie*, Éditions de Minuit, Paris 1967.
- , *La dissémination*, Seuil, Paris 1972.
- , *Marges de la philosophie*, Éditions de Minuit, Paris 1972.
- Gleize Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Seuil, Paris 1983.
- Hugo Victor, *Les voix intérieures* (1837), in Id., *Œuvres complètes*, vol. XVII, Ollendorf, Paris 1909.
- , *Les contemplations* (1856), Nelson, Paris 1911.
- Laforge Jules, *Moralités légendaires* (1887), Éditions de la Banderole, Paris 1922.
- , *Les Complaintes et les premiers poèmes*, Gallimard, Paris 1979.
- Lamartine Alphonse de, *Œuvres complètes*, chez l'auteur, Paris 1860.
- , *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, Paris 1963.
- Lautréamont Isidore Ducasse comte de, *Les Chants de Maldoror*, in Id., *Œuvres complètes, Les chants de Maldoror. Lettres, Poésie I et II*, éd. d'Hubert Juin, préface de Jean-Marie Gustave Le Clézio, Gallimard, Paris 1973.
- Lecote De Lisle Charles-Marie René, *Œuvres complètes*, vol. I, *Poèmes antiques*, éd. de Vincent Vivès, Classiques Garnier, Paris 2011.
- Mallarmé Stéphane, *Hérodiade* (1864-1867), in Id., *Œuvres complètes*, éd. établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1945.

²⁹ A. Rimbaud, *Solde*, in Id., *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, cit., p. 233.

³⁰ A. Rimbaud, *Génie*, *ibidem*, p. 244.

- Nietzsche Friedrich, *La Naissance de la tragédie, suivi de Fragments posthumes (Automne 1869 - Printemps 1872)* (1872), in Id., *Œuvres philosophiques complètes*, vol. I, tome I, trad. fr. par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, éd. de Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Gallimard, Paris 1977.
- Perot Nicolas, *Discours sur la musique à l'époque de Chateaubriand*, PUF, Paris 2000.
- Rancière Jacques, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette Littérature, Paris 1998.
- Rimbaud Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, préface de René Char, éd. établie et annotée par Louis Forestier, Gallimard, Paris 1999.
- Sand George, *Consuelo*, Louis de Potter, Paris 1842-1843.
- Schopenhauer Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. fr. Auguste Burdeau, éd. de Robert Roos, PUF, Paris 1966.
- Senancour Étienne Pivert de, *Oberman* (1804), présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie par Fabienne Bercegol, Flammarion, Paris 2003.
- Veillard Christelle, *Les stoïciens*, vol. II, *Diogène de Babylonie, Panétius de Rhodes, Posidonius d'Apamée. Le stoïcisme intermédiaire*, Les Belles Lettres, Paris 2015.
- Verlaine Paul, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec, éd. révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1962.
- Vigny Alfred de, *Œuvres poétiques*, GF/Flammarion, Paris 1978.
- Villiers De L'Isle-Adam Auguste de, *L'Ève future*, (1886), éd. présentée, établie et annotée par Alan Raitt, Gallimard, Paris 1993.
- Wahl Jean, *Poésie, pensée, perception*, Calmann-Lévy, Paris 1948.

L'ANTISÉMITISME DE WAGNER: DES TEXTES À LA SCÈNE

Jean-Jacques Nattiez
Université de Montréal (<jean-jacques.nattiez@umontreal.ca>)

Wagner est un compositeur immense et je considère, avec d'autres, qu'il appartient à la petite cohorte des grands créateurs de la culture occidentale. Je tiens *Tristan et Isolde* pour un des sommets de la musique. Mais cela ne justifie pas qu'on occulte des pans entiers de sa biographie, de sa pensée et de son œuvre où l'antisémitisme est bien présent¹, d'autant que leur examen n'est pas sans importance pour la représentation de ses opéras aujourd'hui. Aussi je commencerai par un examen critique de la littérature musicologique et musicographique consacrée à cet aspect du monde wagnérien afin de bien en saisir tous les enjeux scientifiques, idéologiques et politiques.

*

On doit à Harmut Zelinsky d'avoir donné, dans son dérangeant ouvrage *Richard Wagner. Ein deutsches Thema*, un aperçu de la littérature musicologique de l'entre-deux guerres consacrée à l'antisémitisme wagnérien². Retenons en particulier, parmi bien d'autres, l'article *Richard Wagners „Parsifal“ und der Nationalsozialismus* (Le *Parsifal* de Richard Wagner et le national-socialisme) d'Alfred Lorenz³, connu par ailleurs pour sa grande série d'études musicologiques sur la forme dans les opéras de Wagner⁴ et dont l'idéologie national-socialiste sous-jacente n'a été

¹ Cf. Jean-Jacques Nattiez, *Wagner antisémite. Un problème historique, sémiologique et esthétique*, Christian Bourgeois éditeur, Paris 2015.

² Harmut Zelinsky, *Richard Wagner. Ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners (1876-1976)* (1976), Medusa, Berlin-Wien 1983, pp. 219 et 234-235.

³ Alfred Lorenz, *Richard Wagners „Parsifal“ und der Nationalsozialismus*, «Deutsches Wesen», Juli 1933, pp. 6-8. Zelinsky (*Richard Wagner* [...], cit., p. 219) publie sans référence le titre de l'article. On trouve une bibliographie complète des écrits de Lorenz dans Stephen McClatchie, *Analyzing Wagner's Operas. Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*, University of Rochester Press, Rochester- New York 1998, pp. 233-238.

⁴ A. Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner (1924-1933)*, Hans Schneider, Tübingen 1966.

mise en lumière et dénoncée que récemment⁵; l'essai de Karl Richard Ganzer, *Richard Wagner und das Judentum* (Richard Wagner et la judaïté)⁶ et *Richard Wagners Kampf gegen seelische Fremdherrschaft* (Le combat de Richard Wagner contre la domination spirituelle étrangère) de Curt von Westernhagen⁷, qui était encore l'auteur, en 1980, de la notice biographique du *New Grove* consacrée à Wagner⁸, avant qu'elle ne soit évincée de l'édition de 2001 et remplacée par le texte ô combien remarquable de John Deathridge. On peut lire dans son livre de 1935:

La dimension du sang ne se trouve pas seulement dans sa musique [celle de Wagner], mais dans toutes les manifestations de sa personnalité. Dans les choses de l'art, de la religion, de la conception du monde, de la vie de citoyen, Wagner se comporte comme un Allemand de caractère nordique, si l'on veut bien s'appuyer sur les convictions et les faits qu'apporte l'âme de la race.⁹

Von Westernhagen met ensuite les métaphores musicales au service du racisme hitlérien:

Les hérauts du sang et des âmes des races étrangères sont réduites au silence. Ils n'ont plus leur place en Allemagne. [...] Cette harmonie sous-jacente du sang ne résonne pas seulement dans la musique [de Wagner] mais dans chaque manifestation de sa personnalité, [dans l'art, la religion, la conception du monde, la vie de l'État]. [...] La révolution allemande [celle de Hitler] est une *révolution du sang*.¹⁰

Suit l'énumération des titres des écrits zurichoïses à propos desquels von Westernhagen souligne que «La judaïté dans la musique» surgit au milieu d'eux. «La question du sang est devenue la basse fondamentale toujours plus forte, plus fondamentale du concept wagnérien de révolution et elle s'est approfondie chez lui dans le concept de la régénération et de la renaissance raciale»¹¹.

⁵ S. McClatchie, *Analyzing Wagner's Operas* [...], cit.

⁶ Richard Ganzer, *Richard Wagner und das Judentum*, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1938, cité dans Zelinsky, *Richard Wagner* [...], cit., p. 235.

⁷ Curt von Westernhagen, *Richard Wagners Kampf gegen seelische Fremdherrschaft*, J.F. Lehmanns Verlag, München 1935. Fac-similé de la couverture dans Zelinsky, *Richard Wagner. Ein deutsches Thema*, cit., p. 234.

⁸ C. von Westernhagen, *Wagner Richard. Life*, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XX, Macmillan, London 1980, pp. 103-114.

⁹ C. von Westernhagen, *Richard Wagners Kampf gegen seelische Fremdherrschaft*, cit., cité dans Zelinsky, *Richard Wagner*, cit., p. 234. On trouve aux pages 234-235 du même livre une éloquente bibliographie d'écrits racistes explicitement inspirés de Wagner et publiés en langue allemande entre 1916 et 1938.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

On peut comprendre alors que, après la tragédie de la Seconde guerre mondiale et de la Shoah, la première manière de traiter la question de l'antisémitisme de Wagner dans la littérature musicologique aura été... de ne pas en parler, car comme l'écrit John Deathridge, «le sujet le plus sensible dans l'histoire de la recherche wagnérienne est, de loin, l'anti-sémitisme de Wagner»¹². Marc Weiner, dans son remarquable ouvrage *Richard Wagner and the Antisemitic Imagination*, donne une liste de onze chercheurs qui, dans des ouvrages postérieurs à 1945, ont fait le choix d'en nier l'existence ou d'en diminuer l'importance. On regrette d'y trouver quelques noms importants et prestigieux de la musicologie: Carl Dahlhaus, Martin Gregor-Dellin, Brian Magee, Geoffrey Skelton, Peter Wapnewski, et Curt von Westernhagen¹³. Deathridge qualifie les biographies fort connues de von Westernhagen¹⁴ et de Gregor-Dellin¹⁵, encore largement utilisées aujourd'hui, de «sanitized image» – d'image «désinfectée» – de son antisémitisme¹⁶. Zelinsky a publié deux comptes rendus sévères de la biographie de Gregor-Dellin dans lesquels il dénonce la *Schutzsprache* (parole protectrice) et apologétique de l'auteur, en lui opposant une richissime collection de citations empruntées aux écrits et à la correspondance de Wagner et au *Journal* de son épouse¹⁷. L'essai de Leon Stein, *The Racial Thinking of Richard Wagner*, de 1950, fait figure d'exception au sein de cette série de l'immédiat après-guerre, et ce n'est pas son moindre mérite¹⁸.

La palme du 'négationnisme' musicologique et épistémologique revient sans doute à Dieter Borchmeyer qui commet une véritable forfaiture scientifique en éliminant des dix volumes de son édition des écrits du compositeur, conçue pour souligner l'anniversaire de la mort de Wagner en 1983, le

¹² John Deathridge, *A Brief History of Wagner Research*, in Ulrich Müller, Peter Wapnewski (dir.), *Richard-Wagner-Handbuch* (1986), trad. angl. et éd. par John Deathridge, *Wagner Handbook*, Harvard University Press, Cambridge 1992, p. 220.

¹³ Marc A. Weiner, *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, University of Nebraska Press, Lincoln 1995, p. 16. Pour la bibliographie de ces auteurs, on se reportera à celle qu'en donne Weiner.

¹⁴ C. von Westernhagen, *Wagner*, Atlantis Verlag, Zürich-Freiburg im Breisgau 1968.

¹⁵ Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, Piper, München-Zürich 1980. Trad. fr. Odile Demange, Jean-Jacques Becquet, Élisabeth Bouillon, Pierre Cadiot, *Richard Wagner. Sa vie, son œuvre, son siècle*, Fayard, Paris 1981.

¹⁶ J. Deathridge, *A Brief History of Wagner Research*, cit., p. 221.

¹⁷ H. Zelinsky, *Rettung ins Ungenaue. Zu M. Gregor-Dellins Wagner Biographie*, in Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (dir.), *Musik-Konzepte*, 25: *Richard Wagner. „Parsifal“*, 1982, pp. 74-115; H. Zelinsky, *Der verschwiegene Gehalt des „Parsifal“*. *Zu Martin Gregor-Dellins Wagner-Biographie* in Attila Csampai, Dietmar Holland (Hrsgg.), *Parsifal. Texte, Materialien, Kommentare*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1984, pp. 244-251. Dans le deuxième de ces articles, Zelinsky s'attarde à ce que Gregor-Dellin écrit sur *Parsifal*.

¹⁸ Leon Stein, *The Racial Thinking of Richard Wagner*, Philosophical Library, New York 1950.

pamphlet de 1850, *Das Judentum in der Musik* (*La judéité dans la musique*) par lequel l'antisémitisme de Wagner a été connu, et les «Suppléments» qui en accompagnaient sa réédition en 1869. Et cela, sous le prétexte qu'on pouvait les trouver ailleurs et que leur caractère insupportable (*unausstehlich*) rabaisserait le niveau intellectuel de son édition...¹⁹. C'est d'ailleurs une cote mal taillée puisque, par ailleurs, Borchmeyer réédite tous les autres textes de Wagner dont le contenu antisémite est évident. La décision éditoriale de cet universitaire est d'autant plus surprenante qu'il est l'un des premiers, l'année précédente²⁰, dans son livre *Das Theater Richard Wagners*, à avoir abordé avec beaucoup d'érudition et de subtilité la question du lien entre les textes en prose de Wagner et le contenu dramatique de ses opéras. On peut imaginer combien il s'est fait taper sur les doigts par ses collègues. Dans un article, Marc Weiner qualifie fort pertinemment cette attitude de «politique de l'autruche»²¹, et dans le livre que j'ai cité à l'instant, il souligne avec force la contradiction de son propos :

Alors que, pour la première fois, un chercheur reconnaissait le lien fondamental entre les positions de Wagner sur la réforme esthétique et sociale et ses drames musicaux, ce lien était incomplet, car il ne disait rien de cet élément essentiel qu'était le racisme de Wagner, à la fois avec son modèle de révolution utopique et le programme de ses "œuvres d'art de l'avenir".²²

On ne peut pas prétendre faire du travail musicologique sérieux si, pour quelque raison que ce soit, on écarte volontairement des données factuelles. Et le paradoxe le plus extraordinaire, c'est que, lorsque Borchmeyer entreprend lui-même de résumer les idées antisémites contenues dans les écrits de Wagner, il est obligé, ou d'éviter de fournir la moindre citation (et de privilégier le *Journal* [*Tagebücher*] de Cosima Wagner)²³, ou, dans

¹⁹ Richard Wagner, *Das Judentum in der Musik* (1850), in Id., *Dichtungen und Schriften*, Bd. X, *Bayreuth. Späte weltanschauliche Schriften*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1983, p. 185.

²⁰ Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners. Idee, Dichtung, Wirkung*, Reclam, Stuttgart 1982, trad. angl. Stewart Spencer (avec de nombreuses révisions et additions), *Richard Wagner. Theory and Theater*, Clarendon Press, Oxford 1991. À noter que, dans la liste des modifications apportées dans l'édition anglaise par rapport à l'édition allemande et signalées dans sa préface, il ne souligne pas qu'il a ajouté un appendice: *Note on Wagner's Anti-Semitism* (pp. 404-410).

²¹ M.A. Weiner, *Reading the Ideal*, in David J. Levin (dir.), *Richard Wagner*, actes partiels du colloque *Wagner and the Consequences* (Deutsches Haus, Columbia University, 6-8 octobre 1995), «New German Critique», XXIII, 3, 1996, p. 56.

²² M.A. Weiner, *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, cit., p. 16.

²³ Voir D. Borchmeyer, *Richard Wagner. Theory and Theater*, cit., pp. 404-410. Dans ce texte, l'auteur ne donne que deux brèves citations de *Heldentum und Christentum* (1881) (Héroïsme et christianisme), un des écrits antisémites de la fin de la vie de Wagner. Cf.

un panorama par ailleurs fort complet de ses positions antisémites, d'emprunter les références des citations absolument nécessaires à une autre édition que la sienne, celle des *Sämtliche Schriften und Dichtungen* de 1911-1916²⁴: comment en effet ne pas citer la phrase finale de *La judéité dans la musique* qui promet aux Juifs «der Untergang», ce que certains ont traduit par «l'anéantissement»?

Mais l'attitude de Borchmeyer n'est peut-être pas la pire. Je ne peux m'empêcher de citer quelques propos de Jacques Viret parce qu'ils viennent d'un musicologue respectable et respecté auquel on doit un remarquable ouvrage sur le chant grégorien²⁵, mais qui, dans une introduction à Wagner, pratique la désinformation. Il écrit, entre autres contre-vérités: «Ni le racisme ni l'antisémitisme n'ont d'illustration explicite ou implicite dans les drames wagnériens, quoi qu'on en ait dit, eu égard tant à leur substance dramatique qu'à leur message; et ils ne sont nullement essentiels à la philosophie de Wagner»²⁶. Dans l'essai de 1850, «les critiques que Wagner adressait à Mendelssohn et Meyerbeer s'en tenaient à l'aspect artistique»; «[dans la réédition de cet essai en 1869], elles se relient à l'appartenance ethnique de ces deux compositeurs»²⁷. Erreur de lecture: c'est en raison de leur appartenance à la judaïté que Mendelssohn et Meyerbeer étaient convoqués dans le pamphlet de 1850. Je cite encore: «Wagner attend des juifs qu'ils s'assimilent à la société régénérée du futur, pour autant qu'ils acceptent de répudier leur identité juive, de se "déjudaiser"»²⁸. Excusez du peu. «L'extermination *physique* [des Juifs] aurait suscité de sa part, à coup sûr, une totale et violente réprobation»²⁹. Je cite encore: «Conclusion: Wagner n'était pas raciste»³⁰. Sans commentaire. Est-il nécessaire de souligner à quelle enseigne politique loge Jacques Viret? Au seuil de son livre, il adresse ses remerciements à Alain de Benoist³¹, rédacteur en chef de la revue d'extrême-droite *Nouvelle École*.

Cosima Wagner, *Die Tagebücher* (1976-1977), Martin Gregor-Dellin et Dietrich Mack (éd.), Piper Verlag, München-Zürich 2005, 2 voll. Trad. fr. Michel-François Demet, *Journal*, Gallimard, Paris 1979, 4 voll.

²⁴ Voir D. Borchmeyer, *The Question of Anti-Semitism*, in *Wagner Handbook*, cit., pp. 166-185.

²⁵ Mais son étude débute par 150 pages de justifications... ésotériques. Signalons que, dans son petit livre sur Wagner dont je vais parler, il fait paraître une «étude astrologique de Richard Wagner» due à Marin de Charrette... (Jacques Viret, *Qui suis-je? Wagner*, Pardès, Grez-sur-Loing 2006, pp. 125-128).

²⁶ *Ibidem*, p. 70.

²⁷ *Ibidem*, p. 71.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 73. C'est l'auteur qui souligne.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, p. 2.

On constate que les ouvrages ô combien contestables cités plus hauts dans la liste de Weiner sont tous antérieurs à 1983, alors que la 1^{ère} édition de son livre date de 1995. Faut-il voir dans les travaux qui vont pulluler sur le sujet une réaction à ce silence «bruisant de paroles», comme aurait dit Merleau-Ponty? C'est peut-être aussi un effet de la nécessaire *Vergangenheitsbewältigung* (l'exorcisation du passé) par laquelle l'Allemagne moderne, notamment après la réunification entamée en 1989, a entrepris de faire face aux zones d'ombre de son passé et d'en faire l'examen critique. Un numéro de la revue «Muzik-Konzepte» se demandait courageusement, dès 1978: «Jusqu'à quel point un artiste a-t-il le droit d'être antisémite?»³².

*

Outre les positions bien contestables de plusieurs musicologues chevronnés, il est une deuxième raison pour laquelle la question de l'antisémitisme wagnérien mérite d'être réexaminée aujourd'hui. C'est parce que les différents auteurs qui se sont prononcés sur «la question juive» chez Wagner ont soutenu des points de vue très différents.

L'examen de cette ample littérature musicologique et musicographique démontre en effet que, du point de vue historique, on peut traiter de l'antisémitisme de Wagner selon cinq angles d'attaque qui constituent autant de familles d'exégèses:

- Certains voient dans sa pensée et dans son œuvre les prémisses de l'antisémitisme nazi, au point, parfois, de faire de Wagner un responsable direct de l'hitlérisme et de la Shoah; d'autres au contraire récusent ce point de vue. Sans doute peut-on même affirmer que si l'antisémitisme de Wagner est troublant aujourd'hui, c'est à cause des événements de la Seconde Guerre mondiale.
- Un deuxième groupe d'auteurs reconnaît la présence irrécusable, mais selon des degrés variables, de positions antisémites chez Wagner, notamment dans ses écrits, et les condamne sans ambiguïté, tout en cherchant à les expliquer, voire à les excuser.
- Un troisième groupe de positions considère que, en raison de son autonomie, la musique n'est pas concernée par l'idéologie antisémite de Wagner.
- De manière plus large, un quatrième groupe refuse d'aborder la question de l'antisémitisme de Wagner en se fondant sur ses œuvres et considère qu'on ne peut scientifiquement s'appuyer que sur ses écrits théoriques explicitement antisémites, sa correspondance et le *Journal* de Cosima.
- Un dernier groupe prend le contrepied de cette attitude en tentant de démontrer que la dimension antisémite de Wagner est présente non

³² H.-K. Metzger, Rainer Riehn (dir.), *Musik-Konzepte*, 5: *Richard Wagner. Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?*, Edition Text u. Kritik, München 1978.

seulement dans ses écrits, mais aussi dans les livrets de ses opéras et même, selon un groupe encore plus restreint, dans leur musique. J'appartiens à cette dernière catégorie d'auteurs.

Tout d'abord *la question du lien entre Wagner et Hitler*.

Il n'est pas nécessaire d'avoir lu la littérature musicologique ou historique relative à notre sujet pour établir un lien entre Wagner et l'hitlérisme. Cette assimilation fait partie de la culture contemporaine.

Dès 1940, *Le Dictateur* de Charlie Chaplin dénonçait, avant même que ne soit connue l'existence de la déportation et la pratique de l'extermination systématique des Juifs, la répression dont ils étaient victimes en Allemagne. L'extraordinaire scène de ce film où Henkel-Hitler joue avec une mappemonde en baudruche jusqu'à ce qu'elle éclate entre ses mains, est accompagnée de la musique du prélude de *Lohengrin*. De manière plus large, la violence militaire est fréquemment associée à la musique de Wagner comme on l'entend dans le film de Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now* (1979) où la Chevauchée des Walkyries accompagne l'attaque d'un village vietnamien par les hélicoptères américains.

C'est sur du papier envoyé à Hitler par Winifred, l'épouse de Siegfried Wagner, fils de Richard, que le futur dictateur écrit *Mein Kampf* (*Mon combat*) alors qu'il était emprisonné en 1924. Cette anecdote est historiquement contestée³³, mais, fréquemment mentionnée, elle a contribué à établir le lien entre Wagner et Hitler. Dans une longue entrevue filmée, réalisée par Hans Jürgen Syberberg et présentée en 1983 dans le contexte du Centenaire du Festival de Bayreuth, Winifred déclarait qu'Hitler était un parfait gentleman et que s'il apparaissait aujourd'hui à sa porte, «je serais heureuse et joyeuse de le voir et de l'accueillir ici comme par le passé. Son côté noir, je le connais, je sais qu'il existe, mais il n'existe pas pour moi car je ne connais pas cet aspect de lui. La seule chose qui existe pour moi dans une relation à autrui, c'est mon expérience personnelle»³⁴. À la suite de la présentation du film de Syberberg, Winifred Wagner fut interdite de séjour à Bayreuth par son fils Wolfgang. La presse de l'époque se fit largement l'écho de ces déclarations et de ces événements.

Face à ce lien fréquemment suggéré ou affirmé entre Wagner et l'hitlérisme, la littérature se partage entre deux attitudes.

³³ Voir David Clay Large, *Wagners Bayreuth und Hitlers München*, in Saul Friedländer, Jörn Rüsen (Hrsgg.), *Wagner im dritten Reich. Ein Schloß-Elmau-Symposion*, C.H. Beck, München 2000, pp. 202-206.

³⁴ D'après le script du film *Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried, 1914-1975*, cité dans Brigitte Hamann, *Winifred Wagner. A Life at the Heart of Hitler's Bayreuth* (2002), trad. angl. Alan Bance, Granta Books, Londres 2005, pp. 495-496.

La première consiste à refuser de considérer l'existence de liens entre Wagner et le III^e Reich.

Dans des entretiens remarquables avec Edward Saïd, Daniel Barenboim déclare: «Comme la chronologie le montre très clairement, on doit faire la différence entre l'antisémitisme de Wagner, qui était monstrueux, méprisable et pire que l'antisémitisme "normal" – et, je dirais, "acceptable" de l'époque – et l'usage que les nazis en ont fait»³⁵.

Dans un ouvrage entièrement consacré à la connexion entre Wagner et Hitler, Jean Matter conclut:

Celui qui connaît bien Wagner, qui l'a lu, qui l'a suivi dans sa vie et dans ses œuvres, ne peut admettre, non tant en raison d'un attachement tout subjectif, que parce qu'il voit dans cette confusion soigneusement entretenue autour du maître de Bayreuth, une injustice, une incorrection, un vice de forme, comme on dirait au tribunal.³⁶

Écrire cela, c'est précisément ne pas avoir étudié sérieusement la pensée de Wagner sur ce point. «Hitler est mort dans son bunker», écrit-il encore. «Wagner, lui, est toujours vivant. Et l'œuvre du musicien poète attend sa pleine renaissance, enfin désenvoûtée de ses derniers maléfices»³⁷. Le seul problème, c'est que Matter minimise la portée de son pamphlet antisémite, *La judéité dans la musique*: le comparant à d'autres écrits du XIX^e siècle consacrés aux Juifs, il affirme: son essai «nous paraît plutôt modéré dans l'ensemble des publications de ce genre»³⁸. On se demande si Matter l'a vraiment lu.

Du côté des musicologues, Borchmeyer est l'un des premiers à déclarer qu'«il est impossible de faire de Wagner un précurseur de la pensée raciste national-socialiste, en dépit de ses indéniables sentiments antisémites»³⁹. Il fonde sa position sur l'affirmation que les personnages de Wagner ne sont pas des Juifs, un problème sur lequel je vais revenir assez longuement dans la dernière partie du présent texte. Il refuse également de donner au mot *Untergang* le sens de destruction physique et il n'est pas le seul à le penser⁴⁰. Comme le dit Katz dans *Wagner et la question juive*:

des termes tels qu'«autodestruction», «anéantissement», appliqués à des Juifs, s'associent irrésistiblement, dans l'esprit du lecteur contemporain, à l'idée de l'holocauste; mais la rigueur historique et critique exige justement que l'on

³⁵ Daniel Barenboim dans D. Barenboim et E.W. Saïd, *Parallèles et Paradoxes. Explorations musicales et politiques. Entretiens*, trad. fr. Philippe Babo, Paris, Le Serpent à plumes, 2003, p. 137 (ed. orig. *Parallels and paradoxes. Explorations in music and society*, 2002).

³⁶ Jean Matter, *Wagner et Hitler. Essai, L'Âge d'homme*, Lausanne 1977, p. 155.

³⁷ *Ibidem*, p. 164.

³⁸ *Ibidem*, p. 116.

³⁹ D. Borchmeyer, *The Question of Anti-Semitism*, cit., p. 174.

⁴⁰ *Ibidem*.

s'affranchisse de telles associations, pour aborder le texte dans son contexte d'origine et qu'il ne soit pas déformé par les façons de penser actuelles.⁴¹

Taguieff soutient avec force une position analogue dès les premières lignes d'un ouvrage dont l'orientation critique sans ambiguïté est soulignée par son titre *Wagner contre les Juifs*: «Aussi spectaculaire qu'ait été la nazification du wagnérisme, elle ne permet pas de conclure que Wagner fut le père spirituel de Hitler, son "mentor intellectuel". [...] Le fait que Hitler a aimé Wagner ou qu'il a démagogiquement exploité son prestige de grand artiste n'implique pas que tout en Wagner soit pré-hitlérien ou haïssable»⁴². Et de consacrer, en historien averti des idées et de la philosophie, l'essentiel de son livre à la mise en situation de la pensée antisémite de Wagner par rapport aux idées de son temps et de certains de ses précurseurs.

Un deuxième groupe d'auteurs reconnaît que le lien entre Wagner et Hitler existe et affirme qu'il est nécessaire de le dénoncer avec force et même d'en tirer des conséquences radicales.

Avant l'avènement d'Hitler au pouvoir en 1933, les «Bayreuther Blätter», créées du vivant de Wagner pour y présenter des documents le concernant et des exégèses de son œuvre et de sa pensée, deviennent un organe de prosélytisme nazi. Un ouvrage monumental d'Annette Hein, intitulé *Es ist viel 'Hitler' in Wagner*⁴³, fondé sur l'exégèse des textes publiés dans cette revue entre 1878 et 1938, conclut à la responsabilité directe de Wagner dans l'émergence de la pensée hitlérienne⁴⁴.

La littérature wagnérienne émaille des formules lapidaires qui vont dans le même sens. Joseph Talmon n'hésite pas à écrire que *La judéité dans la musique* est un «moment décisif [sur] la route conduisant à Ausch-

⁴¹ Jacob Katz, *Wagner et la question juive*, trad. fr. Pierre Rusch, Hachette, Paris 1986, p. 187 (éd. orig. *Richard Wagner. Verbote des Antisemitismus*, 1985).

⁴² Pierre-André Taguieff, *Wagner contre les Juifs. Aux origines de l'antisémitisme culturel moderne*, suivi de: Richard Wagner, *La juiverie dans la musique, et autres textes*, nouvelles traductions françaises par Anne Quinchon; textes annotés par P.-A. Taguieff, Berg international, Paris 2012, p. 10.

⁴³ «Il y a beaucoup d'Hitler dans Wagner». Cette formule est empruntée à un texte de Thomas Mann (*Wagner und kein Ende*), cité dans Frans C. Lemaire, *Le destin juif et la musique. Trois mille ans d'histoire*, Fayard, Paris 2001, p. 269, qui renvoie à Hans Rudolf Waget (Hrsg.), *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse (1895-1955)* (1999), ausgew., kommentiert und mit einem Essay von Hans Rudolf Waget, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 2005.

⁴⁴ Annette Hein, *Es ist viel 'Hitler' in Wagner. Rassismus und antisemitische Deutschums-ideologie in den "Bayreuther Blättern" (1878-1938)*, mit einem Verfasser- und Schlagwortregister, Max Niemeyer, Tübingen 1996.

witz»⁴⁵. Un pamphlétaire antiwagnérien⁴⁶, Pierre-René Serna, le déclare sans ambages: «Hitler n'aurait pas existé sans Wagner, sans ce lien historique»⁴⁷. Le lien transitif posé entre Wagner et l'hitlérisme peut venir d'une mise en rapport des positions ultérieures de Wagner et du contenu des œuvres elles-mêmes à la fin de sa vie avec le III^e Reich et l'Holocauste. C'est ce lien direct entre Wagner et Hitler, et au-delà avec sa grand-mère Winifred, son oncle Wieland et son père Wolfgang, qui est au centre du livre de Gottfried Wagner, *L'Héritage Wagner*⁴⁸.

Deuxième grande famille d'approches de 'la question juive' chez Wagner: *l'antisémitisme de Wagner est condamnable mais il est explicable par son époque*.

Tout en reconnaissant et condamnant la position de Wagner, en particulier dans ses écrits théoriques, certains de ses défenseurs, y compris des interprètes qui le servent admirablement et avec constance, s'efforcent, dans ce débat, de minimiser, voire de nier sa responsabilité. On ne peut oublier, écrit Pierre Boulez à la veille de la Tétralogie dite du Centenaire en 1976:

que l'antisémitisme est une maladie endémique de l'Europe chrétienne depuis des siècles, et que le nationalisme ne fait que révéler d'une façon plus exacerbée ce qui était latent, le critère national n'ayant point ce caractère d'urgence qu'il revêt à la fin du XIX^e siècle.⁴⁹

Daniel Barenboim, détenteur de la double citoyenneté argentine et israélienne, qui a dirigé la plupart des opéras de Wagner à Bayreuth et en a présenté l'intégrale au Staatsoper de Berlin en avril 2002, déclarait dans la même veine: «Nous devons nous rappeler que la sorte d'antisémitisme affiché par Wagner était *à la mode*⁵⁰ au XIX^e siècle et ne peut donc être rendu responsable des horreurs qui furent commises un demi-siècle plus tard, en faisant mauvais usage de ses idées»⁵¹.

⁴⁵ Joseph Talmon, *The Myth of the Nation and the Vision of Revolution. The Origins of Ideological Polarisation in the Twentieth Century*, Transaction Publishers, New Brunswick 1991, pp. 208-209, cité dans Taguieff, *Wagner contre les Juifs. Aux origines de l'antisémitisme culturel moderne*, cit., p. 105.

⁴⁶ Pierre-René Serna, *L'Anti-Wagner sans peine*, PUF, Paris 2012.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 15.

⁴⁸ Voir, in Gottfried Wagner, *L'héritage Wagner. Une autobiographie*, trad. fr. Nicole Casanova, Nil Éditions, Paris 1998, les chapitres *Antisémitisme et opéra business* (pp. 351-357) et *En voyage avec l'antisémitisme de Wagner* (pp. 373-388). Ed. orig. *Wer nicht mit dem Wolf heult. Autobiographische Aufzeichnungen eines Wagner-Urenkels*, 1997. Plus récemment, Gottfried Wagner, *Du sollst keine anderen Götter haben neben mir. Richard Wagner, ein Minenfeld*, Propyläen, Berlin 2013.

⁴⁹ Pierre Boulez, *Divergences. De l'être à l'œuvre* (1976), in Id., *Points de repère*, vol. II, *Regards sur autrui*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise, Christian Bourgois, Paris 2005, p. 324.

⁵⁰ En français dans le texte.

⁵¹ D. Barenboim, interview publiée dans «Opera Monthly», mai-juin 1993.

Il affirmait encore, et c'est une position à laquelle il sera fidèle jusqu'à aujourd'hui dans un texte publié à l'occasion du bicentenaire de la naissance de Wagner en 2013: «L'antisémitisme n'était pas quelque chose de nouveau dans l'Allemagne du XIX^e siècle.» Il y était répandu «depuis des temps immémoriaux. [...] Les positions antisémites de Wagner doivent être envisagées par rapport à cette toile de fond»⁵². Certes, mais une relecture des auteurs antisémites antérieurs à Wagner permet de déterminer la part d'originalité de son propos⁵³.

En raison de ces prises de position, je consacre une assez grande partie de mon livre à étudier les positions antisémites antérieures à celles de Wagner et à déterminer celles qui peuvent, directement ou indirectement, l'avoir influencé. C'est la seule façon d'établir si Wagner ne faisait que répéter ce qui se disait avant lui et à son époque, ou quelles sont les spécificités de ses prises de position. Par influence indirecte, j'entends tout ce qui relève du *Zeitgeist*, l'esprit du temps, et ce que l'on trouve dans l'histoire de la pensée et de la philosophie allemandes. Par influence directe, j'entends les textes dont le contenu peut être mis en relation explicite avec les aspects particuliers de ce que Wagner a écrit. C'est ainsi que je me livre à une comparaison serrée de *La judéité dans la musique* et de l'essai de Karl Marx, *Zur Judenfrage* (1844; *La question juive*, 1844).

Je fais état aussi, dans la foulée des recherches de Paul Rose, d'auteurs beaucoup moins connus de nous aujourd'hui, comme Heinrich Laube dont une préface à une pièce de théâtre peut être considérée comme une source du pamphlet antisémite de Wagner. Le lien avec ce texte conduit d'ailleurs à éclairer le contexte de sa rédaction.

Troisième famille d'attitudes: *La musique de Wagner n'est pas concernée par la question de l'antisémitisme parce qu'elle est autonome*.

Cette position, corollaire de la précédente, restreint le problème à celui de la seule musique. C'est là une question cruciale pour les interprètes de Wagner. Pierre Boulez, qui a dirigé la *Tétralogie* et *Parsifal* à Bayreuth, a déclaré dans une entrevue publiée en 2005: «Le réel antisémitisme de Wagner, qui a écrit *Das Judentum in der Musik*, et qu'on retrouve dans sa correspondance, n'a rien à voir avec le contenu de sa musique»⁵⁴.

Et si Boulez reconnaît à la musique une connotation politique, ce n'est pas au niveau d'un contenu sémantique dont il nie l'existence de façon générale (dans son essai de 1961, *La musique et les fétiches*, il affirmait «La musique est un art non signifiant»⁵⁵), mais du point de vue des connotations de sa forme, dans une perspective qui n'est pas éloignée de celle d'Adorno:

⁵² D. Barenboim, *Wagner and the Jews*, «The New York Review of Books», LX, 11, 2013, <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2013/jun/20/wagner-and-jews/>> (05/2017).

⁵³ Cf. J.-J. Nattiez, *Wagner antisémite*, cit., chap. IV et VI.

⁵⁴ P. Boulez, interview publiée dans «Télérama», 24 août 2005, p. 13.

⁵⁵ P. Boulez, *Points de repère*, vol. I, *Imaginer*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise, Christian Bourgois, Paris 1996, pp. 491-505.

«La musique de Wagner refuse par son existence même de porter le contenu idéologique qu'elle est chargée de transmettre»⁵⁶. En d'autres termes, c'est le caractère révolutionnaire et esthétiquement annonciateur du XX^e siècle qui donne un caractère progressiste à sa musique. Ceux qui s'acharnent contre Wagner font le jeu d'Hitler, dit encore Boulez:

Ils rejettent sa musique dans le giron d'Hitler. Si l'on parle des *Maitres Chanteurs* ou de *Lohengrin* où un certain nationalisme se fait jour, je veux bien, mais *Tristan* est absolument intouchable. Le réel antisémitisme de Wagner, qui a écrit *Das Judentum in der Musik* et qu'on retrouve dans sa correspondance, n'a rien à voir avec le contenu de sa musique. En 1976, le président allemand a dit cette phrase qui a fait bondir : "Hitler aimait la musique de Wagner, mais il aimait aussi les bergers allemands." Et c'est vrai que si Hitler avait compris la dramaturgie de Wagner, il aurait vu que la Tétralogie se termine très mal, par l'incendie du Walhalla et la perte des Dieux⁵⁷. Il ne l'aurait pas prise comme une musique de victoire, mais de défaite.⁵⁸

Quatrième famille de positions: *L'antisémitisme de Wagner n'est évident que dans ses textes théoriques.*

Plusieurs auteurs, et non des moindres, restreignent les manifestations évidentes de l'antisémitisme de Wagner à ses textes théoriques, pour la raison que la judaïté des personnages de ses opéras serait hypothétique et qu'elle n'est jamais explicite dans ses livrets.

Dans *Wagner et la question juive*, Jacob Katz, constatant la subjectivité de certaines interprétations antisémites des œuvres, préfère renoncer à y faire appel.

Il faut laisser aux critiques littéraires et musicaux le soin de décider si de telles interprétations font réellement progresser la compréhension des œuvres. Du point de vue biographique, elles ne sont d'aucun profit. Soit elles ne font que reprendre des informations déjà connues par d'autres sources, soit elles avancent des hypothèses invérifiables. Fort de cette considération, je me suis résolu à ne pas prendre en compte les œuvres artistiques de Wagner, et à n'invoquer, outre les témoignages de tiers, que les prises de position explicites du compositeur.⁵⁹

Un des arguments les plus forts des auteurs qui nient la présence d'un contenu antisémite dans les opéras de Wagner, repose sur le fait que, à aucun moment, Wagner ne caractérise explicitement ses personnages comme des Juifs. Tel est l'argument de Barenboim:

⁵⁶ P. Boulez, *Le temps re-cherché* (1976), in Id., *Points de repère*, vol. II, cit., p. 163.

⁵⁷ Après 1942, au festival de Bayreuth, on ne joue plus la Tétralogie, mais seulement *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Les Maitres Chanteurs de Nuremberg*): 16 fois en 1943 et 12 fois en 1944 (voir Pierre Flinois, *Le Festival de Bayreuth. Histoire, mythologie, renseignements pratiques*, Sand, Paris 1989, p. 318).

⁵⁸ P. Boulez, interview, cit., p. 13.

⁵⁹ J. Katz, *Wagner et la question juive*, cit., pp. 184-185.

Dans les opéras eux-mêmes, on ne trouve pas un seul personnage juif. Il n'y a pas une seule remarque antisémite. [...] Si [Wagner] avait vraiment voulu exprimer son antisémitisme au travers de ses opéras, il aurait appelé un chat un chat – mais il ne l'a pas fait. En d'autres termes, qu'il ait méprisé les Juifs ne fait pas de doute, mais je ne pense pas que cela fasse partie intégrante de son œuvre.⁶⁰

Et Saïd soutient son point de vue:

Comme Daniel Barenboim l'a souvent fait remarquer, aucun des opéras de Wagner ne présente de connotation directement antisémite; pour être plus précis, les Juifs, qu'il haïssait et qu'il visait dans ses pamphlets, ne se retrouvent jamais en tant que Juifs ou personnages juifs dans ses œuvres musicales. De nombreux critiques ont cru déceler des traces d'antisémitisme chez certains personnages que Wagner traite avec mépris et dérision dans ses opéras. Mais de telles accusations ne peuvent être que des soupçons d'antisémitisme, et non des exemples caractérisés, bien que la ressemblance entre des caricatures de Juifs – courantes à l'époque – et Beckmesser, personnage grotesque du seul opéra-comique de Wagner, *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, soit effectivement troublante. Cependant, Beckmesser est lui-même un personnage chrétien allemand, et il n'a rien d'un Juif. À l'évidence, Wagner établissait une distinction dans son esprit entre les Juifs dans la réalité et les Juifs dans sa musique, se montrant prolix sur les premiers dans ses écrits, et muet sur les seconds dans ses opéras.⁶¹

Borchmeyer est tout aussi radical dans son refus. Voir dans le personnage de Mime une incarnation du Juif n'est, selon lui, qu'un «hypothèse invérifiable»⁶².

Dans *Wagner contre les Juifs*, Taguieff se montre plus nuancé. Il laisse en suspens la présence de l'antisémitisme dans les opéras de Wagner en terminant ainsi son livre:

L'antisémitisme des écrits polémico-théoriques de Wagner est une réalité, alors que celui de ses œuvres poético-musicales n'est qu'une hypothèse. Mais faut-il ajouter que cette hypothèse est rendue vraisemblable par ses écrits antisémites publiés ainsi que parce que nous savons des opinions antijuives de l'individu Wagner? Sur la question, il n'y a pas de dernier mot.⁶³

Ce qui, fort heureusement, laisse la porte ouverte à des recherches en ce sens. J'ai toutes les raisons de préférer cette position qui me laisse le

⁶⁰ D. Barenboim, in D. Barenboim et E.W. Saïd, *Parallèles et Paradoxes*, cit., pp. 131-132.

⁶¹ E.W. Saïd, *Barenboim et le tabou wagnérien*, *ibidem*, p. 222.

⁶² D. Borchmeyer, *The Question of Anti-Semitism*, cit., p. 183.

⁶³ P.A. Taguieff, *Wagner contre les Juifs. Aux origines de l'antisémitisme culturel moderne*, cit., p. 234.

champ libre et qui est dictée par une prudence épistémologique de bon aloi, à celle du musicographe torontois Owen Lee qui n'hésite pas à écrire: «Personne n'a encore réussi à faire la preuve que les opéras de Wagner sont antisémites, et je doute que quelqu'un y parvienne un jour.»⁶⁴.

Dernière position qui est la mienne: *l'antisémitisme de Wagner est présent non seulement dans sa pensée et ses propos, mais également dans certains aspects particuliers de ses livrets et de sa musique.*

En effet, quelques musicologues, relativement peu nombreux, ont considéré que certains personnages des opéras de Wagner pouvaient être considérés comme des incarnations ou des caricatures de Juifs. Le plus célèbre d'entre eux est sans doute Theodor Adorno à propos d'Alberich, Mime et Beckmesser, mais il l'a plus affirmé que démontré⁶⁵ et il convenait de reprendre le travail. Kundry, sans doute parce que Wagner l'avait dit lui-même⁶⁶, a été considérée comme une image de 'juive errante' ou, tout simplement, de juive. C'est parfois l'ensemble d'une œuvre que l'on qualifie de dramatiquement fondée sur la suprématie raciale et l'antisémitisme, notamment *Les Maîtres Chanteurs* et *Parsifal*⁶⁷ et même, cela surprendra, comme ça m'a surpris, *Tristan et Isolde*⁶⁸, ce avec quoi je ne suis pas du tout d'accord. Le plus proluxe des auteurs établissant un lien entre l'antisémitisme de Wagner et ses œuvres aura été Hartmut Zelinsky, un chercheur controversé s'il en est, conpue par la plupart et admiré par quelques-uns. Non seulement il a été l'un des premiers à affirmer qu'il existait une conjonction entre les œuvres de Wagner et ses positions antisémites, mais que cet antisémitisme wagnérien conduisait à Hitler en ligne directe.

Il y a encore moins de monde pour considérer que la *musique* de certains passages des opéras de Wagner a un caractère antisémite. Je vais y revenir dans un instant.

Il y a une dernière raison pour laquelle je crois nécessaire de réexaminer la question de l'antisémitisme wagnérien. C'est parce que toutes les questions relatives à l'antisémitisme de Wagner ont souvent été abordées selon les points de vue distincts de disciplines variées: l'histoire de la culture et de la philosophie allemandes, l'histoire de la musique, l'histoire

⁶⁴ M. Owen Lee, *Wagner ou les difficiles rapports entre la morale et l'art*, trad. fr. Laurette Therrien, Bellarmin, Québec 2001, p. 62 (éd. orig. *Wagner. The Terrible Man and His Truthful Art*, 1999).

⁶⁵ Theodor W. Adorno, *Essai sur Wagner*, trad. fr. Hans Hildenbrand, Alex Lindenberg, Gallimard, Paris 1966, p. 23 (éd. orig. *Versuch über Wagner*, 1952).

⁶⁶ R. Wagner, *Das braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen. 1865-1882*, Vorgelegt und kommentiert von Joachim Bergfeld, Atlantis, Zürich-Freiburg im Breisgau 1975, p. 62.

⁶⁷ Barry Millington, *Parsifal. A Work for our Times*, «Opera», XXXIX, 1, 1988, pp. 247-260.

⁶⁸ Paul Lawrence Rose, *Wagner. Race and Revolution*, Faber and Faber, London 1992, pp. 97-98.

de l'antisémitisme, la musicologie, la psychanalyse. Résultat: selon leurs objectifs, les auteurs ont *séparé* les uns des autres les examens de sa vie, de ses écrits théoriques, de sa correspondance, des livrets de ses opéras et de leur musique. Je crois nécessaire de dépasser cette situation d'éclatement.

Ma position est simple: selon moi, la personnalité de Wagner était une; il existait des liens étroits entre sa carrière, ses œuvres, et ses écrits.

Tout comme dans *Wagner androgyne* où j'ai tenté d'éclairer le contenu de plusieurs de ses opéras par celui de ses écrits théoriques prônant l'avènement de l'art total⁶⁹, je crois nécessaire d'aborder la *Tétralogie*, *Les Maîtres chanteurs* et *Parsifal* à la lumière des écrits antisémites qui en accompagnent la gestation ou la représentation. Je n'arrive pas à croire, en effet, que c'est sans raison profonde que l'homme qui est en train de concevoir la *Tétralogie* prend la peine de publier au même moment *La judéité dans la musique*. Pourquoi rééditer ce pamphlet juste après la création des *Maîtres Chanteurs*, sinon pour tenter d'éclairer une partie de son message? Et comment ne pas tenir compte des autres essais racistes qu'il rédige lorsqu'il compose *Parsifal* pour interpréter ce qu'il appelait-lui-même un *Bühnenweihfestspiel*, une action dramatique sacrée? Je ne le crois pas schizophrène. Il faut faire appel simultanément, à chaque étape de son existence, à l'ensemble des données qui permettent de décrire, de comprendre et d'expliquer la dimension antisémite de ses actes, de ses propos, de ses écrits et de ses œuvres. Pour bien comprendre ses positions en rapport avec ses œuvres, il me paraît indispensable de les rattacher aux différents moments de sa carrière, ce qui n'est pas la position de tout le monde. Le plus souvent, on a considéré son antisémitisme du seul point de vue de ses écrits mais cette stratégie a souvent permis de refuser d'établir un lien avec les œuvres elles-mêmes et de les exonérer de tout contenu antisémite. L'antisémitisme de Wagner est incontournable dans son pamphlet de 1850. Commençons par là.

*

On lit dans *La judéité dans la musique*:

Il nous faut expliquer cette répugnance involontaire que nous inspirent la personnalité et l'être même des Juifs, afin de justifier cette aversion instinctive qui, nous le reconnaissons clairement, est plus puissante et plus déterminante que nos efforts conscients pour nous en défaire. Aujourd'hui encore, nous ne faisons que nous mentir intentionnellement à nous-mêmes à ce sujet lorsque nous déclarons inappropriée et non conforme aux bonnes

⁶⁹ Cf. J.-J. Nattiez, *Wagner androgyne. Essai sur l'interprétation*, Christian Bourgois éditeur, Paris 1990. Trad. italienne de L. Cottino et C. Mussolini, *Wagner androgino*, Einaudi, Turin 1997.

mœurs toute manifestation ouverte de notre répulsion naturelle contre l'être juif. Ce n'est que tout récemment que nous semblons avoir compris qu'il est plus raisonnable de se libérer des chaînes de ce mensonge pour considérer en toute objectivité l'objet de notre sympathie forcée et pour mieux comprendre l'aversion que nous ressentons envers lui malgré toutes les utopies libérales. Nous nous apercevons alors, à notre grande surprise, que notre lutte libérale n'était qu'un combat contre des nuages pendant lequel, en bons chrétiens, nous flottons dans les airs, alors que le beau sol de la réalité bien réelle trouvait un propriétaire qui, certes, s'amusait fort de nos sauts dans les airs, mais qui nous trouvait bien trop bêtes pour nous dédommager en nous laissant un peu de ce terrain réel usurpé. Sans qu'on s'en aperçoive, le « créancier des rois » est devenu le roi des croyants, et nous ne pouvons plus maintenant que trouver fort naïve la demande d'émancipation de ce roi, puisque c'est plutôt nous qui nous voyons dans la nécessité de lutter pour nous émanciper des Juifs. Le Juif est en réalité, dans l'état actuel des choses de ce monde, déjà plus qu'émancipé : il règne, et règnera tant et aussi longtemps que l'argent demeurera le pouvoir devant lequel tous nos actes et nos efforts restent impuissants. Il n'est pas même nécessaire de démontrer ici que c'est la misère historique des Juifs et la brutalité rapace des pouvoirs dominants germano-chrétiens qui ont mis eux-mêmes ce pouvoir dans les mains des fils d'Israël. Il s'agit plutôt ici d'examiner de plus près les raisons pour lesquelles il est impossible, sur la base de l'étape de développement à laquelle sont parvenus les arts, de continuer à construire quoi que ce soit de naturel, de nécessaire et de véritablement beau sans modifier complètement cette base, et pourquoi cet état de fait a mis également le goût artistique public de notre époque dans les mains industrielles des Juifs. Ce que le serf a dû payer aux seigneurs du monde romain et médiéval en dur travail et en misère, le Juif le convertit aujourd'hui en argent; qui remarque donc que ce petit bout de papier à l'air innocent est taché du sang d'innombrables générations? Ce que les héros de l'art ont pu opposer au démon anti-artistique pendant deux malheureux millénaires d'efforts inouïs consommant toute vie et toute énergie, le Juif le convertit aujourd'hui en commerce des objets d'art; qui remarque donc que ces petits objets d'art lisses et maniérés sont enduits de la sainte et douloureuse sueur des génies de deux millénaires?⁷⁰

Plus loin, Wagner s'en prend à l'aspect extérieur des Juifs, à leur manière de parler et à leur musique:

Tout ce qui nous rebute dans son apparence extérieure et dans sa parole produit finalement sur nous, dans son chant, un effet repoussant, dans la mesure où nous ne sommes pas fascinés par le parfait ridicule de cette apparition. Comme le chant est l'expression la plus vivante et la plus incontestablement sincère de la sensibilité personnelle, il est tout naturel que la particularité répugnante de la nature juive s'y exprime avec la plus grande clarté, et conformément à une conviction naturelle, nous ne devrions jamais

⁷⁰ R. Wagner, *Wagner antisémite* [...], cit., p. 569.

considérer les Juifs comme compétents dans quelque domaine de l'art que ce soit, au-delà de celui dont le chant constitue la base⁷¹

Le Juif, qui n'est en lui-même capable d'expression artistique ni par son apparence extérieure, ni par sa parole, et bien moins encore par son chant, n'en est pas moins parvenu à maîtriser le goût du public dans le plus répandu des arts modernes: la musique⁷²

Les deux têtes de turcs de Wagner sont Mendelssohn – à qui il a reproché, on l'a su bien plus tard, de ne pas lui avoir rendu le manuscrit d'une Symphonie qu'il avait refusé de diriger, et son grand rival en matière de création lyrique, Meyerbeer, dont il évite soigneusement de citer le nom. Il me paraît indispensable de savoir ce que Wagner a vraiment écrit. Aussi, pour que lecteurs et lectrices puissent juger sur pièce, ai-je tenu à faire figurer dans mon livre une traduction nouvelle de ces textes due à la remarquable maîtrise de la langue allemande de ma collègue Marie-Hélène Benoit-Otis. Ce n'était pas une mince affaire si l'on songe au mot de Nietzsche pour qui les textes théoriques de Wagner étaient écrits dans «un allemand de marécage»⁷³! Mais surtout, il fallait faire attention au choix des mots. Lorsque, à la fin de son essai de 1850, et comme je l'ai rappelé plus haut, Wagner souhaitait aux Juifs «la rédemption d'Ahasvérus» en leur promettant l'*Untergang*, certains auteurs, et ce dès le XIX^e siècle, ont pris le risque de traduire ce mot par 'anéantissement', une expression qu'il est difficile de garder aujourd'hui, à moins que l'on ne souhaite expressément soutenir que la pensée antisémite de Wagner nous conduit en ligne directe à l'hitlérisme et à la Shoah. Ma collaboratrice et moi-même avons préféré celui d' 'engloutissement'. Un de nos arguments, c'est le lien qu'il me paraît possible d'établir entre le final du *Vaisseau fantôme* et la forme de rédemption que Wagner promet aux Juifs.

Mais ce n'est pas seulement dans ses articles que Wagner soutient des positions antisémites. Elles sont également évidentes dans sa correspondance et dans ses propos rapportés par le *Journal* de son épouse Cosima. On appréciera le commentaire d'une de ces assertions: «R. dit en une plaisanterie un peu vive que tous les Juifs devraient périr au cours d'une représentation de *Nathan le Sage*»⁷⁴, le chef d'œuvre humaniste de Lessing... Mais

⁷¹ *Ibidem*, p. 573.

⁷² *Ibidem*, p. 574.

⁷³ Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles*, IV, *Richard Wagner à Bayreuth* (Appendice, notes pour le "Cas Wagner"), in *Œuvres complètes* de Frédéric Nietzsche, traduction de Henri Albert, vol. V, tome II, Mercure de France, Paris 1922, p. 272 (éd. orig. *Richard Wagner in Bayreuth*, 1876).

⁷⁴ Cosima Wagner, *Journal*, trad. fr. Michel-François Demet, vol. IV (1881-1883), texte établi, préfacé et commenté par Martin Gregor-Dellin et Dietrich Mack, Gallimard, Paris 1979, entrée du 18 décembre 1881 (éd. orig. *Die Tagebücher*, 1869-1883).

c'est évidemment l'*interprétation* de ses déclarations et de ses attitudes, aux différents moments de sa carrière, qui ne va pas de soi. Nietzsche avait affirmé que Wagner était le fils non de Friedrich Wagner mais d'un acteur, Ludwig Geyer, juif de surcroît, à son avis. Il y a en tête de chaque partie de son autobiographie *Mein Leben* un blason reproduisant un vautour, ce qui se dit en allemand *Geyer*. On en a parfois déduit que c'était une preuve que Wagner reconnaissait de façon allusive la paternité de Geyer, mais en admettant que ce soit le cas, cela ne signifie pas nécessairement qu'il était d'ascendance juive. Le caractère juidaïque du patronyme *Geyer* est âprement discuté: soutenu par Nietzsche, récusé par d'autres. L'essentiel à retenir, c'est que Wagner avait des doutes quant à son origine, comme me semblent l'attester les fréquentes allusions aux problèmes d'origine que l'on trouve dans ses opéras, dès son premier essai, *Leubald*, de 1826-1828, jusque bien sûr *Lohengrin* dont c'est l'épine dorsale. «Nie sollst Du mich befragen [...]» «Tu ne devras jamais me demander ni te soucier seulement de savoir d'où je suis venu et par quel voyage, quel est mon nom ni quel est mon lignage»⁷⁵. On imagine l'aubaine que cette hypothèse pouvait représenter pour les tenants de l'interprétation psychanalytique. L'antisémitisme de Wagner aurait-il pour cause la haine du père combinée à la haine de soi? Cette rumeur sur ses origines juives, amplifiée par la notoriété du philosophe, était d'ailleurs très présente dans la société allemande avant que Nietzsche ne la publie. Mais si à mon avis l'antisémitisme de Wagner ne fait aucun doute dans ses écrits, sa correspondance et ses propos, il convient de se demander si les opéras de Wagner eux-mêmes sont antisémites.

*

Une des tactiques utilisées pour protéger la stature du musicien et l'exonérer de l'accusation d'antisémitisme, aura consisté à contester l'existence d'une dimension antisémite dans les œuvres elles-mêmes, et notamment le caractère juif d'Alberich, Mime et Hagen dans la Tétralogie, de Beckmesser dans *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, de Kundry dans *Parsifal*. La question a été violemment débattue. L'argument essentiel, c'est que Wagner ne caractérise par Beckmesser comme juif, ainsi que Shakespeare l'a fait explicitement avec le Shylock du *Marchand de Venise*. L'erreur d'interprétation, à mon avis, et c'est là un problème sémiologique, c'est que tous ceux qui ont contesté la caractérisation des personnages que j'ai cités comme juifs, n'ont pas compris qu'ils sont traités non comme des Juifs mais comme des *allégories* du Juif. Or, le propre d'une allégorie, c'est de ne pas être identique à ce à quoi elle renvoie. Alors, qu'est-ce qui intervient dans le cas des personnages

⁷⁵ R. Wagner, *Lohengrin. Opéra en trois actes* (édition bilingue), trad. fr. Dominique Sila, «L'Avant-scène opéra», 143-144, 1992, pp. 41-132.

que je viens de citer, qu'est-ce qui me conduit à ne pas être d'accord avec les chercheurs et les personnalités qui refusent la présence de traits sémites chez certains personnages de Wagner?

Il convient de comparer la caractérisation des personnages que j'ai cités avec ce que Wagner dit des Juifs dans *La judéité dans la musique*. Par exemple, à propos de leur langage:

Ce qui frappe tout d'abord notre oreille et lui apparaît absolument étranger et désagréable, c'est cet accent sifflant, strident, bourdonnant et traînant de la prononciation juive; une utilisation absolument impropre de notre langue nationale et une déformation arbitraire des mots et des constructions de phrases donnent par ailleurs à cette manifestation sonore le caractère d'un bavardage insupportablement confus, de sorte qu'en l'écoutant, nous portons malgré nous notre attention sur le comment repoussant de la parole juive, plutôt que sur le quoi qu'elle contient. Il faut avant tout reconnaître et retenir l'importance exceptionnelle de cet état de fait pour expliquer l'effet que produisent sur nous les œuvres musicales des Juifs modernes.⁷⁶

Une des fonctions des filles du Rhin est de traduire explicitement l'impression ressentie à la vue d'Alberich. Voyant Alberich pour la première fois, Woglinde et Wellgunde s'écrient ensemble: «Pouah le vilain!» (*der Gars-tige*)⁷⁷. Woglinde dit encore: «Si tu es amoureux et avide de volupté, fais voir, bel ami, quel est ton aspect? Pouah! fat velu et bossu! Gnome noir, écaillé et sulfureux! Cherche-toi une amie à qui tu plaisés!»⁷⁸. Puis Flosshilde reprend la description physique et feint d'admirer sa voix: «Oh! Chante encore si doucement et délicatement, que cela séduit sublimement mon oreille!»⁷⁹. «Ton regard perçant, ta barbe hérissée, puissé-je le voir, la saisir continuellement! Puissent les boucles raides de ta chevelure hérissée entourer éternellement Flosshilde de leur flot! Tes formes de crapaud, le coassement de ta voix, oh! puissé-je, étonnée et muette, n'entendre et ne voir qu'eux»⁸⁰.

Ce «coassement de la voix», nous l'entendons dans les allitérations particulièrement rugueuses prêtées à Alberich. Par exemple:

Garstig glatter
glitschriger Glimmer!
Wie gleit' ich aus!⁸¹

⁷⁶ R. Wagner, *La judéité dans la musique*, cit., p. 572.

⁷⁷ R. Wagner, *Das Rheingold / L'Or du Rhin*, traduction française avec indication des leitmotifs par Jean d'Arièges. Préface par Marcel Doisy, texte allemand et traduction française en regard, Aubier-Flammarion, Paris 1968, pp. 56-57.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 67.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 69.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 71.

⁸¹ *Ibidem*, p. 60.

Ou encore:

Wie fang' ich im Sprung
den spröden Fisch?⁸²

Et ceci:

Mir zagt, zuckt
und zehrt sich das Herz,
lacht mir so zierliches Lob.⁸³

Et à cette caractérisation antisémite de l'aspect physique et de la voix d'Alberich, il faut évidemment ajouter le rôle économique qui est le sien. N'oublions jamais que le titre de la Tétralogie, *L'Anneau du Nibelung*, désigne Alberich qui vise à conquérir le monde après s'être approprié l'or du Rhin.

Les commentateurs de Wagner n'ont pas accepté que le marqueur des *Maîtres chanteurs*, Beckmesser, présenté dans l'intrigue comme un bourgeois de Nuremberg, révèle des traits de judaïté. Or, il est difficile d'ignorer, même si certains ont tenté de le faire, que, dans les 2^{ème} et 3^{ème} esquisses de cet opéra, Beckmesser soit dénommé Hanslich, déformation du nom du critique musical viennois Hanslick. Or, dans la réédition de *La judéité dans la musique*, Wagner ajoute tout un développement sur Hanslick dont il dénonce, je cite, «une origine juive coquettement cachée»⁸⁴. Mais il y a plus.

Du côté de la musique, les chercheurs qui ont osé affirmer qu'elle pouvait avoir une dimension antisémite se comptent sur les doigts d'une main: un étudiant américain que personne ne cite, Nicolas Samuel Belasco; Barry Millington qui s'est penché sur la Sérénade de Beckmesser et dont d'autres auteurs ont tenté, sans succès à mon avis, de démolir son argumentation; et Marc Weiner qui y a consacré un livre entier, *Richard Wagner and the Antisemitic Imagination* que l'on a préféré parfois ignorer plutôt que le discuter. Mais pour se pencher sur la musique du point de vue qui nous occupe, il faut évidemment admettre que la musique n'est pas seulement une organisation formelle de structures musicales, comme on l'a souvent affirmé depuis Hanslick, mais aussi une forme symbolique capable de véhiculer, selon des processus complexes et dans des contextes spécifiques, des réseaux de signification.

Le musicologue britannique Barry Millington a fait la démonstration, textes musicaux à l'appui, que la Sérénade de Beckmesser, au 2^{ème} acte des

⁸² *Ibidem*, p. 62.

⁸³ *Ibidem*, p. 68.

⁸⁴ R. Wagner, "Suppléments" à *La judéité dans la musique*. Cit. da Bryan Mage, *The Tristan Chord: Wagner and Philosophy*, New York, Owl Books 2000, p. 379. Cf. J.-J. Nattiez, *Wagner antisémite*, cit., p. 482, n. 251.

Maîtres chanteurs était la caricature musicale de la prière juive «Rezei»⁸⁵, ce qui explique, ainsi que le révèle le *Journal* de Cosima, les manifestations bruyantes de la communauté juive lors de la première berlinoise des *Maîtres*, qui firent «courir le bruit»⁸⁶, ose écrire Cosima, que Wagner avait parodié une musique de synagogue alors que l'analyse musicale peut le démontrer. Et ce n'était pas la première fois chez Wagner. Un étudiant de maîtrise de l'Université de Pennsylvanie, Nicholas Samuel Belasco⁸⁷, a pu prouver, là encore en se fondant sur une comparaison des textes musicaux, que l'air de Mime, au 1^{er} acte de *Siegfried*, était une caricature de musique juive traditionnelle. Et je suis heureux de faire la publicité pour ce travail que personne ne connaît mais que l'auteur avait porté à ma connaissance.

À cela, j'ajouterai encore autre chose. Si on compare cet air de Mime et la Sérénade avec *Les Huguenots* de Meyerbeer, et notamment, avec la partie musicale des personnages de cet opéra dont on peut démontrer, sur la base du livret, que les personnages du rôle-titre incarnent les Juifs, on découvre que Wagner utilise, dans les rôles de Mime et de Beckmesser, des tournures mélodiques que l'on retrouve chez Meyerbeer, et notamment l'utilisation systématique de l'appoggiature, caricature de ce que Wagner appelle, dans *La judéité dans la musique*, «les glapissements de synagogue»⁸⁸. Ainsi Wagner fait d'une pierre deux coups: il ridiculise les musiques juives traditionnelles et celle de Meyerbeer. Mais, en plus de cela, l'antisémitisme de Wagner prend une dimension *esthétique*, car en prêtant à la musique de Meyerbeer des traits de judaïté musicale, son objectif est de se moquer de ce rival qui, à son époque, avait infiniment plus de succès que lui dans le genre 'grand opéra'. Car, et c'est ici qu'il convient de retourner aux textes de Wagner où il fait la théorie de l'art total, son objectif était de concurrencer Meyerbeer sur son propre terrain.

Évidemment, pour reconstituer la caractérisation antisémite des *Maîtres chanteurs* il faut faire appel 1. au texte de la réédition de *La judéité dans la musique* en 1869, 2. aux esquisses de l'œuvre, 3. à l'histoire du concept de 'grand opéra' chez Meyerbeer et Wagner, toutes choses dont le spectateur, hier et aujourd'hui, n'a pas connaissance quand il assiste à une représentation des *Maîtres*. Mais au moins la conjonction de ces informations est sans équivoque quant à l'intention antisémite de Wagner dans cette œuvre. Il n'en restait qu'une trace visible: la caricature musi-

⁸⁵ B. Millington, *Nuremberg Trial. Is the Anti-Semitism in 'Die Meistersinger'?*, «Cambridge Opera Journal», III, 3, 1991, p. 121 et p. 377 note 28.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Nicholas Samuel Belasco, *Jew in the Music. Antisemitism and Musical Discourse in Act 1, Scene 1 of Richard Wagner's "Siegfried"*, mémoire de licence, Schreyer Honors College and School of Music, Pennsylvania State University Press, Philadelphia 2005.

⁸⁸ Pour les analyses musicales correspondantes, cf. J.-J. Nattiez, *Wagner antisémite*, cit., pp. 292-306 et 374-391.

cale d'une prière juive dans la Sérénade, mais pour la comprendre, encore fallait-il avoir connaissance de la culture musicale juive. C'est ce qui se produisit avec le public juif de Berlin. Il n'est d'ailleurs pas certain que même Cosima ait été au courant de ce lien.

Cela ne veut pas dire que, dans d'autres circonstances, le public n'était pas sensible au contenu antisémite de ses opéras. Le contenu antisémite de la Tétralogie a été reconnu en 1911-1912 par un éminent dessinateur britannique, Arthur Rackham (mais pour le louer), comme en témoigne, parmi d'autres images, sa manière de représenter avec un nez crochu les personnages de la scène où, dans *L'Or du Rhin*, Alberich maltraite les Nibelungen.

Et déjà du vivant de Wagner, au moins un éminent critique musical ne s'y était pas trompé. Rendant compte de *Parsifal* dans un article publié le lendemain de sa création mondiale, l'éminent critique Paul Lindau écrivait:

La dernière œuvre pourrait être intitulée : "Le christianisme dans la musique"; elle est en quelque sorte l'accomplissement du programme que Wagner a tracé pour la première fois dans une de ses brochures tant discutées, et qui peut être considéré comme le point de départ d'un mouvement répandu ensuite sur la vie sociale et publique de toute l'Allemagne.⁸⁹

Dans ce texte capital et de première main, l'allusion à *La judéité dans la musique* est transparente. La suite donne froid dans le dos:

Ce n'est sans doute pas le christianisme de Wolfram d'Eschenbach, la piété unie aux joies du monde et armée de la cuirasse brillante du chevalier allemand; c'est le christianisme sombre et austère, qui revêt la robe monacale aux couleurs ternes, et préfère manier le flambeau pour allumer les bûchers plutôt que le glaive étincelant pour défendre quelque noble dame; ce n'est pas le christianisme allemand qui vit et laisse vivre, c'est celui de l'inquisiteur espagnol qui brûle les hérétiques pendant que les cloches retentissent au haut des tours et que des voix d'enfants célèbrent, sur des mélodies sensuelles, la grâce divine.⁹⁰

L'examen de la question antisémite chez Wagner ne s'arrête pas là. Et c'est un *locus classicus* de la littérature wagnérienne que de discuter de son influence sur l'hitlérisme et la Shoah, comme je le signalais en commençant. L'ombre d'Hitler est lourde à porter pour les amoureux de Wagner et les wagnérolâtres. Le bannissement de sa musique en Israël en est sans doute la manifestation contemporaine la plus connue, notamment en raison d'un projet de concert de Daniel Barenboim le 27 décembre 1991 qui déclencha des vagues jusqu'à la Knesset.

⁸⁹ Paul Lindau, *Richard Wagner*, trad. fr. Johannès Weber, Hinrichsen, Paris 1885, p. 178.

⁹⁰ *Ibidem*.

Pour Barenboim, comme on l'a dit, la musique de Wagner n'est pas contaminée par ses déclarations antisémites. Dans le dialogue avec Edward Saïd que j'ai cité en commençant, il déclare:

Si l'on ne s'arrête pas à cette proximité idéologique avec les nazis, proximité qui, d'ailleurs, ne relève pas de la responsabilité de Wagner lui-même, alors on peut très bien l'*écouter*⁹¹. Le fait que ma suggestion [de jouer Wagner en Israël en dehors des cycles d'abonnement] n'ait pas été suivie est le reflet d'une sorte d'intolérance politique et de toutes sortes d'idées qui, là encore, n'ont rien à voir avec la *musique*⁹² de Wagner.⁹³

Aussi, je suis amené à prendre fermement position par rapport aux questions qui fâchent: si antisémitisme il y a dans les opéras de Wagner, faut-il en interdire l'exécution ou la représentation? Ce qui conduit à se demander si une mise en scène peut, ou même doit montrer la dimension antisémite que l'exégète peut discerner dans certains opéras de Wagner.

*

Une première attitude, similaire à celle d'Habermas qui se refuse par principe à assister à toute représentation d'un opéra de Wagner ou à celle des Israéliens qui militent contre l'exécution de sa musique et même la représentation de ses opéras (il ne semble pas que l'on ait envisagé de jouer des opéras de Wagner à l'Israeli Opera de Tel Aviv alors que la radio israélienne les diffuse), consisterait à *interdire* l'exécution des opéras de Wagner. Lors d'une conférence qu'il présenta à l'Université McGill de Montréal en septembre 1989, je demandais à Gottfried Wagner: «Faut-il fermer Bayreuth?». Il me répondit de la manière la plus catégorique avec un grand hochement de tête: «Assurément». Visiblement on n'en est pas encore là.

Une deuxième solution conduit à ignorer totalement la dimension antisémite de Wagner, non pas en proposant des mises en scène réalistes qui s'attachent à la lettre des livrets, comme celles de Günther Schneider-Siemssen et Otto Schenk à l'Opéra du Métropolitain de New York, – qui se proposent explicitement de reconstituer la production originale du *Ring* – mais en effaçant de l'œuvre de Wagner toute dimension historique pour en souligner la portée mythique universelle. C'est sans doute le grand mérite de Wieland Wagner, à compter de 1951, que d'avoir 'sauvé' Wagner en dénazifiant l'œuvre de son grand-père. En racontant le mythe du *Ring*, l'histoire des *Maîtres Chanteurs* et celle de *Parsifal* dans des dé-

⁹¹ C'est moi qui souligne.

⁹² C'est moi qui souligne.

⁹³ D. Barenboim dans D. Barenboim et E.W. Saïd, *Parallèles et Paradoxes*, cit., p. 138.

cors abstraits, Wieland faisait d'une pierre trois coups: il allait chercher dans les drames de Wagner leur dimension 'purement humaine', mais en un sens différent que l'expression avait pour Wagner; il se débarrassait des connotations politiques et racistes qui venaient les entacher; il créait un nouveau style de mise en scène lyrique et de décor qui allait bouleverser dans le monde entier la conception de l'opéra pour de nombreuses années. En fondant l'esthétique scénographique du Nouveau Bayreuth sur l'abstraction, il avait voulu donner à l'œuvre de Richard Wagner une portée universelle et a-historique.

Une troisième attitude consiste à souligner le lien entre Wagner et le Troisième Reich. C'est ce qu'ont fait nombre de mises en scène des années 1970, et tout particulièrement grâce aux décors. A Kassel, en 1974, Ulrich Melchinger et Thomas Richter-Forgách représentent le palais des Gibichungen dans l'architecture de la Chancellerie du Reich à Berlin, dominée par trois aigles impériaux⁹⁴. À Leipzig, en 1975, Joachim Herz judaïse Mime en lui mettant des petites lunettes, une allusion à la lecture trop soutenue des textes sacrés⁹⁵. Dans le troisième acte du *Crépuscule*, des piliers sont eux aussi dominés par des aigles⁹⁶. À Stockholm, en 1977, comme l'a bien montré Oswald Bauer, Harry Kupfer oppose, dans le 1^{er} acte de *Parsifal*, deux anges portant l'épée de feu et représentés dans le style des œuvres d'Arno Breker (le sculpteur officiel du Troisième Reich), à un crucifix qui symbolise la compassion chrétienne. Il suggère ainsi la tendance fascisante de l'ordre des Chevaliers du Graal⁹⁷.

Il est une quatrième manière de prendre en charge l'antisémitisme de ces œuvres. Il serait possible, par exemple, de jouer avec le fait que le spectateur d'après la Shoah ne se tromperait pas sur les intentions du metteur en scène si, pour *Parsifal*, il prenait au pied de la lettre les didascalies de Wagner en habillant les chevaliers du Graal en Templiers cuirassés, Klingsor, les filles-fleurs et Kundry avec des costumes évoquant le Proche-Orient (ce qui a déjà été fait) et, ce que permettent le style de mises en scène pratiquées aujourd'hui sur la plupart des scènes du monde, si *Parsifal* mettait le feu, à la fin du deuxième acte, à un bûcher dont les flammes viendraient lécher le château de Klingsor. En montrant de manière réaliste ce que Wagner voulait, on se trouverait, du même coup, à le dénoncer.

⁹⁴ Dietrich Mack (Hrsg.), *Theater Arbeit an Wagners Ring*, Mitarbeit von Ernst Bloch, Piper, München-Zürich 1978, p. 50.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 64.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 81.

⁹⁷ Oswald Georg Bauer, *Richard Wagner. Opéras de la création à nos jours*, trad. fr. Odile Demange, Vilo, Paris 1983, p. 277.

Dans la Tétralogie dite du Centenaire (1976-1980)⁹⁸, Patrice Chéreau avait souligné la judaïté de Mime en l'affublant, lui aussi, de lunettes, en lui donnant «la dégaine d'un vieux juif du ghetto de Prague»⁹⁹, mais surtout en le faisant bourrer une petite valise avant de filer, prêt à partir vers... Pratiquant ce qu'il a appelé un «retournement» permettant de rendre évidente la dimension antisémite dans le *Siegfried* de Wagner et, ainsi, de «retourner l'antisémitisme (allemand) contre lui-même»¹⁰⁰, Chéreau faisait de Wotan et de Siegfried de méchants aryens malmenant et martyrisant leur victime. Mais s'il s'agissait de montrer sur la scène une dimension de l'œuvre dont il est difficile de nier l'existence et qu'il est impossible, aujourd'hui, à un metteur en scène de reprendre à son compte au premier degré, il le faisait en cautionnant l'idée largement répandue, on l'a vu, d'un lien direct entre Wagner et Hitler. «La valise dit au public: souviens-toi»¹⁰¹, commente François Regnault, le dramaturge de Chéreau¹⁰². Mais étant donné le moment symbolique de sa présentation (le centenaire du Festival), l'implication d'un des grands chefs d'orchestre du XX^e siècle et le talent immense de son metteur en scène, ce *Ring* aura sans doute contribué davantage que les productions allant dans le même sens qui lui sont antérieures, à actualiser la problématique antisémite des œuvres de Wagner et à obliger d'en débattre en profondeur.

Références bibliographiques

- Adorno Theodor W., *Essai sur Wagner*, trad. fr. Hans Hildenbrand, Alex Lindenberg, Gallimard, Paris 1966, p. 23 (éd. orig. *Versuch über Wagner*, 1952).
Barenboim Daniel, interview, «Opera Monthly», mai-juin 1993.

⁹⁸ Pour des détails, cf. J.-J. Nattiez, *Tétralogies: Wagner, Boulez, Chéreau. Essai sur l'infidélité*, Christian Bourgois, Paris 1983.

⁹⁹ François Regnault, *Mime à la valise*, in Pierre Boulez, Patrice Chéreau, Richard Peduzzi, Jacques Schmidt, *Histoire d'un 'Ring', Bayreuth, 1976-1980*, Sylvie de Nussac (éds.), Robert Laffont, Paris 1980, p. 78.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Il est étonnant que, dans son autobiographie, Gottfried Wagner, alors qu'il milite pour une dénonciation des compromissions de sa famille avec l'hitlérisme et du contenu antisémite des opéras de Wagner, ne dise pas un mot de ce passage de la production de Chéreau, et qu'il signale seulement, à propos de cette réalisation majeure, son rôle d'assistant en 1976 pour les répétitions des doublures. Voir G. Wagner, *Wer nicht mit dem Wolf heult. Autobiographische Aufzeichnungen eines Wagner-Urenkels*, éditions Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1997. Trad. fr. Nicole Casanova, *Les cent ans du festival de Bayreuth*, in G. Wagner, *L'Héritage Wagner. Une autobiographie*, Paris, Nil éditions 1998, pp. 137-145.

- , *Wagner and the Jews*, «The New York Review of Books», LX, 11, 2013, <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2013/jun/20/wagner-and-jews/>> (05/2017).
- Bauer Oswald Georg, *Richard Wagner. Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute* (1982). Trad. fr. Odile Demange, Office du livre/Éditions Vilo, Fribourg-Paris 1983.
- Belasco Nicholas Samuel, *A Jew in the Music. Antisemitism and Musical, Discourse in Act 1, Scene 1 of Richard Wagner's "Siegfried"*, mémoire de licence, Schreyer Honors College and School of Music, Pennsylvania State University Press, Philadelphia 2005.
- Borchmeyer Dieter, *Das Theater Richard Wagners. Idee, Dichtung, Wirkung*, Reclam, Stuttgart 1982, trad. angl. Stewart Spencer (avec de nombreuses révisions et additions), *Richard Wagner. Theory and Theater*, Clarendon Press, Oxford 1991.
- , *The Question of Anti-Semitism*, in Ulrich Müller, Peter Wapnewski (Hrsgg.), *Richard-Wagner-Handbuch*, unter Mitarbeit zahlr. Fachwiss, Kröner, Stuttgart 1986, pp. 166-185.
- Boulez Pierre, *La musique et les fétiches* (1961), in Id., *Points de repère*, vol. I, *Imaginer*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise, Christian Bourgois, Paris 1996, pp. 491-505.
- , *Divergences. De l'être à l'œuvre* (1976), in Id., *Points de repère*, vol. II, *Regards sur autrui*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise, Christian Bourgois, Paris 2005, pp. 316-325.
- , *Le temps re-cherché* (1976), in Id., *Points de repère*, vol. II, *Regards sur autrui*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise, Christian Bourgois, Paris 2005, pp. 142-165.
- , Interview, «Télérama», 24 août 2005.
- Deathridge John, *A Brief History of Wagner Research*, in Ulrich Müller, Peter Wapnewski (dir.), *Richard-Wagner-Handbuch* (1986), trad. angl. et éd. par John Deathridge, *Wagner Handbook*, Harvard University Press, Cambridge 1992, pp. 202-223.
- Flinois Pierre, *Le Festival de Bayreuth. Histoire, mythologie, renseignements pratiques*, Sand, Paris 1989.
- Ganzer Karl Richard, *Richard Wagner und das Judentum*, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1938.
- Gregor-Dellin Martin, *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, Piper, München-Zürich 1980. Trad. fr. Odile Demange, Jean-Jacques Becquet, Élisabeth Bouillon, Pierre Cadiot, *Richard Wagner. Sa vie, son œuvre, son siècle*, Fayard, Paris 1981.
- Hamann Brigitte, *Winifred Wagner. A Life at the Heart of Hitler's Bayreuth*, trad. angl. Alan Bance, Granta Books, Londres 2005 (éd. orig. *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*, 2002).
- Hein Annette, *Es ist viel 'Hitler' in Wagner. Rassismus und antisemitische Deutschtumsideologie in den "Bayreuther Blättern" (1878-1938)*, mit einem Verfasser- und Schlagwortregister, Niemeyer, Tübingen-1996.
- Hitler Adolf, *Mein Kampf*, Franz Eher Nachfolger, München 1925.
- Katz Jacob, *Wagner et la question juive*, trad. fr. Pierre Rusch, Hachette, Paris 1986 (éd. orig. *Richard Wagner. Verbote des Antisemitismus*, 1985).
- Large David Clay, *Wagners Bayreuth und Hitlers München*, in Saul Friedländer, Jörn Rüsen (Hrsgg.), *Wagner im dritten Reich. Ein Schloß-Elmau-Symposium*, Beck, München 2000, pp. 194-211.
- Lemaitre Frans C., *Le destin juif et la musique. Trois mille ans d'histoire*, Fayard, Paris 2001.
- Lindau Paul, *Richard Wagner (1861-1882)*, trad. fr. Johannès Weber, *Richard Wagner*, Hinrichsen, Paris 1885.

- Lorenz Alfred, *Richard Wagners „Parsifal“ und der Nationalsozialismus*, «Deutsches Wesen», Juli 1933, pp. 6-8.
- , *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner (1924-1933)*, Hans Schneider, Tutzing 1966, 4 Bde.
- Mack Dietrich (dir.), *Theaterarbeit an Wagners Ring*, Mitarbeit (von Ernst Bloch), Piper, München-Zürich 1978.
- Matter Jean, *Wagner et Hitler. Essai, L'Âge d'homme*, Lausanne 1977.
- McClatchie Stephen, *Analyzing Wagner's Operas. Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*, University of Rochester Press, Rochester-New York 1998.
- Millington Barry, *Parsifal. A Work for our Times*, «Opera», XXXIX, 1988, pp. 247-260.
- , *Nuremberg Trial. Is the Anti-Semitism in "Die Meistersinger"?*, «Cambridge Opera Journal», III, 3, 1991, 247-260.
- Nattiez Jean-Jacques, *Tétralogies, Wagner, Boulez, Chéreau. Essai sur l'infidélité*, Christian Bourgois éditeur, Paris 1983.
- , *Wagner androgyne. Essai sur l'interprétation*, Christian Bourgois éditeur, Paris 1990. Trad. it. Linda Cottino, Claudio Mussolini, *Wagner androgino. Saggio sull'interpretazione* Einaudi, Torino 1997
- , *Wagner antisémite. Un problème historique, sémiologique et esthétique*, Paris, Christian Bourgois éditeur, Paris 2015.
- Owen Lee M., *Wagner ou les difficiles rapports entre la morale et l'art*, trad. fr. Laurette Therrien, Bellarmin, Québec 2001 (éd. orig. *Wagner. The Terrible Man and His Truthful Art*, 1999).
- Regnault François, *Mime à la valise*, in Pierre Boulez, Patrice Chéreau, Richard Peduzzi, Jacques Schmidt, *Histoire d'un 'Ring', Bayreuth, 1976-1980*, Sylvie de Nussac (éds.), Robert Laffont, Paris 1980, p. 78.
- Rose Paul Lawrence, *Wagner. Race and Revolution*, Faber and Faber, London 1992.
- Saïd Edward, *Parallels and Paradoxes. Exploration in music and society*, edited and with a Preface by Ara Guzelimian, Random House, New York 2002. Trad. fr. Philippe Babo, *Parallèles et Paradoxes. Explorations musicales et politiques. Entretiens*, Paris, Le Serpent à plumes, 2003.
- Serna Pierre-René, *L'Anti-Wagner sans peine*, PUF, Paris 2012.
- Stein Leon, *The Racial Thinking of Richard Wagner*, Philosophical Library, New York 1950.
- Taguieff Pierre-André, *Wagner contre les Juifs. Aux origines de l'antisémitisme culturel moderne*, suivi de Richard Wagner, *La juiverie dans la musique, et autres textes; nouvelles traductions françaises par Anne Quinchon; textes annotés par P.-A. Taguieff* Berg international, Paris 2012.
- Talmon Joseph, *The Myth of the Nation and the Vision of Revolution. The Origins of Ideological Polarisation in the Twentieth Century*, Transaction Publishers, New Brunswick 1991.
- Viret Jacques, *Qui suis-je? Wagner*, Pardès, Grez-sur-Loing 2006.
- Waget Hans Rudolf (Hrsg.), *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955* (1999), ausgew., kommentiert und mit einem Essay von Hans Rudolf Waget, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 2005.
- Wagner Cosima, *Journal*, vol. IV (1881-1883), trad. fr. Michel-François Demet, texte établi, préfacé et commenté par Martin Gregor-Dellin et Dietrich Mack, Gallimard, Paris 1979 (éd. orig. *Die Tagebücher*, 1976).

- Wagner Gottfried, *Wer nicht mit dem Wolf heult. Autobiographische Aufzeichnungen eines Aufzeichnungen eines Wagner-Ürenkels*, éditions Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1997. Trad. fr. Nicole Casanova, *L'Héritage Wagner. Une autobiographie*, Paris, Nil éditions 1998.
- , *Du sollst keine anderen Götter haben neben mir. Richard Wagner, ein Minenfeld, Propyläen*, Berlin 2013.
- Wagner Richard, *Das Judentum in der Musik* (1850), in Id., *Dichtungen und Schriften*, Bd. X (*Bayreuth. Späte weltanschauliche Schriften*), hrsg. von Dieter Borchmeyer, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1983. Trad. fr. Marie-Hélène Benoit-Otis, *La judéité dans la musique*, in Jean-Jacques Nattiez, *Wagner antisémite. Un problème historique, sémiologique et esthétique*, Paris, Christian Bourgois éditeur, Paris 2015, pp. 567-586.
- , *Heldentum und Christentum: Aus den Ausführungen zu Religion und Kunst*, Verlag Urachhaus, Stuttgart 1881. Trad. fr. de Marie-Hélène Benoit-Otis, in J.-J. Nattiez, *Wagner antisémite. Un problème historique [...]*, Christian Bourgois, Paris 2015, pp. 651-661.
- , *Mein Leben*, Bruckmann, München 1911, 2 Bde.
- , *Das Rheingold / L'Or du Rhin*, traduction française avec indication des leitmotifs par Jean d'Arièges. Préface par Marcel Doisy, texte allemand et traduction française en regard, Aubier-Flammarion, Paris 1968.
- , *Das braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen. 1865-1882*, Vorgelegt und kommentiert von Joachim Bergfeld, Atlantis-Verlag, Zürich-Freiburg im Breisgau, 1975.
- , *Lohengrin. Opéra en trois actes* (édition bilingue), trad. fr. Dominique Sila, «L'Avant-scène opéra», 143-144, 1992, pp. 41-132.
- Weiner Marc A., *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, University of Nebraska Press, Lincoln 1995.
- , *Reading the Ideal*, in David J. Levin (dir.), *Richard Wagner, actes partiels du colloque Wagner and the Consequences* (Deutsches Haus, Columbia University, 6-8 octobre 1995), «New German Critique», XXIII, 3, 1996, pp. 58-83.
- Westernhagen Curt von, *Richard Wagners Kampf gegen seelische Fremdherrschaft*, J.F. Lehmanns Verlag München 1935.
- , *Wagner* Atlantis Verlag, Zürich-Freiburg im Breisgau 1968.
- , *Wagner Richard. Life*, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XX, Macmillan, London 1980, pp. 103-114.
- Zelinsky Hartmut, *Rettung ins Ungenau. Zu M. Gregor-Dellins Wagner Biographie*, in Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (dir.), *Musik-Konzepte*, 25: *Richard Wagner. „Parsifal“*, 1982, pp. 74-115.
- , *Richard Wagner. Ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners (1876-1976)* (1976), Medusa, Berlin-Wien 1983.
- , *Der verschwiegene Gehalt des „Parsifal“*, *Zu Martin Gregor-Dellins Wagner-Biographie*, in Richard Wagner, Attila Csampai, Dietmar Holland (Hrsgg.), *Parsifal. Texte, Materialien, Kommentare*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1984, pp. 244-251.

VARIAZIONI SUL TEMA: LA SECTION MUSICALE
DELL'INSTITUT FRANÇAIS DE FLORENCE
E IL JEAN-CHRISTOPHE DI ROMAIN ROLLAND

Marco Lombardi

Università degli Studi di Firenze (<marco.lombardi@unifi.it>)

Dans une nuit d'orage, [à] tout ce qui est mortel j'offre ce livre mortel, dont la voix cherche à dire: « Frères, rapprochons-nous, oublions ce qui nous sépare, ne songeons qu'à la misère commune où nous sommes confondus! Il n'y a pas d'ennemis, il n'y a pas de méchants, il n'y a que des misérables; et le seul bonheur durable est de nous comprendre mutuellement pour nous aimer [...] À tout ce qui est mortel [...] j'offre mon œuvre et moi.¹

Chi scrive nell'agosto del 1901 è Romain Rolland. L'opera a cui faccio riferimento, il suo romanzo musicale, auto(bio)grafico, *Jean-Christophe*².

Per affrancarsi dai demoni della propria razza – siamo all'epoca dei nazionalismi in drammatica ascesa – occorre compenetrarsi nell'Altro, nell'Autore studiato, entrare nella sua vita, rivivere la sua biografia di uomo e di artista: un metodo identificatorio, quello di Rolland, esemplificato dalla serie dei suoi scritti sulla 'Vita di ...': *Vie de Beethoven*, in particolare, dove Ludwig diventa l'*alter ego* tedesco dello scrittore francese³.

¹ Il testo della citazione, scritto nel 1901, è tratto dall'*Introduction à Jean-Christophe*, il romanzo musicale di Romain Rolland. L'Introduzione porta la data del 1931. Introduzione e romanzo sono consultabili in linea sul sito della BeQ (<<https://beq.ebooksgratuits.com/classiques/index.htm>>, 05/2017). La citazione è rintracciabile a p. 9.

² In gestazione dal 1890, il romanzo sarà pubblicato tra il 1904 e il 1912 nei «Cahiers de la Quinzaine» diretti da Charles Péguy.

³ Romain Rolland, *Vie de Beethoven*, Hachette, Paris 1927, ma 1903 in «Cahiers de la Quinzaine». Seguirà *Beethoven. Les grandes époques créatrices*, Éditions du Sablier, Paris 1928. Su Romain Rolland nell'ambiente musicale fiorentino cf. Fiamma Nicolodi, *Scambi tra la cultura musicale francese e italiana nel primo Novecento*, in Maurizio Bossi, Marco Lombardi, Raphaël Muller (a cura di), *La cultura francese in Italia all'inizio del XX secolo. L'Istituto Francese di Firenze, Atti del convegno per il centenario (1907-2007)*, Leo Olschki, Firenze 2010, pp. 123-147. A p. 140 si fa riferimento al processo di identificazione con i propri soggetti di studio che caratterizza Rolland. Per la costruzione del mito di Beethoven cf. Marie Gaboriaud, "Ce maître mystérieux". *La construction littéraire du mythe de Beethoven sous la Troisième République*, Thèse de Doctorat trinational (Paris-Bonn-Florence), sous la dir. de Alexandre Didier, Paul Geyer, Michela Landi, Université Paris Sorbonne, discussa il 21.11.2015 e oggi pubblicata sotto il titolo *Une vie de gloire et de souffrance – Le mythe de Beethoven sous la Troisième République*, Classiques Garnier, Paris 2017.

Jean-Christophe è un eroe musicista che è costruito dall'autore e che costruisce se stesso sul modello di Beethoven.

Agli occhi liberi, chiari e sinceri (dobbiamo memorizzare questi aggettivi) della propria giovanissima controfigura⁴, Romain Rolland affida la sua osservazione sull'Europa contemporanea per vederla e giudicarla da un punto di vista politico, etico, sociale, psicologico e musicale.

Jean-Christophe guarda all'Europa e in particolare alla Germania e alla Francia dalla specola renana: è prima un bambino e poi un giovane tedesco che vive sul Reno, lo spartiacque tra universo germanico e universo francese; soltanto alla fine di una lunga, drammatica, formazione, sognerà un immenso impero spirituale in cui tutti sono fratelli, un sogno sognato dal suo autore, Rolland, e dal suo modello, Beethoven.

In un capitolo del romanzo, intitolato *Dialogue de l'auteur avec son ombre*, in cui il soggetto narrante interroga il suo personaggio percepito come un'ombra, ovvero un Sé e al contempo un Altro da Sé, la Francia interroga la Germania e viceversa. Un'interrogazione psicologica, si è detto, ma anche etica, politica e soprattutto, per quanto ci riguarda, musicale. Da ognuno di questi punti di vista, la risoluzione di tali rapporti è – lo sappiamo solo a conclusione del romanzo – l'Armonia: «Harmonie, couple auguste de l'amour et de la haine!»⁵. Il concetto musicale e la pratica dell'armonia sono da applicare a tutti i rapporti umani. Saranno finalizzati alla scoperta *degli* e alla riflessione *sugli* stereotipi reciproci (compresi quelli musicali che imbevono questa tipologia di relazioni), alla loro conoscenza e al loro superamento. Il romanzo di Rolland è un *Bildungsroman*, che solo il viaggio, il contatto diretto con l'Altro (anche in musica), sembra dover effettivamente garantire. Il viaggio e il soggiorno del tedesco Jean-Christophe nella Francia 'nemica' è significativo in questo senso. Superato il Reno, la frontiera, politica, morale, musicale, e approdato sull'altra sponda, l'eroe rollandiano, musicista e musicologo, realizzerà dentro di sé un processo d'integrazione con il diverso: il Francese. Nel gennaio 1909, chiudendo la fine del romanzo, Rolland scrive in proposito: «Et maintenant que le fleuve [...] s'est longuement amassé, absorbant les pensées de l'une et de l'autre rives, il va reprendre son cours vers la mer – où nous allons tous»⁶.

⁴ Per la nozione di controfigura vedi Fausta Garavini (a cura di), *Controfigure d'autore. Scritture autobiografiche nella letteratura francese*, il Mulino, Bologna 1993, pp. 7-28.

⁵ R. Rolland, *La Nouvelle Journée*, in Id., *Jean-Christophe*, cit., pp. 332-333.

⁶ R. Rolland, *Aux amis de Jean-Christophe*, in Id., *Jean-Christophe*, cit., p. 342; trad. it. nostra: E ora che il fiume Reno [padre di tutti] ha arricchito le sue acque accogliendo i pensieri dell'una e dell'altra riva, riprende il suo cammino verso il mare – dove andiamo tutti.

Julien Luchaire, fondatore dell'Institut Français de Florence (IFF) nel 1907⁷, e direttore dello stesso Istituto fino al 1920, chiama Rolland alla direzione della Sezione di Storia della musica creata all'Istituto. Nonostante che entrambi siano tentati dall'idea di usare l'insegnamento come mezzo d'espansione internazionale⁸, grazie a *Jean-Christophe*, secondo un'idea meno propagandistica ma spiritualmente più elevata, i due intellettuali sono accomunati da un progetto di formazione dei giovani attraverso il viaggio e la residenza nel paese straniero di cui si vogliono studiare la cultura in generale, la politica, il diritto, le scienze, l'economia, l'arte e la musica.

Rolland, docente di musicologia a Parigi, dirigerà la Sezione fiorentina dalla capitale francese. La responsabilità *in situ* della Sezione sarà affidata ad un suo giovane allievo, Paul-Marie Masson. La diplomazia musicale⁹ viene dunque a costituire parte indispensabile della più generale diplomazia culturale sulla quale poggiano le fondamenta del primo istituto di cultura al mondo.

All'IFF si insegna l'italiano (lingua, letteratura, cultura) agli *agrégatifs* e il francese (lingua, letteratura e cultura) agli abilitandi italiani nella lingua di Molière e di Voltaire. Questi due insegnamenti corrispondono rispettivamente alla Sezione di Lettere italiane e alla Sezione di Lettere francesi.

Per Julien Luchaire, che a Parigi ha studiato anche musica, l'insegnamento moderno delle lingue non può essere soltanto grammaticale-traduttivo, ma deve anche fondarsi sull'apprendimento della parola detta, intonata in una catena parlata¹⁰. L'attenzione rivolta da Luchaire alla musica si muove in parallelo con quanto organizzato, in particolare, nella Se-

⁷ Cf. Isabelle Renard, *L'Institut Français de Florence 1900-1920. Un épisode des relations franco-italiennes au début du XXe siècle*, École Française de Rome, Roma-Paris 2001, e il surricordato volume a cura di Maurizio Bossi, Marco Lombardi, Raphaël Muller, *La cultura francese in Italia all'inizio del XX secolo. L'Istituto Francese di Firenze*.

⁸ Per cui gli Istituti come l'IFF servirebbero piuttosto a rinsaldare il cosiddetto impero culturale francese. Vedi Blaise Wilfert-Portal *Le voyage, le salon, la nation. Romain Rolland en Italie*, in M. Bossi, M. Lombardi, R. Muller, *La cultura francese in Italia all'inizio del XX secolo. L'Istituto Francese di Firenze*, cit., p. 49.

⁹ Nel romanzo musicale, l'amicizia tra il tedesco (dal significativo nome francese, *nomen omen*) Jean-Christophe e il compagno d'oltre Reno, Olivier Jannin, è simbolo del fatto che i legami tra i popoli si possono stringere tramite la musica. Vedi F. Nicolodi, *Scambi tra la cultura musicale francese e italiana nel primo Novecento*, in M. Bossi, M. Lombardi, R. Muller, *La cultura francese in Italia all'inizio del XX secolo. L'Istituto Francese di Firenze*, cit., p. 125.

¹⁰ La sua è, per queste ragioni, all'epoca definita la scuola del fonografo, in quanto fondata sulla parola detta e ascoltata anche tramite registrazioni, oltre che sulla parola scritta. Cf. Marco Lombardi, *L'Institut Français de Florence come centro d'insegnamento dell'italiano e del francese (1907-1920)*, in M. Bossi, M. Lombardi, R. Muller, *La cultura francese in Italia all'inizio del XX secolo. L'Istituto Francese di Firenze*, cit., pp. 165-177. Masson dal canto suo promuoverà gli ascolti musicali.

zione di Lingua e Cultura francese, in cui si ha riguardo al suono, al ritmo, all'espressione, all'intonazione; si ascoltano, come avviene per la musica, anche registrazioni¹¹. La tecnica moderna coadiuva l'insegnamento nei laboratori di lingua alla stregua di quanto avviene nel Foyer de musique latine nel quale si procede, anche tramite gli ascolti, ad una contrastiva tra musica francese, italiana, tedesca e spagnola, ritrovando anche gli elementi condivisibili fra queste quattro 'scuole' così da superare la lettura 'nazionalistica' della scrittura musicale.

Nella pratica di questo concetto di condivisibilità delle musiche nazionali, si ritrovano le teorie di Romain Rolland che, sempre in *Jean-Christophe*¹², auspica una sorta di *coniunctio* tra «la pensée affectueuse et savante d'Allemagne aux replis ombreux, la mélodie passionnée d'Italie, et le vif esprit de France, riche de rythmes fins et d'harmonies nuancées»¹³.

Al Laboratorio linguistico corrispondevano, quindi, sia la Sala della musica per le lezioni, gli ascolti, le esecuzioni al piano e all'harmonium, sia la Sala del Teatro di palazzo Lenzi in Ognissanti per le Conferenze musicali e i Concerti pubblici.

Ma torniamo al viaggio: il viaggio, non nel senso di *Grand Tour* bensì di esperienza di un 'combattimento spirituale' che sostituisca una guerra guerreggiata chiamando in causa la musica e tutta la cultura umanista contro la minaccia dei nazionalismi guerrafondai denunciati da Rolland.

Come al di qua e al di là del Reno, così al di qua e al di là delle Alpi, il viaggio e il soggiorno consentono, dunque, la conoscenza e l'arricchimento reciproco.

Il ruolo assunto dall'Istituto di Luchaire si rivelerà vincente sotto due aspetti: culturale/formativo (attraverso il viaggio vero e proprio e il viaggio interiore), in un primo tempo; e propagandistico, in un secondo tempo. In questo secondo tempo, la formazione degli studenti francesi e italiani che si incontravano all'Istituto sarà finalizzata alla propaganda di guerra tramite l'impegno profuso da Julien Luchaire, dallo staff, e dagli studenti stessi dell'IFF, in tutta la Penisola, con conferenze e proiezioni¹⁴.

¹¹ Per i rapporti tra lingue moderne e musica (ritmo, tempi, misura, inflessioni...) nello stile della 'scuola del fonografo', cf. Paul-M. Masson, *Les idées de Rousseau sur la musique*, «La Revue musicale S.I.M.», VIII, 6-7, 1912, pp. 1-17.

¹² La stessa prospettiva compromissoria è assunta sia da Luchaire che da Masson.

¹³ R. Rolland, *La Nouvelle Journée, Quatrième partie*, in Id., *Jean-Christophe*, cit., p. 261.

¹⁴ Per l'uso propagandistico delle *plaques* di guerra all'IFF e in tutta la Penisola, cf. Alessandro Gallicchio, *Il fondo di 'plaques photographiques' dell'Institut Français de Florence (1907-1919). Didattica e propaganda nel primo istituto culturale del mondo*, «Rivista di Studi di Fotografia», I, 1, 2015, pp. 108-116. Anche le diapositive d'arte proiettate nei corsi e nelle conferenze pubbliche dell'IFF acquistano una valenza propagandistica all'avvicinarsi dei venti di guerra. Vedi in proposito Tommaso Ranfagni, *La Section d'Histoire de l'Art dell'Institut Français di Firenze*, «Antologia Vieusseux», XXI, 62, 2015, pp. 47-60.

Tra il 1914 e il 1918, Paul-Marie Masson è arruolato nell'esercito. E in questa circostanza, trasformato in buon nazionalista, si sentirà ampiamente impegnato contro i tedeschi. È così che nel 1915-1916, la sua musica esalterà l'*engagement* del soldato francese, la morte eroica, come si può ascoltare nella *Suite* per pianoforte significativamente intitolata *Printemps guerrier*, scandita in *Renouveau de la France, les Morts et les fleurs, Marche à la justice*¹⁵.

Il pensiero pacifista, internazionale, universale del maestro Rolland è in questo modo tradito dal suo discepolo.

Contemporaneamente, Luchaire, lavorando con tutto il suo Istituto a favorire l'intervento in guerra delle 'sorelle' latine, che nei loro rapporti bilaterali, promossi dall'Istituto, hanno riscoperto punti di vista comuni, ha lui stesso tradito gli ideali rollandiani espressi dal *Jean-Christophe* e riassunti nelle parole di Schiller musicate da Beethoven nell'*Inno alla Gioia* della *Nona sinfonia*:

Moltitudini, vi abbraccio
questo bacio al mondo intero.¹⁶

Lo stesso motto beethoveniano «Durch Leiden Freude» (La gioia attraverso la sofferenza)¹⁷ è «ipocritamente» ravvisato al momento dello scoppio di un conflitto che lo stesso direttore dell'Istituto francese ha favorito tramite la sua politica culturale interventista propagandata su suolo fiorentino, toscano e italiano¹⁸.

¹⁵ Presso la Biblioteca del Conservatorio Cherubini di Firenze è consultabile uno spartito con dedica di Masson all'istituto musicale fiorentino datata 1918. La dedica è prova della stretta collaborazione esistente tra l'IFF e l'istituzione. Le forme e i contenuti di tale collaborazione sono da approfondire. Importanti riferimenti in F. Nicolodi, *Scambi tra la cultura musicale francese e italiana nel primo Novecento*, cit. Da indagare in maniera trasversale, per le attività di Masson svolte tra Firenze, Napoli e la Francia, è il fondo a suo nome giacente presso la Bibliothèque Michelet di Parigi. Cf. David Peyceré, *Un fonds d'archives retrouvé. La documentation de Paul-Marie Masson (1910-1952)*, «Revue internationale de musique française», 31, juin 1994, pp. 115-120.

¹⁶ Friedrich Schiller, *Inno alla gioia* (1786), in Id., *Poesie filosofiche* (2005), a cura di Giovanna Pinna, Feltrinelli, Milano 2014, p. 117.

¹⁷ La gioia, per Rolland interprete di Beethoven, ci deriva dalla *nostra* sofferenza e non da quella dell'Altro, considerato il nemico. Dopo l'ascolto del *Coriolano* di Beethoven, Jean-Christophe inneggia – tramite le parole del narratore – alla propria sofferenza: «Des orages de douleur! [...] Ah! quelle douleur! [...] Mais cela ne faisait rien! Il se sentait si fort! [...] Souffrir! souffrir encore! [...] Ah! que c'est bon d'être fort! Que c'est bon de souffrir, quand on est fort! [...]» (R. Rolland, *L'aube*, in Id., *Jean-Christophe*, cit., p. 242).

¹⁸ L'ipocrisia è termine messo sotto accusa da Rolland/Jean-Christophe. L'eroismo critico, musicale, militarista, nazionalistico, violento, denigratore della musica tedesca, rivendicatore della francesità (Masson) è sintomo del ritorno a quella menzogna condannata da Rolland in tutti i campi. Così scrive ne *La Révolte*, in Id., *Jean-Christophe*, cit., pp. 27-28, coinvolgendo in questi pensieri il suo personaggio sofferito e insofferen-

Nel 1914, Luchaire e Rolland divergono effettivamente nei loro intenti di avvicinamento o ri-avvicinamento dei popoli nelle relazioni internazionali ivi compresi i rapporti di diplomazia musicale. Julien Luchaire sceglie la propaganda mentre Romain Rolland decide di porsi, come sappiamo, *au-dessus de la mêlée*¹⁹.

Nell'idea, costante, dell'Unità degli uomini tra loro e con il Cosmo, Rolland aveva orientato le passioni rivoluzionarie di personaggi quali Jean-Christophe verso il superamento degli odi reciproci prima riconosciuti e poi elaborati e sublimati in una Sinfonia della Natura.

Secondo un punto di vista che possiamo definire rollandiano, Luchaire progetta, oltre il sistema di scambi bilaterali franco-italiani sotto l'egida del suo Istituto, la costituzione di un'unione neolatina che, superando la bilateralità franco-italiana, abbracci altre 'sorelle' come la Spagna e il Portogallo.

Dopo la guerra, il concetto di bilateralità franco-italiana e l'ipotesi di unione neolatina lasceranno nel suo pensiero lo spazio alla ripresa dell'idea di una ben più vasta Società delle Nazioni: una ONU *avant la lettre*, ma di intellettuali, sostenuti nel loro impegno diplomatico-culturale da una UNESCO della quale l'IFF è stato fucina²⁰.

Nel 1906 Romain Rolland aveva auspicato²¹ l'alleanza tra le 'razze' tedesca, francese e italiana, alleanza che pare realizzare una mini-Europa degli *esprits*. Grazie a tale alleanza, le tre culture, le tre psicologie, le tre musiche risultano derivare da un solo genio, a tal punto che potranno realizzarsi solo associandosi.

La dicotomia tra cultura come strumento di propaganda nazionale e cultura come legame universale dello spirito investe la concezione della musica e dell'insegnamento di questa disciplina all'Istituto Francese.

Di fronte al precipitare degli eventi verso il primo conflitto mondiale, Paul-Marie Masson esita nelle stanze di palazzo Lenzi su quale posizione

te: «*Toute race, tout art a son hypocrisie. Le monde se nourrit d'un peu de vérité et de beaucoup de mensonge. L'esprit humain est débile; il s'accommode mal de la vérité pure; il faut que sa religion, sa morale, sa politique, ses poètes, ses artistes, la lui présentent enveloppée de mensonges. Ces mensonges s'accommoient à l'esprit de chaque race; ils varient de l'une à l'autre : ce sont eux qui rendent si difficile aux peuples de se comprendre, et qui leur rendent si facile de se mépriser mutuellement. La vérité est la même chez tous; mais chaque peuple a son mensonge, qu'il nomme son idéalisme [...]*».

¹⁹ R. Rolland, *Au-dessus de la mêlée*, Librairie Ollendorff, Paris 1915.

²⁰ I. Renard, "Il Grenoble". *Il primo istituto francese al mondo*, «Antologia Vieusseux», VIII, 22, n.s., 2002, pp. 35-73, in particolare p. 72, e Ead., *L'Institut Français de Florence 1900-1920. Un épisode des relations franco-italiennes au début du XXe siècle*, cit.

²¹ Cf. B. Wilfert-Portal, *Le voyage, le salon, la nation. Romain Rolland en Italie*, in M. Bossi, M. Lombardi, R. Muller, *La cultura francese in Italia all'inizio del XX secolo. L'Istituto Francese di Firenze*, cit., p. 51.

assumere nella didattica e nella ricerca musicologica tra un nazionalismo, un' internazionale dei nazionalisti e un internazionalismo vero e proprio²².

All'IFF la musica è risultata essere un efficace strumento di propaganda franco-italiana prima del Grande conflitto, sia attraverso la seduzione, l'espressione degli affetti, dei sentimenti nelle conferenze-ascolto a destinazione di un pubblico di allievi e uditori, sia attraverso la filologia musicale, la ricerca, le pubblicazioni scientifiche²³.

Contro l'immagine ricorrente di una musica francese consumistica, materialistica, superficiale, decadente, emblematicamente riassunta dalla sconfitta di Sedan nel 1870, occorre che l'Istituto francese promuovesse una musica vera, non filistea, sincera (come gli occhi di Jean-Christophe), non vuota, non effeminata, non lamentosa, ma espressiva di sentiti affetti. Una concezione della musica che Rolland e il suo personaggio auto(bio)grafico derivavano, oltre che dalla riflessione sulla biografia del musicista, a cui ho accennato, dall'ascolto del maestro di Bonn nonché dallo studio serio, scientifico, delle sue partiture.

Il primo maggio del 1904 Enrico Corradini sulla rivista settimanale fiorentina «Il Regno» aveva parlato della Francia come di una nazione sposata, corrotta, in preda a forze dissolventi e che, nonostante ciò, gli italiani amano imitare a causa di certe affinità di razza²⁴. Per Luchaire e Masson, era, di rimando, necessario dimostrare che la Francia come l'Italia (e Firenze in particolare in quanto capitale culturale) avevano ottimi, antichi maestri, Padri Fondatori comuni, nuove promesse, esecutori di valore, studiosi, ricercatori, editori musicali altrettanto validi di quelli tedeschi²⁵.

²² Cf. F. Nicolodi, *Scambi tra la cultura musicale francese e italiana nel primo Novecento*, cit., e Sara Iglesias, *Les musicologues français face à Vichy. Le cas Paul-Marie Masson*, communication au colloque *Musique et pouvoir. De l'institution à la passion*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 26-27 mai 2006, testo pubblicato su <<https://www.yumpu.com/fr/document/view/16614840/sara-iglesias-les-musicologues-francais-face-a-cral-ehess>> (05/2017); *Musicologie et Occupation. Science, musique et politique dans la France des «années noires»*, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, Paris 2014.

²³ Cf. I. Renard, *L'Institut Français de Florence 1900-1920. Un épisode des relations franco-italiennes au début du XXe siècle*, cit., anche per i riferimenti alla documentazione conservata presso gli Archivi dell'IFF. Se in *Musiciens d'autrefois*, Hachette, Paris 1908, p. 125, Rolland sostiene l'importanza della musica nell'intesa tra i popoli, l'"ideologia" di Luchaire e di Masson trasforma l'ideale rollandiano in strategia 'militare' volta alla ri-conquista da parte della Francia e della 'sorella' italiana del 'terreno' perduto in campo musicale a livello di compositori, esecutori, musicologi, pubblicazioni di edizioni critiche ecc.

²⁴ B. Wilfert-Portal, *Le voyage le salon, la nation. Romain Rolland en Italie*, cit., p. 52.

²⁵ Firenze era allora considerata la capitale della nuova, giovane, cultura italiana, ed in questo opposta a Roma, giudicata nel 1892 da Paul Bourget in *Cosmopolis* (Alphonse Lemaire éditeur, Paris) come decadente, bizantina.

Anche l'organizzazione dei celebri Concerti storici all'IFF rivela una strategia pubblicitaria in questa direzione.

Il 24 aprile 1911, Pierre-Marie Masson chiama nel capoluogo toscano un altro suo maestro, che insegna presso la Schola cantorum di Parigi, Vincent d'Indy. A lui il compito di iniziare la serie dei Concerti storici di musica francese a Firenze. Nella presentazione scritta per l'invito a quel memorabile evento, Masson definisce con queste parole l'arte del maestro:

Cet art toujours sincère, simple dans son inspiration sinon dans ses moyens, volontaire et sûr de lui-même, empreint d'une noblesse un peu hautaine, présente un curieux mélange d'audace juvénile et de discipline traditionnelle: il s'avance confidant vers l'avenir, mais armé de tout le passé.²⁶

Sono parole, oltre che descrittive, programmatiche, di una diplomazia musicale ben precisa in cui alla necessità di un rinnovamento si associa la necessità dello studio impegnato del passato, della grande tradizione.

Rappresentativo, nella prospettiva della diplomazia 'sonora' in azione nei concerti pubblici, risulta anche il programma del concerto orchestrale del 24 aprile 1911 che annuncia, tra l'altro, l'esecuzione di musiche di Rameau e di Berlioz²⁷. Questa performance era stata preceduta da un concerto di musica da camera, organizzato dallo stesso Masson, che ne aveva commentato i pezzi per il largo pubblico²⁸.

²⁶ I. Renard, *Présence culturelle de la France en Italie. L'Institut Français de Florence (1900-1920)*, vol. II, Annexe XVI, Thèse de Doctorat d'Histoire (Nouveau Régime), sous la dir. de Daniel Grange, Université Pierre Mendès France, Grenoble II, 1996, 2 voll. Nel brano citato, tramite un processo di personificazione, i singoli aggettivi qui utilizzati potrebbero riferirsi una volta di più allo stesso Jean-Christophe.

²⁷ Berlioz è studiato da Rolland nel 1908 all'interno del volume *Musiciens d'aujourd'hui*, Librairie Hachette, Paris 1908, pp. 1-57. Allo stesso Berlioz, Paul-Marie Masson dedicherà nel 1923 un testo presso Alcan nel quale esalta il compositore francese come demone geniale da cui Wagner, per sua stessa affermazione, è stato fortemente influenzato. Grazie a Berlioz – aggiunge Masson a p. 239 del suo scritto – si può sfuggire all'influenza tirannica del maestro tedesco. Tra le due guerre Masson, la cui ideologia politica e musicale risulta in costante movimento secondo i tempi, farà del compositore francese un artista veramente europeo, recuperando una delle categorie critico-musicali rollandiane: l'europeismo, nucleo dell'universalismo.

²⁸ Il concerto, eseguito la domenica 2 aprile 1911 dal Quartetto Maglioni, è sotto il patrocinio di Dujardin-Beaumetz, sottosegretario di stato alle Belle Arti. Politico di sinistra, ha compreso il valore dell'arte in generale e della musica in particolare nelle relazioni di diplomazia culturale. Il suo pensiero sulla questione sembra in sintonia con quello di Romain Rolland (così come di Luchaire e Masson). Tutti hanno l'idea dell'importanza del sostegno da dare ai giovani artisti perché vengano conosciuti e apprezzati. La stessa idea è ribadita da Rolland nelle pagine del suo romanzo di formazione, *Jean-Christophe*. Il concerto da camera presentava un repertorio sei-settecentesco francese accanto a un repertorio più moderno dove spiccavano le relazioni tra musica e letteratura con: *Clair de lune* e *Les roses d'Isphahan* di Fauré e *Il pleure dans mon cœur* di Debussy, su testo di Verlaine.

La prima parte del programma, quella sei-settecentesca, rendeva omaggio alla musica di un passato, in ottica rollandiana, fondatore del presente musicale. Vi figuravano, accanto a Leclair, brani dall'*Amadis* di Lulli²⁹, da *Marthésie* di André Cardinal Destouches³⁰, e un *air de cour* di Lambert. Chiudeva questa prima parte del programma il Terzo dei *Concerts royaux* di François Couperin.

Su Lulli la politica culturale sostenuta dalla Sezione musicale dell'IFF trovava una comunanza di vedute con le iniziative che il bibliotecario dell'Istituto musicale Cherubini portava avanti sin dal 1902. Nel corso di quell'anno Gandolfi aveva fondato nel suo Istituto un'Accademia nella quale, accanto a Cherubini, si esaltava Lulli, altro fiorentino di successo in terra di Francia. Di Lulli, facendo eco alla stessa mentalità etica e musicale rollandiana di cui Jean-Christophe era il portatore, Gandolfi scriveva in questi termini, evocatori della psicologia del personaggio creato dallo scrittore francese:

[...] al tempo di Luigi XIV, sotto il cielo di Francia, [Lulli] riuscì a brillare di sì fulgida luce [e tutto questo] fu per la versatilità dell'ingegno, la vivacità della fantasia, l'intraprendenza dello spirito, la tenacità dei propositi, ed anche per una innata nobile, ma sfrenata ambizione.³¹

Nel programma dell'Accademia in onore di Lulli si vede come l'interesse per la musica strumentale si accompagni a quello per la musica d'opera. Il revival lullista promosso da Gandolfi e dall'Istituto musicale Cherubini, del quale è bibliotecario, e in seguito còlto al balzo dalla Section musicale dell'IFF, vedrà un momento significativo nella rappresentazione dell'*Armide* alla Pergola per l'arrivo a Firenze dei Reali il 12 maggio 1911.

Per il Rolland di *Jean-Christophe* come per il suo allievo Masson, autore di un articolo intitolato *Lullistes et ramistes*³², la grandezza di Lulli si esprime tra l'altro nel patetico del suo proprio, particolare recitativo, un patetico vero,

²⁹ All'inizio del Novecento, all'uomo e al musicista Lulli, il cui atto di nascita è stato rintracciato dall'Office des relations, d'informations et d'échanges dell'IFF (vedi i succitati studi di Isabelle Renard), rivolgono la loro attenzione Prunières, Rolland, Papini, Pizzetti, Gandolfi...

³⁰ Delle musiche di Destouches lo stesso Masson fornisce la trascrizione basata sulla prima edizione a stampa del 1699. Questa operazione sottolinea ulteriormente lo stretto legame tra esecuzione, ricerca scientifica, comunicazione spettacolare e didattica, legame che è proprio della Section musicale dell'IFF.

³¹ Riccardo Gandolfi, *Accademia dedicata a Gio. Battista Lulli e Luigi Cherubini*, r. Istituto musicale di Firenze, Marzo 1902, Tipografia Galletti e Cocci, Firenze 1902, p. 11. Di Lulli, Rolland si era occupato in *Musiciens d'autrefois*. Il libro aveva acceso l'interesse per il compositore fiorentino da parte di Pizzetti al momento della recensione al volume su «Rivista musicale», XV, 4, 1908, pp. 826-828.

³² In «L'année musicale», I, 1, 1911, pp. 187-213, dove si afferma significativamente in un contesto imbevuto di 'rollandismo' che la sola musica fa tutta la grandezza di un *opéra* (lullista o ramista che sia).

sincero (di nuovo questi termini rollandiani sono associati) espressione di sentimenti vissuti che solo la musica 'reale' di Beethoven e quella 'virtuale' immaginata da Jean-Christophe hanno raggiunto o possono raggiungere³³.

Il terreno in cui Francia e Italia si incontrano non sono soltanto i Concerti storici³⁴ ma anche le pagine della rivista «France-Italie», voluta da Luchaire, che contiene una rubrica musicale il cui referente è lo stesso Masson. Così come le pagine di famose riviste d'avanguardia fiorentine quali «Il Marzocco» e «La Voce».

Stringere Francia e Italia nell'unità, intesa come armonia dei contrasti, è una politica che Masson continuerà negli anni Venti fino al 1930 come direttore dell'IF di Napoli, fondato anch'esso da Luchaire. Nella capitale musicale partenopea, Masson, appena arrivato, instaura subito rapporti con il Conservatorio dove conduce ricerche su Pergolesi, compositore in funzione del quale per la Collana dell'IFF aveva promosso la prima pubblicazione di *Livietta e Tracollo* con una introduzione critica e una riduzione per pianoforte di Giuseppe Radiciotti, apparsa nel 1913³⁵.

Masson, che entrerà a far parte della sezione fiorentina dell'Associazione dei Musicologi italiani nel 1919, ha contatti con Arnaldo Bonaventura, bibliotecario dell'Istituto musicale di Firenze e successivamente con Guido Gasperini, bibliotecario di Parma, ideatore dell'Associazione e primo presidente.

³³ La sincerità musicale si oppone in particolare al melodramma ottocentesco e al commercio ad esso collegato.

³⁴ I Concerti storici sono svolti in dimensioni e in luoghi e con finalità che oltrepassano la tradizione del salotto cosmopolita della Firenze del tempo. In ambito scientifico, la musica studiata e promossa all'IFF, trova la sua diffusione nella *Collection de textes musicaux*. Dal punto di vista scientifico, la *Collection* aveva lo scopo di favorire la pubblicazione di opere inedite o poco accessibili conservate nelle biblioteche italiane tra le quali, a Firenze: la Laurenziana, la Biblioteca del Cherubini, la Biblioteca Nazionale. A fronte di tutto un discorso di bilateralismo culturale (e musicale) franco-italiano, la Storia della musica impartita come disciplina, pubblicizzata e 'indagata' all'IFF, tende in realtà anche a superare i limiti nazionali e nazionalistici attraverso un movimento di ricerca, pubblicazione e esecuzione. Alle indagini condotte da Masson alla Biblioteca Nazionale di Firenze segue la pubblicazione di testi 'compromissori' tra musica popolare e musica colta quali gli *Chants de Carnaval florentins (Canti Carnascialeschi) de l'époque de Laurent le Magnifique*, texte musical publié pour la première fois d'après le manuscrit avec une introduction, des notes critiques, Maurice Senart éditeur, Bibliothèque de l'Institut Français de Florence, IVème série, Publications Musicales, Collection de textes musicaux, Paris 1913. Accade però che grazie a questo tipo di studi la Storia della musica non appare più né eminentemente italiana né francese né tedesca bensì Storia delle forme musicali, per cui i *Canti Carnascialeschi* sono letti e interpretati da Masson come una delle prime manifestazioni di quelle che saranno a distanza le 'forme' del *bal-let de cour* e dell'*opéra*.

³⁵ Su questi argomenti si vedano sempre gli studi succitati di Isabelle Renard e di Fiamma Nicolodi.

È Bonaventura che nell'agosto del 1908 su «La Revue Musicale» farà apparire un articolo in francese nel quale annuncia la prima riunione dei Musicologi italiani a Ferrara avvenuta due mesi prima.

Come si vede, la Section musicale dell'IFF si inserisce bene nel rinnovato contesto italiano indirizzato verso gli studi e le ricerche in musicologia da intraprendere negli archivi e nelle biblioteche della Penisola. Significativamente, l'assemblea dell'Associazione in quella stessa occasione ferrarese del 1908 chiede che «La Revue Musicale», manifestazione della Société Internationale de Musique, ospiti da quell'anno una Section italienne³⁶. Lo stesso Rolland per sostenere d'altro canto l'importanza della fondazione di una Section musicale franco-italiana all'IFF aveva volutamente ristretto il campo delle relazioni internazionali musicali alle due sole nazioni latine sorelle³⁷. Così aveva infatti scritto in una lettera-rapporto indirizzata il 26 agosto del 1909 all'ambasciatore Barrère nell'intento di provargli l'importanza della costituzione di questa Section a Firenze:

Notre histoire artistique est en effet liée à celle de l'Italie [...] Cette influence de la musique italienne sur la musique française n'est, au reste, qu'un retour de la suprématie exercée sur l'Italie du XV^{ème} et de la première moitié du XVI^{ème} siècle par nos splendides écoles franco-flamandes. Il y a eu pénétration mutuelle et continue des deux pays et de leur musique, depuis quatre ou cinq siècles. Pour bien connaître l'art de chacun des deux, il faut connaître l'art de tous deux.³⁸

E conclude facendo riferimento ai legami morali tra le due Nazioni che, grazie a questa Section musicale dell'IFF, sarebbero stati rilanciati. Nella lettera-rapporto all'ambasciatore, che deciderà positivamente della fondazione della Section, Romain Rolland cita – oltre Palestrina – Domenico Scarlatti e Corelli, insieme ad altri musicisti di un passato percepito come presente, rappresentativi delle influenze musicali tra i due paesi.

Nel corso dei pochi anni di apertura della Section musicale dell'IFF tra il 1909-1910 e il 1914, la cui attività è interrotta a causa della partenza di Masson per la guerra e definitivamente chiusa (per quanto riguarda la

³⁶ Pur continuando, però, a collaborare nelle indagini sul patrimonio italiano con Vienna superando la ricercata (dall'IFF) bilateralità, meno interessante da un punto di vista culturale ma fondamentale da un punto di vista politico all'approssimarsi del primo conflitto mondiale in cui le 'sorelle' latine devono fiancheggiarsi.

³⁷ L'insistenza bilaterale che caratterizza la Section musicale dell'IFF sembra rimessa in questione dallo stesso Rolland che dedica la sua conferenza-ascolto del 7 aprile 1911 nella Sala del Teatro dell'IFF a *Le jeune Mozart et ses amis à Mannheim*. Con quello che pare essere un colpo di scena, Rolland/Jean-Christophe rilancia l'idea di una particolare Triplice Alleanza, al di sopra dei nazionalismi, tra musica francese, musica italiana e musica tedesca.

³⁸ I. Renard, *L'Institut Français de Florence 1900-1920. Un épisode des relations franco-italiennes au début du XXe siècle*, cit, p. 189.

sola ricerca) al momento della nomina di Masson alla direzione dell'IF di Napoli nel 1919, le relazioni franco-italiane si amplificano e si intrecciano con la nuova tendenza della musicologia al di qua delle Alpi, rappresentata da Bonaventura a Firenze, da Gasperini a Parma e a Napoli, e dall'Associazione dei musicologi italiani³⁹.

Grazie a Rolland e allo spirito *juvénile* della Section musicale dell'IFF, giovani compositori italiani come Ildebrando Pizzetti e Giannotto Bastianelli potranno far conoscere le loro opere al pubblico che frequenta la Sala dei concerti dell'Istituto e, per riflesso, al pubblico francese⁴⁰.

Con il 1914, Pizzetti ritenuto in precedenza una sorta di *Jean-Christophe* italiano, tradirà l'ideologia politica e musicale di Rolland, pacifista, armonica tra amori e odi che separano la Francia e l'Italia dalla Germania e dall'Austria.

Allo scoppio della Prima Guerra mondiale la sua concezione della musica sarà improntata a un forte nazionalismo. In quella gravissima circostanza sembra assumere, in verità, l'orgoglio smodato, l'aggressività critica che distinguono Jean-Christophe in un momento della sua formazione, prima cioè che l'abbandono della sua Germania e l'incontro con l'Altro, la Francia, gli faccia assumere un atteggiamento di equilibrio critico riguardo ai reciproci valori e disvalori della musica francese e della musica tedesca.

Lo stesso Pizzetti sembra in effetti dimentico degli insegnamenti di Romain Rolland – maestro di tutti all'IFF e nel suo entourage fiorentino

³⁹ Il Cherubini di Firenze conserva nella sua Biblioteca alcuni biglietti e lettere autografi di Masson a Bonaventura che vanno dal 1912 al 1919 e che documentano le relazioni non solo tra i due corrispondenti ma anche tra le due istituzioni nelle quali prestano servizio. Ringrazio tutto il personale per la collaborazione alla mia ricerca e in particolare la dott.ssa Federica Riva.

⁴⁰ Jean-Christophe e la sua ascesa dal basso alle altezze della Musica risultano presenti nel pensiero politico-culturale di chi, come si verifica all'IFF con Luchaire e Masson, ha in programma di voler far conoscere giovani talenti francesi e italiani sia al pubblico più ristretto degli studenti sia, e soprattutto, al pubblico più numeroso degli ascoltatori-spettatori delle iniziative musicali dell'Istituto. Come ricorda Fiamma Nicolodi nell'articolo più volte citato, i giovani italiani sono invitati da Rolland a una sana e vigorosa rivolta che dovrebbe risollevarne l'Italia e la musica italiana, la quale si ribella contro l'imperversare del melodramma, la fama e i miraggi materiali dei musicisti, oggetti della accanita critica dello stesso Jean-Christophe. Quando Masson descrive Pizzetti esaltandolo per l'umanità che trasfonde nella sua musica, il modello di riferimento per il lettore può essere solo e sempre Jean-Christophe. Per Rolland e Masson la figura del nuovo, giovane, artista europeo in generale si delinea attraverso il suo stretto rapporto con la vita umana, la verità, l'autocritica, l'eroismo, l'accettazione del dolore, la gioia nel dolore (Beethoven di nuovo), valori e atteggiamenti opposti a quelli dell'artista senza nervi. Percepiti come altrettanti Jean-Christophe da sostenere moralmente e finanziariamente, Bastianelli e Pizzetti, insieme a due giovani *pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, il 13 maggio 1911 eseguono – nell'ambito della programmazione musicale dell'IFF – una *Suite in mi bemolle* Maggiore dello stesso Bastianelli e un *Quartetto in la* di Ildebrando Pizzetti.

e non solo – quando nel 1915, in un articolo sulla rivista «La Voce», si affretta a celebrare con forza contro i tedeschi i nostri Puccini, Mascagni e Giordano⁴¹. Ben diversa ora la sua scrittura critica di quando nel 1911, in un articolo sul «Marzocco» dedicato ai musicisti francesi contemporanei, riprendendo categorie di analisi e di giudizio care a Rolland, da un lato esaltava Debussy e dall'altro lo criticava cercando, 'alla maniera di Rolland', di trovare una vita, che a suo parere non c'era, nello stile del compositore francese, come vi era assente, a suo dire, un vero sentimento, una vera umanità, un dolore e una gioia sinceri. Il termine di paragone soggiacente è qui sempre sia il Beethoven de *La Vie de Beethoven* che il Jean-Christophe del romanzo musicale rollandiano.

Il nazionalismo di Pizzetti in questo frangente storico prende enormi distanze tanto dall'internazionalismo rollandiano quanto dal suo europeismo (di una Grande Europa comprensiva anche della Russia) che in *Jean-Christophe* si riassume visivamente nella descrizione della Biblioteca virtuale del protagonista. In questa biblioteca, accanto ai grandi compositori italiani e agli antichi francesi, si potevano trovare i colossi tedeschi del Seicento e del Settecento, i russi, i tedeschi contemporanei tra cui Strauss, i belgi, i cechi, i francesi contemporanei. Una Biblioteca che sembra rappresentare in sé una specie di *mise en abyme* di una futura e più vasta Europa della musica e oltre, ovvero di una sorta di Società delle Nazioni della musica.

La guerra che Masson esalta sul campo di battaglia e la guerra che Pizzetti invoca nei propri combattimenti corpo a corpo, non con la baionetta ma con la penna, contro i nemici filo-tedeschi della musica italiana, producono note stonate rispetto alla *coniunctio oppositorum* auspicata da Rolland/Jean-Christophe. Il conflitto sembra aver fatto perdere a Masson e a Pizzetti, non più fedelissimi di Romain Rolland, l'uso di quelle note che segnavano accordi grazie ai quali, come sperava il loro maestro in *Au-dessus de la mêlée*, l'umanità si poteva riunire in «une symphonie de grandes âmes collectives»⁴².

⁴¹ Ildebrando Pizzetti, *Musica italiana e musica tedesca*, «La Voce», VII, 12, 1915, pp. 754-765. In realtà pare piuttosto assumere un comportamento che appartiene alla controfigura di Rolland, al suo Jean-Christophe, quando lancia violente critiche alla Germania musicale, al Bach edulcorato nelle Cantate, in cui l'anima fa la corte a Gesù, al Wagner di un gotico posticcio. Difendendo Leoncavallo, Mascagni, Puccini e Cilea, Pizzetti si discosta piuttosto dagli ideali della Section musicale dell'IFF che proprio da questi autori si allontanava per ritrovare la musica dei modelli degli antichi francesi e italiani. Cf. F. Nicolodi, *Scambi tra la cultura musicale francese e italiana nel primo Novecento*, in M. Bossi, M. Lombardi, R. Müller, *La cultura francese in Italia all'inizio del XX secolo. L'Istituto Francese di Firenze*, cit. p. 146.

⁴² R. Rolland, *Au-dessus de la mêlée* (1914), in Id., *Au dessus de la mêlée*, Librairie Paul Ollendorff, Paris 1915, p. 36.

Riferimenti bibliografici

- Bossi Maurizio, Lombardi Marco, Muller Raphaël (a cura di), *La cultura francese in Italia all'inizio del XX secolo. L'Istituto Francese di Firenze*, Atti del Convegno per il centenario (1907-2007), Leo Olschki, Firenze 2010.
- Bourget Paul, *Cosmopolis*, Alphonse Lemerre Éditeur, Paris 1892.
- Gaboriaud Marie, *«Ce maître mystérieux», la construction littéraire du mythe de Beethoven sous la Troisième République*, Thèse de Doctorat trinational (Paris/Bonn/Florence), sous la dir. de Alexandre Didier, Paul Geyer, Michela Landi, Université Paris Sorbonne, discussa il 21.11.2015 e oggi pubblicata sotto il titolo *Une vie de gloire et de souffrance – Le mythe de Beethoven sous la Troisième République*, Classiques Garnier, Paris 2017.
- Gallicchio Alessandro, *Il fondo di 'plaques photographiques' dell'Institut Français de Florence (1907-1919). Didattica e propaganda nel primo istituto culturale del mondo*, «Rivista di Studi di Fotografia», I, 1, 2015, pp. 108-116.
- Gandolfi Riccardo, *Accademia dedicata a Gio. Battista Lulli e Luigi Boccherini. Marzo 1902*, R. Istituto Musicale di Firenze, Tipografia Galletti e Cocci, Firenze 1902, pp. 1-17.
- Garavini Fausta (a cura di) *Controfigure d'autore. Scritture autobiografiche nella letteratura francese*, Il Mulino, Bologna 1993.
- Iglesias Sara, *Les musicologues français face à Vichy. Le cas Paul-Marie Masson*, communication au colloque *Musique et pouvoir. De l'institution à la passion*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 26-27 mai 2006, <<https://www.yumpu.com/fr/document/view/16614840/sara-iglesias-les-musicologues-francais-face-a-cral-ehess>> (05/2017).
- , *Musicologie et Occupation. Science, musique et politique dans la France des « années noires »*, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, Paris 2014.
- Lombardi Marco, *L'Institut Français de Florence come centro d'insegnamento dell'italiano e del francese (1907-1920)*, in Maurizio Bossi, Marco Lombardi, Raphaël Muller, *La cultura francese in Italia all'inizio del XX secolo. L'Istituto Francese di Firenze*, Atti del Convegno per il centenario (1907-2007), Leo Olschki, Firenze 2010, pp. 165-177.
- Masson Paul-Marie, *Lullistes et ramistes*, «L'année musicale», I, 1, 1911, pp. 187-213.
- , *Les idées de Rousseau sur la musique*, «La Revue musicale S.I.M.», VIII, 6-7, 1912, pp. 1-17.
- , *Berlioz*, Félix Alcan, Paris 1923.
- Nicolodi Fiamma, *Scambi tra la cultura musicale francese e italiana nel primo Novecento*, in Maurizio Bossi, Marco Lombardi, Raphaël Muller, *La cultura francese in Italia all'inizio del XX secolo. L'Istituto Francese di Firenze*, Atti del Convegno per il centenario (1907-2007), Leo Olschki, Firenze 2010, pp. 123-147.
- Peyceré David, *Un fonds d'archives retrouvé. La documentation de Paul-Marie Masson (1910-1952)*, «Revue internationale de musique française», 31, juin 1994, pp. 115-120.
- Pizzetti Ildebrando, *Musica italiana e musica tedesca*, «La Voce», VII, 12, 1915, pp. 754-765.
- Ranfagni Tommaso, *La Section d'Histoire de l'Art dell'Institut Français di Firenze*, «Antologia Vieusseux», XXI, 62, 2015, pp. 47-60.

- Renard Isabelle, *Présence culturelle de la France en Italie. L'Institut Français de Florence (1900-1920)*, Thèse de Doctorat d'Histoire (Nouveau Régime), sous la dir. de Daniel Grange, Université Pierre Mendès France, Grenoble II, 1996, 2 voll.
- , *L'Institut Français de Florence 1900-1920. Un épisode des relations franco-italiennes au début du XXe siècle*, École Française de Rome, Rome 2001.
- , "Il Grenoble". *Il primo istituto francese al mondo*, «Antologia Vieusseux», VIII, 22, n.s., 2002, pp. 35-73.
- Rolland Romain, *Musiciens d'aujourd'hui*, Librairie Hachette, Paris 1908.
- , *Musiciens d'autrefois*, Hachette, Paris 1908.
- , *Au-dessus de la mêlée*, Librairie Paul Ollendorff, Paris 1915.
- , *Vie de Beethoven (1903)*, Hachette, Paris 1927.
- , *Beethoven. Les grandes époques créatrices*, Sablier, Paris 1928.
- , *Jean-Christophe*, vol. I, Librairie Paul Ollendorff, Paris, s.d., 10 voll.; online su BeQ, <https://beq.ebooksgratuits.com/classiques/Rolland_Jean_Christophe_01.pdf> (05/2017).
- Schiller Friederich, *Poesie filosofiche* (2005), a cura di Giovanna Pinna, Feltrinelli, Milano 2014.
- Wilfert-Portal Blaise, *Le voyage, le salon, la nation. Romain Rolland en Italie*, in Maurizio Bossi, Marco Lombardi, Raphaël Muller, *La cultura francese in Italia all'inizio del XX secolo. L'Istituto Francese di Firenze*, Atti del Convegno per il centenario (1907-2007), Leo Olschki, Firenze 2010, pp. 41-54.

IL SURREALISMO, STORIA DI RUMORE E DI FURORE

Sébastien Arfouilloux

Université Grenoble Alpes (<sebastien.arfouilloux@univ-grenoble-alpes.fr>)

La maggior parte dei movimenti d'avanguardia ha trovato espressione nelle varie arti e quasi ogni volta nella musica. C'è stata una musica futurista, una musica dada, persino una musica espressionista ma quasi nessun compositore può essere definito surrealista. In un testo del 1925, *Le Surréalisme et la peinture*, André Breton esprime il suo rifiuto della musica in una formula definitiva: «que la nuit continue donc à tomber sur l'orchestre»¹, impedendo qualsiasi contatto tra il mondo della composizione musicale e il surrealismo.

Mentre si è soliti considerare che il surrealismo abbia negato qualsiasi valore alla musica, al tempo stesso è ormai accettata l'esistenza di un discorso sulla musica al suo interno². Per giustificare la supremazia della poesia sulla musica, André Breton fa ricorso ad argomenti ereditati dalla filosofia dell'arte di Georg Wilhelm Friedrich Hegel nel suo corso d'estetica. Breton rinvia in maniera esplicita a Hegel in diverse opere: *Position politique du surréalisme* (1934)³, dove collega i suoi argomenti a Stéphane Mallarmé, *Silence d'or* (1953, originariamente pubblicato in inglese nel 1944)⁴ e una lettera inedita del 1941⁵.

¹ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, «La Révolution surréaliste», I, 4, 1925, p. 26. Ripreso in A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture* (1928), Gallimard, Paris 1965, pp. 1-2.

² Citiamo in merito la nostra tesi di dottorato diretta da Pierre Brunel all'Università Paris-Sorbonne, pubblicata con il titolo *Que la nuit tombe sur l'orchestre. Surréalisme et musique* (Fayard, Paris 2009) ed il convegno *Le Silence d'or des surréalistes, textes réunis et présentés par Sébastien Arfouilloux, préface d'Henri Béhar* (Aedam Musicae, Château-Gontier 2013).

³ A. Breton, *Position politique du surréalisme* (1943), in Id., *Œuvres complètes*, tome II, éd. par Marguerite Bonnet, avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Gallimard, Paris 1992, pp. 476-480.

⁴ A. Breton, *Silence d'or* (1953), éd. de Marguerite Bonnet, sous la dir. d'Étienne-Alain Hubert, avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, Gallimard, Paris 1999, pp. 728-733.

⁵ Lettera di André Breton a Alfred Barr (New York, 28 dicembre 1941). Ms. dattilografico, foglio 1 (Paris, Musée des lettres et des manuscrits).

Tuttavia, il numero limitato di testi critici sulla questione e la quasi assenza di spiegazioni da parte del fondatore principale del surrealismo, al di fuori della presa di posizione del 1925 sopra ricordata, fanno ancora della questione del rapporto tra il surrealismo e la musica un punto oscuro nella storia del movimento. Vorremmo esaminare in questa sede un aspetto particolare della questione: il rapporto di André Breton con il rumore, chiedendoci in che misura il rumore motivi il rifiuto della musica da parte di Breton. L'avversione per la musica non è incompatibile con l'interesse per il campo sonoro. Se 'la notte cade sopra l'orchestra' nelle parole di Breton, è perché la musica è sfidata dalla letteratura. Questo rifiuto della musica suona come un'ingiunzione a competere con la pittura o con la poesia. Lo scopo di questo lavoro è di esplorare tale rifiuto, dimostrando che il suono lavora nella coscienza poetica del surrealismo, nei testi teorici come nella scrittura poetica.

1. *Enfasi nella scrittura della musica*

All'epoca della redazione di *Les Champs magnétiques* (1920)⁶, prima manifestazione della scrittura surrealista, il bisogno di rinnovamento che anima André Breton e Philippe Soupault fa eco all'opera di Arthur Rimbaud e di Lautréamont, da cui deriva il valore del sogno e delle associazioni incontrollate che costituiscono il materiale surrealista. Liberandosi dallo spirito critico che pesa sulla virtù creatrice del linguaggio, gli scrittori vogliono restituire al verbo l'innocenza originaria. Seguirà la fase di teorizzazione con la scrittura del primo *Manifeste du surréalisme*, dove André Breton afferma: «Le merveilleux est toujours beau, il n'y a que le merveilleux qui soit beau»⁷. Ora, se la musica, con i suoi «déploiements et resserrements de formes», è un linguaggio che parla «du lieu spécifiquement humain, de l'être qui a langage; ou plutôt ne parle qu'à travers eux»⁸ come spiega il poeta Yves Bonnefoy in un testo relativo alla sua esperienza nel movimento surrealista, «ceux qui parmi nous ne veulent plus du lieu humain, qui tentent de rompre avec ce vaste horizon, et ce passé, et ces habitudes sans nombre de la perception ou du cœur, ceux-là, s'il en est vraiment, n'auront que faire de la musique»⁹.

⁶ A. Breton, Ph. Soupault, *Les Champs magnétiques*, Au sans pareil, Paris 1920.

⁷ A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), in Id., *Œuvres complètes*, tome I, éd. de Marguerite Bonnet, sous la dir. d'Étienne-Alain Hubert, avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, Gallimard, Paris 1988, p. 319.

⁸ Yves Bonnefoy, *Le surréalisme et la musique* (1989), in Id., *Entretiens sur la poésie. 1972-1990*, Mercure de France, Paris 1991, p. 158.

⁹ *Ibidem*.

Il rifiuto della musica esplode in Breton in termini particolarmente violenti nel *Surréalisme et la peinture* del 1925, dove afferma che «[il] cherche encore quelque chose au monde» e che resta in questa ricerca «les yeux ouverts, les yeux fermés», giocando su termini di senso opposto. Se, come Rimbaud, il poeta «travaille à [se] rendre voyant», a causa della confusione di cui è portatrice la musica non permette la realizzazione dell'immagine surrealista. È per questo che Breton invita alla «contemplation silencieuse», invocando l'assenza di sensibilità personale per la musica, a causa dell'assenza di precisione di quest'ultima rispetto al potere delle immagini visive:

À ces divers degrés de sensations correspondent des réalisations spirituelles assez précises et assez distinctes pour qu'il me soit permis d'accorder à l'expression plastique une valeur que par contre je ne cesserai de refuser à l'expression musicale, celle-ci de toutes la plus profondément confusionnelle. En effet les images auditives le cèdent aux images visuelles non seulement en netteté, mais encore en rigueur et, n'en déplaise à quelques mélomanes, elles ne sont pas faites pour fortifier l'idée de la grandeur humaine. Que la nuit continue donc à tomber sur l'orchestre, et qu'on me laisse, moi qui cherche encore quelque chose au monde, qu'on me laisse les yeux ouverts, les yeux fermés – il fait grand jour – à ma contemplation silencieuse.¹⁰

Poiché l'opera vale solo per le «réalisations spirituelles» che permette, solamente la pittura come prodotto della folgorazione dell'inconscio è apprezzabile per l'illuminazione equivalente che provoca nello spettatore.

La formulazione di un'esclusiva e di un rifiuto espresso giunge perentoria attraverso l'ingiunzione: «Que la nuit continue donc à tomber sur l'orchestre». L'azione considerata da un punto di vista imperfettivo, «je ne cesse de refuser», connota la persistenza dell'intenzione. Tuttavia in questa immagine allegorica si tratta piuttosto di affidare l'orchestra alle potenze notturne che di farla scomparire, come chiosa Bonnefoy¹¹.

Bonnefoy fa notare che l'immagine della notte che continua a «tomber sur l'orchestre» come valorizzazione del magico, rinvia all'aspirazione surrealista a proiettarsi in un mondo al di fuori dalle abitudini. Perché questa enfasi? L'ipotesi che vorremmo avanzare in questa sede è che esiste un pensiero della musica, un impegno dei surrealisti nell'ascolto. Il rifiuto della musica non implica l'assenza di ascolto né di conoscenza del campo musicale. È il paradosso di un discorso che si appropria di un oggetto mentre al tempo stesso lo rifiuta.

È doveroso dunque chiedersi dove si situi il pensiero musicale del surrealismo. In un continuo interscambio tra quello che è letto, ascoltato e

¹⁰ A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, cit., pp. 1-2.

¹¹ Y. Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, cit., p. 161.

messo in forma dalla mente, il suono ispira il surrealismo. Si osserva il desiderio di fare della musica un oggetto estetico, spesso rifiutato della creazione letteraria.

Il tentativo di riappropriazione delle qualità musicali esige attenzione verso quello che Breton chiama, nel suo unico testo pubblicato dedicato esclusivamente alla musica, «*enchaînement musical*»¹²; un arrangiamento che non passi attraverso l'impiego prosaico delle parole, ma che abbia un rapporto con l'essere fondamentale, con la chiarezza e la capacità a far corpo con l'immediatezza. La questione che è lecito porsi è in che maniera la musica ed il sonoro siano alla base della coscienza del verso surrealista.

Il testo di Giorgio de Chirico intitolato *Point de musique*¹³, scritto nel momento in cui il pittore italiano fonda un'arte *metafisica*, tra il 1911 e il 1913, ha influenzato la riflessione di Breton in *Le Surréalisme et la peinture* verso l'accezione nuova di un'arte che, invertendo i termini della mimesi aristotelica, sia apprezzabile solamente grazie alle rappresentazioni che essa permette.

Ora, questa rappresentazione delle pulsioni interiori dipende dall'attrazione per tutto ciò che si comunica direttamente, come i suoni ed i rumori. Nel *Silence d'or*, Breton prevede l'unione della poesia e della musica «*en vue du premier diamant audible à obtenir*» e insiste sulle componenti emotive di quest'unione: «*Il me semble que ce point suprême d'incandescence, la musique et la poésie l'une comme l'autre ne sont aussi aptes à l'atteindre que dans l'expression de l'amour*»¹⁴.

Il sonoro, insomma, non è solamente segno, ma anche affetto. Un'indicazione preziosa viene da Claude Lévi-Strauss, che afferma: «*La musique, c'est le langage moins le sens*»¹⁵. È una precisazione tanto più significativa se si considera che Levi-Strauss è stato vicino a Breton durante l'esilio americano del 1940.

È lecito ora chiedersi, con Daniel Deshayes, teorico del suono, se la forza del sonoro non venga dalla paura. La musica sarebbe in questi termini un discorso organizzato dei rumori naturali la cui apparizione spaventa.

In effetti il sonoro, partendo dal corpo emittente e agendo verso il corpo ricevente, istituisce un corpo a corpo, ci ricorda Pascal Quignard in *La haine de la musique*¹⁶. La musica costituirebbe allora un eufemismo che il surrealismo rifiuta, nella volontà di limitarsi ai soli rumori, mentre le parole sarebbero il tentativo di una riconquista di questo corpo a corpo iniziale con il suono udito.

¹² A. Breton, *Silence d'or*, cit., p. 731.

¹³ Giorgio De Chirico, *Point de musique* (1984), in Id., *L'Art métaphysique*, textes réunis et présentés par Giovanni Lista, L'Échoppe, Paris 1994, pp. 74-75.

¹⁴ A. Breton, *Silence d'or*, cit., p. 731.

¹⁵ Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques IV. L'homme nu*, Plon, Paris 1971, p. 579.

¹⁶ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Calmann-Lévy, Paris 1996, p. 129.

All'origine dell'immagine si trova il suono: l'immagine poetica che si presenta immediatamente alla coscienza è uditiva mentre la sfera del vivente s'oppone a quella della scrittura. Daniel Deshays¹⁷ delimita tre territori del sonoro: le voci, le musiche ed i rumori del mondo. Indica in questo modo che esistono due sfere distinte: quella che dipende dal linguaggio e dalle possibilità di una sua resa su carta (musica o discorso) e quella che dipende dal vivente, dall'espressione orale e dai rumori del mondo la cui apparizione è imprevedibile. Il surrealismo non ha orecchie che per la sfera dell'imprevisto e del non-pensato.

Breton tiene soprattutto a circoscrivere dei territori. Da una parte esiste il *sentito*, che si oppone all'espressione musicale, e dall'altra, la poesia, che è coscienza d'un territorio vergine, di un mondo impensato. Il suono che Breton apprezza non è musicale. Tutto il sonoro del mondo non è musicale per i surrealisti, anche se il compositore John Cage afferma che tutto è musica. Al contrario, per Breton, «la valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs»¹⁸, il che orienta la poesia surrealista verso ciò che sorge e che è inatteso.

2. Breton furioso

Ciononostante, e proprio in virtù di questo sforzo di circoscrivere i territori del sonoro, esiste un Breton 'di rumore e di furore', un Breton che insorge contro la musica. È il Breton che, trascinando con sé tutto il gruppo dei surrealisti, getta sui Ballets Russes dei volantini intitolati *Protestations*, accompagnandoli di grida e di fischi, sventolando una banderuola che proclama: «vive Lautréamont!»¹⁹ al Teatro Sarah Bernhardt.

La stagione 1920 rappresenta una sorta di apogeo degli spettacoli dada a Parigi sotto l'impulso di Francis Picabia e di Tristan Tzara. Breton contesta il carattere gratuito di queste manifestazioni. La semplice provocazione verso il pubblico non basta. È così che abbandona, digrignando i denti, la Salle Gaveau in cui Tzara prepara una manifestazione dada, manifestazione che doveva comprendere una «Vaseline symphonique» suonata da venti persone.

L'esaltazione dionisiaca alla Rabelais permessa dalla musica, provoca sempre lo stupore dei poeti, tranne forse quello di Baudelaire, nella lettera a Wagner. In questo contesto Breton ci riconduce a un'opposizione tena-

¹⁷ Daniel Deshays, *Entendre le cinéma*, Klincksieck, Paris 2010, pp. 66-67.

¹⁸ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, cit., pp. 337-338.

¹⁹ Marcel Mariën (éd.), *Lettres surréalistes, 1924-1940*, Les Lèvres nues, Bruxelles 1973, p. 17.

ce sin dal XIX secolo, tra la musica e la poesia. Nel *Silence d'or*, invoca la testimonianza del «Journal» di Edmond e Jules de Goncourt:

Je préfère le silence à la musique[...] C'est tout de même curieux que tous les écrivains de ce temps soient comme cela.

Balzac l'exécrait, Hugo ne peut pas la souffrir. Lamartine lui-même, qui est un piano à vendre ou à louer, l'a en horreur[...] Il n'y a que quelques peintres qui ont ce goût-là!²⁰

Con Mallarmé, Breton ha percepito l'incapacità della parola a farsi vettore dell'esistenza e al tempo stesso la necessità di mostrare l'essere attraverso le infinite iridescenze della lingua. I poeti vogliono suggerire nelle parole «non la chose mais l'effet qu'elle produit»²¹, come affermato da Mallarmé.

Ma il tentativo simbolista induce Breton ad un commento disincantato in *Position politique du surréalisme*. Il carattere poetico della scrittura non risiede nelle ingiunzioni di assonanze, di ritmo, o nelle allitterazioni. Per Breton «l'erreur de Mallarmé» consiste nell'aver fatto riposare l'arte poetica sulle «combinaisons tout extérieures, telles que la mesure, le rythme, les rimes»²². Fortunatamente il loro abbandono ha imposto alla poesia di compensarne l'assenza e ha condotto a dei successi come nel caso de *Les Chants de Maldoror* et *Les Illuminations*, dove «l'harmonie verbale y a retrouvé immédiatement son compte»²³.

Nel poema di Breton *Les Attitudes spectrales*, il verso «un musicien se prend dans les cordes de son instrument»²⁴ mostra l'unità del mondo soggettivo ed oggettivo, il passaggio fluido tra di essi, la dissoluzione delle barriere. Breton non usa la congiunzione comparativa 'comme' per mostrare la somiglianza, anzi, attraverso il gioco dell'alchimia del verbo, la cosa nominata diventa qualcos'altro, e la metafora che la definisce allude ad una rifondazione del mondo reale sulla base dell'analogia. La corrispondenza tra le cose supera le antinomie. Così in *Nadja*: «le feu et l'eau sont la même chose»²⁵.

È all'opera una vera e propria conciliazione dei contrari, che mira a render conto del «mouvement dialectique de l'esprit»²⁶ quale risulta dalla conoscenza dei testi filosofici di Hegel.

²⁰ A. Breton, *Silence d'or*, cit., p. 729.

²¹ Stéphane Mallarmé, lettre à Henri Cazalis, 30 octobre 1864, in Id., *Correspondance. Lettres sur la poésie*. Préface d'Yves Bonnefoy. Édition de Bertrand Marchal, Gallimard, Paris 1995, p. 206.

²² A. Breton, *Position politique du surréalisme* (1935), in Id., *Œuvres complètes*, tome II, cit., p. 480.

²³ *Ibidem*.

²⁴ A. Breton, *Les Attitudes spectrales*, in Id., *Le Revolver à cheveux blancs*, cit., p. 70.

²⁵ A. Breton, *Nadja* (1928), in Id., *Œuvres complètes*, tome I, cit., p. 697.

²⁶ A. Breton, *Picasso dans son élément*, in Id., *Œuvres complètes*, tome II, cit., p. 364.

In *Position politique du surréalisme*, Breton giustifica il suo atteggiamento con argomenti ripresi dall'*Estetica* di Hegel²⁷: la classificazione delle arti secondo cui la musica viene dopo la poesia, la pittura, la scultura, giustifica per Breton il fatto di denunciare il carattere «confusionnel»²⁸ della musica.

Nell'*Estetica*, Hegel definisce i rapporti tra le arti secondo una filosofia idealista, che mette la poesia al primo posto. La poesia è la più ricca di tutte le arti perché solo le parole possono esprimere tutto ciò che la coscienza concepisce. In questa gerarchia, la musica svolge un ruolo ridotto. Le ragioni di un tale giudizio sono comprensibili: il sentimento dell'illimitato, che Sigmund Freud chiama *sentimento oceanico* in *Disagio nella civiltà* [1930]²⁹, non prevede alcun conforto, «la terre ferme argomenta contro le mal de mer», secondo le parole di Julien Gracq³⁰.

Breton è influenzato dalla filosofia tedesca (e da Freud), e si uniforma al giudizio di Hegel per quanto riguarda la concezione della musica. Eppure, le teorie sviluppate da Jean-Jacques Rousseau (quando esamina l'origine comune della parola e della canzone)³¹ e dopo di lui, da André Suarès³², sono pervase di sensualismo, essendo i due autori sensibili verso tutto ciò che li sradica, che li «prend comme une mer»³³ che si tratti di musica o di poesia. È una concezione alla quale non è estraneo Breton quando invoca l'unione delle due arti, mettendo in pratica ciò che Rousseau vedeva all'origine delle lingue. E dunque in Breton il sentimento della natura è notevole, vista anche l'importanza accordata ai rumori.

3. *Importanza dei rumori del reale*

Nella lettera inedita ad Alfred Barr del 1941, Breton dà prova di un'avversione in linea con il suo carattere e con la sua personalità «contre toute espèce de bruit organisé par l'homme»³⁴. Nel suo rifiuto totale della sfera della musica, non traccia frontiere fra ciò che è di competenza dei suoni

²⁷ Cf. A. Breton, *Position politique du surréalisme*, cit., pp. 476-479.

²⁸ A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, cit., p. 1.

²⁹ Sigmund Freud, *Il disagio nella civiltà* (1930), trad. curata da J. Flescher, Scienza moderna, Roma 1949.

³⁰ Julien Gracq, *Lettrines* (1967), in Id., *Œuvres complètes*, tome II, éd. établie par Berhild Boie avec la collaboration de Claude Douguin, Gallimard, Paris 1995, p. 161.

³¹ J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues* (1781), texte établi et annoté par Jean Starobinski, in Id., *Œuvres complètes*, tome V, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Gallimard, Paris 1995, p. 410.

³² André Suarès, *Écrits sur la musique*, Actes Sud, Arles 2013.

³³ Charles Baudelaire, *La musique*, in Id., *Les Fleurs du mal* (1857), vol. I, éd. établie par John E. Jackson, préface d'Yves Bonnefoy, LGF, Paris 1999, p. 118.

³⁴ Lettera di André Breton a Alfred Barr, cit.

organizzati e le semplici sensazioni dell'orecchio, impiegando semplicemente la parola «bruit». Al contrario, indica chiaramente che l'oggetto della sua avversione è l'organizzazione del rumore. È significativo che la sfera dei rumori naturali sfugga a questa esclusività.

In materia di suoni, il poeta invoca, all'inizio d'*Arcane 17*, gli uccelli di Bonaventure, «un des plus grands sanctuaires d'oiseaux de mer qui soient au monde»³⁵. Lo sventolare delle vele accompagna i passeggeri. Il «rythme organique» dei gabbiani chiamati *fous de Bassan* si sovrappone al ritmo inorganico, il quale fa del complesso roccioso che domina Percé una «symphonie»³⁶. È essenzialmente ai suoni per quanto essi possono avere di accidentale che si mostra sensibile il poeta, anche se, nell'evocazione poetica, il grido dei *fous de Bassan* s'unisce alle forme delle ali degli uccelli e al drappeggio del litorale.

È noto oramai fin dagli attacchi del *Manifeste du surréalisme* contro il romanzo e il verso che Breton aspirava ad una rifondazione dei generi letterari in una forma poetica che combinasse il migliore attributo della prosa, vale a dire la flessibilità, con quelli della poesia. Si trattava dunque di trovare una lingua sufficientemente duttile per condurre l'immaginazione fuori dal controllo della ragione, affinché potessero manifestarsi il potere del linguaggio, la realtà superiore delle libere associazioni, trascurate finora, del sogno e del gioco disinteressato del pensiero.

Anna Balakian dimostra a questo proposito che la scrittura dei grandi testi lirici di Breton, in particolare *Nadja*, *Les Vases communicants* (1932) e *L'Amour fou* (1937), è preparata dalle raccolte poetiche, in particolare da *Les Champs magnétiques* (1920) e *Poisson soluble* (1924), e culmina in *Arcane 17*, l'ultima grande opera del poeta³⁷. È la scrittura delle grandi narrazioni liriche, abbastanza ampia per lasciar posto alla nascita di associazioni, una prosa lirica la cui qualità poetica non risiede nelle sonorità ma nelle capacità di sottrarre il discorso alle esigenze della ragione. In questi racconti, il poeta sembra in cammino non in «une forêt de symboles» ma in una foresta d'indizi: le percezioni auditive svolgono un ruolo importante³⁸.

Le percezioni uditive svolgono un ruolo importante. L'origine uditiva dell'automatismo in poesia è oggetto di numerose affermazioni nei testi di Breton. Egli rinvia in particolare all'esempio di Lautréamont e di Rimbaud: i poeti sono stati degli ascoltatori prima di essere dei visionari. Fin dal *Manifeste du surréalisme*, in cui ricorda l'ascolto di una frase che «cognait à la vitre», il poeta fornisce dettagli che testimoniano il carat-

³⁵ A. Breton, *Arcane 17*, Jean-Jacques Pauvert, Paris 1971, p. 8.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Cf. Anna Balakian, *André Breton. Magus of surrealism*, Oxford UP, New York 1971, pp. 102-103.

³⁸ Cf. *ibidem*, p. 106.

tere uditivo delle frasi automatiche, mostrandosi attento all'intonazione, all'intensità e allo schema ritmico. Queste frasi infatti si fanno rivelatrici di un ambito nel quale la parola poetica ambisce ad un accordo universale: esse «sont faites pour donner le *la*»³⁹.

Nei *Vases communicants*, Breton è ossessionato dall'ascolto della frase automatica «cendrier de cendrillon»⁴⁰, il cui carattere ipnotico è rinforzato dall'eufonia. Alle associazioni spontanee il suono permette così l'adesione immediata. Ascoltando il «Message automatique», il poeta vuole rinnovare l'ascolto, ritrovando, in questo modo, una facoltà originale che riunisca la percezione e la rappresentazione. Il che significa ridurre l'intervallo tra il prodotto dei sensi e l'interpretazione dell'intelletto. L'espressione di questa penetrazione dell'immagine esterna nella psiche si trova alla fine di *Nadja*: «le cœur humain, beau comme un sismographe»⁴¹.

Nell'opera poetica, allo stesso modo, si ascolta per attenersi a ciò che è più rivelatore, come accade in *Le Revolver à cheveux blancs*:

Plutôt la vie plutôt cette rosace sur ma tombe
La vie de la présence rien que de la présence
Où une voix dit Es-tu là où une autre répond Es-tu là⁴²

È attraverso le presenze sonore che si manifesta l'irruzione del sogno nella realtà. E il potere della lingua è di riunire gli esseri in un interrogativo che incontra quello dell'altro, come se, attraverso il dialogo, si rivelasse non più soltanto la coincidenza fortunata, ma anche una finalità seconda: trovare le immagini che sarebbero rimaste inesprese senza la congiunzione con il desiderio dell'altro.

Il lungo poema *Fata Morgana* è composto da una serie di quadri, ritmata da apostrofi ripetute: «comme c'est joli qu'est-ce que ça rappelle». Mentre una costante oratoria manifesta guida il ritmo che accelera, le annominazioni permettono di sottolineare la successione delle immagini: «Le sol qu'il effleure à peine crépite de débris de faulx»⁴³. Infatti, l'adesione spontanea al suono non è fondata sulla metrica, ma sul potere di associazione di «Mots sans rides»⁴⁴.

L'attenzione per le immagini sonore guida anche gli altri poeti surrealisti. In *La Liberté ou l'amour*, Robert Desnos racconta: «Ma porte, alors,

³⁹ A. Breton, *Signe ascendant*, Gallimard, Paris 1999, p. 175.

⁴⁰ A. Breton, *Les Vases communicants*, in Id., *Œuvres complètes*, tome II, cit., p. 701.

⁴¹ A. Breton, *Nadja*, in Id., *Œuvres complètes*, tome I, cit., p. 753.

⁴² A. Breton, *Le Revolver à cheveux blancs*, in Id., *Œuvres complètes*, tome II, cit., p. 176.

⁴³ A. Breton, *Fata Morgana* (1942), in Id., *Œuvres complètes*, cit., p. 1191.

⁴⁴ A. Breton, *Les mots sans rides* (1922), in Id., *Œuvres complètes*, tome I, cit., pp. 284-286.

était grande ouverte sur le mystère, mais celui-ci est entré en la fermant derrière lui et désormais j'écoute, sans mot dire, un piétinement immense, celui d'une foule de femmes nues assiégeant le trou de ma serrure»⁴⁵. Allo stesso modo in *L'Homme approximatif* di Tzara i versi ripetuti, che sono altrettanti *leitmotive*, rafforzano la costante oratoria:

les cloches sonnent sans raison et nous aussi
sonnez cloches sans raison et nous aussi⁴⁶

È da notare che nelle mostre d'arte surrealista i rumori assumono altrettanta importanza per ricreare le condizioni di *hasard objectif*. Lo spettatore è turbato in particolare dalle scenografie che interessano alcuni procedimenti poetici. Lo scenario dell'*Exposition surréaliste internationale* del 1938 è diretto da Marcel Duchamp. Nella grande sala oscura duecento sacchi di carbone sono sospesi al soffitto. Un fonografo, invisibile, suggerisce in sottofondo risa isteriche registrate in un asilo psichiatrico⁴⁷. Le metafore poetiche diventano reali, entrando nell'esperienza dei visitatori.

4. *Les Chants de la mi-mort*

Lo scrittore e musicista Alberto Savinio, fratello di De Chirico, non è così lontano da questa concezione quando esprime il desiderio che la sua musica sia una rivelazione di aspetti spirituali della realtà⁴⁸. Partendo da elementi della realtà, la fantasia del compositore fa «subir à la matière façonnée par son art son influence métaphysique personnelle»⁴⁹ per rivelare l'essenza lirica delle cose. Più precisamente, come nota Cornacchia, «Attribuisce alla musica il carattere irrazionale, assurdo ed enigmatico che contraddistinguerrebbe l'epoca moderna»⁵⁰.

Savinio rinvia ad una potenza spirituale moderna, che definisce *métaphysique*. L'opera volta ad analizzare questo connubio è *Les Chants de la mi-mort*, aggiunta all'ultimo minuto al programma del concerto del 23 maggio 1914, la cui esecuzione è immediatamente notata.

⁴⁵ Robert Desnos, *La liberté ou l'amour* (1927), in Id., *Œuvres*, éd. établie et présentée par Marie-Claire Dumas, Gallimard, Paris 1999, p. 325.

⁴⁶ Tristan Tzara, *L'Homme approximatif* (1931), in Id., *Œuvres complètes*, tome II, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Flammarion, Paris 1977, pp. 79-80.

⁴⁷ Virginie Pouzet-Duzer, *Intermittence du bruit chez Benjamin Péret*, in S. Arfouilloux (éd.), *Le silence d'or des poètes surréalistes*, cit., pp. 108-109.

⁴⁸ Cf. Francesco Cornacchia, *La casa francese di Alberto Savinio*, B. A. Graphis, Bari 1998, p. 12.

⁴⁹ Alberto Savinio, *Le Drame et la musique*, «Les Soirées de Paris», III, 23, 1914, p. 242.

⁵⁰ F. Cornacchia, *La casa francese di Alberto Savinio*, cit., p. 13.

Savinio rivendica l'assenza totale di polifonia: «ma musique n'étant point harmonieuse, ni même harmonisée, est, pour ainsi dire, une musique désharmonisée [...] La structure se base sur le dessin [...] C'est ainsi une musique dessinée et horizontale»⁵¹. Quest'opera che Apollinaire qualifica come «poésie musicale»⁵² gioca sull'uso di linee. Ciascuno dei singoli disegni si ripete, tre o quattro volte, per lasciar posto subito dopo, a seguito di un solo tempo di pausa, all'intervento di un disegno musicale differente, tra cui il riconoscibilissimo *Inno* di Mameli.

Savinio spiega che un'opera musicale deve comportare musiche svariate: «rythmes répétant d'autres rythmes familiers au point de devenir obsédants», «tout ce que l'oreille imagine ou se rappelle»⁵³. Seguendo questa accezione si giunge a qualcosa di non molto diverso dal dettato uditivo del surrealismo: l'irruzione, l'inserzione di elementi conosciuti in un flusso più lungo, dominato da una dinamica propria, corrisponde esattamente a ciò che realizza Breton.

Il concerto organizzato per servire da dimostrazione alle teorie di Savinio ha contribuito alla nascita del mito del musicista, trasfigurato da Apollinaire in una descrizione epica che lo presenta in maniche di camicia⁵⁴, mentre distrugge i pianoforti che a mano a mano gli vengono portati. Breton, che in questo periodo, come abbiamo visto, è affascinato dal rumore e dal furore, è così colpito da questo racconto da volerne sapere di più. Invita dunque il giovane musicista, preceduto dalla sua leggenda, *Rue Fontaine* per un recital che, secondo il racconto di Georges Auric, «ne fit que fortifier Breton dans son mépris de la musique»⁵⁵.

Ciononostante Breton colloca i fratelli Savinio all'origine del sentimento moderno nell'*Anthologie de l'humour noir* (1939). Ed è proprio il concerto di *Chants de la mi-mort* ad essere citato da Breton, il quale insiste sulla strana coincidenza di fatti che hanno visto scoppiare la guerra appena due mesi dopo il notevole concerto⁵⁶. Il parallelo, in quel che può assumere di simbolico, dà un valore particolare a «l'interrogation métaphysique»⁵⁷ dei due fratelli.

In definitiva, che significa l'attrazione per il sonoro? La risposta deve essere cercata tanto nel ritorno al caos ed a forze non organizzate, quanto

⁵¹ A. Savinio, *Note*, «Les Soirées de Paris», III, 24, 1914, p. 246; cit. anche in F. Corracchia, *La casa francese di Alberto Savinio*, cit., p. 11.

⁵² Jean Cerusse (pseud. di Guillaume Apollinaire), *L'Audition des œuvres musicales de M. Albert Savinio*, «Les Soirées de Paris», III, 25, 1914, p. 301.

⁵³ A. Savinio, *Note*, «Les Soirées de Paris», cit., p. 246.

⁵⁴ J. Cerusse, *L'Audition des œuvres musicales de M. Albert Savinio*, cit., p. 301.

⁵⁵ Georges Auric, *Quand j'étais là*, Grasset, Paris 1979, p. 127.

⁵⁶ A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, in Id., *Œuvres complètes*, tome II, cit., p. 1124.

⁵⁷ *Ibidem*.

nella volontà di placare queste ultime, attraverso la simulazione in poesia di parole, di frasi ascoltate, di mormorii, di ritmi sonori simili a quelli prodotti dalle percussioni e dagli strumenti dei popoli oceanici ed amerindi, che Breton possedeva nella sua collezione d'oggetti d'arte: talismani per esorcismi, tre fischietti antropomorfi, un flauto zoomorfo del Messico, la statuetta di un tamburino amerindio, oggetti dall'importanza paragonabile alle maschere delle cerimonie iniziatiche così care a Breton⁵⁸.

Tra questi oggetti figura un tamburo hopi, cultura amerindia alla quale Breton ha reso omaggio e che sembra riassumere tutta una cosmogonia. Il tamburo, strumento sciamanico che con la sua forma circolare celebra l'unione dell'uomo e della natura fin dalle origini più lontane, batte, come il poeta ben riassume, l'intento che anima la poesia surrealista.

Riferimenti bibliografici

- Arfouilloux Sébastien, *Que la nuit tombe sur l'orchestre. Surréalisme et musique*, Fayard, Paris 2009.
- (éd.), *Le silence d'or des poètes surréalistes*, préface d'Henri Béhar, Aedam musicae, Château-Gontier 2013.
- Apollinaire Guillaume, *L'Audition des œuvres musicales de M. Albert Savinio*, «Les Soirées de Paris», III, 25, 1914, p. 301.
- Auric Georges, *Quand j'étais là*, Grasset, Paris 1979.
- Balakian Anna, *André Breton. Magus of surrealism*, Oxford UP, New York 1971.
- Baudelaire Charles, *Les Fleurs du mal* (1857), éd. établie par John E. Jackson, préf. d'Yves Bonnefoy, LGF, Paris 1999.
- Breton André, *Le mots sans rides* (1922), in Id., *Œuvres complètes*, tome I, éd. de Marguerite Bonnet, sous la dir. d'Étienne-Alain Hubert, avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, Gallimard, Paris 1988, pp. 284-286.
- , *Manifeste du surréalisme* (1924), *Œuvres complètes*, tome I, éd. de Marguerite Bonnet, sous la dir. d'Étienne-Alain Hubert, avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, Gallimard, Paris 1988, pp. 311-346.
- , *Le Surréalisme et la peinture*, «La Révolution surréaliste», I, 4, 1925, pp. 26-30; republié dans Id., *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris 1965.
- , *Nadja* (1928), in Id., *Œuvres complètes*, tome I, éd. de Marguerite Bonnet, sous la dir. d'Étienne-Alain Hubert, avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, Gallimard, Paris 1988, pp. 643-756.
- , *Le Revolver à cheveux blancs* (1932), in Id., *Œuvres complètes*, tome II, éd. par Marguerite Bonnet, avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Gallimard, Paris 1992, p. 70.
- , *Les Vases communicants* (1932), in Id., *Œuvres complètes*, tome II, pp. 103-215.
- , *Picasso dans son élément* (1933), in Id., *Œuvres complètes*, tome II, pp. 361-374.

⁵⁸ Gli oggetti d'arte popolare della collezione di André Breton sono visibili sul sito internet *Atelier André Breton*, <<http://www.andrebretton.fr>> (05/2017).

- , *Position politique du surréalisme* (1934), in Id., *Œuvres complètes*, tome II, pp. 409-500.
- , Lettera a Alfred Barr (New York, 28 dicembre 1941), ms. dattilografico, Paris, Musée des Lettres et des Manuscrits.
- , *Fata Morgana* (1942), in Id., *Œuvres complètes*, tome II, pp. 1185-1195.
- , *Silence d'or* (1944), in Id., *Œuvres complètes*, tome III, éd. de Marguerite Bonnet, sous la dir. d'Étienne-Alain Hubert, avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, Gallimard, Paris 1999, pp. 728-733.
- , *Arcane 17* (1945), Jean-Jacques Pauvert, Paris 1971.
- Bonnefoy Yves, *Le surréalisme et la musique* (1989), in Id., *Entretiens sur la poésie* (1981), Mercure de France, Paris 1990, pp. 157-167.
- Cornacchia Francesco, *La casa francese di Alberto Savinio*, B. A. Graphis, Bari 1998.
- De Chirico Giorgio, *Point de musique* (1984), in Id., *L'Art métaphysique*, textes réunis et présentés par Giovanni Lista, L'Échoppe, Paris 1994, pp. 74-75.
- Deshays Daniel, *Entendre le cinéma*, Klincksieck, Paris 2010.
- Desnos Robert, *La liberté ou l'amour* (1927), in Id., *Œuvres*, Gallimard, Paris 1999, pp. 325-328.
- Freud Sigmund, *Il disagio nella civiltà* (1930), trad. curata da Joachim Flescher, Scienza moderna, Roma 1949 (ed. orig. *Das Unbehagen in der Kultur*, 1930).
- Gracq Julien, *Lettrines* (1967), in Id., *Œuvres complètes*, tome II, éd. établie par Berthold Boie avec, pour ce volume, la collaboration de Claude Dourguin, Gallimard, Paris 1995, p. 161.
- Lévi-Strauss Claude, *Mythologiques*, tome IV, *L'homme nu*, Plon, Paris 1971.
- Mallarmé Stéphane, lettre à Henri Cazalis, 30 octobre 1864, in Id., *Correspondance. Lettres sur la poésie*. Préface d'Yves Bonnefoy. Édition de Bertrand Marchal, Gallimard, Paris 1995, pp. 205-207.
- Marién Marcel (éd.), *Lettres surréalistes (1924-1940)*, Les Lèvres nues, Bruxelles 1973.
- Pouzet-Duzer Virginie, *Intermittence du bruit chez Benjamin Péret*, in Sébastien Arfouilloux (éd.), *Le silence d'or des poètes surréalistes*, préface d'Henri Béhar, Aedam musicae, Château-Gontier 2013, pp. 108-109.
- Quignard Pascal, *La Haine de la musique*, Calmann-Lévy, Paris 1996.
- Rousseau Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues* (1781), texte établi et annoté par Jean Starobinski, in Id., *Œuvres complètes*, tome V, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Gallimard, Paris 1995, pp. 371-429.
- Savinio Alberto, *Le Drame et la musique*, «Les Soirées de Paris», III, 23, 1914, pp. 240-244.
- , *Note*, «Les Soirées de Paris», 24, mai 1914, p. 246.
- Suarès André, *Écrits sur la musique*, Actes Sud, Arles 2013.
- Tzara Tristan, *L'Homme approximatif* (1931), in Id., *Œuvres complètes*, tome II, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Flammarion, Paris 1977, pp. 77-171.

PIERRE BOULEZ, ENTRE MUSIQUE ET LITTÉRATURE

Catherine Steinegger

Université de Franche-Comté CIMArtS (<catherine.steinegger@orange.fr>)

In Memoriam Pierre Boulez (1925-2016)

Post-merci

Nous sommes des météores à gueule de planète. Notre ciel est une veille, notre course, une chasse et notre gibier est une goutte de clarté.¹

Pierre Boulez entretint toute sa vie un dialogue permanent avec les arts, parallèlement à ses activités de compositeur, de chef d'orchestre et de directeur d'institutions. Concernant la littérature, il s'est intéressé à des écrivains très différents et s'est inspiré de leurs œuvres selon des modalités diverses qu'il n'est pas possible de détailler dans le cadre d'un article de synthèse; le propos étant de dessiner un portrait en miroir des influences littéraires d'un des plus grands compositeurs du XX^e siècle.

1. La scène dramatique

Ayant été directeur de la musique à la Compagnie Renaud-Barrault pendant dix ans, de 1946 à 1956, Pierre Boulez fut confronté à de nombreux textes dramatiques. Immergé dans le milieu théâtral de l'immédiat après-guerre, le compositeur fit la connaissance des grands auteurs du moment dont Paul Claudel qu'il a rencontré pour la première fois chez Jean-Louis Barrault en 1948, lorsque ce dernier mettait en scène *Partage de midi*². Pierre Boulez a écrit seulement deux partitions pour Jean-Louis Barrault, ce qui est peu, comparé aux dix-huit musiques de scène composées par André Jolivet qui fut directeur de la musique à la Comédie-Française

¹ René Char, *Post-merci*, in Id., *Œuvres complètes* (1983), introduction de Jean Roudaut, nouvelle éd. augmentée, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 2001, p. 759. C'est moi qui souligne.

² Première, le 17 décembre 1948, au Théâtre Marigny.

de 1945 à 1959³, mais surtout en considérant les quarante-neuf musiques écrites par Maurice Jarre qui occupa ce même poste au Théâtre National Populaire de 1951 à 1963. Dans sa première partition de musique de scène pour *L'Orestie* d'Eschyle⁴ en 1955, les parties musicales destinées au chœur occupaient une place essentielle dans la dramaturgie. Lorsqu'il fit répéter les comédiens, le compositeur mesura l'abîme qui séparait sa partition des aptitudes musicales des interprètes:

Quant à l'expérience qu'on voulait faire à partir des chœurs d'Eschyle et de leur prosodie, de leur accentuation, il fallut vite renoncer à quoi que ce soit d'un peu travaillé. Leur éducation n'avait absolument pas préparé ces acteurs et actrices à acquérir un savoir dont ils ne possédaient même pas le minimum requis.⁵

Pierre Boulez effectua dans la partition de nombreuses coupures⁶. Lorsqu'en 1974, Jean-Louis Barrault lui commande à nouveau une musique pour *Ainsi parlait Zarathoustra*⁷, Pierre Boulez se souvient de l'expérience négative de "L'Orestie" et adapte sa partition⁸ au contexte théâtral. Barrault structure sa mise en scène en alternant des passages mimés, parlés ou chantés, à des éléments cinématographiques. La musique interprétée en direct est associée à la diffusion d'une bande-son créée par Michel Fano et Diego Masson, mêlant le texte dit par les acteurs, le chant, le bruitage et l'accompagnement instrumental. Afin d'insérer la musique dans le discours théâtral, Pierre Boulez a imaginé une «musique écrite et conçue en éléments mobiles qui permettent de s'adapter à la situation et à la durée dramatiques, au temps imposé par le parlé, si totalement différent du temps musical proprement dit»⁹.

³ Cf. Catherine Steinegger, *La Musique à la Comédie-Française de 1921 à 1964. Aspects de l'évolution d'un genre*, Mardaga, Sprimont 2005, pp. 145-162.

⁴ *L'Orestie*, traduction et adaptation d'André Obey, fut créée sans *Les Euménides* dans le cadre du mai musical, pendant le VI^e Festival de Bordeaux au Grand Théâtre les 26-27 et 28 mai 1955. Puis à l'automne, la trilogie complète fut jouée, à Paris, au Théâtre Marigny, le 5 octobre 1955 et ensuite reprise à l'Odéon-Théâtre de France, le 4 janvier 1962.

⁵ Pierre Boulez, *Musique et théâtre*, in Noëlle Giret (dir.), *Jean-Louis Barrault, une vie pour le théâtre*, préface de Pierre Bergé, Gallimard, Paris 2010, p. 92.

⁶ La partition conservée au Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque nationale de France dans le fonds Barrault comprend 158 pages dont 18 sont biffées.

⁷ Jean-Louis Barrault, *Ainsi parlait Zarathoustra d'après Nietzsche*, adaptation pour la scène, Gallimard, Paris 1974.

⁸ Création au Théâtre d'Orsay, le 5 novembre 1974. La partition comprend 22 pages, elle est conservée à la Fondation Paul Sacher à Bâle. La bande-son appartient au fonds Renaud-Barrault du département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque nationale de France, réf. ASPBAN 692 à 697.

⁹ P. Boulez, *Mobile-Musique*, Les Cahiers Renaud-Barrault, XXI, 87, 1974, p. 37.

La musique de scène intéressa donc peu Pierre Boulez, rejet compréhensible car, au théâtre, la prééminence du texte dramatique réduit le plus souvent la place réservée à l'expression musicale. En revanche, le théâtre musical aurait pu le séduire car texte et musique y sont complémentaires. Il s'opposa au contraire à ce genre scénique initié notamment par Mauricio Kagel et Luciano Berio, en jugeant avec sévérité l'interdisciplinarité constitutive du théâtre musical: «Un acteur qui se mettrait à jouer du violon aurait de grandes chances d'être ridicule; les musiciens, eux ne sont pas des acteurs, ils sont là pour jouer d'un instrument, pas pour parler»¹⁰. En revanche, la problématique de l'opéra est plus complexe. À différentes reprises, Pierre Boulez a évoqué son intention d'écrire un opéra. Même si la réalisation n'a pas suivi, ses choix en matière de livret révèlent ses prédilections littéraires. Ayant été très marqué par une représentation des *Nègres* de Jean Genet en 1959, à Paris, au Théâtre de Lutèce, Pierre Boulez initia une collaboration avec ce dernier qu'il avait connu par l'intermédiaire de Paule Thévenin¹¹:

J'ai beaucoup parlé avec Genet de l'éventualité d'un opéra. Il n'en avait jamais vu de sa vie, je l'ai donc invité à une représentation de *Wozzeck* que je dirigeais à l'Opéra de Paris: il en fut non pas ébloui, mais à la fois intimidé et attiré. Il était particulièrement intéressé par la question de la structure: il envisageait de reprendre l'idée de Berg créant trois fois cinq scènes à partir de la pièce de Büchner [...] «L'anecdote, je m'en charge» avait-il ajouté. Nous avons commencé à travailler, mais il est tombé malade, il résidait de plus en plus longuement au Maroc.¹²

Les discussions concernant une collaboration éventuelle autour d'un livret inspiré de *Paravents* se sont étirées jusqu'à la mort de Jean Genet, en 1986. Pierre Boulez envisagea ensuite l'écriture d'un opéra sur un texte de Heiner Müller¹³. Ce dernier suggéra de reprendre la trame de *L'Orestie* en y intégrant des références contemporaines. Mais la mort de Heiner Müller, en 1995, plaça de nouveau Pierre Boulez devant une absence de livret. Par ailleurs, le compositeur a exprimé ses doutes concernant la pérennité de l'art lyrique. Il a souligné, à différentes reprises, le caractère élitiste

¹⁰ Jacques Rivette, François Weyergans, *Entretiens avec Pierre Boulez*, «Cahiers du cinéma», XV, 152, 1964, p. 26.

¹¹ Paule Thévenin (1923-1993), éditrice et écrivaine française qui fit connaître l'œuvre d'Antonin Artaud.

¹² P. Boulez, *Il faut que les yeux s'accoutument*, propos recueillis par Jacques Téphany, in *Mallarmé, notre contemporain*, «Les Cahiers de la Maison Jean Vilar», XXVIII, 107, 2009, p. 60.

¹³ Heiner Müller a beaucoup travaillé sur le concept de réécriture, voir *Hamletmaschine* (composition 1977; représentation 1978), *Quartett* (composition 1980; représentation 1981).

de l'opéra comme genre, art bourgeois par excellence, qui aurait pour conclusion *Wozzeck* et *Lulu* de Berg une lettre adressée à Paul Sacher, le 2 juillet 1966, il précise :

La forme musicale, l'expression musicale n'ont pas suivi la rénovation théâtrale de ces dernières années; d'où la série de ces opéras inutiles et démodés, dus à des plumes diverses, et qui traînent dans des couloirs bien poussiéreux et méphitiques déjà murés par Berg [...] ¹⁴

Ces idées négatives concernant l'opéra apparaissent de façon caricaturale dans un entretien polémique intitulé *Sprengt die Opernhäuser in die Luft*¹⁵, paru le 25 septembre 1967 dans le journal «Der Spiegel», numéro 40. Même si ces propos pouvaient résulter d'un mouvement d'humeur, il paraît évident que la création d'un opéra ne constituait pas une priorité pour le compositeur. Sa position sur ce sujet avait par ailleurs été influencée par Antonin Artaud.

Pierre Boulez avait entendu Antonin Artaud dire ses textes à la Galerie Pierre¹⁶ en 1947. Il évoque ce souvenir dans un écrit intitulé *Son et verbe*, paru en 1958 dans le «Cahier Renaud-Barrault» consacré à l'auteur du *Théâtre et son double*:

Le nom d'Artaud vient promptement à l'esprit lorsqu'on évoque les questions d'émission vocale ou la dissociation des mots et leur éclatement; acteur et poète, il a naturellement été sollicité par les problèmes matériels de l'interprétation, au même titre qu'un compositeur qui exécute et dirige. Je ne suis pas qualifié pour approfondir le langage d'Antonin Artaud, mais je puis trouver dans ses écrits les préoccupations fondamentales de la musique actuelle; l'avoir entendu lire ses propres textes, les accompagnant de cris, de bruits, de rythmes, nous a indiqué comment opérer une fusion du son et du mot, comment faire gicler le phonème, lorsque le mot n'en peut plus, en bref, comment organiser le délire. Quel non-sens et quelle absurde alliance de termes, dira-t-on! Eh quoi? Croiriez-vous aux seuls vertiges de l'improvisation? aux seuls pouvoirs d'une sacralisation «élémentaire»? De plus en plus, j'imagine que pour le créer efficace, il faut considérer le délire, et oui, l'organiser.¹⁷

¹⁴ Pierre Boulez à Paul Sacher, 2 juillet 1966. Archives de la Fondation Paul Sacher, Collection Pierre Boulez.

¹⁵ Que l'on peut traduire par: «Faites exploser les Maisons d'opéra».

¹⁶ Fondée par Pierre Loeb (1897-1964) en octobre 1924, installée d'abord 13, rue Bonaparte puis au 12 de la rue des Beaux-Arts dans le sixième arrondissement de Paris. Il exposait entre autres les œuvres de Pablo Picasso, Juan Miro ou Henri Laurens.

¹⁷ P. Boulez, *Son et verbe* (1958), in Id., *Points de repère*, I, *Imaginer*, textes réunis par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise, introduction de Jean-Jacques Nattiez, exemples musicaux identifiés par Robert Pienkowski, Christian Bourgois Éditeur, Paris 1995, pp. 425-426.

Il envisagera ensuite une composition intitulée *Marges*¹⁸ destinée, dans un premier temps, à être interprétée par les Percussions de Strasbourg, puis, en 1966-1967, la conception initiale évolue vers une collaboration avec Maurice Béjart, comme en témoigne cette lettre adressée au chorégraphe, le 13 juillet 1966:

Je pense réunir trois textes ou des extraits de la lettre dite du voyant de Rimbaud qui contient son «art poétique» d'une façon si aiguë, si lucide et si belle à la fois. Des textes d'Artaud sur les *Tarahumaras*, sur un rite du peyotl. Je choisirai en particulier un texte qui est très beau et qui s'intitule *Tutuguri, le rite du soleil noir*. [...] Des textes de Michaux tirés de *l'Infini turbulent*, de *Misérable miracle* et de *Paix dans les brisements*.¹⁹

Si ce projet pour la scène n'a pas eu de suite, Pierre Boulez aborda la problématique de l'opéra sous un autre angle, celui de l'interprétation. En effet, au cours de sa carrière de chef d'orchestre, il fut amené à diriger des opéras dans des productions prestigieuses. Sans citer toutes les étapes de ce parcours, on peut évoquer *Wozzeck* d'Alban Berg en 1963 avec une mise en scène de Jean-Louis Barrault à l'Opéra de Paris, *Parsifal* de Richard Wagner à Bayreuth en 1966 avec Wieland Wagner, la fameuse mise en scène du *Ring* de Wagner pour les célébrations du Centenaire de la création à Bayreuth avec Patrice Chéreau en 1976-1980 (vidéo n°1), ensuite vinrent les mises en scène de Peter Stein pour *Pelléas et Mélisande* de Debussy en 1992, une coproduction de l'Opéra de Cardiff et du Théâtre du Châtelet à Paris (vidéo n°2) et *Moïse et Aaron* d'Arnold Schönberg à l'Opéra de Hollande en 1995, de nouveau avec Patrice Chéreau, la première version intégrale de *Lulu* d'Alban Berg à l'Opéra de Paris en 1979 et, au Festival d'Aix-en-Provence, l'opéra de Leós Janáček *De la Maison des morts* en 2007 (vidéo n°3). Le compositeur ayant renoncé à l'écriture dramatique, d'autres inspirations littéraires vont aboutir à des œuvres fondamentales.

2. De la poésie à la musique

Le premier enthousiasme littéraire est dû à René Char. Pierre Boulez qualifia René Char d'«allié substantiel» dans un article du «Monde» daté du 12 juillet 1990²⁰, ce qui témoigne de l'importance du poète proven-

¹⁸ Voir à ce propos Luisa Bassetto, *Marginalia ou l'opéra-fantôme de Pierre Boulez*, in Jean-Louis Leleu, Pascal Decroupet (éds.), *Pierre Boulez, techniques d'écriture et enjeux esthétiques*, Contrechamps, Genève 2006, pp. 254-298.

¹⁹ Pierre Boulez à Maurice Béjart, 13 juillet 1966. Archives de la Fondation Paul Sacher, Collection Pierre Boulez.

²⁰ P. Boulez, *Un allié substantiel* (1990), in Id., *Regards sur autrui*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise, Christian Bourgois, Paris 2005, pp. 710-712.

çal pour le compositeur. Il a évoqué, lors d'un entretien consacré à Jean Vilar, comment il fut amené à rencontrer René Char:

En 1947, j'ai voulu rencontrer René Char, et je me suis arrêté à Avignon pour voir la grande exposition organisée par Christian et Yvonne Zervos. [...] Char n'avait pas, à l'époque, la notoriété qui fut plus tard la sienne: il était dans la mouvance du surréalisme, mais son nom était beaucoup moins connu que celui de Breton, sans parler des poètes officiels de la Résistance qu'étaient Aragon et Éluard.²¹

Considérant sa collaboration avec le poète, Boulez affirmait: «Comment, au-delà de l'égoïste merci, ne garderais-je pas une absolue gratitude à René Char de m'avoir alors révélé ce que je *devais* être?»²²

Dès 1946-1947, Boulez écrit *Visage Nuptial* dont il réalisera trois versions. Puis, en 1948, il compose la musique pour une pièce radiophonique, *Le Soleil des eaux* dont la partition sera remaniée à plusieurs reprises en 1950, 1958, 1965 (vidéo n°4). Enfin, il écrit, entre 1952 et 1955, *Le Marteau sans maître* (extrait audio n°1) en utilisant les poèmes du recueil éponyme.

Changeant totalement d'univers poétique, dès le début des années 1950 Pierre Boulez s'intéresse au poème emblématique de Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*²³, pour un projet d'œuvre chorale et orchestrale qui demeurera sans suite. Puis, il commence la composition de *Pli selon pli*. Le compositeur résume ainsi la genèse de cette œuvre écrite en plusieurs étapes, de 1957 à 1984²⁴:

Le titre – *Pli selon pli* – est extrait d'un poème de Mallarmé²⁵ que la transposition musicale n'utilise pas; il indique le sens, la direction de l'œuvre. Dans ce poème, l'auteur décrit ainsi la manière dont le brouillard, en se dissolvant, laisse progressivement apercevoir les pierres de Bruges. De même se découvre au fur et à mesure du développement des cinq pièces, *pli selon pli*, un portrait de Mallarmé.²⁶

²¹ P. Boulez, *Questions d'exigences*, entretien avec Jacques Téphany, L'Herne, Paris 1995, p. 174.

²² P. Boulez, *Un allié substantiel*, cit., p. 712.

²³ Pierre Boulez, John Cage, *Correspondance et documents*, édité par Jean-Jacques Nattiez, éd. revue par Robert Piencikowski, Paul Sacher Stiftung-Schott, Bâle-Mayence 2002, p. 123.

²⁴ Deux *Improvisations* sur Mallarmé sont composées en 1957 pour soprano et ensemble de percussions. Une *Troisième Improvisation* est écrite en 1959. Cette même année, il commence *Tombeau*, d'après le poème écrit par Mallarmé après la mort de Verlaine, qui sera terminé en 1962. En 1960, il crée *Don* pour soprano et piano sur *Don du poème* de Mallarmé. Toujours cette même année, *Don* est orchestré et fait pendant avec *Tombeau* encadrant les trois *Improvisations* pour former *Pli selon pli* selon la version intégrale créée en 1962 à Donaueschingen. Enfin, en 1984, la *Troisième Improvisation* est revue pour former l'œuvre définitive.

²⁵ *Remémoration d'amis belges*, écrit par Mallarmé en hommage aux poètes qui l'avaient invité à faire une conférence sur Villiers de l'Isle-Adam, à Bruges, le 18 février 1890.

²⁶ P. Boulez, *Pli selon pli*, in Id., *Points de repère*, tome I, textes réunis et présentés par J.-J. Nattiez, Christian Bourgois, Paris 1981, pp. 194-196.

Dans *Pli selon pli*, la musique s'émancipe, s'éloigne du poème, notamment dans la dernière partie intitulée *Tombeau* (vidéo n° 5) dans laquelle seul le dernier vers du poème écrit en la mémoire de Verlaine est cité. Ce phénomène de distance avec le matériau textuel est aussi perceptible dans *Cummings ist der Dichter* (vidéo n°6), œuvre écrite en 1970 pour 16 voix solistes²⁷ sur un texte de l'écrivain américain E.E. Cummings, poète d'avant-garde dont le langage, résolument moderne, bouleverse la syntaxe et la ponctuation. Le compositeur considère le texte comme un objet sonore dilué dans l'ensemble du discours musical.

D'autres tentatives furent moins réussies, selon l'avis même de Pierre Boulez qui a ainsi supprimé certaines partitions de son catalogue comme par exemple *Poésie pour pouvoir* (extrait audio n° 2), sur un poème de Michaux, œuvre mixte associant instruments acoustiques et bande magnétique cinq pistes²⁸ créée le 19 octobre 1958, au Festival de Donaueschingen avec l'Orchestre Symphonique de Baden-Baden dirigé par Hans Rosbaud et Pierre Boulez. Ce dernier avait enregistré la partie sur bande magnétique issue de deux sources sonores: le texte dit par l'acteur Michel Bouquet et la musique électro-acoustique. Les instrumentistes étaient placés sur des plates-formes, les haut-parleurs situés derrière le public. Le compositeur fut déçu par le résultat final:

J'ai tenté une seule approche de l'univers de Michaux en me confrontant avec un poème très exceptionnel dans son œuvre, *Poésie pour pouvoir*. Il n'était pas aisé de pénétrer dans cette poésie incantatoire sans tomber dans la caricature. Les moyens choisis à l'époque (il y a de cela quarante ans) se sont révélés peu appropriés à la relation spécifique texte-musique: la transposition demandait un traitement plus élaboré que le poème dit, noyé au milieu d'une musique instrumentale et non instrumentale qui n'en tenait pas suffisamment compte. Ce n'était pas seulement une question de volume, de seuil auditif [...]. C'était l'amplification du texte incorporé au son qui était en cause, déficiente.²⁹

Dans *Poésie pour pouvoir*, c'est donc la relation texte-musique qui demeure à la source de l'échec. Boulez retirera de même *Oubli signal lapidé*, œuvre vocale composée en 1952 sur un texte d'Armand Gatti pour répondre à une commande de l'Ensemble Marcel Couraud.

²⁷ Création, le 25 septembre 1970, à Stuttgart par la Schola Cantorum et l'Orchestre symphonique de la Radio de Stuttgart (S.D.R.) sous la dir. de Clytus Gottwald et de Pierre Boulez. Cette œuvre sera remaniée en 1986 et représentée dans cette nouvelle version à Strasbourg le 23 septembre 1986 par l'Ensemble intercontemporain et le chœur de chambre de Stockholm sous la dir. de Pierre Boulez.

²⁸ Pierre Boulez avait été sollicité pour cette création par Heinrich Strobel, directeur du département Musique à la Radio.

²⁹ P. Boulez, *Pour pouvoir*, in Id., *Regards sur autrui*, cit., p. 708.

Une première remarque s'impose après la présentation des œuvres écrites sur des textes de René Char, Stéphane Mallarmé, Cummings, Henri Michaux et Armand Gatti: la part de la poésie dans l'ensemble des compositions publiées par Pierre Boulez est relativement restreinte. Cette limitation peut s'expliquer par une conception très personnelle des relations poésie/musique que Boulez exprime dans un texte intitulé *Poésie – centre et absence – musique*:

C'est à la structure et à la forme que je désirais finalement en venir: la structure du poème, ses rapports formels, sont le matériel de base de la structure musicale équivalente, qu'elle soit simple support réduit au minimum de son autonomie, qu'elle devienne ample commentaire se modelant sur l'architecture (je n'ose dire: sur les "décombres" [...]) du verbe, telle la vie végétale prenant racine sur la pierre construite pour l'éclater.
Le poème, centre de la musique, a loisir d'en être, telle la pétrification d'un objet, à la fois MÊconnaissable et REconnaissable. Centre et absence (croisement du faisceau); selon Mallarmé, face alternative de l'Idée, "ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude"³⁰

Quand dilution du poème, pétrifié dans le discours musical, témoigne d'une rigueur toute particulière. Yves Bonnefoy a ainsi qualifié le compositeur de «musicien sans concession littéraire» dans son texte intitulé *Pierre Boulez et la poésie*, paru en 2015:

Boulez est allé à Mallarmé, à une expérience de poète, c'est évidemment de ce point de vue – de ce point d'écoute – que son œuvre de musicien sans concession littéraire me retient le plus immédiatement. Et il me semble qu'on peut la dire un rappel fait au poète qui rêve d'abolir le hasard de ce que le son peut donner aux mots d'intelligence de celui-ci, de conscience qu'il faut se porter loin sur ces voies pour avoir chance d'en triompher ou comprendre, enfin, qu'on ne peut en désirer le déni qu'en en reconnaissant la réalité.³¹

Si l'intégration de textes littéraires est en effet réduite dans l'œuvre de Pierre Boulez, l'influence de la littérature apparaît de façon plus subtile à travers l'analyse comparative des processus créatifs.

3. Une analogie formelle

Pierre Boulez s'intéresse à la littérature pour les emprunts de textes ou de poèmes, mais aussi pour la conception de l'acte créatif. Interrogé sur ses prédilections pour tel ou tel écrivain, il répond:

³⁰ P. Boulez, *Poésie - centre et absence - musique*, in Id., *Points de repère*, cit., p. 484.

³¹ Yves Bonnefoy, *Pierre Boulez et la poésie*, in *Pierre Boulez. Exposition, Paris, Musée de la musique*, 17 mars – 28 juin 2015, catalogue sous la dir. de Sarah Barbedette, Arles, Actes Sud-Philharmonie de Paris, Paris 2015, p. 21.

Je vais peut-être vous surprendre, mais ce ne sont pas forcément par leurs œuvres. L'influence ne se situe pas seulement au niveau de l'œuvre elle-même, de sa qualité artistique, de sa formalisation comme chez Char ou Mallarmé, mais cela peut concerner le processus même de création.³²

Cette dernière phrase est essentielle parce qu'elle révèle un aspect fondamental du processus compositionnel chez Pierre Boulez. Il procède par analogie, ce qui apparaît clairement à travers la genèse du *Livre* pour quatuor et sa *Troisième Sonate*:

Cette idée d'un *Livre* pour quatuor (vidéo n°7), constitué au départ de mouvements détachables, m'est venue en 1948-1949, probablement en lisant *Igitur* et le *Coup de dés*. J'avais découvert que le poème n'était plus simplement un petit morceau séparé, mais qu'il pouvait être d'une grande continuité séparable: c'est-à-dire une continuité dont on peut détacher des pièces parce qu'elles ont un sens et une validité, même détachées du contexte continu dans lequel elles se placent. Voilà le point qui m'a intéressé. Quand j'ai écrit, beaucoup plus tard, en 1956-1957, ma *Troisième Sonate* pour piano, je n'avais pas encore lu le *Livre* de Mallarmé, puisqu'il a été publié fin 1957. J'avais intitulé un des formants *Constellation*, et on m'a demandé si j'avais lu cet inédit de Mallarmé. «Non, ai-je répondu mais où peut-on se le procurer?» Je l'ai lu ensuite et j'ai vu que ce que j'avais conçu pour cette *Troisième Sonate*, sans être la même chose, naturellement était très près de la conception du livre ouvert de Mallarmé et, en particulier du livre dans l'épaisseur, c'est-à-dire où les développements deviennent de plus en plus complexes au fur et à mesure qu'on avance dans l'épaisseur du contenu.³³

L'inspiration littéraire peut aussi susciter des innovations scéniques et acoustiques. Ainsi, Pierre Boulez imagina un nouveau dispositif sonore en se référant à un texte de Paul Claudel (vidéo n°8). Il s'en explique dans son texte intitulé: *Paul Claudel, intolérant et révolté*:

Souvent j'ai parlé des auteurs (Mallarmé, Char, Joyce, Proust) qui, plus ou moins directement, ont influé sur mon travail de compositeur. L'intérêt que j'éprouve depuis longtemps pour l'œuvre de Claudel est en revanche plus strictement littéraire. J'ai pourtant donné à l'une de mes dernières œuvres un titre qui presque lui appartient, *Dialogue de l'ombre double*, — pièce pour clarinette et clarinette enregistrée. Car s'il y a une scène ancrée dans ma mémoire, c'est justement celle de l'ombre double, dans le *Soulier de satin*.³⁴

³² *Ibidem*, p. 151.

³³ P. Boulez, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Seuil, Paris 1975, p. 64.

³⁴ P. Boulez, *Paul Claudel, intolérant et révolté* (1991), in Id., *Regards sur autrui*, cit., pp. 675-676 et 679.

Le compositeur instaure une théâtralisation sonore de l'espace scénique du concert³⁵. Il établit aussi une relation entre musique et littérature en évoquant *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust³⁶, un des monuments de la littérature française:

Proust représente idéalement une simplicité initiale s'achevant dans la complexité. Dès qu'on se dégage du caractère uniquement romanesque d'*À la recherche*, on entre dans le labyrinthe de la vraie création. Relisez la page célèbre dans laquelle il décrit le *Troisième acte* de *Tristan* de Wagner.³⁷

Comparant Proust et Wagner, Pierre Boulez discerne des similitudes entre ces deux grands créateurs dans leur traitement de la grande forme, mais aussi dans l'utilisation des *leitmotive* (vidéo n°9). Il signale aussi les superbes pages de Marcel Proust sur *Tristan* dans *La Prisonnière*³⁸.

4. Pierre Boulez, de la composition à l'écriture

Le compositeur s'est souvent exprimé lors d'entretiens divers sur ses prédilections littéraires:

Mes préférences balaient les extrêmes et j'aime autant Proust que Claudel [...] Avec Proust, il y a aussi Kafka et Joyce. À mes yeux, ce sont les trois figures du roman contemporain. Ils ont chacun leur importance dans un ordre d'idées différent. J'ajouterai à ces trois grands, Robert Musil, que l'on connaît moins mais qui est remarquable, et Fernando Pessoa, que je trouve absolument fabuleux.³⁹

Pierre Boulez était d'autant plus intéressé par la littérature qu'il écrivait lui-même. Tout au long de sa carrière, le compositeur a eu recours à l'écriture comme accompagnement indispensable à sa pensée créatrice; le corpus de ses écrits comprend notamment des textes didactiques, théoriques et polémiques. Dès 1948, il publie son premier article *Incidences actuelles de Berg à propos de la Quinzaine de musique autrichienne à Paris*

³⁵ Maurice Béjart s'est d'ailleurs emparé de cette œuvre en créant un ballet dans lequel il intègre les évolutions des danseurs aux déplacements du clarinetiste.

³⁶ Pierre Boulez a développé ce thème, invité par Antoine Compagnon pour son séminaire au Collège de France consacré à "La Composition chez Proust" le 2 avril 2013.

³⁷ P. Boulez, interview de Philippe Olivier, «Libération», 25 septembre 1984.

³⁸ P. Boulez, *Par volonté et par hasard*, cit., p.66.

³⁹ P. Boulez, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Gallimard, Paris 2016, pp. 152-153.

dans la revue «Polyphonie»⁴⁰. Il ne négligera ensuite aucune occasion lui permettant de communiquer avec le public à travers les articles des journalistes et la publication d'entretiens. En 1958, paraît un premier livre d'entretiens avec Antoine Goléa intitulé *Rencontres avec Pierre Boulez*, puis un ouvrage fondamental, *Penser la musique aujourd'hui*. Par ailleurs, Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise ont publié chez Christian Bourgois de nombreux textes⁴¹. Le dernier ouvrage, intitulé *Regards sur autrui*, rassemble des écrits concernant le monde de la peinture, de la littérature et de la musique. Le colloque *La Pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits* qui s'est tenu les 4 et 5 mars 2005 à l'École Normale Supérieure de Paris a témoigné de l'importance de la dimension littéraire chez Pierre Boulez, remarquable de la part d'un compositeur et qui le distingue de ses confrères.

Là où la plupart des compositeurs s'intéressent au texte, dans la mesure où ils cherchent un livret d'opéra ou un poème, la place de la littérature chez Pierre Boulez n'est donc pas conventionnelle. Comme cela a été précisé *supra*, dans l'ensemble de l'œuvre de Pierre Boulez cette part est relativement réduite et correspond surtout au début de sa carrière, mais l'inspiration littéraire prend d'autres formes, qui dépassent la dimension d'un strict emprunt, comme Gilles Deleuze le fait observer⁴²:

Enfin, «le temps de l'utopie», dit Boulez en hommage à Messiaen, c'est se retrouver soi-même après avoir pénétré le secret des Chiffres, hanté les bulles de temps géantes, affronté le lisse – en découvrant, suivant l'analyse de Proust, que les hommes occupent «dans le temps une place autrement considérable que celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace» ou plutôt qui leur revient quand ils comptent «une place au contraire prolongée sans mesure» [...] Dans sa rencontre avec Proust, Boulez crée un ensemble de concepts philosophiques fondamentaux qui s'élancent de sa propre œuvre musicale.⁴³

⁴⁰ P. Boulez, *Incidences actuelles de Berg à propos de la Quinzaine de musique autrichienne à Paris*, «Polyphonie», 2, 1948, pp. 104-108.

⁴¹ Cf. la bibliographie en annexe de cet article.

⁴² Pierre Boulez avait réuni à l'IRCAM Roland Barthes, Michel Foucault et Gilles Deleuze sur le thème du temps entre philosophie et musique, le 23 février 1978.

⁴³ Gilles Deleuze, *Occuper sans compter Boulez, Proust et le temps*, in Id., *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, éd. préparée par David Lapoujade, éditions de Minuit, Paris 2003, p. 279. Claude Samuel-Pierre Boulez (éds.), *Éclats/Boulez*, Centre Georges Pompidou, Paris 1986, p. 100.

Références bibliographiques⁴⁴

- Barbedette Sarah (éd.), *Pierre Boulez. Exposition, Paris, Musée de la musique*, 17 mars-28 juin 2015, catalogue sous la dir. de Sarah Barbedette, Arles, Actes Sud-Philharmonie de Paris, Paris 2015.
- Barrault Jean-Louis, *Ainsi parlait Zarathoustra*, d'après l'œuvre de Nietzsche, adaptation scénique, trad. fr. Georges-Arthur Goldschmidt, Gallimard, Paris 1975.
- Bassetto Luisa, *Marginalia ou l'opéra-fantôme de Pierre Boulez*, in Jean-Louis Leleu, Pascal Decroupet (éds.), *Pierre Boulez, techniques d'écriture et enjeux esthétiques*, Jean-Louis Leleu et Pascal Decroupet Éditeurs, Contrechamps, Genève 2006, pp. 254-298.
- Bonnefoy Yves, *Pierre Boulez et la poésie*, in *Pierre Boulez. Exposition, Paris, Musée de la musique*, 17 mars-28 juin 2015, catalogue sous la dir. de Sarah Barbedette, Arles, Actes Sud-Philharmonie de Paris, Paris 2015, pp. 20-21.
- Boulez Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Gonthier, Genève 1964.
- , *Relevés d'apprenti*, textes réunis et présentés par Paule Thévenin, Seuil, Paris 1966.
- , *Le Reniement de Saint André. Pourquoi je dis non à Malraux*, «Le Nouvel Observateur», 80, 1966, pp. 36-37.
- , *Sprengt die Opernhäuser in die Luft*, «Der Spiegel», XXI, 40, 1967.
- , *Mobile-Musique*, «Les Cahiers Renaud-Barrault», XXI, 87, 1974, pp. 36-37.
- , *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Seuil, Paris 1975.
- , *Points de repère*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise, Christian Bourgois, Paris 1981.
- , Interview de Philippe Olivier, «Libération», 25 septembre 1984.
- , *Jalons (pour une décennie). Dix ans d'enseignement au Collège de France (1978-1988)*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, préface posthume de Michel Foucault, Christian Bourgois, Paris 1989.
- , *Le Pays fertile. Paul Klee*, texte préparé et présenté par Paule Thévenin, Gallimard, Paris 1989.
- , *Points de repère*, tome I (*Imaginer*), textes réunis par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise, introduction de Jean-Jacques Nattiez, exemples musicaux identifiés par Robert Piencikowski, Christian Bourgois, Paris 1995.
- , *Questions d'exigences*, entretien avec Jacques Téphany, in Id., *Cahier de L'Herne Jean Vilar*, L'Herne, Paris 1995.
- , *Sur la musique de scène*, propos recueillis par Michel Slubicki, «Les Cahiers», 18, 1996, p. 70.
- , *L'Écriture du geste*, entretiens avec Cécile Gilly sur la direction d'orchestre, Christian Bourgois, Paris 2002.
- , *Il faut que les yeux s'accoutument*, propos recueillis par Jacques Téphany, in *Malarmé, notre contemporain*, «Les Cahiers de la Maison Jean Vilar», XXVIII, 107, 2009, pp. 60-61.
- , *Musique et théâtre*, in Noëlle Giret (dir.), *Jean-Louis Barrault, une vie pour le théâtre*, préface de Pierre Bergé, Gallimard, Paris 2010, pp. 89-96.

⁴⁴ La bibliographie concernant Pierre Boulez étant très vaste, le choix a été fait de privilégier les ouvrages de Pierre Boulez et ceux ayant un rapport direct avec la littérature.

- , *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Gallimard, Paris 2016.
- Boulez Pierre, Schaeffner André, *Correspondance 1954-1970*, présentée et annotée par Rosângela Pereira de Tugny, Fayard, Paris 1998.
- Boulez Pierre, Cage John, *Correspondance et documents*, édité par Jean-Jacques Nattiez, éd. revue par Robert Piencikowski, Paul Sacher Stiftung-Schott, Bâle-Mayence 2002.
- Char René, *Œuvres complètes* (1983), introduction de Jean Roudaut, nouvelle éd. augmentée, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 2001.
- Chéreau Patrice, *Si tant est que l'opéra soit du théâtre. Notes sur une mise en scène de "Lulu"*, Petite Bibliothèque Ombres, Toulouse 1992.
- Claudé Paul, *Théâtre*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1996, 2 voll.
- Deleuze Gilles, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, éd. préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris 2003.
- Deliège Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale. De Darmstadt à l'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique*, Mardaga, Sprimont 2003.
- Goléa Antoine, *Rencontres avec Pierre Boulez. Avec trois hors-texte*, Julliard, Paris 1958.
- Jameux Dominique, *Pierre Boulez*, Fayard-Sacem, Paris 1984.
- Mallarmé Stéphane, *Remémoration d'amis belges* (1890), in Id., *Œuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 2003.
- Meimoun François, *Entretien avec Pierre Boulez. La naissance d'un compositeur*, Aedam Musicae, Château-Gontier 2010.
- Nattiez Jean-Jacques, *La trahison de Chéreau*, «Musique en jeu», 31, 1978, pp. 39-40.
- , *Tétralogies Wagner, Boulez, Chéreau. Essai sur l'infidélité*, Christian Bourgois, Paris 1983.
- O'Hagan Peter, *Pierre Boulez and the Project of "L'Orestie"*, «Tempo», LXI, 241, 2007, pp. 34-52, doi:10.1017/S0040298207000198.
- Piencikowski R.T., *René Char et Pierre Boulez. Esquisse analytique du "Marteau sans maître"*, Verlag Paul Haupt, Bern-Stuttgart 1980, pp. 193-264.
- Rivette Jacques, Weyergans François, *Entretiens avec Pierre Boulez*, «Cahiers du cinéma», XV, 152, 1964, p. 26.
- Samuel Claude, (éd.) *Éclats/Boulez*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 1986.
- , *Éclats 2002, entretiens avec Pierre Boulez*, Mémoire du Livre, Paris 2002.
- Scherer Jacques, *Le "Livre" de Mallarmé. Premières recherches sur des documents inédits*, Gallimard, Paris 1957.
- Steinegger Catherine, *La Musique à la Comédie-Française de 1921 à 1964. Aspects de l'évolution d'un genre*, Mardaga, Sprimont 2005.
- , *Apport et influence du théâtre sur le parcours boulézien*, in Jonathan Goldman, Jean-Jacques Nattiez, François Nicolas (éds.), *La Pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits*. Actes du colloque tenu à l'École Normale Supérieure les 4 et 5 mars 2005 à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de Pierre Boulez, Éditions Delatour France, Sampzon 2010, pp. 123-132.
- , *Pierre Boulez et Paul Claudel*, «Bulletin de la Société Paul Claudel», LIV, 202, 2011, pp. 4-14.
- , *Pierre Boulez et le théâtre. De la Compagnie Renaud-Barrault à Patrice Chéreau*, préface de Joël Huthwohl, ouvrage publié sous la dir. de Sylvie Mamy, Mardaga, Wavre 2012.

- , *Une rencontre entre musique contemporaine et spectacle total, Pierre Boulez et Jean-Louis Barrault pour "Ainsi parlait Zarathoustra" d'après Friedrich Nietzsche*, in Florence Fix, Pascal Lécroart, Frédérique Toudoire-Surlapierre (éds.), *Musique de scène Musique en scène*, Orizons, Paris 2012, pp. 75-89.
- , *L'Orestie*, in Pierre Boulez. *Exposition, Paris, Musée de la musique*, 17 mars-28 juin 2015, catalogue sous la dir. de Sarah Barbedette, Arles, Actes Sud-Philharmonie de Paris, Paris 2015, pp. 125-127.
- Tissier Brice, *Pierre Boulez et le "Théâtre de la cruauté" d'Antonin Artaud. De "Pel-léas" à "Rituel"*, in memoriam Bruno Maderna, «Intersections», XXVIII, 2, 2008, pp. 31-50, doi: <http://dx.doi.org/10.7202/029954ar>.
- Zenck Martin, *L'Orestie-Marges. Zu den frühen rituellen musiktheatralen Projekten von Pierre Boulez*, «Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung», XV, 15, 2002, pp. 20-27.

Illustrations vidéo et séquences audio référencées sur des sites web:

- Vidéo n°1: *Patrice Chéreau et Pierre Boulez à propos de la production du "Ring" de Richard Wagner de 1976*, célébrant le Centenaire de la création à Bayreuth, émission "Antenne 2 midi" de la télévision française Antenne 2, présentation Georges Begou, enregistrement du 16 octobre 1980, document de l'Institut National de l'Audiovisuel, durée: 3'48", <www.ina.fr/video/I05003746>.
- Vidéo n°2: *Pelléas et Mélisande de Claude Debussy*, avec l'Orchestre et les Chœurs du Welsh National Opera, Pierre Boulez (dir.), mise en scène de Peter Stein, 1992. Film tourné par Peter Stein pour la BBC Television, durée: 8'08", <<https://www.youtube.com/watch?v=HpMNj8RNOs>>.
- Vidéo n°3: présentation à la télévision française FR 3 lors de l'éd. nationale du 19/20 présentée par Dominique Poncet, le 16 juillet 2007, de l'Opéra de Leos Janáček *De la Maison des morts* au Festival d'Aix-en-Provence en 2007, mise en scène de Patrice Chéreau et direction d'orchestre Pierre Boulez, durée: 2'30", <www.ina.fr/video/3393001001024>.
- Vidéo n°4: *Le Soleil des eaux* de Pierre Boulez, poème de René Char. Dès le début de l'œuvre, on entend *La Complainte du lézard amoureux*, soprano Elizabeth Atherton, BBC Singers, BBC Symphony Orchestra, Pierre Boulez (dir.), concert donné au Barbican Hall à Londres, le 4 novembre 2005, durée: 10'36", <<https://www.youtube.com/watch?v=5rKlAfechTo>>.
- Audio n°1: *Le Marteau sans maître* pour voix d'alto et 6 instruments de Pierre Boulez, poèmes de René Char, soliste Hillary Summers, disque n°3 de l'intégrale publiée par Deutsche Grammophon, durée: 38'42", <https://www.youtube.com/watch?v=MS82nF85_gA>.
- Vidéo n°5: *Tombeau*, 5ème partie de *Pli selon pli*, portrait de Mallarmé pour soprano, de Pierre Boulez, poème de Stéphane Mallarmé, avec la soliste Marisol Montalvo, l'Ensemble intercontemporain et l'Orchestre du Conservatoire de Paris, Matthias Pintscher (dir.), durée: 16'19", <<https://www.youtube.com/watch?v=I3IK4OJuGKw>>.
- Audio n°2: *Poésie pour pouvoir* de Pierre Boulez, sur un poème de Michaux, pour bande magnétique (récitant Michel Bouquet) et orchestre, création le 19 octobre 1958, durée: 18'51", <<https://www.youtube.com/watch?v=mKVbfkSauw4>>.

- Vidéo n°6: *Cummings ist der dichter* de Pierre Boulez, poème de Cummings, Ensemble intercontemporain, SWR Vokalensemble Stuttgart, George Benjamin (dir.), concert du 29 janvier 2013 à la Cité de la Musique, Paris, durée: 13'37'', <<https://www.youtube.com/watch?v=3Xv7SSLW3LM>>.
- Vidéo n°7: *Livre pour quatuor* de Pierre Boulez par le quatuor Diotima, extrait d'une émission de France Musique. Magazine du 13 mai 2015, durée: 4'53'', <<https://www.youtube.com/watch?v=Sv1XUFnKM-k>>.
- Vidéo n°8: *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez, soliste Alain Damiens. Festival de Salzbourg 1992, durée: 18'29'', <<https://www.youtube.com/watch?v=tRALrBqln8s>>.
- Vidéo n°9: *La Composition chez Proust. Chaire de littérature française moderne et contemporaine. Histoire, critique, théorie*, séminaire d'Antoine Compagnon qui avait invité Pierre Boulez au Collège de France, le 2 avril 2013, durée: 1.00.52, <www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/seminar-2013-04-02-17h30.htm>.

IL MOMENTO ESTATICO:
IL MONTAGGIO COREO-MUSICALE
IN *ORPHEUS* DI STRAVINSKIJ, BALANCHINE E NOGUCHI¹

Silvia Lombardi-François
Università degli Studi di Pavia (<silvialombardi82@hotmail.it>)

a Massimo Zacchi²

In questo intervento su *Orpheus*³ prendo in esame la reciproca influenza tra le diverse componenti dell'opera: musicale, coreografica e scenografica, concentrandomi sul montaggio dei suddetti elementi. Il ricorso al montaggio, termine preso in prestito dal linguaggio cinematografico, mi ha permesso, da un lato, di penetrare a fondo nel 'tessuto' del balletto, e, dall'altro, di cogliere il senso della particolare interpretazione che del mito orfico ci insegnano Stravinskij, Balanchine e Noguchi.

Ho inizialmente rivolto la mia attenzione al contesto in cui si inserisce questo balletto e ai caratteri della scenografia di Isamu Noguchi documentandomi attraverso le numerose lettere, in parte inedite, che ho consultato alla Paul Sacher Stiftung di Basilea. Grazie ad esse ho potuto apprendere come compositore, coreografo e scenografo abbiano proceduto a una lettura incrociata del mito di Orfeo.

In questo mio intervento ho deciso quindi di prendere in considerazione le diverse componenti che contribuirono alla produzione dell'evento sonoro e visivo della *première*. Ho voluto però anteporre lo studio della componente musicale allo scopo di determinare se e come l'uso di

¹ Questo testo costituisce la sintesi di una ricerca più ampia condotta sulla genesi, la coreografia e le strutture musicali di *Orpheus*. Ringrazio sentitamente i professori Gianmario Borio e Ingrid Pustijanac della Facoltà di Musicologia di Cremona per avermi sostenuta in questa mia indagine. Ringrazio anche il personale della Paul Sacher Stiftung di Basilea, della New York Public Library for the Performing Arts, del Dance Notation Bureau di New York e dell'Isamu Noguchi Museum di New York.

² Dedico il mio intervento al trascrittore del movimento e amico carissimo, Massimo Zacchi, recentemente scomparso. Ho avuto il piacere di conoscerlo nel corso delle mie ricerche in quanto allievo di Ann Hutchinson.

³ Com'è noto, *Orpheus* fu danzato dalla Ballet Society il 28 aprile 1948 al Theatre of the City Center of Music and Drama di New York sotto la direzione di Stravinskij. Per la contestualizzazione storica cf. *infra*, *Riferimenti bibliografici*.

certi rapporti armonici o di certe figure ritmico-melodiche potesse suscitare o meno una 'reazione coreografica' e una 'reazione scenografica'.

Infine mi sono concentrata sugli elementi musicali più significativi del balletto e sull'organizzazione dello spazio audiovisivo esaminando i vari aspetti del montaggio coreo-musicale sulla scorta della *Labanotation* (cinetografia o trascrizione del movimento) del 1948⁴.

Nei filmati dell'*Orpheus* di Balanchine girati negli anni Settanta e Ottanta, che ho potuto visionare alla New York Public Library, le scelte dei movimenti sono in apparenza simili ma in realtà profondamente diverse da quelle trascritte nella *Labanotation* del 1948. Per questo motivo tutte le mie riflessioni sul montaggio coreo-musicale sono state effettuate a partire da questa trascrizione che, fortunatamente, Ann Hutchinson, la *labanotator*, ha eseguito nello studio di prova sotto la supervisione di Balanchine.

1. Il balletto *Orpheus* e la riscrittura del mito

Già dodici anni prima della nascita di *Orpheus* Kirstein e Balanchine avevano affrontato il mito di Orfeo realizzando la messinscena di *Orpheus and Euridice* nel 1936. Basato sulla musica di Gluck, il lavoro venne presentato al Metropolitan Opera e danzato dall'American Ballet. Pavel Tchelichev (il pittore surrealista amico di Kirstein) curò i costumi e la scenografia. Da studente, al Teatro Mariinsky, Balanchine era stato tra gli interpreti dell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck con scenografia di Meyerhold e coreografia di Fokine. Successivamente, nel 1931, aveva messo in scena una produzione parigina di *Orphée aux Enfers* di Offenbach⁵.

Per Kirstein l'escatologia orfica, essendo strettamente legata al mito di Apollo, costituiva un coerente 'secondo atto' dell'*Apollon Musagète* di Stravinskij-Balanchine.

Sappiamo che per l'ideazione di *Orpheus* il musicista e il coreografo si servirono di un dizionario di mitologia classica e delle *Metamorfosi* di Ovidio. La successione degli eventi, infatti, rispecchia i libri decimo e undicesimo del testo ovidiano, in particolare il momento in cui Plutone permette ad Orfeo bendato di ricondurre Euridice sulla terra. Tuttavia, la scena finale dell'Apoteosi non segue completamente la versione del mito orfico consegnataci dallo scrittore latino. Se in Ovidio Apollo ricongiun-

⁴ Si tratta dell'unico documento da noi posseduto per poter ricostruire la coreografia della *première* di *Orpheus*. Purtroppo, risulta a tutt'oggi non esistere nessuna videoregistrazione della prima del balletto.

⁵ Inoltre, Stravinskij conosceva il dramma *Orphée* di Jean Cocteau. Fu infatti dopo aver letto la *pièce* a Nizza nel 1925 che il compositore propose allo scrittore di collaborare ad un soggetto classico che sarà l'*Oedipus Rex* del 1927.

ge nell'eternità suo figlio con Euridice, l'ascesa al cielo della lira alla fine del balletto è ripresa da altre fonti. Mentre nelle *Metamorfosi* la testa di Orfeo, staccata dal corpo, continua a cantare galleggiando sulla lira fino all'isola di Lesbo, nei *Catasterismi* di Eratostene⁶ il dio, con l'aiuto delle Muse, fa ascendere lo strumento al cielo dove diventa una costellazione. È a questa seconda soluzione che si ispira il finale di *Orpheus*, sebbene, verosimilmente, la versione di Eratostene sia solo una delle prime versioni del mito cui si rifecero successivamente diversi autori fino alla modernità.

Quanto allo scenografo Isamu Noguchi, la sua idea è di far prendere vita alle sculture da lui poste sulla scena in modo da evocare un mondo di «timeless time», come lui stesso afferma⁷. Questa sensazione di atemporalità è determinata sia dalla presenza in palcoscenico di sculture astratte (con forme simili a quelle elaborate da Hans Arp e da Miró) evocative di una dimensione ritualistica e mitica (specialmente orientale), sia dal ricorso a costumi aderenti al corpo dei ballerini come una seconda pelle, intessuti con disegni astratti simili a tatuaggi etnici. Noguchi riferisce il mito di Orfeo al rito della rinascita, del ritorno della primavera dopo l'inverno connesso al mito di Plutone e Proserpina: «It's the ritual of recurring spring and the immortality of art. It's a kind of ritual dance you might say»⁸. Nell'interpretazione di Noguchi, infatti, Orfeo vince il tempo riuscendo a raggiungere la sua sposa agli Inferi. Ma, guardando la realtà attraverso il filtro dell'arte (rappresentato dalla maschera che indossa), non si accorge che il corpo della compagna è ormai in decomposizione (dall'abito della ballerina che danza nel ruolo di Euridice pendono sottili strisce di stoffa che evocano i vermi nati dalla putrefazione). Orfeo fallisce qui il suo intento di 'piegare' a suo favore il tempo non riuscendo più a riportare alla vita la sua sposa. Il gesto di togliersi la maschera dagli occhi raffigura la fine della visione alterata dalla soggettività dell'artista. Vedendo finalmente lo stato reale di Euridice, Orfeo si rende conto dell'inarrestabile fluire del tempo e della sua impossibilità di dominarne il movimento procedendo a ritroso, come avviene invece nell'Orfeo cocteauiano⁹.

Nell'intervista di Tobi Tobias a Noguchi, Tobias sottolinea il fatto che Euridice, nell'interpretazione dello scenografo, non ha un carattere de-

⁶ Eratosthenes, *Catasterismi, cum interpretatione latina et commentario*, Schauboch, Johan Konrad, Gottingae 1795.

⁷ È un concetto ripreso spesso dallo scultore anche nella sua celebre autobiografia: *A Sculptor's World* (1967), Foreword by Richard Buckminster Fuller, Harper & Row, New York 1968.

⁸ Isamu Noguchi (interviewee), *Interview with Isamu Noguchi* (transcript of interview by Tobi Tobias recorded January and February 1979 at Noguchi's home in Long Island City, New York, 1v, 66 leaves, 28 cm).

⁹ Sia nel dramma omonimo che nella successiva filmografia orfica di Cocteau.

finito come Orfeo poiché incarna un fantasma, una proiezione scaturita dall'arte del mitico cantore. Dopo il suo viaggio nell'altro mondo, Orfeo ha ormai perduto il potere di una musica e di un canto capaci di sconfiggere il tempo. Le Baccanti che ne straziano il corpo sono qui personificazioni del carattere distruttivo che è proprio della dimensione temporale dell'esistere. Tuttavia, al di là della morte, la sua arte gli sopravvive in eterno.

Tobias: Then where do the Furies¹⁰ stand? What are they in your reading of that myth?

Noguchi: That's the unfortunate reality of the world. I mean the Furies are like time: they come and destroy everything; but even if time destroys, something else survives. Time and decomposition of things are, in a sense, contested by another factor which is not affected by time at all. A musical composition does not die.¹¹

Il fatto di associare l'arte all'eternità è, per Noguchi, strettamente connesso alla scultura (da lui considerata la forma artistica maggiormente vicina alla ritualità)¹².

Alla luce dell'intervista di Tobias allo scenografo risulta chiaro che questi interpretò il mito di Orfeo in un'ottica molto più soggettiva rispetto a quella di Stravinskij e Balanchine. Per Noguchi tale mito è come un'allucinazione¹³ dell'artista/dio che, non riuscendo a sostenere il contatto con la realtà (esposta al tempo e alla morte), cessa di vivere lasciando però ai posteri la sua arte che rinascerà in eterno (così come una composizione musicale rinasce tutte le volte che la si reinterpreta). Rispetto a questa concezione del mito cara a Noguchi, l'effetto del collage fra le due versioni della *fabula* scaturito dall'idea congiunta del compositore e del coreografo potrebbe risultare al confronto più superficiale. Tuttavia, dalla collaborazione fra Stravinskij e Balanchine sono derivate alcune idee interessanti come, ad esempio, la creazione dell'Angelo della Morte, modernizzazione, in omaggio a Cocteau, dell'Hermes Psicopompo. La figura dell'Angelo della Morte occupa nel balletto un posto pari a quello di Euridice. Lo evidenzia l'*Air de danse* che Orfeo e l'Angelo eseguono insieme e che fa da *pendant* al *Pas de deux* danzato da Orfeo con Euridice.

¹⁰ Con il termine «Furies», Tobias e Noguchi indicano le Baccanti.

¹¹ I. Noguchi (interviewee), *Interview with Isamu Noguchi*, cit., s.p.

¹² *Ibidem*.

¹³ Esempificato, come si dirà più particolarmente in seguito, anche dalla maschera cieca indossata da Orfeo ed elaborata dallo stesso Noguchi in funzione di questo significato. Quel tipo di maschera, simbolo della visione soggettiva e dunque alterata dell'artista, impedisce all'eroe della *fabula* di vedere la realtà distruggersi nel tempo.

2. *Montaggio coreo-musicale 'a puzzle' o continuo*¹⁴

Nella ricerca che sta alla base di questo elaborato, ho affrontato l'analisi musicale di *Orpheus* lavorando su due livelli, quello relativo alle organizzazioni delle altezze e quello morfologico. Il mio scopo è stato duplice: da un lato, rintracciare nell'intero balletto figure ritmico-melodiche e particolari insiemi di altezze strutturali¹⁵ e, dall'altro, stabilire quale relazione tali figure e tali insiemi intrattengono con le scelte drammaturgiche e strettamente coreografiche operate dal compositore in accordo col coreografo. Dopodiché mi sono occupata in particolare delle strutture tonali, ottatoniche e, infine, politonali, strutture che costituiscono il materiale compositivo per eccellenza di *Orpheus*. È a questo punto che ho introdotto nella mia analisi un concetto basilare: il concetto di montaggio microstrutturale e macrostrutturale. Per montaggio microstrutturale (o strettamente musicale) si intende la sovrapposizione o giustapposizione di strutture distinte (soprattutto a livello armonico) riassumibili in determinati insiemi¹⁶. Per montaggio macrostrutturale – che potremmo definire coreo-musicale – si intende invece l'impiego di stessi motivi ritmico-melodici e di particolari insiemi di altezze in contesti differenti a livello drammaturgico o l'uso della giustapposizione di sezioni musicali a carattere contrastante.

Come ho accennato, all'interno dell'idea di montaggio della microstruttura rientrano determinate formazioni accordali che possono rivestire nel balletto un ruolo rilevante a livello drammaturgico, come è il caso dell'insieme di altezze 5-22 [0,1,4,7,8]¹⁷ prodotto dall'unione o montaggio di una triade maggiore e di una triade minore a distanza di semitono (e quindi aventi un suono in comune).

¹⁴ Ho desunto l'associazione tra il montaggio continuo e il puzzle dalla recente pubblicazione di Barbara Grespi, *Cinema e montaggio*, Carocci, Roma 2010. Questa studiosa vede la storia del cinema attraversata da due grandi tendenze o ideologie di montaggio: quello continuo e quello discontinuo. Nel primo tipo di montaggio, le combinazioni tra le immagini sono incastrate perfettamente per cui, come in un puzzle, ogni pezzo 'sparisce' nella figura d'insieme; nel secondo (di cui si tratterà successivamente), si tende invece a far notare il fatto che le immagini sono combinate puntando l'attenzione sulle interruzioni tra l'una e l'altra esattamente come succede in un collage. Per montaggio continuo coreo-musicale si intende quel tipo di montaggio in cui suono e strutture musicali, movimento e strutture coreografiche, vanno in parallelo e sono in una relazione diretta sia a livello macrostrutturale che microstrutturale.

¹⁵ Gli insiemi sono stati ricavati ricorrendo all'analisi insiemistica di Allen Forte. Vedi *infra*, *Riferimenti bibliografici*.

¹⁶ Mi riferisco sempre alla terminologia propria della teoria insiemistica di Allen Forte.

¹⁷ Derivato da un'analisi della partitura alla luce della *set-theory* dello stesso Allen Forte.

L'insieme 5-22 dà vita a quell'effetto che Stravinskij nelle *Programme Notes in Themes and conclusions* fa ruotare intorno al concetto di 'new plaintiveness'¹⁸. Vista la centralità di tale aspetto del mito connesso a questa precisa sonorità ho cercato di verificare sulla *Labanotation* se la coreografia risente, per così dire, non solo del ritmo e delle macrostrutture della partitura ma anche di determinate sonorità politonali, come si verifica nell'insieme 5-22.

A questo proposito vorrei fare riferimento ad un esempio tratto dalla *Labanotation* seguito da una trascrizione ritmica utile a comprendere le sincronie dei gesti del ballerino/Orfeo (Tav. 1). Si tratta del primo *Air de danse* alle battute 4-6 del numero 4 in partitura. In questo caso la sonorità 5-22 è costituita dall'unione delle altezze della triade di La maggiore con quella (posta a distanza di semitono) di Sib minore. In particolare, il violoncello e il violino solisti (su un metro di 4/8) compiono arpeggi di La maggiore sullo sfondo del Sib minore, la tonalità in chiave. Questo è il momento in cui Orfeo passa, dal lutto contemplativo dell'inizio, all'esplicitazione, in movimento, della sua pena dando così avvio alla catena degli eventi drammatici. In questa prospettiva, il contrasto insito nella sonorità 5-22 fra la triade di La maggiore e quella di Sib minore è interpretabile come la relativa opposizione tra la vita terrena (simboleggiata dalla figura di Orfeo) e l'aldilà (simboleggiato dalla figura dell'Angelo della Morte che comparirà nella scena successiva accompagnato, appunto, dalla sonorità di Sib minore).

¹⁸ Cf. Igor Stravinsky, *Themes and Conclusions*, Faber and Faber, London 1972. Maureen A. Carr è stata la prima a sottolineare la centralità di questo insieme in *Orpheus* definendo emblematica la sonorità che ne deriva e associandola ad un'idea di contrasto tra due mondi: il mondo terreno e l'aldilà, tra Orfeo e il suo accompagnatore psicopompo, l'Angelo della Morte. Cf. Maureen A. Carr, *Multiple Masks: Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects*, University of Nebraska Press-Combined Academic, Lincoln-Chesham 2002.

Tavola 1¹⁹
Air de danse

Numero 4 battute 5-6

The diagram consists of two main parts. The upper part is a complex Labanotation score for measures 5 and 6. It features a central staff with various symbols, including 'LIRA' and 'A', and a box containing the number '4'. The lower part is a rhythmic transcription of the same music, showing measures 5 and 6 with musical notation and corresponding dance movements. The movements are listed on the right: tronco, braccio sin, braccio dx, gesto gamba sin, gesto gamba dx, supporto sin, and supporto dx.

Tav. 1 – Prima immagine: Facsimile di Massimo Zacchi estratto da George Balanchine, *Orpheus, Choreography by George Balanchine, Music by Igor Stravinsky, Costumes and Sets by Isamu Noguchi, Notated by Ann Hutchinson, Assisted by Els Grelinger, November 1949*, Photoreproduction of Labanotation Score, consultabile presso il Dance Notation Bureau, New York (*Orpheus*, chorégraphie de George Balanchine, musique de Igor Stravinsky, costumes et décors d'Isamu Noguchi, transcription d'Ann Hutchinson, en collaboration avec Els Grelinger, Novembre 1949), Photoreproduction of Labanotation score (Reproduction photographique de la *Labanotation*). Seconda immagine: Esempificazione tramite trascrizione ritmica effettuata da Massimo Zacchi dello stesso estratto musicale cui si riferisce la prima immagine

¹⁹ Per una guida alla decifrazione della trascrizione cinetografica vedi l'articolo di Massimo Zacchi, *Avvio alla cinetografia "Laban" (Invitation à la cynégraphie "Laban")*, «Choreola», I, 2, 1991, pp. 21-25.

Osservando la *Labanotation* (Tav. 1, p. 274), si rileva come il contrasto tra le due tonalità si rifletta nel contrasto tra l'asse centrale dei supporti²⁰ e le due assi dei gesti²¹ poste a sinistra e a destra dell'asse centrale e che rappresentano i movimenti delle braccia. Il movimento fluido delle gambe – al numero 4 battuta 5 – si contrappone alla contemporanea sequenza dei gesti meccanici delle braccia di Orfeo che, impugnando la lira, l'avvicina e allontana bruscamente dal petto²². Tale contrapposizione tra carattere fluido dei supporti e carattere brusco dei gesti viene rovesciata nelle battute successive (numero 4 battuta 6) poiché il movimento dei supporti risulta assente (Orfeo è fermo) mentre i gesti delle braccia divengono fluidi²³ (Orfeo ruota nell'aria la lira). Quest'ultimo gesto si conclude nell'ultimo ottavo della battuta con un movimento che coinvolge tutto il corpo (gambe, braccia, tronco e testa).

Parlando in termini di montaggio tra suono e immagine, ci troviamo di fronte a quello che potremmo definire un montaggio 'a puzzle' o continuo in cui suono e strutture musicali, movimento e strutture coreografiche procedono in parallelo e sono in contatto diretto sia a livello macrostrutturale che microstrutturale.

3. *Montaggio coreo-musicale 'a collage' o discontinuo*

Fino ad oggi, gli studi su *Orpheus* hanno esaltato soprattutto le corrispondenze dirette tra macrostrutture musicali e movimenti coreografici²⁴ ma il concetto di montaggio introdotto in questo intervento comprende al suo interno sia la presenza che la mancanza di legami tra musica e coreografia. A differenza delle analisi coreografiche condotte su questo balletto le quali privilegiano di norma il montaggio di tipo continuo²⁵, l'analisi che prende in considerazione anche l'assenza di ogni rapporto – o la mancata sincronia – tra gesto musicale e gesto danzato è altrettanto significativa. La discontinuità tra componente musicale e componente

²⁰ Ovvero dei movimenti che implicano lo spostamento del peso corporeo, in questo caso piedi e gambe.

²¹ Ovvero dei movimenti che non implicano spostamento del peso corporeo.

²² I cunei presenti alla colonna di destra nella *Labanotation* della Tavola 1 rappresentano la natura brusca del gesto.

²³ Tale fluidità del gesto è sottolineata dal segno di arco spazio-temporale in *Labanotation*.

²⁴ Ho potuto formulare l'esempio di relazione coreo-musicale illustrato nella Tavola 1 e riguardante un livello microstrutturale della musica grazie al dettagliato confronto con la *Labanotation*.

²⁵ Quella di Hodgins è la meglio strutturata. Cf. Paul Hodgins, *Relationships between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance. Music, Movement and Metaphor*, The Edwin Mellen Press, Lewiston-Queenston-Lampeter 1992.

coreografica crea un particolare effetto registico esattamente nel modo in cui dal contrasto tra colonna sonora e immagine cinematografica scaturisce un significato altro. Puntare la mia attenzione sull'assenza di relazione e sul contrasto mi ha permesso di approfondire diversi aspetti del montaggio coreo-musicale di *Orpheus* così come i particolari impieghi di un importantissimo oggetto di scena, la lira.

In cinematografia, il montaggio discontinuo o 'a collage' sottolinea il dislivello fra le immagini e fa di tale dislivello o intervallo un 'luogo' da cui lo spettatore ha la possibilità di dedurre per analogia il senso che deriva dallo scontro/incontro tra due inquadrature, o più genericamente, due significanti²⁶.

Poiché in un balletto l'intervallo comprende il rapporto tra il sonoro e il visivo, è possibile presentare stesse idee musicali in chiave coreografica diversa²⁷ e quindi realizzare nel balletto stesso l'analogo del 'fuori sincrono' cinematografico. Il carattere peculiare di questo tipo di montaggio sta, dunque, nel 'salto' dal concreto (la visione dell'immagine in movimento e l'ascolto musicale) all'astratto (l'idea o il concetto che deriva da questa associazione brusca o a-sincronica). Tale salto è chiamato «momento estatico» da Ejzenštejn poiché

corrisponde a uno slittamento di livello, a una modificazione che assomigli molto al passaggio di stato della materia, da solida a liquida o viceversa. In sostanza questi momenti si traducono in un'interruzione della linea di progressione orizzontale e nella parallela apertura di una linea verticale, simultanea, del senso.²⁸

Non bisogna dimenticare che i contrasti nel 'genere' balletto sono creati dall'«attrito» tra musica, coreografia e scenografia.

A questo punto, ricorrerò a un esempio di montaggio musicale, coreografico e scenografico per dimostrare come, a fianco della presenza

²⁶ A questo proposito si veda la cinematografia di Dziga Vertov e la teoria del montaggio verticale di Ejzenštejn. Cf. Sergej Michajlovič Ejzenštejn (1986), *Opere scelte in sei volumi*, vol. IV, tomo II, *Il montaggio*, a cura di Pietro Montani, trad. it. di Giovanni Spagnoletti con un saggio di Jacques Aumont, Marsilio, Venezia 1992.

²⁷ È lo stesso procedimento che compie Dziga Vertov nel suo film *L'uomo con la macchina da presa* (*Čelovek s kinoapparatom*, 1929) quando presenta una stessa immagine in chiave diversa.

²⁸ B. Grespi, *Cinema e montaggio*, cit., p. 94. L'estasi va intesa in senso etimologico come 'uscita da' (dalla mimesi, dal processo logico deduttivo...). Il montaggio discontinuo è di per sé fonte di un 'salto' dal concreto all'astratto. Un esempio chiaro, come si vedrà, si riscontra alla fine di *Orpheus* quando la lira, disgiunta dal suo suonatore, smembrato dalle Baccanti, sale al cielo trasmutando il suo stato oggettuale e divenendo costellazione, mentre l'arpa suona in orchestra. Fino a quel momento la lira era stata utilizzata in modo per lo più mimetico (Orfeo in scena che pizzica la lira e contemporaneamente l'arpa ne esegue gli accordi in orchestra).

di relazioni (montaggio continuo) tra questi tre elementi strutturali del balletto, anche la loro assenza (montaggio discontinuo) può assumere, in alcuni casi, un notevole ruolo drammatico. L'esempio riguarda il rapporto (già evidenziato da Hodgins²⁹) di Orfeo con la lira, strumento di cui indico alcuni usi e i loro significati.

Paul Hodgins considera il rapporto di Orfeo con la sua lira durante lo svolgimento di tutto il balletto la manifestazione significativa di una relazione coreo-musicale di tipo mimetico come avviene al numero 12 battute 2-3, al momento in cui il divino cantore compie il gesto di pizzicarla sulla scena mentre l'arpa esegue in orchestra degli accordi (di cui gli archi sottolineano il gesto ritmico). Tale analisi (che non si confronta con la *Labanotation*³⁰), riduce considerevolmente le possibilità di cogliere le sfumature di significato del rapporto intrattenuto dai personaggi con gli oggetti di scena³¹.

L'indagine – da me portata avanti a partire dall'idea di montaggio – ha potuto rivelare, quindi, oltre all'uso continuo, usi discontinui di questo oggetto scenico emblematico: un *uso metaforico*; un *uso 'in soggettiva'*; un *uso simbolico*; e infine un *uso 'acusmatico'*³².

Uso metaforico: nell'*Air de danse* (a 84/1) il gioco tra gli oboi si arresta momentaneamente per lasciare spazio ad una battuta durante la quale l'arpa in orchestra esegue due terzine: è il punto in cui Orfeo avvicina la lira all'orecchio e ascolta. A 85/5 Orfeo tiene la lira tra le mani e la protende verso le Furie come un esorcista protende la croce verso i demoni. Questo gesto è accompagnato dal suono dell'arpa che interrompe il dialogo degli oboi. L'assenza del gesto imitativo di pizzicare la lira mentre l'arpa suona in orchestra produce a questo punto un rapporto non mimetico ma metaforico, quasi magico, rituale.

Uso 'in soggettiva': parallelamente, tre battute dopo, a 84/4 c' è una nuova interruzione, stavolta da parte dei due oboi in orchestra, che imitano le precedenti terzine dell'arpa mentre Orfeo avvicina la lira all'orecchio dell'Angelo della Morte. Poiché la sonorità dell'oboe è associata al perso-

²⁹ P. Hodgins, *Relationships between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance. Music, Movement and Metaphor*, cit., p. 125.

³⁰ La *Labanotation* è, a mio parere, fondamentale per comprendere la volontà del coreografo riguardo la funzione degli oggetti di scena in riferimento o meno ai movimenti del ballerino. Ann Hutchinson spiega molto bene la natura di questa problematica. Cf. Ann Hutchinson, *The Scoring of "Orpheus": Notes of a Dance Scribe*, «Center: a Magazine of the Performing Arts», I, 4, 1954, pp. 11-16.

³¹ Lo spazio consentito mi permette di riferirmi in questo intervento soltanto al rapporto dell'oggetto/lira con i personaggi di Orfeo e dell'Angelo della Morte.

³² Sia 'in soggettiva' che 'acusmatico' sono tratti dal vocabolario della critica e della tecnica cinematografiche. Il termine 'acusmatico' viene da me riferito all'utilizzo del suono legato alla lira senza la presenza di questo medesimo strumento in scena, 'doppiato' dall'arpa in orchestra.

naggio dell'Angelo, assegnare a questo strumento l'identico gesto musicale appena assegnato all'arpa (le terzine) e connetterlo coreograficamente col movimento di Orfeo di avvicinare la lira all'orecchio dell'Angelo crea l'analogo coreografico della 'soggettiva' cinematografica: noi spettatori/ascoltatori percepiamo cioè il suono della lira di Orfeo come se fossimo noi stessi l'Angelo che lo ode; siamo di fronte, a mio avviso, ad un esempio di momento estatico alla Ejzenštejn ovvero a una 'soggettiva', in questo caso, a livello uditivo³³.

Uso simbolico: nell'*Apothéose* quando la fuga dei corni in orchestra viene interrotta³⁴ da due battute eseguite dall'arpa, Apollo compie l'atto simbolico di pizzicare delle corde ideali all'altezza della bocca della maschera di Orfeo³⁵ e di accompagnare, con un movimento della mano e del braccio (simile a quello di un seminatore), il suono che ne scaturisce. Tramite il gesto di avvicinare la lira alla bocca della maschera, il suono dell'arpa diventa simbolo del canto orfico³⁶. Per questo possiamo qui parlare di una discontinuità tra l'oggetto lira e il suono che ne è associato (quello dell'arpa). Nel frattempo l'oggetto-lira non è più contemplato in senso materiale ma compare appeso ad una corda sul fondo della scena e fatto salire al cielo come richiamo alla nascente costellazione della Lira.

Uso acusmatico: esempio di quest'ultimo uso sono alcune battute (da 116/3 a 117/3) del *Pas de deux* tra Orfeo e la sua sposa. L'arpa esegue delle terzine protratte per due battute dal clarinetto e concluse dalla stessa arpa in un'ultima battuta. Non essendoci in questo momento la lira in scena, la sua presenza, evocata unicamente dal suono, ne diventa una reminiscenza a indicare proprio l'onnipresenza della musica di Orfeo svincolata nel suo manifestarsi da qualsiasi strumento materiale o gesto fisico.

4. Proposta per una futura metodologia di studio del 'genere' balletto

In conclusione, leggendo *Orpheus* alla luce della tecnica e della filosofia del montaggio, è stato possibile tracciare delle linee guida per una metodologia dello studio del 'genere' balletto che – laddove esso abbia previsto una stretta collaborazione anche solo fra compositore e coreografo – affronti tutti gli aspetti del fenomeno audiovisivo comprese le di-

³³ Cf. *supra* nota 28.

³⁴ Si tratta di un procedimento simile a quello dell'interruzione, per intervento dell'arpa, del dialogo tra i due oboi nell'*Air de danse* dell'Angelo con Orfeo.

³⁵ Dopo la morte di Orfeo la maschera da lui indossata ha ampliato le sue dimensioni oggettuali e ha acquistato un valore rituale. Il dio la reca in mano e l'appoggia ora sulla sua spalla destra, ora sulla sua spalla sinistra.

³⁶ Il suono dell'arpa in orchestra è ormai associato dagli spettatori/ascoltatori al suono della lira orfica grazie ai molteplici riferimenti visivi e sonori presenti nel balletto.

sconnessioni fra elemento uditivo e elemento visivo. Tali disconnessioni sono rilevabili unicamente tramite un'analisi parallela e più approfondita della partitura e della trascrizione cinetografica (se documentata).

Con questo studio si vuole perciò invitare ad una visione più ampia del rapporto tra musica, coreografia e scenografia, non più limitato al mero parallelismo tra i linguaggi ma inteso nella sua profondità simbolico/analogica e nell'ottica di un'interpretazione del balletto come montaggio audiovisivo.

Riferimenti bibliografici

- Balanchine George, *The Dance Element in Stravinsky's Music*, «Ballet Review», II, 10, 1982, pp. 15-18.
- Borio Gianmario, *Riflessioni sul rapporto tra struttura e significato nei testi audiovisivi*, «Philomusica on-line», VI, 3, 2007, doi: <http://dx.doi.org/10.6092/1826-9001.6.94>.
- Carr Maureen A., *Multiple Masks. Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects*, University of Nebraska Press-Combined Academic, Lincoln-Chesham 2002.
- Chion Michel, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Nathan, Paris 1994.
- Ejzenštejn Sergej Michajlovič, *Opere scelte in sei volumi* (1986), vol. IV, tomo II, *Il montaggio*, a cura di Pietro Montani, trad. it. di Giovanni Spagnoletti con un saggio di Jacques Aumont, Marsilio, Venezia 1992.
- Forte Allen, *The Structure of Atonal Music*, Yale UP, New Heaven-London 1973.
- Garis Robert, *Balanchine-Stravinsky. Facts and Problems*, «Ballet Review», X, 3, 1982, pp. 9-23.
- , *Following Balanchine*, Yale UP, New Haven-London 1995.
- Gottlieb Robert, *George Balanchine. The Ballet Maker*, Harper Collins-Atlas, New York 2004.
- Grespi Barbara, *Cinema e montaggio*, Carocci, Roma 2010.
- Griffiths Paul, *Stravinsky*, J.M. Dent, London 1992.
- Gritten Anthony, *Stravinsky and the Balanchine. A Journey of Invention" by Charles M. Joseph*, «Tempo», LIX, 231, 2005, pp. 58-61.
- Hodgins Paul, *Relationships between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance. Music, Movement and Metaphor*, The Edwin Mellen Press, Lewiston-Queenston-Lampeter 1992.
- Hunter Sam, *Isamu Noguchi*, Abbeville Press, New York 1978.
- Hutchinson Ann, *The Scoring of "Orpheus". Notes of a Dance Scribe*, «Center: a Magazine of the Performing Arts», I, 4, 1954, pp. 11-16.
- Jordan Stephanie, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*, Dance Books, London 2000.
- , *Stravinsky Dances. Re-visions across a Century*, Dance Books, Alton 2007.
- Joseph Charles M., *Stravinsky and Balanchine. A Journey of Invention*, Yale University Press, New Haven 2002.
- Keller Hans, Cosman Milein, *Stravinsky Seen and Heard*, Toccata Press, London 1982.
- Kirstein Lincoln, *Thirty Years. Lincoln Kirstein's The New York City Ballet: Expanded to Include the Years 1973-1978, in Celebration of the Company's Thirtieth Anniversary*, Alfred A. Knopf, New York 1978.

- , *Four Centuries of Ballet. Fifty Masterworks*, Dover Publications, New York 1984.
- Laban Juana de, *Dance Notation*, «Dance Index», IV, 5, 1946, pp. 89-131.
- Noguchi Isamu, *A Sculptor's World* (1967), Foreword by Richard Buckminster Fuller, Harper & Row, New York 1968.
- (interviewee), *Interview with Isamu Noguchi*, transcript of interview by Tobi Tobi as recorded January and February 1979 at Noguchi's home in Long Island City, New York, 1v, 66 leaves, 28 cm.
- Stravinskij Igor, *Apollon Musagète*, Library of Congress-Édition Russe de Musique, Paris 1928.
- , *Themes and Conclusions*, Faber and Faber, London 1972.
- Tracy Robert, *Spaces of the Mind. Isamu Noguchi's Dance Designs*, Limelight Editions, New York 2000.
- Zacchi Massimo, *Avvio alla lettura della cinetografia "Laban"*, «Choreola», I, 2, 1991, pp. 21-25.
- , *La trascrizione della danza. I tentativi di soluzione nei secoli*, «Choreola», I, 2, 1991, pp. 5-20.

Partiture

- Stravinskij Igor, *Orpheus. Ballet in Three Scenes* (1946-1947), piano reduction by Leopold Spinner, Boosey and Hawkes, London 1948.
- , *Orpheus. Ballet en trois tableaux*, Boosey and Hawkes, London 1948.
- , *Orpheus. Ballet in Three Scenes*, Boosey and Hawkes, London 1965.

Labanotation

- Balanchine George, *Orpheus, Choreography by George Balanchine, Music by Igor Stravinsky, Costumes and Sets by Isamu Noguchi, Notated by Ann Hutchinson, Assisted by Els Grelinger, November 1949*, Photoreproduction of Labanotation Score, consultabile presso il Dance Notation Bureau, New York.
- , *Orpheus (Balanchine). Incomplete and rough notes for Labanotation score in Ann Hutchinson, Papers*, ca. 1948-1961, consultabile presso la New York Public Library.

SCÈNES MUSICO-THÉÂTRALES
ET ÉBAUCHES DE 'MYSTÈRES'
DANS LES 'RÉCITS EN RÊVE' D'YVES BONNEFOY

Michèle Finck

Université de Strasbourg (<michele.finck@unistra.fr>)

Si j'ai déjà pu étudier, dans mes travaux antérieurs¹, le lien insécable entre les 'récits en rêve' d'Yves Bonnefoy et la musique, il reste à mettre en relief la place séminale de la théâtralité, selon une triade à vocation heuristique que l'on peut gloser ainsi: 'récits en rêve'/musique/théâtralité. Il y va, dans les 'récits en rêve' d'Yves Bonnefoy, d'une consubstantialité entre la musique et le théâtre, qui permet d'en interroger la dimension musico-théâtrale, placée sous le signe d'un fondamental *ut musica poesis*. Les approches de l'oreille proposées par Péter Szendy dans *Écoute. Une histoire de nos oreilles* (2001) sont, ici, précieuses. Si selon Péter Szendy «l'écoute est un théâtre»², les scènes musicales des 'récits en rêve' d'Yves Bonnefoy permettent d'approfondir cette dimension théâtrale de l'écoute.

Dès le premier livre majeur d'Yves Bonnefoy, *Douve* (1953), la poésie se risque au plus près du théâtre³, comme le suggère le titre de la première section: *Théâtre*. Mais si dans *Douve* le théâtre est indissociable de la vue (comme le suggère l'*incipit* repris à la manière d'un *leitmotiv*: «Je te voyais»⁴) et du modèle de Shakespeare et d'Artaud, dans les 'récits en rêve' la scène se déploie davantage à la faveur de l'écoute et il s'agit de comprendre quel modèle théâtral est présent en sous-œuvre. Voici mon hypo-

¹ Voir Michèle Finck, *Poésie moderne et musique*. «Vorrei e non vorrei». *Essai de poétique du son*, Champion, Paris 2004, et Id., *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy: Le musicien penseur*, Champion, Paris 2014.

² Péter Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Les Éditions de Minuit, Paris 2001. Voir aussi Péter Szendy dans l'émission de Laure Adler, *Hors champs*, «France-Culture», <<https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/peter-szendy>> (05/2017).

³ La titrologie des œuvres de Bonnefoy confirme par la suite cette tension incessante de la poésie vers le théâtre. Par exemple Yves Bonnefoy, *Le Théâtre des enfants*, William Blake And Co, Bordeaux 2001; Id., *Deux scènes. Et notes conjointes*, accompagné de trois dessins de Gérard Titus-Carmel, Galilée, Paris 2009.

⁴ Y. Bonnefoy, *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, in Id., *Poèmes. Du Mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil*, préface de Jean Starobinski, Gallimard, Paris 1982, p. 45: «Je te voyais [...] / Je te voyais [...] / et je t'ai vue».

thèse qui devrait permettre une interprétation neuve des ‘récits en rêve’ d’Yves Bonnefoy: les scènes musico-théâtrales qui s’y déploient prennent la forme d’une ébauche de ‘Mystère’ (mot issu du grec *mustès*, ‘initiés’), au sens antique («cultes religieux, secrets, auxquels n’étaient admis que des initiés») et surtout au sens littéraire («au Moyen-Âge, genre théâtral qui mettait en scène des sujets religieux») que le dictionnaire *Le Robert* confère à ce terme⁵. Si l’hypothèse d’une lecture des scènes musico-théâtrales en termes de ‘Mystères’ renouvelle l’approche des ‘récits en rêve’ tentée jusqu’ici, y aurait-il un possible modèle (peut-être inconscient) pour ces ‘Mystères’ inventés par Bonnefoy? Dans cette perspective, je risquerai une seconde hypothèse qui vient compléter la première: les scènes musico-théâtrales dans les ‘récits en rêve’ de Bonnefoy ne commémorent-elles pas pour une part, avec certes des variations, le deuxième chapitre intitulé *Adrienne* dans *Sylvie* de Nerval⁶? Encore faut-il lire comme un ‘Mystère’, bâti sur une scène musico-théâtrale, le deuxième chapitre de Nerval, comme je vais tenter de le faire très brièvement ici. La dimension musicale est incarnée par la voix de contralto d’Adrienne: «D’une voix fraîche et pénétrante, légèrement voilée, comme celle des filles de ce pays brumeux, elle chanta»⁷. La dimension théâtrale est soulignée par une poétique du lieu à vocation de scène à ciel ouvert («je me représentais un château du temps de Henri IV [...] une grande place verte») éclairée par le «clair de lune naissant» comme par un projecteur. La dimension sacrée, qui permet la lecture de cette scène musico-théâtrale en termes de ‘Mystère’, est encore mise en relief par la comparaison du narrateur avec Dante et d’Adrienne la chrétienne avec Béatrice, sous le signe de l’adjectif «saintes»: «Elle ressemblait à la Béatrice de Dante qui sourit au poète errant sur la lisière des saintes demeures». Dans cette perspective, je propose de lire ce deuxième chapitre de Nerval comme une forme de *scène primitive* qui serait l’un des noyaux générateurs des esquisses de ‘Mystères’ dans les ‘récits en rêve’ d’Yves Bonnefoy. Cela n’exclut pas bien sûr les possibles correspondances entre les ébauches de ‘Mystère’ selon Bonnefoy et *Les Noces d’Hérodiade. Mystère* de Mallarmé⁸, même

⁵ Pour un approfondissement du genre du ‘Mystère’, on se reportera au livre collectif dirigé par Anne Ducrey et Tatiana Victoroff: *Renaissances du mystère en Europe. Fin XIX^e-début XX^e siècle*. Livre publié aux Presses Universitaires de Strasbourg en 2015.

⁶ Gérard de Nerval, *Sylvie* (1854), in Id., *Les Filles du feu. Les Chimères*, préface de Gérard Macé, éd. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, Paris 2005, pp. 147-150.

⁷ *Ibidem*, pp. 148-149.

⁸ Stéphane Mallarmé, *Les Noces d’Hérodiade. Mystère*, in Id., *Œuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, Paris 1998, pp. 147 et seq.

si la hantise nervalienne de Bonnefoy me semble ici avoir l'ascendant sur la hantise mallarméenne.

Cette étude se concentrera d'abord sur le deuxième récit⁹ composant *Sept Feux*, première esquisse de 'Mystère' musico-théâtral dans l'œuvre de Bonnefoy. Ce récit condense déjà les quatre dimensions perceptibles par la suite dans les autres 'Mystères' des 'récits en rêve' suivants (*Voix rauques*¹⁰ et *Sur les ailes de la musique*¹¹): théâtralité, musicalité, sacralité (attestant la dimension religieuse du 'Mystère') et, marque de la modernité de Bonnefoy, issue déceptive (signe d'un désenchantement après le chant), qui suggère qu'il n'y a plus aujourd'hui que des restes de 'Mystère', celui-ci n'existant désormais que sous forme d'ébauche. Encore faut-il se risquer à dire que le 'Mystère' est peut-être d'autant plus intense qu'il relève d'une poétique de l'ébauche.

1. "Sept Feux"

Même si le deuxième texte de *Sept feux* ne porte pas encore le titre générique inventé par Bonnefoy vers 1987, on peut se risquer à le qualifier déjà de 'récit en rêve'. Sous-tendu par l'impératif d'une transgression des virtualités conceptuelles du langage et par celui d'une émancipation libre de son dynamisme onirique, le 'récit en rêve'¹² s'apparente aux récits de rêve surréalistes tout en s'en séparant nettement, comme l'indique la substitution du *en* au *de*, qui le rapproche davantage des poèmes en prose issus de Baudelaire et qui marque une distance par rapport à la relation surréaliste à l'inconscient. Voici ce deuxième texte de *Sept feux*, premier 'Mystère' musico-théâtral de la longue lignée des 'récits en rêve':

Par le vouloir du rêve je suis dans une église assez petite et très blanche,
et sans autel, désaffectée sans doute, mais sans apprêts de musée non plus.
Et j'écoute une musique qui vient de la sacristie adjacente. Auprès de moi,

⁹ Y. Bonnefoy, *Sept feux*, in Id., *L'Improbable*, Mercure de France, Paris 1959, pp. 329-330.

¹⁰ Y. Bonnefoy, *Voix rauques*, in Id., *Rue Traversière et autres récits en rêve*, postface de John E. Jackson, Gallimard, Paris 1992, p. 129.

¹¹ Y. Bonnefoy, *Sur les ailes de la musique*, in Id., *Récits en rêve*, Mercure de France, Paris 1987, pp. 189-193.

¹² Sur le 'récit en rêve', voir John E. Jackson, *À la souche obscure des rêves. La dialectique de l'écriture chez Yves Bonnefoy*, Mercure de France, Paris 1993; Dominique Combe, "Une écriture unique", *Yves Bonnefoy et la genèse des genres*, «Nu(e)», VII, 11, 2000, pp. 171-174; et également Marie-Claire Dumas, *Le récit en rêve ou l'autre chemin*, in *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, textes réunis par Michèle Finck, Daniel Lançon et Maryse Staiber à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire d'Yves Bonnefoy, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2003, pp. 186-187.

peu visibles, plusieurs personnes en proie à une excitation extraordinaire, encore que contenue. «Écoutez», me dit-on à voix chuchotante, «écoutez! Voici enfin la preuve de l'existence de Dieu».

De fait dans cette sorte de cantate à quatre voix, on en distingue une cinquième, de femme et certes très belle, qui s'entrelace aux autres et, de l'intérieur, les domine. Il n'y a pas de place pour elle dans la structure de l'œuvre. Un carré a quatre côtés, et *il est impossible qu'elle soit là*. Et pourtant la musique dure, forme moins détruite que révélée. Si elle s'interrompt, à des moments, c'est pour reprendre toujours la même dans sa différence absolue, l'insituable voix s'élançant avec jubilation et enfance du pré comme vert et bleu des quatre autres, couleur nouvelle, agneau de la couleur claire, «la voix de Dieu».

Je revois l'électrophone, sur cette table, et le disque enfin arrêté, que quelqu'un a pris en main, examine. Mais le rêve change et soudain c'est ma sombre ville natale.¹³

Théâtralité d'abord. Dans *Sept feux*, le lieu qui accueille l'épiphanie efface la dissemblance entre la scène et «l'église». Mais «l'église» est «désaffectée» et a perdu les signes extérieurs du sacré («sans autel»). Il y va d'emblée d'une redéfinition des catégories chrétiennes, d'une recreation du sacré, qui est la tâche même de la poésie¹⁴. Pour Bonnefoy, le poème et le chant assument le legs du lieu religieux comme scène, mais pour le réinvestir d'un sens nouveau, averti de la «désaffectation» des catégories chrétiennes. Dans le second mouvement du récit, la scène se métamorphose puisque l'église s'ouvre soudain sur un paysage, sur un «pré»¹⁵ qui peut rappeler la «place verte» dans le deuxième chapitre de la *Sylvie* de Nerval. Signe que l'expérience théâtrale ne saurait selon Bonnefoy s'en tenir à un espace préalablement défini par le christianisme et se cherche aussi à ciel ouvert.

On ne saurait, dans *Sept feux*, distinguer la théâtralité de la musicalité. L'incursion au style direct a pour fonction d'intimer le silence et d'inviter à l'écoute, ce qui confirme l'approche de Péter Szendy de «l'écoute» comme «théâtre»: «Écoutez, me dit-on à voix chuchotante, écoutez!». Comme souvent chez Bonnefoy, l'épiphanie musicale est soulignée par une poétique de *pianissimo* («à voix chuchotante»), qui suggère que le lien entre la poésie et la musique dans cette œuvre se cherche toujours à la limite du silence. «Qu'est-ce que cela veut dire: être saisi? Reportez-vous à vos propres expériences, de la musique par exemple, puisque c'est peut-être ce qui, le plus immédiatement nous fait entendre ce dont il s'agit»¹⁶, écrit Pierre Emmanuel. Le «saisissement» est inséparable ici

¹³ Yves Bonnefoy, *Sept feux*, in Id., *L'Improbable*, cit., pp. 329-330.

¹⁴ Sur ce point voir Y. Bonnefoy, *L'Improbable*, cit., pp. 103 et 119.

¹⁵ Lieu de prédilection de l'épiphanie dans l'œuvre de Bonnefoy.

¹⁶ Pierre Emmanuel, *La Poésie comme forme de la connaissance. Deux conférences prononcées les 21 et 22 juillet 1981 dans le cadre d'un séminaire de perfectionnement pour en-*

d'une «excitation extraordinaire». Une voix féminine se détache soudain des autres voix qui chantent et son surgissement, inouï, bouleverse tout. Le signe de l'épiphanie musicale chez Bonnefoy est le chant des 'e' muets, tout au bord du silence: «Dans cette sorte de cantate à quatre voix, on en distingue une cinquième, de femme, et certes très belle, qui s'entrelace aux autres et de l'intérieur les domine». Dans *Sept feux*, l'illumination musicale est saisissement, lumière, élévation et révélation.

La profonde sacralité de cette scène musico-théâtrale permet de lire ce récit, dans la lignée du deuxième chapitre de la *Sylvie* de Nerval qui lui est proche, comme une forme de 'Mystère', certes tout à fait libre et réinventée. La transmutation de la sensation sonore en émotion spirituelle et en approche du sacré est suggérée par le fait qu'une voix excède tout à coup la structure de l'œuvre: mystérieuse et «impossible» cinquième voix d'une «cantate à quatre voix», qui peut se lire comme la formule même d'une expérience du miracle. La présence par deux fois du mot «Dieu» vient encore confirmer l'interprétation de cette scène musico-théâtrale en termes de 'Mystère'. Le mot «Dieu» fait saillie à la fin de la première et de la seconde séquence: «Voici enfin la preuve de l'existence de Dieu», «la voix de Dieu». Pour Bonnefoy, le chant est l'acte qui permet à l'idée de «Dieu» de s'incarner. À la question 'qui est Dieu?', Bonnefoy (qui se définit ailleurs comme «athée»¹⁷) répond ici par une métaphore musicale: «Dieu» est la cinquième voix d'une «cantate à quatre voix». Le centre de gravité du texte est souligné par le recours à l'italique: «*il est impossible qu'elle soit là*». L'épiphanie musicale, dans ce récit à vocation de 'Mystère', est indissociable d'un «pourtant» («et pourtant la musique dure, forme moins détruite que révélée») qui brise «*l'impossible*».

Il est essentiel cependant, pour la compréhension du 'Mystère' réinventé par Bonnefoy ici, que le poète introduise aussitôt une distance par rapport au mot «Dieu». La première marque d'une réticence est perceptible par le travail des guillemets. Si la présence des guillemets dans le groupe «Voici enfin la preuve de l'existence de Dieu» s'explique aisément par le recours au style direct, elle suggère néanmoins que «l'excitation extraordinaire» est le propre de ceux qui entourent le poète (les figurants de la scène) et non de la conscience poétique elle-même. Cette mise à distance s'accroît à la fin de la deuxième séquence, où Bonnefoy met entre guillemets le groupe «la voix de Dieu», sans cette fois que ce signe typographique puisse être rapporté à un discours direct aisément identifiable. Le recours aux guillemets suggère que la langue lucide de

seignants étrangers, Institut international d'études françaises de l'Université de Strasbourg II, Cours d'été, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1984, p. 12.

¹⁷Y. Bonnefoy, *Le Nuage rouge. Essais sur la poétique*, Mercure de France, Paris 1977, p. 237.

Bonnefoy, cette langue qui est «moderne» en cela qu'elle vient «après les dieux»¹⁸, ne parvient pas à intérioriser le groupe «'voix de Dieu'». L'expression «'la voix de Dieu'» n'est plus qu'une citation. Tout se passe comme si le poète avouait, par les guillemets, que cette formule – et avec elle le 'Mystère' célébré ici – appartient à «un autre temps»¹⁹ et n'ont plus cours qu'en «rêve».

Et c'est bien ici que l'interprétation de ce texte comme 'récit en rêve' (et même comme un premier 'récit en rêve' de l'œuvre, qui anticipe sur l'apparition plus tardive de cette terminologie) prend tout son sens. Preuve, s'il en est: ce texte est encadré par le mot «rêve» qui ouvre le récit («Par le vouloir du rêve») et le referme («Mais le rêve change et soudain c'est ma sombre ville natale»). Le propre de Bonnefoy est que le 'Mystère' n'est plus qu'un 'récit en rêve' et que l'issue de la scène musico-théâtrale est déceptive, réduite à l'état d'ébauche. En effet l'issue déceptive du paragraphe terminal remet en cause à la fois le chant de la cinquième voix et le chant du texte, encerclés par la présence, au début et à la fin, du vocable «rêve»: ce qu'on avait pris pour la «voix de Dieu» n'est qu'un «disque enfin arrêté»; le chant, «agneau de la couleur claire», n'est qu'un «rêve» auquel la «sombre ville natale», c'est à dire l'ici du monde, oppose un cruel démenti. La lézarde introduite par les guillemets «la voix de Dieu» est perceptible aussi dans la matière sonore traversée de discrets «faux accords» (Baudelaire)²⁰: choc des 'k' («encore que contenue», «et le disque enfin arrêté, que quelqu'un a pris en main»); mais aussi heurt des homophones «voix» et «vois» («la voix de Dieu. // Je revois») qui suggère que le rapport de la poésie et du divin, le 'Mystère' musico-théâtral, sont en péril dès que l'œil («Je revois») supplante brusquement l'oreille, mettant fin à l'audition illuminatrice. Le 'Mystère' ne subsiste à l'époque moderne que sous forme de restes, d'ébauches dont ce 'récit en rêve' se veut un réceptacle.

On peut donc repérer, dans *Sept feux*, les quatre temps qui scandent aussi tous les autres 'récits en rêve' hantés par la musique: théâtralité, musicalité, sacralité et issue déceptive. Par souci de concision, je ne proposerai des deux autres récits qu'une lecture brève visant simplement à mettre en relief ces quatre temps à vocation structurante.

¹⁸ Y. Bonnefoy, *L'Improbable*, cit, p. 107.

¹⁹ Y. Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière*, Mercure de France, Paris 1987, p. 76: «En d'autres temps, mes amis, / [...] / Nous aurions cru».

²⁰ Charles Baudelaire, *L'héautontimorouménos*, in *Les Fleurs du mal* (1857), in Id., *Œuvres complètes*, vol. I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, Paris 1974, pp. 78-79.

2. "Voix rauques"

Le récit *Voix rauques* est cette fois-ci clairement désigné par Bonnefoy comme un 'récit en rêve' puisqu'il est inclus dans le livre intitulé *Récits en rêve* (1987) puis plus tard dans *Rue Traversière et autres récits en rêve* (1992) :

Voix rauques

Je trouve un peu à tâtons ma place dans une loge. La représentation est commencée. Des hommes et des femmes chantent dans quelque chose de rouge, on dirait un feu, et c'est une musique intense d'opéra italien écouté en mer, quand la radio du bord capte pour quelques heures les émissions d'un rivage. «C'est beau», ai-je le temps de penser en m'asseyant avec précaution (tout le monde écoute si bien!), mais je suis distrait aussitôt de cette velléité de juger par l'étrangeté des mots qui montent du fond de l'œuvre. Incompréhensibles comme souvent, ils le sont d'une autre manière, ils ont quelque chose de plus véhément, de plus rauque qu'en aucune langue que j'ai jamais entendue, et au milieu il y a des fissures, dirait-on, des rebords de précipices d'où monteraient des grondements, des échos, et plus loin encore c'est le silence des pentes que parsèment de grandes pierres. Je murmure : «On dirait la langue des dieux».

Quelqu'un alors, à côté de moi, avec un mouvement de surprise, et se tournant à demi : «Mais ce sont les dieux».

Comment ne l'avais-je pas compris? Je reporte en hâte les yeux vers la scène. Mais une vapeur très épaisse l'enveloppe, maintenant, et je n'y distingue plus rien bien que la musique n'ait pas cessé et que l'on entende les voix encore – mais faiblement, comme quand la radio se perd, comme quand on quitte une côte.²¹

La théâtralité est ici d'emblée fortement marquée par les expressions «ma place dans une loge», «la représentation est commencée» et «je reporte en hâte les yeux vers la scène». Comme dans le texte suivant, *Une représentation de Phèdre*, 'récit en rêve' et théâtralité sont profondément liés. Mais comme dans *Sept feux*, par un bouleversement des catégories spatiales, la scène théâtrale close se dissipe au profit d'une théâtralité à ciel ouvert, sur un bateau (on reconnaît ici le bateau archétypal des 'récits en rêve', double du navire de *L'Égypte* et du navire pourpre de *Deux ou d'autres couleurs*).

Théâtralité et musicalité effacent tout de suite leur dissemblance, comme le suggèrent le verbe «chanter» («des hommes et des femmes chantent dans quelque chose de rouge») et la mise en relief de l'expression «une musique intense d'opéra» par le gallicisme «c'est». Pourquoi l'insistance sur la «radio» de bord? Sans doute est-ce pour souligner que la musique est écoutée seulement sous forme de fragments, à la merci des

²¹ Y. Bonnefoy, *Voix rauques*, cit., p. 129.

intermittences du poste d'émission, qui sont une métaphore des intermittences du sens dans la modernité. L'épiphanie musicale est indissociable d'une épiphanie du son «rauque», clé de la poétique de Bonnefoy²², qui sur ce point majeur se sépare de Nerval. La voix «rauque» bouleverse Bonnefoy parce que la raucité fait don de la matière à laquelle le poète, dès *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, entend rendre la parole poétique²³. Les «voix rauques», «filles du feu» («dans quelque chose de rouge, on dirait un feu»), accomplissent «l'œuvre au rouge» sous-jacente au projet poétique de Bonnefoy. Elles sont de la même substance que la pierre («grandes pierres»), confirmant par là la primauté de la matière dans l'art poétique du «rauque». Ce que Bonnefoy aime dans le chant «rauque», c'est la vibration pierreuse et matérielle de la voix, par laquelle les mots sont arrachés au concept et accordés au timbre du réel. Le signifiant «rauque» offre la promesse du vocable, presque homophone, 'roc', comme le suggère le couple 'roc/rauque' qui structure la première apparition du vocable «rauque» dans l'œuvre, au début de *L'Arrière-Pays*: «et maintenant des voix d'hommes, très rauques [...] Et je comprends. Ces êtres sont très hauts dans la solitude des pierres: au seuil d'un amphithéâtre, au bout de défilés que barrent d'énormes rocs»²⁴. Le secret de la *Voix rauque* est qu'elle a le grain du roc et qu'elle désigne le réservoir d'énergie sonore antérieur à la parole poétique, où le poète puise sa force verbale. La spécificité du son «rauque» est qu'il met au monde un espace à la fois gorgé de matière et placé sous le signe de la rupture de la forme. Les vocables «fissures», «précipices», «grondements» désignent un espace travaillé par la matière et qui recèle en son centre une faille. À cet égard, l'épiphanie musicale des «voix rauques» pose les bases d'une poétique qui oppose aux catégories esthétiques le refus de la propension de l'œuvre à se refermer sur la beauté close de sa forme. L'enjeu de la raucité peut être glosé ainsi: il faut d'abord s'enfoncer dans ce que le langage a de plus obscur (dans les «grondements» et les «précipices» des vocables) pour rejoindre la «vérité de parole». Aussi Bonnefoy, enfant, s'ouvre-t-il pour la première fois à la musique, lorsqu'il entend à la radio «des voix d'hommes, très rauques»: «C'est à ce moment-là» écrit-il dans *L'Arrière-Pays*, «que je fus sensible à la musique»²⁵.

Théâtralité et musicalité sont ici aussi, comme dans *Sept feux*, les fondements de la sacralité. Comme dans *Sept feux*, le 'récit en rêve' *Voix rau-*

²² Pour cette poétique du son «rauque» chez Bonnefoy, voir M. Finck, *Épiphanies musicales en poésie moderne de Rilke à Bonnefoy* [...], cit., pp. 277 et seq.

²³ Y. Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, cit., p. 85.

²⁴ Y. Bonnefoy, *L'Arrière-Pays* (1972), Skira-Flammarion, Genève-Paris 1982, pp. 22-23. Notons que le mot «amphithéâtre» vient souligner encore la théâtralité sous-jacente.

²⁵ *Ibidem*, p. 24.

ques a pour clé de voûte le vocable «Dieu», ou plus précisément «dieux», puisque l'on glisse du singulier au pluriel, d'une aura chrétienne à une aura païenne. Le «je» formule sa découverte à voix basse, dans un *pianissimo* qui est toujours, dès *Sept feux*, le signe distinctif des moments d'épiphanie musicale de cette œuvre: «Je murmure: 'On dirait la langue des dieux'». Et plus loin: «Mais ce sont les dieux». La tessiture rauque touche Bonnefoy au point d'incarner pour lui «la langue des dieux». Qui plus est, la présence des mots italiens («une musique intense d'opéra italien») autorise à lire, dans le vocable central «radio», le mot italien *dio*: indice déjà, peut-on croire, qu'il y va ici du langage des «dieux». L'accord profond de la théâtralité, de la musicalité et de la sacralité transforme ce 'récit en rêve' en un 'Mystère' qui fait écho à *Sept feux* dans l'architecture de l'œuvre. Si Bonnefoy est si sensible aux «voix rauques», c'est qu'elles intensifient l'osmose recherchée entre théâtralité, musicalité et sacralité indissociable de l'invention d'un nouveau 'Mystère' à vocation de révélation de «la langue des dieux».

Mais comme dans *Sept feux*, la triade théâtralité/musicalité/sacralité, pierre angulaire du 'Mystère', s'ouvre sur une issue déceptive, signe distinctif de notre modernité sans dieu, quelle que soit la force de hantise du langage des «dieux» pour la conscience poétique. En effet la 'coda' de ce 'récit en rêve', comme le paragraphe final de *Sept feux*, prend acte du retrait progressif des «voix rauques»: «Mais une vapeur très épaisse l'enveloppe maintenant, et je n'y distingue plus rien bien que la musique n'ait pas cessé et que l'on entend les voix encore – mais faiblement, comme quand la radio se perd, comme quand on quitte une côte». On peut lire cette 'coda' comme un art poétique: ce n'est pas le chant des «voix rauques» qu'il appartient à la modernité de laisser retentir, mais le chant du retrait des «voix». La musique des «voix rauques» se dérobe. Reste la musique des mots. Le 'Mystère' moderne (ou du moins ce qui en reste à l'état d'ébauche) a en son centre un manque que la conscience poétique doit assumer. Le poème *Voix rauques*, parce qu'il se clôt non pas sur l'épiphanie des voix mais sur le retrait des voix qui est quand même une épiphanie, peut se lire comme un *parangon* de ce que j'ai appelé (à partir de l'œuvre *Lontano* (1967) de Ligeti) la poétique du *Lontano* dans la poésie contemporaine²⁶. Le retrait des «voix rauques», émouvant *Lontano* qui souligne la distance qui sépare l'être de la musique, est le «reste chantable» (Celan)²⁷ du 'Mystère' dans la modernité poétique selon Bonnefoy.

²⁶ Voir le *Cinquième mouvement*. Le 'reste chantable': le «*Lontano*» (Ligeti) dans M. Finck, *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy* [...], cit., pp. 255-316.

²⁷ Paul Celan, *Strette*, Mercure de France, Paris, 1971, p. 36. Je retiens la traduction par Philippe Lacoue-Labarthe, in *La Poésie comme expérience*, Christian Bourgois, Paris 1986, p. 60.

3. “*Sur les ailes de la musique*”

On retrouve dans *Sur les ailes de la musique*²⁸, qui n’est séparé de *Voix rauques* que par *Une représentation de Phèdre*, les quatre temps qui scandaient déjà *Sept feux* et *Voix rauques*: théâtralité, musicalité, sacralité, issue déceptive. Je me concentrerai sur la fin du ‘récit en rêve’ *Sur les ailes de la musique* pour mettre une fois de plus en relief ces quatre temps matriciels:

[...] Mais le voici terminé et la musique dure toujours. Dissipée la voiture, c’est aussitôt la maison dans l’ombre des grands tilleuls et, d’abord, la porte basse de son enclos, qui s’entrebâille, puis les quelques marches du seuil, et cette fois encore un des battants est ouvert et voici les voix à leur source, qui est dans la salle d’en bas. – Il entre. Sa mère est assise sur une chaise de coin de feu, auprès de la cheminée où rien ne brûle. Elle chante, les yeux fixés sur les chenets, sur la cendre, mais que regarde-t-elle vraiment, absorbée comme tout son corps semble l’être par le mouvement de ses doigts sur les cordes de l’instrument qu’elle tient, si c’en est un car on dirait presque de l’étoffe, avec du fil, des aiguilles? La jeune fille, auprès d’elle, est assise à même le sol, non, elle est plutôt à genoux, elle n’a pas d’instrument, elle regarde l’amie, la sœur aînée, elle réfléchit, elle chante. Personne d’autre. Dans les hauteurs de la salle un peu de vapeur colorée ; et à l’infini alentour la campagne d’été, silencieuse. Lui s’est arrêté sur le seuil. Dès que la musique va s’interrompre, il va parler, il va dire ce que jamais il n’avait su dire, c’était interdit, n’est-ce pas, et maintenant c’est facile. Mais sa mère se lève et c’est toujours en chantant. Et sans croiser son regard ni celui de l’autre chanteuse elle se détourne de l’âtre, elle pose sur le guéridon d’autrefois l’étincellement de ces choses grises, puis s’éloigne, guidée par la musique, on croirait presque portée par ses grandes ailes silencieuses, vers la partie la plus éloignée de la salle, qui est largement ouverte sur le dehors comme si tout un mur avait disparu, et prend là un des chemins du jardin – mais n’est-ce pas un parc, maintenant, touffu, plein d’oiseaux? – qui se perd au détour d’une tonnelle. La chanteuse est partie, la voix de contralto n’est plus audible, dans la distance, il ne reste de ce théâtre de l’éternel que la jeune fille agenouillée sur les dalles, qui chantonne encore un instant puis s’arrête, comme songeuse. Et lui, l’arrivant, peut-être l’intrus, lui qui a peut-être tout détruit, tombe à genoux auprès d’elle qui le regarde – ah, si ces yeux qui se décolorent, c’est voir! –, seule en cet instant avec lui sur le pré en pente, parmi les fleurs et quelques abeilles. Il a pris ce visage dans ses mains, et elle sourit, elle est triste. «Qui es-tu, lui demande-t-il, qui es-tu?» Mais déjà il n’a plus entre ses doigts qu’un peu de l’air frais du matin, de l’air d’ici ou d’ailleurs, peu importe, dans l’inexistence du monde.²⁹

L’expression centrale «ce théâtre de l’éternel» place d’emblée ce ‘récit en rêve’ sous le signe de la théâtralité. La marque distinctive de ce texte,

²⁸ Ce titre est emprunté au *Lied* de Mendelssohn, *Auf Flügeln des Gesanges* (1836) sur un poème de Heine (pour détails voir M. Finck, *Épiphanies musicales en poésie moderne*, de Rilke à Bonnefoy [...], cit., pp. 295-300).

²⁹ Y. Bonnefoy, *Sur les ailes de la musique*, cit., pp. 189-193.

par rapport aux deux précédents, est que le théâtre se confond ici avec ce que *Les Planches courbes* (2001) nomment «la maison natale». Il y va du décor archétypal de la maison d'enfance qui s'ouvre d'elle-même, magiquement, sur le passage de l'être qui semble attendu ici de toute éternité: «la porte s'entrebâille» [...] «un des battants est ouvert». Magique est aussi l'élargissement, par la grâce du théâtre mental qu'est le «rêve», du lieu de l'enfance qui ne cesse de s'agrandir: élargissement vertical selon un mouvement ascendant («dans les hauteurs de la salle un peu de vapeur colorée») et élargissement latéral («à l'infini alentour la campagne d'été»), au point que la notion même de contour finit par se dissiper («comme si tout un mur avait disparu») et que le théâtre, comme dans les 'récits' précédents, se métamorphose et s'invente à ciel ouvert («mais n'est-ce pas un parc?»).

Dans *Sur les ailes de la musique* aussi, «l'écoute» est un «théâtre» (Szendy) indissociable d'une épiphanie musicale. Ici la musique, qui est l'enfance retrouvée, restitue non seulement le lieu des années profondes, mais aussi la figure maternelle qui se confond avec lui. L'expérience émotionnelle de la musique prend la forme d'un triple parcours: géographique (le voyage en taxi, qui précède l'extrait, semble répéter le voyage de Tours à Toirac vécu autrefois), temporel (avancée vers l'enfance) et œdipien (comme le suggère la surimpression, perceptible déjà chez Nerval, du contralto et de la figure maternelle). La résurrection de la «mère» morte par la musique prend la forme d'une transfiguration. Aussi la «mère», qui «n'avait guère chanté de son vivant», réapparaît-elle sous les traits d'une chanteuse dont le *contralto* s'inscrit de lui-même dans la lignée du poème *À la voix de Kathleen Ferrier*. Mais le vocable «mère» semble dépasser la réalité biographique pour atteindre une dimension universelle, archétypale: la «mère», mise au monde par la musique, est une figure de l'origine. De même la «jeune fille», qui chante *a cappella* près de la «mère», excède les contours de son propre être et peut se lire comme une figure de la «présence» tant désirée par Bonnefoy et entrevue grâce à l'épiphanie musicale. La force de l'expérience musicale, selon Bonnefoy, serait alors de faire don non seulement du passé (la «mère») mais aussi de l'avenir (la «jeune fille»). L'expérience sonore n'est pas seulement, comme chez Nerval, nostalgique initiation au 'retour' (*nostos*), elle a aussi les traits de la «jeune fille», c'est-à-dire qu'elle est une expérience de la mémoire prospective, tendue vers l'avenir. Des trois 'récits en rêve' étudiés ici, *Sur les ailes de la musique* est le plus proche du deuxième chapitre de la *Sylvie* de Nerval, dont en même temps il se sépare par le dépassement de la nostalgie grâce à la quête de la «présence»: la figure maternelle retrouve les «intonations de *contralto*» célébrées aussi par Nerval; il est jusqu'à l'expression «récit en rêve» qui s'accorde à l'expression par laquelle Nerval qualifie la voix d'Adrienne: «souvenir à demi rêvé»³⁰.

³⁰ G. de Nerval, *Sylvie*, cit., p. 150.

Théâtralité, musicalité et sacralité coïncident une nouvelle fois dans ce 'récit en rêve'. Il y va profondément de l'expérience du sacré dans *Sur les ailes de la musique*, comme le suggère le vocable «miracle» au début du récit («l'inespéré peut-il se produire, le miracle?») mais aussi la métaphore de «l'agneau» («se précipiter vers l'origine perdue, et qui revient, comme l'agneau dans le pré») déjà présente dans *Sept feux* («agneau de la couleur claire»). C'est bien encore en termes de 'Mystère' (où se nouent théâtralité, musicalité et sacralité) que l'on peut interpréter le rituel au centre de *Sur les ailes de la musique* dans lequel le fils, la «mère» et la «jeune fille» forment une trinité heureuse.

Signe distinctif de la modernité sans dieu, le 'Mystère' se termine ici à nouveau par une issue déceptive et demeure encore une fois à l'état d'ébauche. Mais le propre de *Sur les ailes de la musique* est que la déception est irisée de douceur. En effet la «mère» (qui est aussi la voix de l'origine) et la «jeune fille» (qui est peut-être la voix *a cappella* de la «présence» et de l'avenir) vont toutes deux disparaître, placées sous le signe de ce que j'appellerai, à partir du titre de l'œuvre de Ligeti, un nouveau *Lontano*: «*Lontano*, l'éloignement, le lointain, doit être compris comme catégorie purement musicale», écrit Ligeti³¹. Le *Lontano*, par lequel la chanteuse qui a les traits de la «mère» peu à peu se dérobe, se déroule dans une sorte de ralenti du 'rêve'. Le fait majeur – c'est là toute la beauté de *Sur les ailes de la musique* – est la douceur du *Lontano*. Nulle violence dans le retrait de la figure maternelle et musicale, comme le confirme la métaphore des «ailes» (qui souligne encore la sacralité de la scène): elle «s'éloigne, guidée par la musique, on croirait presque portée par ses grandes ailes silencieuses». Ailé, le *Lontano* est indissociable ici d'une délivrance des liens de la pesanteur. La figure musicale de la «mère» disparaît comme un être immatériel, comme un ange. Mais voici que la «jeune fille», la seconde musicienne, elle aussi se retire, érigeant le *Lontano* en fatalité de la modernité: elle s'évapore d'un coup, comme une fée brusquement changée en «air»: «Mais déjà il n'y a plus entre les doigts qu'un peu de l'air frais du matin, de l'air d'ici ou d'ailleurs, peu importe, dans l'inexistence du monde». On note que, si l'issue déceptive, le désenchantement (au sens où il y a perte du chant) sont déjà moins violents de *Sept feux* (où la fin est la plus brutalement négative) à *Voix rauques*, ils sont encore plus tamisés de douceur dans *Sous les ailes de la musique*: comme si Yves Bonnefoy assumait de mieux en mieux au fil des années, grâce au travail de l'écriture, la consubstantialité moderne entre le 'Mystère' musico-théâtral seule-

³¹ György Ligeti, à propos de *Lontano* dans D. Alluard (éd.), *Musica 86, programme du festival international des musiques d'aujourd'hui de Strasbourg, 13 septembre-3 octobre 1986*, Dernières nouvelles d'Alsace, Strasbourg 1986, p. 65. Voir aussi Pierre Michel, *György Ligeti*, deuxième édition revue et complétée, Minerve, Paris 1995, pp. 78 et 80, et pp. 171-193.

ment ébauché et le désenchantement fatal, nimbé désormais de douceur – désenchantement ailé, s'il en est, à l'issue duquel demeure malgré tout un 'air' (à interpréter aussi en termes musicaux: *aria*).

La lecture de ces trois 'récits en rêve', *Sept feux*, *Voix rauques* et *Sur les ailes de la musique*, en termes de scènes musico-théâtrales, sous le signe de ce qui reste de 'Mystère' à l'époque moderne, trouve une clé interprétative dans le poème *À la voix de Kathleen Ferrier* de *Hier régnant désert*. Le 'Mystère', s'il demeure au centre des *Récits en rêve* qui en proposent une réécriture moderne, ne se vit et ne s'écrit plus, pour Bonnefof, que sur le mode du «comme si», dont le poème *À la voix de Kathleen Ferrier* donne la formule:

Comme si au-delà de toute forme pure
Tremblât un autre chant et le seul absolu.³²

Mais il faudrait se garder de placer le «comme si», marque distinctive du 'Mystère' à l'époque moderne, sous le seul signe de la négativité. Au contraire, «comme si» est ici un événement producteur dont le signe distinctif est la force fécondante. À cet égard, la leçon de *Sept feux*, de *Voix rauques* et de *Sur les ailes de la musique* est la même: c'est parce que la cinquième voix de la «cantate à quatre voix» est de l'ordre du «comme si» que le poète tente d'en restituer l'essence par les mots; c'est parce que les *Voix rauques* sont auréolées par un «comme si» que l'écriture est possible; c'est parce que les deux figures féminines musicales ne sont elles-mêmes qu'une variation sur le «comme si» que le poète va transformer son rêve en 'récit en rêve'. La cinquième voix, les «voix rauques» et les deux chanteuses se donnent et se dérobent à la fois par le «comme si». Reste à la conscience poétique l'aventure d'une écriture. Le 'Mystère' moderne (ou du moins ce qu'il en reste), mis au monde par l'alliance sous le signe du «comme si» de la théâtralité, de la musicalité et de la sacralité, n'est pas seulement fondé sur une expérience du manque. L'ébauche est aussi l'expérience d'un commencement: le commencement de la poésie qui est conversion de l'inassouvissement musical en matière verbale. Si Adorno aussi peut lire, dans la quatrième symphonie de Mahler, «un 'comme si' de la première à la dernière mesure»³³, le 'comme si' de Mahler³⁴ à Bonnefof est le centre générateur de l'œuvre moderne.

³² Y. Bonnefof, *À la voix de Kathleen Ferrier*, in Id., *Poèmes*, cit., p. 159.

³³ Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia* (1963), avec la collaboration de Ole Hansen-Løve et Philippe Joubert, présentation et notes de Jean-Louis Leleu, trad. fr. par Jean-Louis Leleu, Gallimard, Paris 1982, p. 98.

³⁴ Rappelons que le poème *À la voix de Kathleen Ferrier* commémore *Der Abschied* (l'Adieu) du *Lied von der Erde* (1908-1909; *Chant de la terre*) de Mahler, compositeur de prédilection de Bonnefof.

Références bibliographiques

- Adorno Theodor W., *Quasi una fantasia*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1963. Trad. fr. Jean-Louis Leleu, *Quasi una fantasia*, avec la collaboration de Ole Hansen-Love et Philippe Joubert; présentation et notes de Jean-Louis Leleu, Gallimard, Paris 1982.
- Baudelaire Charles, *Les Fleurs du mal* (1857), in Id., *Œuvres complètes*, vol. I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, Paris 1974.
- Bonnefoy Yves, *L'Improbable*, Mercure de France, Paris 1959.
- , *Le Nuage rouge. Essais sur la poétique*, Mercure de France, Paris 1977.
- , *L'Arrière-Pays* (1972), Skira, Flammarion 1982.
- , *Poèmes. Du Mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil*, préface de Jean Starobinski, Gallimard, Paris 1982.
- , *Ce qui fut sans lumière*, Mercure de France, Paris 1987.
- , *Récits en rêve*, Mercure de France, Paris 1987.
- , *Rue Traversière et autres récits en rêve*, postface de John E. Jackson, Gallimard, Paris 1992.
- , *Les planches courbes*, Mercure de France, Paris 2001.
- , *Le Théâtre des enfants*, William Blake And Co, Bordeaux 2001.
- , *Deux scènes. Et notes conjointes*, accompagné de trois dessins de Gérard Titus-Carmel, Galilée, Paris 2009.
- Combe Dominique, "Une écriture unique", *Yves Bonnefoy et la genèse des genres*, «Nu(e)», VII, 11, mars 2000, pp. 59-69.
- Ducrey Anne, Victoroff Tatiana (éds), *Renaissances du mystère en Europe. Fin XIX^e-début XX^e siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2015.
- Dumas Marie-Claire, *Le récit en rêve ou l'autre chemin*, in *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, textes réunis par Michèle Finck, Daniel Lançon et Maryse Staiher à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire d'Yves Bonnefoy, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2003, pp. 185-195.
- Emmanuel Pierre, *La Poésie comme forme de la connaissance. Deux conférences prononcées les 21 et 22 juillet 1981 dans le cadre d'un séminaire de perfectionnement pour enseignants étrangers*, Institut international d'études françaises de l'Université de Strasbourg II, *Cours d'été*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1984.
- Finck Michèle, *Poésie moderne et musique. "Vorrei e non vorrei". Essai de poétique du son*, Champion, Paris 2004.
- , *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy. Le musicien panseur*, Champion, Paris 2014.
- Jackson John Edwin, *À la souche obscure des rêves. La dialectique de l'écriture chez Yves Bonnefoy*, Mercure de France, Paris 1993.
- Ligeti György, à propos de *Lontano* dans Didier Alluard (réd.), *Musica 86, programme du festival international des musiques d'aujourd'hui de Strasbourg, 13 septembre-3 octobre 1986*, Dernières nouvelles d'Alsace, Strasbourg 1986, p. 65.
- Mallarmé Stéphane, *Les Noces d'Hérodiade. Mystère* (1842-1898), in Id., *Œuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, Paris 1998, pp. 135-152 et 1218-1229.

- Michel Pierre, *György Ligeti*, deuxième édition revue et complétée, Minerve, Paris 1995.
- Nerval Gérard de, *Les Filles du feu, Les Chimères* (1854), préface de Gérard Macé, éd. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, Paris 2005.
- Szendy Péter, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Les Éditions de Minuit, Paris 2001.
- , *Hors champs*, «France-Culture», <<https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/peter-szendy>> (05/2017).

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

INDICE DEI NOMI

- Adam Adolphe-Charles 171-173,
177-179, 178n.-179n., 185-188
- Adler Laure 327n.
- Adorno Theodor Wiesengrund
23n., 41, 249, 252, 252n., 263,
339-340, 339n.
- Adrienne 328, 337
- Alexandre Maxime 73n., 83-84,
107, 109, 154, 214n., 215, 216n.,
223, 267n., 280
- Alfieri Vittorio 165
- Algarotti Francesco 60n.-61n., 61, 70
- Anders Gottfried Engelbert 199n.,
202
- Andries Lise 185, 185n., 188
- Aneau Barthélémy 45-46, 57, 45n.
- Angiolini Gasparo 59, 59n.-60n.,
61-72, 62n.-69n.
- Apollinaire Guillaume 20, 293-
294, 293n.
- Aragon 302
- Aragonès Riu Nuria 80n.
- Arfouilloux Sébastien 283, 283n.,
292n., 294-295
- Arnold Yourij von 171, 175n., 189,
301
- Arp Hans 315
- Artaud Antonin 299n., 300-301,
310, 327
- Auber Daniel-François-Esprit 171-
180, 174n., 177n.-180n., 183-184,
183n., 186-190, 186n., 215n.
- Auerbach Erich 31n., 41
- Aumont Jacques 321n., 324
- Auric Georges 293-294, 293n.
- Baculard d'Arnaud François-
Thomas-Marie de 165n.
- Bailbé Joseph-Marc 222
- Baillot Pierre 195n.
- Balakian Anna 290, 290n., 294
- Balanchine George 313-314, 316,
319, 324-325
- Balfe Michael William 172
- Balzac Honoré de 15, 20, 184, 200-
202, 200n.-201n., 207n., 220,
220n., 222, 226, 230, 231n., 288
- Bance Alan 245n., 264
- Barbedette Sarah 304n., 308, 310
- Barbier Jules 85-91, 86n., 88n.,
91n., 93n., 94, 100n., 221
- Barenboim Daniel 246, 246n.,
248, 248n.-249n., 250-251,
251n., 260-261, 261n., 263
- Barr Alfred 283n., 289, 289n., 295
- Barrault Jean-Louis 297-298,
298n., 301, 308, 310
- Barrère Camille 277
- Barroux Giller 168
- Bartel Heinrich H.L. 184n.
- Barthélémy Maurice 73n.
- Barthes Roland 12, 12n., 25, 26n.,
30, 30n., 41, 307n.
- Barzun Jacques 152

- Basevi Leonardo 162, 162n., 168
 Bassetto Luisa 301n., 308
 Bastianelli Giannotto 278, 278n.
 Baudelaire Charles 12n.-13n., 13,
 15, 19, 24-27, 24n.-27n., 30,
 33n.-34n., 34-35, 37, 39, 41-
 42, 201-202, 201n., 228, 232n.,
 287, 289n., 294, 329, 332,
 332n., 340
 Baudrillard Jean 12n., 42
 Baudron Antoine-Laurent 87, 91,
 100, 100n.
 Bauer Oswald 262, 262n., 264
 Béatrice 328
 Beaucé Pauline 79, 79n., 82n.,
 83-84
 Beaumarchais Pierre-Augustin
 Caron de 85-95, 85n.-89n.,
 91n.-93n., 100n., 101, 152
 Beauquier Charles 185, 186n., 188
 Becquet Jean-Jacques 241n., 264
 Beethoven Ludwig van 24, 207n.-
 210n., 208-210, 212-214, 212n.,
 216n.-217n., 217, 219, 219n.,
 223-224, 267-268, 267n., 271,
 271n., 276, 278n., 279-281
 Béguin Albert 214n., 216n., 219n.,
 223
 Béhar Henri 283n., 292n., 294-295
 Béjart Maurice 301, 301n., 306n.
 Belasco Nicolas Samuel 258-259,
 259n., 264
 Bellini Vincenzo 171
 Beltran Evencio 49n., 57
 Benjamin Walter 14, 14n., 30n., 33,
 33n., 36, 36n., 42, 292n., 295, 311
 Benoist Alain de 243
 Benoit-Otis Marie-Hélène 255, 266
 Bérain Jean 75
 Bercegol Fabienne 226n., 238
 Berg Alban 247n., 265, 299-301,
 306, 307n.
 Bergé Pierre 298n., 308
 Bergfeld Joachim 252n., 266
 Berio Luciano 299
 Bériot Charles de 195n.
 Berlioz Hector 17, 116, 176-177,
 177n., 188, 195, 195n., 202,
 207, 207n.-209n., 209, 212n.,
 214, 216n.-217n., 217, 222, 224,
 274, 274n., 280
 Bernard Élisabeth 153, 222
 Bernardoni Giuseppe 165n.
 Bernhardt Sarah 287
 Bernier Philippe 283n.-284n.,
 294-295
 Berthon Guillaume 46n.-47n., 58
 Bertrand Gustave 79n., 83,
 171, 177, 177n., 184, 184n.,
 188, 288n., 295, 309, 328n.,
 340-341
 Bianchi Andrea 59n., 70, 167n.
 Bianconi Lorenzo 67n., 71
 Biget-Mainfroy Michelle 185,
 185n., 188
 Bini Annalisa 70
 Blondel Éric 34n., 43
 Bloom Peter 152
 Bluwal Marcel 87
 Boccardi Alberto 199n., 202
 Boieldieu François-Adrien 172-
 173, 177n.-179n., 178-179, 182-
 183, 183n., 189-190
 Bollack Mayotte 19n., 43
 Bonaventura Arnaldo 276-278,
 278n.
 Bonnefoy Yves 11, 11n., 42, 284-
 285, 284n.-285n., 288n.-289n.,
 294-295, 304, 304n., 308,
 327-335, 327n., 329n.-336n.,
 337-340, 339n.
 Bonnet Marguerite 283n.-284n.,
 294-295
 Borchmeyer Dieter 241-243,
 242n.-243n., 246, 246n., 251,
 251n., 264, 266
 Borgia Lucrèce 97, 105-110,
 106n.-107n., 112-120, 112n.,

- 117n., 119n., 122, 124-125, 148, 152-153
- Borio Gianmario 313n., 324
- Bossi Maurizio 267n., 269n., 272n., 279n., 280-281
- Bouillon Élisabeth 241n., 264
- Boulangier Louis 184n., 197n.-198n., 202
- Boulez Pierre 28, 248-250, 248n.-250n., 263n., 264-265, 297-311, 298n.-308n.
- Bouquet Michel 303, 310
- Bourdieu Pierre 42
- Bourget Paul 228n., 237, 273n., 280
- Breker Arno 262
- Brenellerie Gudin de la 87-88, 88n., 90n., 95
- Breton André 283-291, 283n.-291n., 293-294, 293n.-294n., 302
- Brion Marcel 200n., 202
- Brunel Pierre 283n.
- Brunet François 205n., 224
- Buckminster Fuller Richard 315n., 325
- Burdeau Auguste 231n., 238
- Burette Pierre-Jean 59n., 70
- Buschinger Danielle 21n., 42
- Byron George Gordon 198, 232n.
- Cadiot Pierre 241n., 264
- Cage John 33, 287, 302n., 309
- Cailliez Matthieu 171, 171n., 185n., 187n., 188
- Calendoli Giovanni 69n., 71
- Campos Rémy 221n., 223
- Cantù Ignazio 155n., 168
- Carafa Michele 172
- Carolet Denis 79, 80n.
- Carones Laura 63n., 67n., 70
- Carr Maureen A. 318n., 324
- Casanova Nicole 248n., 263n., 266
- Castil-Blaze (pseud. di François-Henri-Joseph Blaze) 195n.-196n., 196, 202, 210n., 214, 214n.-215n., 217, 217n., 223
- Cerquiglini-Toulet Jacqueline 46n., 58
- Cerusse Jean 293n.
- Cervellati Elena 63n., 71
- Chabanon Guy de 181, 181n., 188
- Chaplin Charlie 245
- Charlton David 99n., 152, 185, 185n.
- Char René 238, 297n., 301-302, 304-305, 309-310
- Charrette Marin de 243n.
- Chastellux François-Jean de 103, 103n., 152
- Chateaubriand François-René de 226, 237
- Chéreau Patrice 263, 263n., 265, 301, 309-310
- Cherubini Luigi 9, 172, 178, 275, 275n.-276n., 278n.
- Chion Michel 324
- Chomet Hector Antoine 168
- Choron Alexandre-Étienne 98, 98n., 152
- Chouquet Gustave 171, 178, 178n., 188
- Cicéron 53, 53n.
- Cilea Francesco 279n.
- Cinti-Damoreau Laure 214, 220n.
- Claudé Paul 37n., 43, 297, 305-306, 305n., 309
- Clay Large David 245n., 264
- Cocteau Jean 314n.-315n., 316
- Codignola Arturo 198n.-199n., 202
- Cohen H. Robert 60n., 70, 209n., 222
- Coignet Horace 100n.
- Combe Dominique 329n., 340
- Coppola Francis Ford 245
- Coralli Jean 218n.
- Corelli Arcangelo 277
- Cornacchia Francesco 292, 292n.-293n., 295
- Corradini Enrico 273
- Cosman Milein 324

- Couperin François 275
 Couraud Marcel 303
 Crescentini Girolamo 219
 Csampai Attila 241n., 266
 Cummings Edward Estlin 303-304,
 311
 Dahan Lionel 18n., 42
 Dahlhaus Carl 241
 Dahms Sibylle 60n., 70
 d'Alembert Jean-Baptiste Le Rond
 23, 23n., 43, 60n.
 Dancla Charles 199n., 202
 d'Angers David 194, 199n.-200n.,
 200, 203
 Daniels Barry 117-119, 117n.-
 118n., 124, 152
 d'Annette Hein 247
 Dantan Jean-Pierre 197n.
 Dante Alighieri 198, 230, 328
 Datelin Pierre 74
 Deathridge John 240-241, 241n.,
 264
 Debussy Claude 20, 20n., 28, 42,
 274n., 279, 301, 310
 de Cahusac Louis 59n., 61n., 62, 70
 de' Calzabigi Ranieri 64, 64n., 70
 de Chirico Giorgio 286
 de Crébillon Claude-Prosper Jolyot
 60n.
 Decroupet Pascal 301n., 308
 de Goncourt Jules 288
 Delacroix Eugène 197n., 200,
 200n., 203
 Delaforest 172
 Delavigne Germain 215n., 223
 Deleuze Gilles 307, 307n., 309
 Della Porta Giovan Battista 59n.,
 157, 160-161, 161n., 168-169
 Delpon Jacques-Antoine 215n.,
 223
 Demange Odile 241n., 262n., 264
 De Marini Giuseppe 167, 167n.
 Demeny Paul 228n.
 Derra de Moroda Friderica 60n., 71
 Derrida Jacques 11n.-12n., 12, 14,
 14n., 16, 16n.-17n., 19n., 21-22,
 21n.-22n., 27, 27n.-28n., 31-32,
 31n.-32n., 34n.-35n., 37-42,
 37n.-38n., 40n.-41n., 233, 237
 Desbout Luigi 168
 Deschamps Eustache 12, 12n., 42,
 48-49, 48n.-50n., 54, 56-57,
 73n., 84
 Descuret Jean-Baptiste Félix 168
 Desessartz Jean-Charles 168
 Deshays Daniel 286-287, 287n., 295
 Desnos Robert 291, 292n., 295
 Dessalles-Regis Pierre-François
 193n., 203
 Destouches André Cardinal 79,
 275, 275n.
 Desvignes Claude 74
 Devriès Anik 99n., 152
 Diderot Denis 19, 19n., 23, 31, 42,
 60n.-62n., 61, 70, 86, 90-91,
 91n., 95, 101-102, 102n., 153
 Didier Alexandre 97n., 153, 177n.,
 188, 267n., 280, 340
 Didot Firmin 98n., 153, 169, 178n.-
 179n., 181n., 188-189
 d'Indy Vincent 274
 Dolivar Jean 75
 D'Olivier Gabriel Raimond 168
 Donizetti Gaetano 171-173, 221
 Dorati Giacomo 167n.
 Doré Gustave 197n.
 d'Orneval Jacques-Philippe 78,
 78n.-79n., 83
 Dorus-Gras Julie 210n., 215
 Dott. Gossetti 159, 159n.
 Dragonetti Roger 48n.-49n., 49, 57
 Dratwicki Alexandre 73n., 84
 Du Bellay Joachim 45-47, 45n.-
 46n., 54, 54n., 56-58
 Dubos Abbé 74n., 83
 Duchamp Marcel 292
 Ducrey Anne 328n., 340

- Dujardin-Beaumetz Étienne 274n.
 Dumas Alexandre 222
 Dumas Marie-Claire 222, 283n.-
 284n., 292n., 294-295, 329n.,
 340
 Dupont Florence 97n., 153
 Durazzo Giacomo 63
 Düringer Ph.J. 184n.
 Du Vaudier 76
- Eckermann Johann-Peter 182n.,
 189
 Ejzenštejn Sergej Michajlovič 321,
 321n., 323-324
 Éluard 302
 Emmanuel Pierre 46n., 58, 212n.,
 216, 224, 330, 330n., 340
 Engel Johann Jacob 19, 19n., 42
 Escal Françoise 197, 197n., 203
 Euridice 314-316
- Fabbrichesi Salvatore 167n.
 Fabri Pierre 46
 Fagioli Carlo Antonio 168
 Falcone Francesco 63n., 71
 Fano Michel 298
 Farcy Charles-François 194n., 203
 Fauquet Joël-Marie 172n., 201n.,
 203, 221n., 223
 Fauré Gabriel 274n.
 Fayolle François-Joseph-Marie 98,
 98n., 152
 Ferrario Giuseppe 155-158, 155n.-
 157n., 160-163, 163n., 165n.-
 166n., 166, 168
 Fétis Édouard 217n.
 Fétis François-Joseph 98, 98n., 153,
 206-208, 206n.-212n., 210-212,
 223
 Finck Michèle 327, 327n., 329n.,
 334n.-336n., 340
 Flaubert Gustave 31, 228, 234,
 234n.
 Flinois Pierre 250n., 264
- Fokine Michel 314
 Forestier Louis 228n., 238
 Forte Allen 317n., 324
 Foucault Michel 307n., 308
 Fouquelin Antoine 45n., 53n., 56-
 57, 56n.
 Franceschi Enrico Luigi 169
 Franchin Matthieu 85, 85n., 95
 Franco Susanne 63n., 71
 Frantz Pierre 85, 91n., 95
 Freud Sigmund 289, 289n., 295
 Frieden Philippe 46n.-47n., 58
 Friedländer Saul 245n., 264
 Fuzelier Louis 78-79, 78n.-79n.,
 81-84, 81n.
- Gabay Simon 22n., 42
 Gaboriaud Marie 267n., 280
 Galaise Sophie 248n.-249n., 300n.-
 301n., 264, 307-308
 Galand-Hallyn Perrine 46n., 48n.-
 49n., 57
 Gallicchio Alessandro 270n., 280
 Gally Michèle 48n., 50n., 57
 Gandolfi Riccardo 275, 275n., 280
 Ganzer Karl Richard 240, 240n., 264
 Garavini Fausta 268n., 280
 Garis Robert 324
 Gasperini Guido 276, 278
 Gatti Armand 303-304
 Gautier Théophile 171-172, 176,
 189, 227n.
- Genet Jean 299
 Genette Gérard 16-18, 16n.-17n.,
 19n.-20n., 22n.-23n., 24-25,
 25n., 32-34, 32n.-34n., 41-42,
 41n.
- Germi Luigi Guglielmo 193n.
 Geyer Ludwig 256, 267n., 280
 Gilly Cécile 308
 Giordano Umberto 279
 Girard Pauline 153
 Giret Noëlle 298n., 308
 Gleize Jean-Marie 229n., 237

- Gluck Christoph Willibald 64,
 64n., 88-90, 103, 212n., 314
 Goethe Johann Wolfgang von 171,
 181, 182n., 189
 Goldoni Antonio 167n.
 Goldoni Carlo 165, 167n.
 Goléa Antoine 307, 309
 Gottlieb Robert 324
 Gottwald Clytus 303n.
 Goudar Ange 66, 67n., 70
 Gouk Penelope 169
 Goyet Francis 45, 45n., 51n., 53n.,
 55n.-56n., 57
 Gracq Julien 289, 289n., 295
 Gregor-Dellin Martin 241n., 241,
 243n., 255n., 264-265
 Grespi Barbara 317n., 321n., 324
 Grétry André-Ernest-Modeste 87,
 99n., 102-104, 102n.-104n.,
 152-153, 171, 181, 181n., 189
 Greuze Jean-Baptiste 95
 Griffiths Paul 324
 Gritten Anthony 324
 Gualzetti Giacomo Antonio 165n.
 Guardenti Renzo 73n., 83
 Guémer A. 214, 214n., 223
 Guichard Léon 99, 195n., 202, 223
 Guyaux André 228n., 237
 Guyot de Fère François-Fortuné
 192n., 194n., 203

 Haas Robert 60n., 71
 Habeneck François-Antoine 210n.
 Habermas Jürgen 261
 Halévy Fromental 172, 178, 178n.,
 186, 187
 Halévy Olivier 46n., 51n., 53n., 57
 Hallyn Fernand 46n., 48n.-49n., 57
 Hamann Brigitte 245n., 264
 Hamm Andréé 18n., 42
 Hänggi Christoph E. 198n., 203
 Hansell Kathleen Kuzmick 67n., 71
 Hanslick Eduard 171, 184, 184n.,
 189, 258

 Harel Charles Jean 105-106, 116
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 21,
 283, 288-289
 Heim Cornélius 31n., 41
 Heine Heinrich 171, 200, 336n.
 Herenc Baudet 46
 Hérold Ferdinand 172-173, 178-
 179, 178n.-179n., 186-187
 Herz Joachim 258, 262
 Hibberd Sarah 153
 Hildenbrand Hans 23n., 41, 252n.,
 263
 Hiller Ferdinand 171, 181, 181n.,
 183, 183n., 189, 214n., 223
 Hilverding Franz Anton 60-61,
 60n., 63-64, 65n., 66, 70-71
 Hitler Adolf 240, 245-248, 245n.-
 247n., 250, 252, 260, 263-265
 Hodgins Paul 320n., 322, 322n.,
 324
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus
 15, 20, 182, 183n., 189, 198-
 199, 199n., 203, 205, 205n.,
 211-212, 212n., 214, 214n.,
 216-219, 216n.-217n., 219n.,
 221-223
 Holland Dietmar 241n., 266
 Hubert Étienne-Alain 200n., 203,
 232n., 237, 283n.-284n., 294-295
 Hugo Adèle 105-106, 105n.-107n.,
 109n., 116n., 153
 Hugo Victor 97-98, 105-107,
 105n.-107n., 109, 109n., 112-
 113, 116, 116n.-117n., 118-121,
 119n., 123-124, 126, 150-154,
 199n.-201n., 201, 203, 215n.,
 217, 226, 229, 229n.-230n.,
 232n., 237, 288
 Hunter Sam 324
 Husserl Edmund 11, 11n., 42
 Hutchinson Ann 313n., 314, 322n.,
 319, 324-325

 Iglesias Sara 273n., 280

- Impe Jean-Luc 82-83, 82n.
 Innocenti Barbara 155
- Jackson John Edwin 289n., 294,
 329n., 340
 Jal Auguste 196n., 203
 Janáček Leós 301, 310
 Janin Jules 217, 217n., 223
 Jannin Olivier 269n.
 Jarre Maurice 298
 Jean-Aubry Georges 11n., 42,
 235n., 237
 Jean-Christophe 267-273, 267n.-
 271n., 274n., 275-276, 277n.-
 279n., 278-279, 281
 Jespersen Otto 18n., 42
 Johansson Cari 99n., 153
 Jolivet André 297
 Joos Maxime 20n., 42
 Jordan Stephanie 324
 Joseph Charles 324
 Jourde Michel 53n., 57
 Jouy Étienne de 220n.
 Joyce James 305-306
- Kafka Franz 306
 Kagel Mauricio 299
 Kant Immanuel 193, 193n., 203
 Katz Jacob 246, 247n., 250, 250n.,
 264
 Keller Hans 324
 Kirstein Lincoln 314, 324
 Klossowski Pierre 33n., 42
 Kotzebue August Friedrich Ferdi-
 nand von 165n.
 Kreutzer Rodolphe 195n.
 Kühnel Jürgen 21n., 42
 Kupfer Harry 262
- Laban Juana de 319n., 325
 Labille Guy 74
 Lacépède Bernard-Germain de
 103, 153
 Lacombe Hervé 189
- Laforgue Jules 225n., 235, 235n.-
 236n., 237
 La Gorce Jérôme de 83
 Lamartine Alphonse de 225n., 226,
 229, 229n., 233, 233n., 237, 288
 Lambert Michel 275
 Lançon Daniel 329n., 340
 Landi Michela 10-11, 21n., 42,
 267n., 280
 Langlois Ernest 45, 46n.-48n., 48,
 51n., 57
 Laphalèque Georges Imbert de
 192n., 198n.-199n., 199, 203
 Larthomas Jacqueline 86n., 95
 Larthomas Pierre 86n., 95
 Lasvignes Henri 21n., 43
 Laube Heinrich 249
 Laurens Henri 189, 300n.
 Lautréamont (pseud. Isidore Lu-
 cien Ducasse) 232, 232n., 237,
 284, 287, 290
 Lavigne Germain 211n., 223
 Le Blanc Judith 80n.-81n., 83, 100,
 102n., 153
 Leclair Jean-Marie 275
 Leclerc de La Bruère Charles-
 Antoine 82
 L'Écuyer Sylvia 207n., 224
 Le Dantec Yves-Gérard 233n., 238
 Lee Owen 252, 252n., 265
 Legrand Jacques 49-50, 49n.-50n.,
 57
 Leleu Jean-Louis 301n., 308, 339n.,
 340
 Lelièvre Stéphane 205, 223
 Lemaire Frans C. 247n., 264, 273n.
 Lemaître Frédérick 106
 Lemierre Antoine-Marin 101
 Lemonnier Pierre-René 87, 92
 Leoncavallo Ruggero 279n.
 Le Sage Alain-René 78, 78n.-79n.,
 83
 Lesfauris Jean 169
 Lesure François 99n., 152, 223

- Levasseur Nicolas 104n., 220
 Lever Maurice 87n., 95
 Levi-Strauss Claude 286
 Lichtenthal Peter 169, 192n.-193n.,
 192, 203
 Ligeti György 335, 335n., 338,
 338n., 340-341
 Lindau Paul 260, 260n., 264
 Lindenberg Alex 23n., 41, 252n., 263
 Lindsay Franck 82-83, 82n.
 Lisle Leconte de 225n., 227, 234,
 237
 Liszt Franz 24-25, 33, 171, 182,
 182n., 189, 214, 214n., 223
 Loeb Pierre 300n.
 Lombardi Carmela 60n., 63n.,
 70-71
 Lombardi Francesco 167, 167n.
 Lombardi-François Silvia 313
 Lombardi Marco 9, 267, 267n.,
 269n., 272n., 279n., 280-281
 Lombard Nicolas 46n.
 Loo Jean-Baptiste van 94
 Lorenz Alfred 239, 239, 265
 Louis-le-Grand 215
 Louis XV 85, 184
 Louriou Benoît 112-113, 112n.,
 116n., 153
 Loveday Douglas 193n.
 Luchaire Julien 269-273, 270n.,
 273n.-274n., 276, 278n.
 Luciano di Samosata 59n., 299
 Lukács György 22, 23n., 42
 Lulli Giovanni Battista 10, 275,
 275n., 280
 Lyser Johann Peter 199, 199n., 203

 Mab Frédéric 221, 221n., 223
 Macé Gérard 328n., 341
 Mack Dietrich 243n., 255n., 262n.,
 265
 Magee Brian 241
 Magnin Charles 82-83, 82n.
 Mahler Gustav 339, 339n.

 Malbrough 93-94
 Malherbe Charles 51n., 176, 176n.,
 189-190
 Malibran Maria 208, 227
 Mallarmé Stéphane 11n., 13-14,
 13n., 19-20, 19n.-20n., 26-
 28, 26n.-28n., 30n.-31n., 31,
 34-39, 34n.-39n., 41-43, 41n.,
 234-235, 235n., 237, 283, 288,
 288n., 295, 299n., 302, 302n.,
 304-305, 308-310, 328, 328n.,
 340
 Mamone Sara 63n.
 Mann Thomas 247n., 265
 Marcel Edouard Mariën 87, 153,
 200n.-201n., 202, 257n., 266,
 287n., 292, 295, 303, 306
 Mariani Borroni Fernanda 63n., 71
 Marin Noëlle 169, 243n.
 Marivaux Pierre de 17n., 31, 31n.,
 37n., 43, 95
 Marmontel Jean-François 60n., 87
 Marquet François Nicolas 169
 Martin Isabelle 43, 73n., 83, 153,
 169, 241, 241n., 243n., 255n.,
 264-266, 310
 Marx Adolf Bernhard 194
 Marx Karl 194, 249
 Mascagni Pietro 279, 279n.
 Massaro Maria Nevilla 63n., 71
 Massip Catherine 74, 74n., 83
 Masson Diego 298
 Masson Paul-Marie 269, 271-272,
 271n., 273n.-274n., 280
 Mathiesen Thomas J. 169
 Mattenklott Gert 19n., 23n., 43
 Matter Jean 246, 246n., 265
 M. Boulangé 217
 McCaffrey Triona 169
 McClatchie Stephen 239n.-240n.,
 265
 Meerhoff Kees 57
 Melchinger Ulrich 262
 Méléze Josette 109n., 153, 199n., 203

- Mendelssohn Felix 181n., 189, 243, 255, 336n.
 Mercier Louis-Sébastien 101, 101n., 103, 153
 Merleau-Ponty Maurice 244
 Metastasio Pietro 165
 Metzger Heinz-Klaus 241n., 244n., 266
 Meyerbeer Giacomo 116, 171-172, 187, 211, 211n., 215n., 216, 223, 243, 255, 259
 Meyerhold Vsevolod 314
 Michaux Henri 301, 303-304, 310
 Michel-Ange (Michelangelo Bonarroti), 198, 217
 Michel Pierre 338n., 341
 Mickiewicz Adam 232n.
 Milhaud Darius 85
 Millington Barry 252n., 258, 259n., 265
 Milton John 232n.
 Miró Joan 315
 Modena Gustavo 167n.
 Moisy Féry 74
 Molé Julie 165n.
 Molière (pseud. di Jean-Baptiste Poquelin) 64n., 92, 180, 269
 Molina Tirso de 64n.
 Molinet Jean 46-47, 46n.-47n., 49-52, 54-56
 Mondor Henri 11n., 42, 235n., 237
 Monferran Jean-Charles 45n.-47n., 51n., 53n., 57
 Mongrédien Jean 185, 185n., 224
 Monsigny Pierre-Alexandre 87, 92, 95
 Montani Pietro 321n., 324
 Montesquieu Baron de 218
 Morrison Fernando 97, 107n., 113, 116n., 153
 Motta Gaetano 67n.
 Moureau François 76n., 83
 Mozart Wolfgang Amadeus 85, 87, 95, 180n., 190, 277n.
 Mühlethaler Jean-Claude 46n., 48n.-49n., 51n., 58
 Muller Raphaël 267n., 269n., 272n., 279-281, 279n
 Müller Heiner 299, 299n.
 Müller Sibylle 14n., 43
 Müller Ulrich 241n., 264
 Musset Alfred de 232n., 227
 Nanteuil Célestin 118
 Nattiez Jean-Jacques 239, 239n., 248n.-249n., 253n., 258n.-259n., 263n., 264-266, 300n.-302n., 307-309
 Neill Edward 192n.-193n., 197n., 203
 Nerval Gérard de 194, 328, 328n., 330-331, 334, 337, 337n., 341
 Nicolodi Fiamma 267n., 269n., 271n., 273n., 276n., 278n.-279n., 280
 Niel Jean-Baptiste 82
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 23, 34, 34n., 37, 43, 232, 238, 255-256, 255n., 298n., 308, 310
 Nobile Gaetano 165n.
 Nodier Charles 103, 103n., 153
 Noguchi Isamu 313, 313n., 315-316, 315n.-316n., 319, 324-325
 Nourrit Adolphe 214-215, 220
 Noverre George 59, 59n.-60n., 61-62, 63n.-64n., 65-68, 66n.-69n., 70-71
 Nussac Sylvie de 263n., 265
 Obey André 298n.
 Offenbach Jacques 172, 176, 176n., 185-186, 189, 222, 314
 Olivier Philippe 46n., 57, 168, 269n., 306n., 308
 Onesti Stefania 60n., 63n., 71
 Ortigue Joseph d' 207-208, 207n.-208n., 213-214, 213n., 217, 217n., 224
 Ovidio 314

- Pacini Giovanni 109, 112, 121, 124, 213n.
 Paganani Maria 159, 159n.
 Paganini Carlo 63
 Paganini Niccolò 191-203, 192n.-199n., 212, 212n., 220, 223
 Pagnini Caterina 59, 62n.-65n., 71
 Paisiello Giovanni 85
 Palestrina Giovanni Pierluigi da 277
 Pappacena Flavia 60n., 67n., 71
 Parfaict Claude 78, 78n., 83
 Parfaict François 78, 78n., 83
 Pechchioni Gaspero 59n.
 Peduzzi Richard 263n., 265
 Péguy Charles 267n.
 Peletier Jacques 45, 45n., 55-58, 55n., 211n., 214, 215n., 220
 Pepoli Alessandro 165n.
 Pereira de Tugny Rosângela 309
 Pergolesi Giovanni Battista 276
 Perot Nicolas 226n., 238
 Perrot d'Ablancourt Nicolas 59n., 71
 Pestelli Giorgio 67n.
 Peyceré David 271n., 280
 Pia Pascal 236n.
 Picabia Francis 287
 Picard Timothée 13n., 43, 74n., 83
 Picasso Pablo 288n., 294, 300n.
 Piccinni Louis-Alexandre 98, 107, 109, 112, 116, 124, 126
 Piccinni Niccolò 98, 116
 Pichois Claude 13n., 42, 201n., 202, 332n., 340
 Piencikowski Robert 300n., 302n., 308-309
 Pierre José 283n.-284n., 294-295
 Piron Alexis 48n., 57, 78
 Pixérécourt René-Charles 100, 103, 103n., 153
 Pizzetti Ildebrando 275n., 278-280, 278n.-279n.
 Place Adélaïde de 205, 205n., 224
 Placido Maria Visaj 155
 Plassard Didier 97n.
 Pont Gratien du 46, 49
 Porot Bertrand 79n., 83
 Poussin Nicolas 217
 Pouzet-Duzer Virginie 292n., 295
 P.P.P. 213n., 224
 Prevost Paul 224
 Proserpina 315
 Proust Marcel 305-307, 306n.-307n., 311
 Puccini Giacomo 279, 279n.
 Pugnani Gaetano 195
 Purnal Roland 109n., 153, 199n., 203
 Pustijanac Ingrid 313n.
 Quaglio Giovanni Maria 64n.
 Quignard Pascal 286, 286n., 295
 Quinchon Anne 247n., 265
 Quintilien 53, 53n.
 Rabelais François 287
 Racine Jean 60n.
 Rackham Arthur 260
 Radiciotti Giuseppe 276
 Raffaello 198, 198n.
 Raitt Alan 235n., 238
 Rameau Jean-Philippe 79-80, 82, 91, 178, 274
 Rancière Jacques 225n., 238
 Randi Elena 69n., 71
 Ranfagni Tommaso 270n., 280
 Regnault François 263, 263n., 265
 Reibel Emmanuel 212n., 216, 216n., 224
 Reichardt Johann Friedrich 171, 181, 181n., 185, 189
 Renard Isabelle 269n., 272n.-277n., 280
 Renduel Eugène 106n., 117, 121, 153
 Richter-Forgách Thomas 262
 Ricœur Paul 11n., 42
 Riehn Rainer 241n., 244n., 266
 Rimbaud Jean Nicolas Arthur 228, 228n., 236, 237n., 238, 284-285, 290, 301

- Riva Federica 278n.
 Rivette Jacques 299n., 309
 Rizzoni Nathalie 73n., 83
 Robinson Philip 85, 85n., 87n.,
 92n.-93n., 93, 95
 Roger Joseph-Louis 161, 162n.,
 169
 Rolland Romain 267-273, 267n.-
 275n., 275, 277-279, 277n.-
 279n., 281
 Ronsard Pierre de 13, 45-46, 45n.,
 56-57, 56n.
 Roos Robert 231n., 238
 Rosbaud Hans 303
 Rose Paul Lawrence 249, 252n., 265
 Rossi Gaetano 165n.
 Rossi Luigi 74
 Rossini Gioacchino 85, 171-172,
 180, 180n., 184, 190, 207n.,
 220-221, 220n.
 Roti Carlo 165n.
 Roudaut Jean 297n., 309
 Rousseau Jean-Jacques 13, 17, 21,
 23, 23n., 43, 90, 100, 100n.,
 102, 153-154, 184, 235, 270n.,
 280, 289, 289n., 295
 Rousset Jean 17n., 31n., 37n., 43
 Rubellin Françoise 73, 76n., 79n.-
 80n., 82n., 83-84
 Rubini Giovanni Battista 213,
 213n.
 Rueff Martin 43
 Rusch Pierre 247n., 264
 Rösen Jörn 245n., 264
 Rybicki Marie-Hélène 191, 203

 Sacher Paul 298n., 300, 300n.-
 302n., 309-310, 313, 313n.
 Sadie Stanley 240n., 266
 Saïd Edward 246, 246n., 251,
 251n., 261, 261n., 265
 Sainte-Marie Etienne 162n., 169
 Saint-Gérard Jacques-Philippe
 227n.
 Sakhnovskaia Anastassia 76n., 84
 Sala Emilio 100, 100n., 105, 105n.,
 154, 270, 277n., 278
 Salieri Antonio 85, 89-90
 Sand George (pseud. Amantine
 Aurore Lucile Dupin) 222, 226-
 227, 238, 250n., 264
 Savinio Alberto 292-295, 292n.-
 293n.
 Scarlatti Domenico 277
 Scarpa Antonio 155
 Schaeffner André 309
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph
 von 198n.
 Schenk Otto 261
 Scherer Jacques 11n., 37n., 43, 309
 Schiller Friedrich 271, 271n., 281
 Schleiermacher Friedrich 229
 Schlesinger Maurice 222
 Schlesinger Wilhelm 169
 Schmidt Jacques 21n., 43, 263n.,
 265
 Schmusch Rainer 185, 185n., 188
 Schneider Herbert 75n., 83, 174n.,
 186, 186n., 190, 239n., 265
 Schneider-Siemssen Günther 261
 Schoenberg Arnold 154
 Schopenhauer Arthur 231-232,
 231n., 238
 Schottky Julius Max 194n., 196n.-
 197n., 203
 Schoysman Anne 45
 Schreder-Devrient Wilhelmine 208
 Schumann Robert 177, 186, 186n.,
 190, 194, 194n., 203
 Scribe Eugène 171-172, 179, 188
 Sébillet Thomas 45-47, 45n., 51-58,
 51n.-53n., 56n.
 Sedaine Michel-Jean 87, 92, 95, 99,
 103
 Senancour Étienne Pivert de 226n.,
 238
 Seregni Giovanni 68n., 70
 Serna Pierre-René 248, 248n., 265

- Sfar Myriam Faten 152
 Shakespeare William 11n., 42, 199-200, 229, 256, 327
 Skelton Geoffrey 241
 Slubicki Michel 308
 Soupault Philippe 284, 284n.
 Southey Robert 232n.
 Spagnoletti Giovanni 321n., 324
 Spencer Stewart 242n., 264
 Spohr Louis 195n.
 Spontini Gaspare 171
 Staël Madame de 171, 182, 182n., 184, 190
 Staiber Maryse 329n., 340
 Starobinski Jean 43, 289n., 295, 327n., 340
 Steingger Catherine 297, 298n., 309
 Stein Leon 241, 241n., 265
 Stein Peter 301, 310
 Stendhal [pseud. di Marie-Henri Beyle] 171, 180-182, 180n., 190
 Stiftung-Schott Paul Sacher 302n., 309
 Stirner Max 21, 21n., 43
 Stœpel François 171, 180-182, 180n., 207, 213, 213n., 217, 217n., 219, 219n., 224, 190
 Strauss Richard 279
 Stravinskij Igor 313, 313n.-314n., 316, 318, 325
 Strobel Heinrich 303n.
 Suarès André 289, 289n., 295
 Syberberg Hans Jürgen 245
 Szendy Péter 14, 14n., 19n., 29-30, 29n., 36, 36n., 43, 327, 327n., 330, 337, 341
 Taglioni Marie 215, 215n.
 Taguieff Pierre-André 247, 247n.-248n., 251, 251n., 265
 Taïeb Patrick 97, 102n., 113, 116n., 153
 Talmon Joseph 247, 248n., 265
 Tani Gino 63n., 71
 Tartini Giuseppe 195, 197
 Tasso Torquato 167n., 168, 198
 Tchelichev Pavel 314
 Téphany Jacques 299n., 302n., 308
 Terrier Agnès 73n., 83-84
 Thévenin Paule 299, 299n., 308
 Thierry Jean-Jacques 109n., 153, 181n., 199n., 203
 Thomasseau Jean-Marie 154
 Tiersot Julien 109, 109n., 154
 Titus-Carmel Gérard 327n., 340
 Tobias Tobi 315-316, 315n.-316n., 325
 Tonazzi Bruno 193n., 203
 Tottola Andrea Leone 213n.
 Tourres Josiane 155n.
 Tozzi Lorenzo 63n., 72
 Tracy Robert 325
 Triaire Sylvie 205n., 224
 Tzara Tristan 287, 292, 292n., 295
 Ubersfeld Anne 106n., 120n., 154
 Valéry Paul 27, 27n., 41, 41n., 43
 Valois d'Orville Adrien-Joseph 82, 82n., 84
 Vendrix Philippe 73n., 83
 Vérard Antoine 46n.-47n., 47, 57
 Verdi Giuseppe 172, 221
 Verlaine Paul-Marie 228, 233, 233n., 238, 274n., 302n., 303
 Véron Louis-Désiré 172
 Verri Alessandro 67-68, 68n., 70
 Verri Pietro 67-68, 68n.
 Vertov Dziga 321n.
 Victoroff Tatiana 328n., 340
 Vigny Alfred de 227n., 238
 Vilar Jean 299n., 302, 308
 Villiers de l'Isle-Adam Auguste de 26n., 235, 235n., 238, 302n.
 Viret Jacques 243, 243n., 265
 Vivès Vincent 225, 225n., 237
 Voltaire (pseud. di François-Marie Arouet) 59n.-60n., 70, 73n., 83,

- 85n., 95, 180, 182, 182n., 184,
218, 269
- Wackenroder Wilhelm Heinrich
198n., 200n., 202
- Waeber Jacqueline 105n., 154
- Waget Hans Rudolf 247n., 265
- Wagner Cosima 242, 243n., 255n.,
265
- Wagner Friedrich 256
- Wagner Gottfried 248, 248n., 261,
263n., 266
- Wagner Richard 13, 17, 21-24, 28,
27n., 33-38, 172, 177, 177n.,
186n., 190, 239-263, 240n.,
242n.-243n., 247n., 252n.,
254n.-258n., 266
- Wagner Siegfried 245
- Wagner Wieland 261, 301
- Wagner Winifred 245, 245n., 264
- Wapnewski Peter 241, 241n., 264
- Wartburg Walther 58
- Weber Carl Maria von 171, 183-
184, 183n., 190, 208,-209, 210n.
- Weber Gottfried 203
- Weber Johannès 260n., 265
- Weiner Marc A. 241-242, 241n.-
242n., 244, 258, 266
- Wendt Amadeus 196n., 198n., 203
- Westernhagen Curt von 240-241,
240n.-241n., 266
- West Martin L. 169
- Weyergans François 299n., 309
- Wieniawski Henryk 195n.
- Wilde Oscar 209, 209n.
- Wilfert-Portal Blaise 269n., 272n.-
273n., 281
- Winter Marian Hanna 60n., 72
- Wojciechowska Barbara 84
- Wotling Patrick 34n., 43
- Yon Jean-Claude 172, 172n., 190
- Zacchi Massimo 313, 313n., 319,
319n., 325
- Zelinsky Harmut 239, 239n.-241n.,
241, 252, 266
- Zervos Christian 302
- Zervos Yvonne 302
- Zulatti Giovanni Francesco 161n., 169
- Zumthor Paul 17n., 36n., 43, 50n.,
56n., 58

RÉFÉRENCES ICONOGRAPHIQUES

REFERENZE ICONOGRAFICHE

Per tutte le riproduzioni di beni culturali esteri, se non appartenenti al dominio pubblico, si è proceduto con la richiesta di liberatoria. Si ringraziano per le gentili concessioni:

County Museum of Art, Los Angeles (75)

Bibliothèque nationale de France, Paris (117, 118, 120, 122, 123, 124)

Archives municipales et métropolitaines, Montpellier (112, 113, 114, 115, 122)

NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES DES AUTEURS
ET RÉSUMÉS EN ANGLAIS

CONTRIBUTORS AND ABSTRACTS

Sébastien Arfouilloux, *Il surrealismo, storia di rumore e di furore*

Abstract

The exception formulated by André Breton in favour of poetry and painting is well known: 'Let the night continue to fall on the orchestra', which renewed tenacious opposition alienating music from texts. However, surreal poetics testifies to a commitment to listening. It will be necessary to ask how writing music can be at work in Surrealism. For what purpose do music and sound work with the consciousness of surrealist writing? Thus, there is an opposition between two distinct spheres: that which belongs to language and the possibility of a deposit on paper (music and discourse) and that which comes from the living, the oral, the world, whose appearance is unpredictable. Surrealism has no ear except for this sphere of the unforeseen and the unthought.

Keywords: music, noise, poetry, surrealism

Biographical Note

Sébastien Arfouilloux authored *Que La Nuit tombe sur l'orchestre*, published in 2009 (Fayard), and awarded the Prix des Muses in 2010. After graduating in comparative literature, he was granted the title of *maître de conférences*. His research focuses on the 20th century avant-garde and music. He is a member of the Centre de Recherches en Littérature Comparée, Paris Sorbonne Université and is currently teaching at the École supérieure du professorat et de l'éducation de l'Académie de Paris.

Matthieu Cailliez, *Gli opéras-comiques di Scribe e Auber, simboli dello 'spirito francese': la fortuna di un pregiudizio nell'Europa dell'Ottocento*

Abstract

The French *genre* of *opéra-comique* was widespread throughout 19th-century Europe. This diffusion was symbolized above all by the international success, particularly in France and in Germany, of the works of the librettist Scribe and the composer Auber. Numerous writers, composers, and music critics associ-

ated this genre with the notions of ‘French spirit’ and ‘art of conversation’, an association of ideas inherited from French classicism of the 17th and 18th centuries. The ‘French spirit’ and the ‘gaiety’ of this ‘eminently national’ genre depended largely on the intrinsic comic quality of the libretti, but also on a vast field of musical expressivity, in particular by means of the use of many dance rhythms whose role was to make the spectator smile rather than laugh.

Keywords: 19th century, Auber, *esprit*, *opéra-comique*, Scribe

Biographical Note

Attaché Temporaire d’Enseignement et de Recherche (ATER) at the University of Grenoble Alpes, in 2014 Matthieu Cailliez defended his doctoral thesis entitled “La Diffusion du comique en Europe à travers les productions d’opéra buffe, d’opéras-comiques et de *komische Opern* (France-Allemagne-Italie, 1800-1850)”, in the international Ph.D programme “Les Mythes fondateurs de l’Europe dans la littérature, les arts et la musique” co-organized by the Universities of Bonn, Florence and Paris-Sorbonne.

Michèle Finck, *Scènes musico-théâtrales et ébauches de ‘Mystères’ dans les Récits en rêve d’Yves Bonnefoy*

Abstract

This article designates a fundamental triad which sheds light on Yves Bonnefoy’s *Récits en rêve* inspired by the ‘Mystères’ written by Nerval (the second chapter of *Sylvie*): ‘récits en rêve’/music/theatre. In Yves Bonnefoy’s ‘récits en rêve’ there is a profound coincidence between music and theatre which allows one to question the musico-theatrical dimension of Yves Bonnefoy’s poetry. This article, based on the study of three ‘récits en rêve’ (*Sept feux*, *Voix rauques*, *Sur les ailes de la musique*), shows the four dimensions which are visible in Yves Bonnefoy’s poetics: theatricality, musicality, sacredness and, a sign of Yves Bonnefoy’s modernity, a deceptive end (disenchantment after singing) which suggests that today there are only remains and outlines of ‘Mystères’.

Keywords: music, ‘Mystères’, poetry, sacrality, theatricality, Yves Bonnefoy

Biographical Note

Michèle Finck studied at the École Normale Supérieure. She is currently professor of comparative literature at the University of Strasbourg. Her publications concern contemporary poetry (*Yves Bonnefoy le simple et le sens*) and the connections between European poetry and the arts, especially dance (*Poésie et danse à l’époque moderne, Corps provisoire*) and music (*Poésie moderne et musique, «vorrei e non vorrei». Essai de poétique du son*).

Pierre Frantz, *Émotion et distance: quelques réflexions sur les scènes de musique du Barbier de Séville et du Mariage de Figaro de Beaumarchais*

Abstract

Focusing on the question of how music and song are integrated into Beaumarchais' comedies, this article underscores the specific difficulties associated with this integration and interrogates the author's critical posture. A comparative analysis of his theoretical and dramatic writings in the wake of this particular experience provides a more precise picture of his art. Beaumarchais found a host of critical means to integrate music and song into his dramatic writing solutions that were not, *a priori*, allowed in his initial dramatic theories. Beaumarchais ultimately arrives at a solution through *intérêt*, a term he uses in his own writing that oscillates between distance and emotion and reconciles laughter and sensibility.

Keywords: Beaumarchais, *chanson*, comedy, emotion, music

Biographical Note

Professor of 18th-century literature, Pierre Frantz's research mainly focuses on theatre in the years of the French Revolution (Diderot and Beaumarchais). He has published numerous volumes: *Beaumarchais* (in cooperation with Florence Balique, 2004); *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle* (1998); *Le Siècle des théâtres, Salles et scènes en France, 1748-1807*, in cooperation with Michèle Sajous d'Oria (a work accompanying the exhibition «Le Siècle des théâtres» at the Bibliothèque historique de la Ville de Paris, May-July 1999). He has edited the critical editions of Lesage's *Turcaret*, Beaumarchais' *Barbier de Séville*, and Louis-Sébastien Mercier's theatre.

Barbara Innocenti, *La dissertazione di Giuseppe Ferrario sopra L'influenza fisiologica e patologica del suono, del canto e della declamazione sull'uomo (1825)*

Abstract

First published in 1825, the essay *Influenza fisiologica e patologica del canto, del suono e della declamazione sull'uomo*, written by the Italian doctor Giuseppe Ferrario (1802-1870), provided a great boost to the research carried out in Italy and abroad on the 'healing power' of music and theatre. Music and recitation in particular, affirmed Ferrario, had to be considered as some of the most effective ways of healing mind and body: there were, however, some surprising and unexpected contraindications. Ferrario's work is analysed here in relation to other French and Italian essays on 'music therapy' written during the 18th and 19th centuries.

Keywords: Ferrario, music therapy, recitation

Biographical Note

Barbara Innocenti holds a PhD in Mediterranean Languages and Cultures, and History of the Arts. She is a teaching fellow at the University of Siena, where she holds courses in French Literature, French Language and Translation at the Arezzo campus (2007-). She has written on 18th-century French theatre and beyond. She is the author of a monograph on theatre dealing with the French Revolution (*I sogni della ragione*) and has also published articles on 18th- and 19th-century drama. Currently, she is researching the figures of “Great Men” in the theatre of the revolution and of Napoleon.

Michela Landi, «*L'hésitation d'Hamlet*»: *prestiges lyriques, simulacres scéniques. Introduction*

Abstract

This article's purpose is to reflect on the notions of present, presence and representation in music and literature in the modern age. We recognize in Wagner's music drama a major stage in the development of a critical conscience in artistic practice: celebrating his own presence through musical presentative capacity, Wagner encourages nominalism in art, and the endless process of metaphorizing in defining art. Nevertheless, the fact itself of exceeding, by cumulating signs of the different arts, the domain of representation, the music drama opens up to a new critical consciousness: some implied proceedings in art practices will be proposed and foregrounded. Baudelaire, Mallarmé and Debussy prepare, by their own critiques or practices, the main artistic theories of the 20th century.

Keywords: drama, literature, music, presence, representation

Biographical Note

Michela Landi teaches French Literature at the University of Florence. Her research mainly focuses on the relationship between music and literature from the 18th to the 20th centuries. In this field, she has authored a number of essays and monographs, including: *Il mare e la cattedrale. Il pensiero musicale nel discorso poetico in Baudelaire, Verlaine, Mallarmé* (2001); *L'arco e la lira. Musica e sacrificio nel secondo Ottocento francese, con uno scritto di Yves Bonnefoy* (2006); *Per un'organologia poetica* (2008); *Il castello della Speranza* (2011). An essay on Baudelaire as a critic of Wagner is forthcoming from the Hermann Publishing House in Paris.

Stéphane Lelièvre, *Du concert à son compte rendu: écrire la musique et son interprétation en France dans les années 1830-1835*

Abstract

This article essentially looks at reviews of public musical performances (on stage or in the concert hall), the majority of which appeared/were featured

in two places – the «Revue musicale» and the «Gazette musicale de Paris» – in the period from 1830 to 1835. The article aims to analyse Hoffmann's contribution, at least partly, to the development/emergence of a form of literary criticism of music, where the boundaries of scientific criticism and fiction are blurred, from which a new particular genre ensued, namely, the review of "romance concerts".

Keywords: 19th century, *comptes rendus de spectacle*, Hoffmann, musical criticism, «Revue et Gazette musicale de Paris»

Biographical Note

A specialist in comparative literature, Stéphane Lelièvre's research focuses on the connections between music and literature in Hoffmann's work and his reception in French literature and music (Gautier, Sand, Berlioz, Balzac, Aloysius Bertrand, Baudelaire). His research also includes the study of the interrelations between fantastic literature and music. He has published numerous articles and a volume entitled *Lettres et musique: l'alchimie fantastique. La musique dans les récits fantastiques du romantisme français* (1830-1850).

Marco Lombardi, *Variazioni sul tema: la Section musicale dell'Institut Français de Florence e il Jean-Christophe di Romain Rolland*

Abstract

The Institut Français of Florence is the first cultural Institute in the world, and was the initial experiment for Unesco. Since the beginning of the 20th century its "Section Musicale", a creation of its founder Julien Luchaire, has carried out research, publications and instruction on Italian-French musical relations with particular reference to the Florentine who was granted French citizenship, Lulli/Lully. The "Section musicale" was directed at a distance by Romain Rolland and from within the Institut Français by Paul-Marie Masson, and with the approach of the First World War it took on the role of a supporter of musical diplomacy, firstly in a pacifist sense (Rolland) and later as interventionist (Masson). The novel by Rolland, *Jean-Christophe* (1904-1912), anticipates the debate between supranational music and national politics.

Keywords: Institut Français de Florence, Julien Luchaire, Lulli/Lully, musical diplomacy, Romain Rolland

Biographical Note

Marco Lombardi is Professor of French Literature and Drama at the University of Florence. He has published articles and monographs on 17th-century France, including the relationships with Spanish and Italian cultures of the time. His research interests include Beaumarchais, Yourcenar, and musical diplomacy.

Silvia Lombardi-François, *Il momento estatico: il montaggio coreo-musicale in Orpheus di Stravinskij, Balanchine e Noguchi*

Abstract

To this day, the studies of Orpheus have mostly exalted the correspondence between musical macrostructures and choreographic movements, but the concept of a montage introduced in this discourse includes both the presence and the absence of connections between music and choreography. By way of an attentive analysis of the relationship between the musical score and choreographic transcription (Labanotation) it was possible for me to note that, aside from the narrative parallel between the musical and the visual/choreographic components, the discontinuity which appears between them creates a notable directorial effect in the way in which this contrast between soundtrack and cinematographic image creates a deeper, and more symbolically rich meaning.

Keywords: Balanchine, Labanotation, Montage, *Orpheus*, Stravinsky

Biographical Note

Musicologist and musician, Lombardi-François graduated cum laude at the Faculty of Music, Cremona, and later on, at the Conservatorio Luigi Cherubini in Florence. She has written on organology, history, and musical archiving and analysis over the period from the 13th to the 20th century.

Jean-Jacques Nattiez, *L'antisémitisme de Wagner: des textes à la scène*

Abstract

This article investigates several musicologists' responses to Wagner's avowed anti-Semitism – from consent to refusal, to (historical) revisionism, to misinformation – and the effect they had on how he and his works were perceived. For some, Wagner was a precursor of Hitlerism and indeed they justified his political stance, while separating his writings from his work as musician, as a way of protecting it. Conversely, Nattiez's analysis aims to demonstrate that some of Wagner's characters are allegories of Jews, and that there are passages in his music that caricature Jewish music. The essay therefore asks: Should Wagner's music be forbidden? How should it be performed and represented at this moment in time?

Keywords: anti-Semitism, *mises en scène*, musicological approaches, Wagner

Biographical Note

Emeritus in musicology at the Faculty of Music (University of Montréal), Jean-Jacques Nattiez, an ethnomusicologist, is considered one of the originators of musical semiology (*Fondements d'une sémiologie de la musique*;

Musicologie générale et sémiologie; De la sémiologie à la musique; Le combat de Chronos et d'Orphée). He authored a volume on *Proust and music*, and a number of books on Wagner, such as *Tétralogies (Wagner, Boulez, Chéreau)*, *Wagner androgyne* and *Les esquisses de Richard Wagner pour Siegfried's Tod*.

Caterina Pagnini, «*Des sœurs sans jalousie*»: *danza, musica e poesia nelle riflessioni dei riformatori del ballo pantomimo, Gasparo Angiolini e Jean-Georges Noverre*

Abstract

Since the end of the 17th century, thanks to the new ideals of the Enlightenment, intellectuals and professionals felt as a priority the need for a reform of dance, in accordance to the unity of poetry, music and dance codified by the ancient pantomime. Among the great thinkers of the 18th century who inspired the reform of dance and opera, the theoretical and practical works of Gasparo Angiolini must be considered the high point of a reflection which led theatrical dance, seen as pure action and drama, on its complex path toward achieving of the total expressive potential codified by romantic ballet.

Keywords: *ballet d'action*, Gasparo Angiolini, Jean-Georges Noverre, reformed dance, theatrical dance

Biographical Note

Caterina Pagnini is a pianist. She specializes in music for the silent cinema, as well as the history of theatre and dance during the Ancien Régime. Her publications include a monograph entitled *Costantino de' Servi, architetto-scenografo fiorentino alla corte d'Inghilterra (1611-1615)* (2006) and a number of essays on the relationships between England and the Grand Duchy of Tuscany in the 17th century. Since 2009, she has been a teaching fellow in the History of Dance and Mime for the BA programme in Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo (DAMS) at the University of Florence.

Françoise Rubellin, *Musique et discours sur la musique dans le répertoire des marionnettes foraines sous l'Ancien Régime*

Abstract

At the end of the 17th century the Comédie-Française had the monopoly of theatre and waged a war against its competitors, the Fairtheatres; when it was decided to simply forbid actors in 1722, one company at the Foire Saint-Germain thought of using puppets to be able to continue to perform. Puppet shows contributed to the enormous success of opera parodies. The plays were real '*opéra-comiques*' including popular tunes with new lyrics,

called *vaudevilles*. Large orchestral parts could also be integrated since they had a small orchestra and good singers. The plays sometimes echo the musical quarrels of the time. A significant aspect of the French cultural heritage, designed in parallel to major official creations, needs to be considered, and can lead to theatrical and musical revivals today.

Keywords: fairground theatres, *opéra-comique*, puppets, *répertoire*, *vaudeville*

Biographical Note

Françoise Rubellin teaches French language and literature at Nantes University. Her research focuses on Marivaux and the relationship between theatre and music in the 18th century. She is director of the Centre d'Études des Théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne. She has published *Atys burlesque, parodies de l'opéra de Quinault et Lully 1726-1738*, *Théâtre de la Foire, anthologie de pièces inédites 1712-1738*, *Pyrame et Thisbé, un opéra au miroir de ses parodies, 1726-1779* and a number of essays on foreign and Italian theatre.

Marie-Hélène Rybicki, *Nicolò Paganini, musicista paradossale*

Abstract

The indelible traces Nicolò Paganini left upon the music of the 19th century are based not only on his exceptional talent and his numerous technical innovations but also on his adventurous life and eccentric personality, which filled his contemporaries with astonishment and admiration. Music critics and writers tried, each in their own way, to deal with this phenomenon. Aesthetic debates started with Paganini concerning the nature as well as the value of virtuosity and the idea of musical genius. At times called the king of the violin, at times the devil's fiddler, Paganini stood under the protection either of Heaven or of the Devil. This contribution is devoted to an examination of the multiplicity and ambiguity of the faces of Paganini reflected in published reviews as well as in music novels.

Keywords: 19th century, music criticism, music novel, Nicolò Paganini, romantic *virtuoso*

Biographical Note

Marie-Hélène Rybicki is currently living in Berlin, where she teaches French language, culture and civilization at the University of Potsdam. She defended her PhD thesis in 2004 on general and comparative literature, at the University Paris-Sorbonne. Her research focuses on the relationship between music and literature and nineteenth century musical criticism in Europe. She has published *Le mythe de Paganini dans la presse et la littérature de son temps* in 2014 (Classiques Garnier).

Anne Schoysman, *Rythme, rime et musique*, des arts de rhétorique aux arts poétiques (XV^e-XVI^e siècles)

Abstract

When, in the middle of the 16th century, Thomas Sébillet published his *Art poétique*, he proclaimed a deep renewal of the concept of poetry which had been theorized in the *Arts de Rhétorique* at the end of the Middle Ages. It should be noted, however, that an essential formula, such as that of the medieval definition of rhyme compared to music, which is found in the *Art de Rhétorique* of Jean Molinet, reappears in Sébillet and his successors. This paper shows how this reappearance, made possible by a semantic change of the word 'rhyme', entails some ambiguities in Sébillet's text, which can be interpreted as vestiges of the tradition of the *Arts de Rhétorique*.

Keywords: *Arts de rhétorique*, *Arts poétiques*, French 16th-century poetics, music, rhyme

Biographical Note

Anne Schoysman teaches French Language and Literature at Siena University. Her research deals mainly with Middle French, from the end of the Middle Ages and the Renaissance. Her most recent works mainly focus on epistolography (*Lettres missives et épîtres dédicatoires de Jean Lemaire de Belges*, 2012) and, as part of an international research project, on the phenomenon of "mise en prose" (*Nouveau Répertoire de mises en prose, XIV^e - XVI^e siècles*, dir. M. Colombo Timelli, B. Ferrari, A. Schoysman, Fr. Suard, 2014).

Catherine Steinegger, *Pierre Boulez, entre musique et littérature*

Abstract

Voluntarily synthetic, this article is an analysis of the relationship between music and literature in the work of Pierre Boulez through the theatre, opera, poetry and the novel. Yves Bonnefoy has written that Pierre Boulez was «a musician without literary concession». For his compositions, Pierre Boulez used poems by René Char, Stéphane Mallarmé and E.E. Cummings. While he was the Music Director of the Compagnie Renaud-Barrault, he composed two pieces of stage music. Pierre Boulez had also a project of collaboration for a future opera, at first with Jean Genet, and later with Heiner Müller. He particularly appreciated the work of Marcel Proust, Franz Kafka and James Joyce. Thus the literary side of one of the greatest composers of the 20th century emerges.

Keywords: Boulez, literature, music, opera, poetry, stage

Biographical Note

PhD in musicology, Catherine Steinegger is an associate researcher at CI-MARtS (Création, Intermodalité et Mémoire dans les Arts du Spectacle),

at Franche-Comté University. Her research mainly focuses on the relationship between theatre and music. Her essays have been published in a number of journals and collective works. In 2005 she published *La Musique à la Comédie-Française de 1921 à 1964. Aspects de l'évolution d'un genre*, and in 2012 *Pierre Boulez et le théâtre. De la Compagnie Renaud-Barrault à Patrice Chéreau*.

Patrick Taïeb, Fernando Morrison, *L'édition de Lucrece Borgia de Victor Hugo, texte et musique*

Abstract

The purpose of this article is the project of an edition of *Lucrece Borgia* with its original music, recently discovered. The only complete version known to date is at the Montpellier Archives, in separate engraved parts. Stage music is very rarely published (Rousseau, Beaumarchais, Hugo) unlike opera-comic scores. The meeting of the text and the music calls for three observations. The encounter of music and text takes place in the form of scenic indications (placement and displacements, decor and accessories). A music/text edition would miss its goal if it did not join up with iconographic sources. In the appendix, the article proposes a sample of an edition articulating these three elements.

Keywords: *drame romantique*, Hugo, *Lucrece Borgia*, *musique de scène*, Piccinni

Biographical Note

Patrick Taïeb is Professor at the Musicology Department of Paul-Valéry Montpellier 3 University, member of the Institut universitaire de France (2000-2005) and director of the A.N.R. «Outils documentaires pour l'histoire des pratiques musicales en France, XVIe- XIXe siècles» programme. He is a specialist in French music and musical culture between the eighteenth and nineteenth centuries. He has published several articles and books on these topics, including *L'Ouverture d'opéra en France de Monsigny à Méhul* (2007) and *Opéra-ci, opéra-là* (2009) in collaboration with Dorian Astor and Gérard Courchelle. He is currently director of the R.P.C.F. (Répertoire des programmes de concert en France) group, whose main purpose is to publish both the programmes of the concerts given in national venues from 1700 to today and a collection of monographs on the concert in France.

Biographical Note

Fernando Morrison, PhD student in Musicology at Montpellier 3 University (France), specializes in French melodrama music. He is in charge of editing the music of Guilbert de Pixérécourt's *La Citerne* and *Marguerite d'Anjou*, together with the music accompanying Gherardi's and Molière's theatre (Classiques Garnier).

Vincent Vivès, *La partition déchirée*

Abstract

This article aims to question the influence of music on nineteenth century French poetry, trying to show how the heterogeneous and contradictory elements constituting music also mirrored, explained and developed the contradictory in poetry. Notwithstanding the *Ut musica poesis* principle which took over during Romanticism, music remained a fantasized model, a matrix of metaphors through which nineteenth century French literature “played” its own relationship with the divine (in the form of harmonization and pneumatology) and the transcendent value of its meaning. At the end of the century, music was still a model and a privileged interlocutor of poetry, which was enabled to rethink and redefine itself by drawing from the naked materiality of sound, against *mimesis*.

Keywords: music, pneumatology, poetry, voice

Biographical Note

Professor at the University of Valenciennes et Hainaut-Cambrésis, Vincent Vivès focuses on the relationship between literature and music. He has published two monographs on this topic, *Histoire et poétique de la mélodie française* (in collaboration with Michel Faure) and *Vox Humana*. He is currently working on an edition of Rousseau’s posthumous musical collection for the Complete Works of the same author.

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access*

Volumi ad accesso aperto

(<<http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria biblioflica, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)

- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perú frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguario / La sombra del saguario: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lecture anticanoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi, *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Innesti e ibridazione tra spazi culturali*, 2015 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 170)
- Lena Dal Pozzo (ed.), *New information subjects in L2 acquisition: evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from human eyes*»: *Madness and Poetry 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civaridi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewelde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)
- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)

Diego Salvadori, *Luigi Meneghello*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per
la didattica e la ricerca; 194)

Riviste ad accesso aperto
(<http://www.fupress.com/riviste>)

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
«LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X
«Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental
Studies», ISSN: 2421-7220
«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978