

MODELE MUSICAL ET POESIE FRANÇAISE DU XIX^E SIECLE :
VARIATIONS SUR UN SUJET

Laurence Tibi (Paris-Diderot – CERILAC)

Le terme *modèle* – que celui-ci soit musical ou autre – peut être pris dans deux acceptions principales : dans le sens d' « exemple à imiter », d' « idéal proposé » – ou dans le sens d' « entité présentant des caractères intrinsèques, des modes opératoires susceptibles d'être transposés, avec des modifications, dans d'autres domaines ». Dans la première fonction, la musique – puisqu'ici il s'agit d'elle – est l'objet d'une visée rétrospective et reproductrice ; dans la seconde, d'une visée prospective et créatrice. Il est bien entendu, cependant, que cette distinction peut se révéler, dans bien des cas, arbitraire, ou appeler des nuances qui en atténuent singulièrement la radicalité. On sera alors conduit à jeter des ponts, à opérer des sutures, entre les deux conceptions. Certains écrivains de la fin du siècle, les symbolistes notamment, se donnent pour objectif d' « imiter » la musique – dans le roman en lui empruntant certains procédés structurels, en poésie en travaillant la « musicalité » du vers – mais ce faisant ils sont amenés à introduire des innovations – le vers libre est la plus visible – qui obligent à repenser la relation entre les deux valeurs ou aspects du modèle. Cela tient peut-être à l'essence même de toute démarche interartistique : l'hétérogénéité des matériaux mis en jeu dans le passage d'un art à l'autre y fait que ce passage est déjà en soi une manière d'acte créateur.

Autant dire que la première des deux acceptions mentionnées – l'imitation poussée jusqu'à l'identification – reste, dans le cas qui nous occupe, une donnée purement théorique. De même dans le cas des relations entre peinture et littérature, la fameuse « transposition d'art » est forcément *re*création, certes plus ou moins réussie, et non simple copie d'un modèle pictural.

Pour que la littérature, et en particulier la poésie (qui constituera ici l'essentiel de mon propos), pût prendre la musique comme modèle opératoire, il fallait que fussent réalisés deux ensembles de conditions, dont les unes ont trait au langage verbal et les autres à la musique. Il fallait tout d'abord que la littérature commençât à s'intéresser à des territoires jusqu'ici non balisés ou dont le caractère insaisissable les rendait rebelles à toute formulation discursive, sinon à travers des notions quelque peu difficiles à cerner, telles que celle de « sublime » : transcendance d'un monde idéal, qu'il fût d'ordre esthétique ou religieux, mystique, sacré ; zones d'ombre et replis secrets de l'être assimilés, faute de pouvoir en dire davantage, à un « je ne sais quoi » ;

mystères insondables de la Nature, etc. Il fallait, solidairement, que devînt flagrante l'inadéquation des outils légués par la tradition, que l'esprit cessât de fonctionner selon le vieux principe des idées claires et distinctes, que l'on fût amené à admettre que certaines choses ne se conçoivent pas si aisément, et par conséquent ne sauraient s'énoncer clairement. Il fallait que dans un premier temps l'appareillage verbal hérité du passé éprouvât ses propres limites en rendant sensible la distance impossible à combler qui le séparait de ce mystère pressenti. La posture est notable chez un Lamartine, par exemple. Confronté au besoin d'exprimer une réalité qui excède les possibilités mises à sa disposition par une diction néo-classique dont il est encore largement tributaire, le poète déplore cet écart sans songer un instant à remettre en cause ce qui le conditionne : le recours à une terminologie surannée, qui fait de lui ce poète « étranglé par la forme vieille » dont parlera Rimbaud. Au moment où il cherche à articuler un discours visant à évoquer une réalité immatérielle, suprasensible, il ne peut que ressasser le constat de son impuissance. C'est ce blocage qui rend si pathétique un poème comme « Désir », placé sous le signe du manque et de l'insatisfaction. Ce que le poète envie aux anges, c'est « la lyre », c'est-à-dire « l'organe / Par qui même un cœur profane / Peut chanter l'hymne sans fin¹ ». Ce qu'il désespère de pouvoir jamais atteindre, en d'autres termes, c'est ce qu'il est donné à la musique de réaliser en étant simplement elle-même : exprimer l'inexprimable. Comme le note Joseph Joubert : « Sans l'idée de l'invisible et de l'inaccessible, les hommes n'auraient inventé ni la musique ni la peinture² ». Et l'on se souvient de la remarque de Hugo, dans son *William Shakespeare* : « ce qu'on ne peut dire et ce qu'on ne peut taire, la musique l'exprime³ ». C'est là, très exactement, que se joue le drame lamartinien. Le modèle musical que le poète essaie d'imiter en travaillant l'harmonie du vers lui paraît à la fois désirable et inaccessible. Toujours subsiste, entre cet idéal et l'écriture du poème, un intervalle que rien ne parvient à combler. C'est que cette imperfection de son dire qu'il déplore, il la croit liée à une infirmité rédhibitoire dont il pense qu'elle est coextensive à l'essence même du langage et non à l'inadéquation des formes langagières contingentes. Il reviendra aux générations suivantes, admettant *ipso facto* l'historicité du langage, de se dégager de ces entraves et de chercher à l'intérieur même de celui-ci les clés de sa libération. Dans cette nouvelle orientation, la musique aura joué un rôle qu'il convient maintenant de préciser.

¹ LAMARTINE Alphonse de, "Désir", in *Œuvres poétiques complètes*, éd. M. F. Guyard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 387.

² JOUBERT Joseph, *Carnets*, t. I, Paris, Gallimard, 1994, p. 647 (29 sept. 1804).

³ HUGO Victor, *William Shakespeare* [1864], éd. D. Peyrache-Leborgne, Paris, GF Flammarion, 2014, première partie, II, IV, p. 118.

La seconde condition à remplir pour que se réalisât l'émergence d'un modèle musical susceptible de dénouer, par son exemple, la situation aporétique dont Lamartine était prisonnier, est en effet liée à la reconnaissance de l'idée que la musique est un langage *sui generis* dont néanmoins les autres arts sont susceptibles de s'inspirer et de tirer un enseignement d'une façon qui varie avec les individus et les mouvements littéraires. Considérant que jusqu'au XVIII^e siècle, et même un peu au-delà, la musique est tenue pour incapable de signifier par elle-même, sans le support d'un texte, on tend trop souvent à radicaliser cette opposition et à occulter le rôle ancillaire que cette contiguïté texte-musique a pu jouer dans l'accession de la musique au statut d'art susceptible de véhiculer une signification. Certes plusieurs des intentions signifiantes que l'on peut déceler dans la musique sont le fruit d'associations purement conventionnelles entre les mots et les sons, associations que le temps a fini par faire paraître « naturelles », mais il reste que l'habitude de trouver un sens à la musique par le biais des paroles qui lui sont jointes a dû entraîner l'oreille à une écoute plus fine, disons plus « littéraire », des pièces de musique instrumentale. Poursuivant une évolution amorcée par Mozart, les ouvertures de Gluck, de ce point de vue, comme celle de la *Dame Blanche* (1825) de Boieldieu, celles de Weber, celle de *Guillaume Tell* (1829) de Rossini, moins auto-suffisantes que par le passé, davantage reliées à l'action et au livret de l'ouvrage lyrique, ont certainement facilité la transition vers la constitution de la musique en art autonome dont on est désormais enclin à penser qu'il est à même de prendre en charge certains des effets qui, jusqu'ici, semblaient réservés au langage verbal. C'est donc, paradoxalement, au moment où la musique conquiert une forme d'indépendance qu'elle peut s'offrir comme modèle à la littérature. Pour qu'elle accédât à ce statut, il fallait que lui fussent reconnues tout à la fois la possibilité d'exprimer une signification (à quoi l'on tend d'ailleurs à ramener ce qui nous semble relever de la simple expressivité) et la possibilité de le faire par les moyens qui lui sont propres, distincts de ceux de la littérature. Tant il est vrai que le « modèle » s'érige sur une tension entre altérité et parenté, éloignement et proximité. Ainsi Nodier s'avise-t-il de ce que l'écoute d'une musique peut apporter à l'écriture du poème : c'est en prêtant l'oreille au chant des Morlaques qu'il prend conscience du charme qui s'attache à la liberté prise avec le rythme, la rime ou la césure⁴. Dans un autre domaine, l'attention croissante apportée au timbre des instruments par Berlioz et Wagner (entre autres...) au niveau de la pratique, par Helmholtz au niveau de la théorie, a sans doute été un facteur décisif dans l'élaboration par René Ghil de sa théorie de l'« instrumentation verbale » et des applications pour le moins originales qu'il en

⁴ Voir dans *De quelques phénomènes du sommeil* [1830], [Bègles], le Castor Astral, 1996, le chapitre intitulé « Le chant des Morlaques », qui en fait date, lui, de 1814.

fournit dans ses écrits. Le modèle musical s'impose avec une telle force au poète « instrumentiste » que, par contraste, il trouve la fameuse musique verlainienne quelque peu fade. Dans sa réponse à l'*Enquête* de Jules Huret *Sur l'évolution littéraire* (1891), il déclare que Verlaine a écrit « quelques gentilles choses musicales⁵ » : singulier camouflet infligé à qui réclamait « [d]e la musique avant toute chose ». Ghil, quant à lui, se propose de donner une base rigoureuse, scientifique même, à son modèle musical qui est, plus spécifiquement, un modèle instrumental. Le lien entre ce modèle et la profération poétique, pour lui, n'est pas à chercher bien loin : le poète lui-même est le lieu où se noue cette relation, car celle-ci se réalise à l'intérieur même du gosier assimilé par sa physiologie, comme l'avait déjà souligné Joubert, à un véritable instrument de musique. Les sons phonémiques, pour lui, ont leurs correspondants dans les sons instrumentaux, et ceci par le biais de leurs harmoniques et de leurs nuances tonales. Mais le système de Ghil est en réalité plus complexe encore, car, porté par une sorte d'ambition totalisatrice, il adjoint à son modèle musical un modèle visuel, qui l'amène à incorporer les couleurs à son tableau de correspondances – ce qui débouche sur ce qu'il appelle des « auditions colorées ».

L'entreprise de Ghil est un cas extrême, qui aboutit, il faut bien le dire, à une impasse, à une sorte de dévoiement du modèle musical. Il a retenu de ce modèle ce que celui-ci comportait de plus matériel pour l'associer à la substance phonique des mots, ce qui avait conduit Mallarmé à lui déclarer, dans une lettre datée du 7 mars 1885 : « Vous phrasez en compositeur plutôt qu'en écrivain⁶ ». Implicite dans ce jugement est l'idée que le modèle, tout en agissant sur ce qu'il est censé inspirer, doit garder, par rapport à lui, une certaine distance. La remarque de Mallarmé est aussi une manière de recentrer la problématique du modèle : en l'occurrence, elle pose la question de savoir quel est l'aspect du modèle qui s'avèrera le plus pertinent pour la littérature et pour ce que, dans *Crises de vers*, Mallarmé appelle « la flûte ou la viole de chacun⁷ », c'est-à-dire les esthétiques individuelles. La réponse de Mallarmé, pour ce qui le concerne, est que ce facteur, plutôt que d'ordre acoustique, sera d'ordre formel, ou, si l'on préfère, structurel – faisant appel à la notion d'« harmonie » pour faire jaillir le sens du poème de l'ensemble des rapports que les vocables entretiennent entre eux plutôt que de leur composante acoustique. Cela ne signifie certes pas que chez Mallarmé celle-ci se trouve évacuée, mais elle n'est plus investie, comme chez Ghil,

⁵ HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], éd. D. Grojnowski, Paris, Corti, 1999, p. 144.

⁶ MALLARMÉ Stéphane, in *Correspondance*, t. II, éd. H. Mondor et L. J. Austin, Paris, Gallimard, 1965-1985, p. 285.

⁷ MALLARMÉ Stéphane, "Crise de vers", *Variations sur un sujet*, in *Œuvres complètes*, t. II, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 208.

de la fonction de trace d'un modèle musical sous-jacent. Signifiant et signifié ne font plus qu'un. S'il est, en effet, une propriété de la chose musicale qui informe cette poésie, c'est bien cette adéquation, mieux : cette indistinction qu'il est dans l'essence de la musique de réaliser entre – pour le dire vite – le fond et la forme, la fin et les moyens, le sujet et son expression, comme l'avait noté, reformulant à sa manière une idée déjà exprimée par Hanslick⁸, l'écrivain anglais Walter Pater⁹ par ailleurs auteur de la remarque fameuse selon laquelle « [t]out art aspire en permanence à la condition de la musique¹⁰ ». Il y a là un nouveau paradoxe : si cette indissociabilité du fond et de la forme est ce qui, idéalement, caractérise tout art quel qu'il soit, alors la qualité du modèle musical qui s'avère la plus prégnante pour la poésie, selon cette théorie, est en même temps celle qui est la moins spécifique à cette dernière, puisqu'elle la partage avec d'autres arts. Mais c'est là une autre piste de réflexion...

Pour clore ces quelques variations en forme de caprice sur un sujet que je ne fais ici qu'effleurer, je ne peux résister au plaisir de citer un passage tiré de l'ouvrage de Liszt *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (1859). Ce passage, qui tient de la prose poétique – ce qui légitime, me semble-t-il, que je le cite dans le sillage de Lamartine, Ghil et Mallarmé –, est un bon exemple de la façon dont le modèle musical peut s'investir dans un discours verbal sans se déclarer ouvertement comme tel. L'inscription du modèle se laisse appréhender dans la substance même de ce texte dont il commande certaines particularités formelles. Liszt nous parle du virtuose qu'est le violoniste bohémien – virtuosité et improvisation étant, dans son cas, intimement liées. Par une sorte d'adéquation à son référent, Liszt se fait lui-même virtuose – de l'écriture. Le travail sur les sonorités, ici, n'est pas seul en cause. La consonance recherchée entre le modèle musical et l'écriture, le musical et le verbal, n'est pas non plus obtenue par le biais de métaphores musicales ou organologiques – en fait, comme nous allons le constater, c'est surtout un registre visuel qui est ici exploité : il ne suffit pas d'aligner des métaphores dérivées d'un domaine particulier pour constituer celui-ci en modèle. Là où l'écriture de Liszt devient évocatrice de son objet, en laisse pressentir la puissante influence, c'est plutôt dans le rythme, les arabesques, les sautilllements de la phrase, dans les nombreuses fioritures et broderies dont il l'orne, dans ces néologismes récurrents qui semblent les équivalents verbaux des éblouissantes improvisations dans lesquelles le violoniste bohémien est passé maître :

Les œuvres musicales que l'inspiration a dictées ne sont au fond que le tragique ou touchant *scenario* du sentiment qu'il appartient au virtuose de faire parler, chanter,

⁸ HANSLICK Édouard, *Du Beau dans la Musique* [1854], Paris, Bourgeois, 1986.

⁹ PATER Walter, *The Renaissance* [1873], Oxford, Oxford University Press, 1988.

¹⁰ PATER Walter, *op. cit.*, p. 86 : « All art constantly aspires towards the condition of music ». Traduction personnelle.

dans la littérature du XIX^e siècle

pleurer, gémir, adorer, se savourer lui-même, s'orgueillir, et s'exulter tour à tour ; il est donc tout aussi créateur que l'écrivain, car il lui faut virtuellement posséder les passions qu'il est chargé de faire reluire dans tout l'éclat de leur flagrante phosphorescence. À lui d'insuffler la vie dans le corps en léthargie qu'il prend, d'y faire chatoyer le regard, d'en créer une déité ruisselante de grâces. À lui de faire d'une forme d'argile un être animé, d'une sapide naïveté, nimbé d'or, et encoloré comme un rayon pulvérulent de soleil, en l'illuminant de la même céleste étincelle que Prométhée ravit aux foudres jupitériennes. À lui de la doter d'une nature adamantine, de la faire mouvoir dans un fluide translucide, de l'armer de mille dards empennés, de la faire susurrer et fleurir, d'aviver son haleine charmesse. De tous les artistes, le virtuose est peut-être le plus immédiat révélateur des forces subjugantes du dieu pythien, et qui en d'ardents embrassements doit avoir arraché le plus de secrets à la muse altière¹¹.

Les afféteries de style, les étrangetés lexicales, la relance continue des groupes et sous-groupes phrastiques évocateurs des coups d'archet mordants qu'une main nerveuse ne cesse de prodiguer sur son violon – tout cela semble épouser les caractères d'une musique et d'une interprétation qui à chaque instant cherchent, dans leur exubérance, à produire le maximum d'effet, quitte à submerger l'auditeur-lecteur, à le saisir d'étonnement, à le provoquer par la préciosité délibérée d'une écriture qui ne recule pas devant des excès que certains pourraient trouver à la limite du « bon goût ». Mais – nuance importante – si cette prose suggère indiscutablement le modèle qui l'inspire, elle ne bascule pas pour autant dans le type de mimétisme associé au premier sens du mot *modèle* tel qu'il est défini au début de cette communication. Les éléments verbaux que l'on pourrait tenir pour imitant à leur niveau certains traits de cette musique sont entraînés dans le flux d'un propos explicatif qui, lui, ne relève pas de l'imitation. Certes Liszt s'abandonne ici à une improvisation scripturale qui fait écho à l'improvisation musicale de son modèle, il fait preuve, dans son domaine propre, d'une égale virtuosité. Mais tout cela procède d'une rhétorique extrêmement contrôlée, tout cela est très « écrit ». Et c'est, en dernier ressort, au lecteur qu'il revient d'actualiser un modèle qui est moins une imposition qu'une construction. Preuve, encore une fois, que le propre du modèle est de se situer dans une zone marquée par une tension entre distance et proximité, de s'affirmer tout en évitant l'écueil de ces prétentions hégémoniques que Mallarmé attribuait parfois, pour les dénoncer, à la musique dans ses rapports avec la littérature.

¹¹ LISZT Franz, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Paris, Bourdillat, 1859, p. 281-282.