François Sabatier, *La Musique dans la prose française des Lumières à Marcel Proust, Evocations musicales dans la littérature d'idée, la nouvelle, le conte ou le roman français des Lumières à Marcel Proust*

Susel Esquier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/studifrancesi/45937>

DOI : 10.4000/studifrancesi.45937

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2007

Pagination : 453

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Susel Esquier, « François Sabatier, *La Musique dans la prose française des Lumières à Marcel Proust, Evocations musicales dans la littérature d'idée, la nouvelle, le conte ou le roman français des Lumières à Marcel Proust* », *Studi Francesi* [En ligne], 152 (LI | II) | 2007, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 24 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/45937> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.45937>

Ce document a été généré automatiquement le 24 novembre 2021.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

François Sabatier, *La Musique dans la prose française des Lumières à Marcel Proust, Evocations musicales dans la littérature d'idée, la nouvelle, le conte ou le roman français des Lumières à Marcel Proust*

Susel Esquier

RÉFÉRENCE

FRANÇOIS SABATIER, *La Musique dans la prose française des Lumières à Marcel Proust, Evocations musicales dans la littérature d'idée, la nouvelle, le conte ou le roman français des Lumières à Marcel Proust*, Paris, Fayard, 2004, pp. 127-140.

- 1 Il s'agit d'un ouvrage nourri de la lecture «d'une quarantaine d'écrivains majeurs» dont les œuvres représentatives quant au fait musical ont été examinées. Nous nous bornerons à prendre en considération les pages consacrées à Stendhal musicographe. Les commentaires portent sur les premières *Vies* de musiciens, la *Vie de Rossini*, la *Vie de Henry Brulard*, les *Promenades dans Rome*, puis «les ouvrages critiques ou autres essais» comme *Racine et Shakespeare* (1823) et *De l'Amour*. L'auteur mentionne ensuite quelques passages de romans comme l'épisode du Signor Geronimo et le *Te Deum* célébré à Bray-le Haut dans *Le Rouge et le Noir*, l'air de Cimarosa «*Quelle pupille tenere*» dans *La Chartreuse de Parme* et clôt cet examen en soulignant la rareté des références musicales dans les *Chroniques italiennes*. L'enquête, on le voit, se veut exhaustive, le critique prenant soin de mentionner toutes les formes de musique évoquées à travers les textes: musique

italienne, musique française, musique instrumentale, religieuse, populaire..., afin de préciser le goût du dilettante, ses partis pris, ses antipathies, ses passions.

- 2 Ces analyses s'inscrivent dans la continuité d'une tradition critique, qui fait de Stendhal un émule de Rousseau (pp. 16, 68, 130-131, 133). La rencontre s'opère autour de quelques concepts fondamentaux, à savoir que la musique est la langue privilégiée des passions et la voix humaine le médium d'élection pour en traduire toutes les nuances; et aussi autour de quelques engagements passionnés: en faveur de la musique italienne contre la musique française, ce qui revient à privilégier l'inné contre le savant, opposition qui revêt chez Stendhal une coloration nouvelle dans la mesure où, selon le critique, Stendhal transposerait le débat Rameau-Rousseau en un débat entre tradition italienne et tradition allemande (p. 175).
- 3 Ces remarques générales méritent peut-être quelques nuances. S'il est vrai que Stendhal s'est montré passionnément épris de musique vocale, s'il s'est attaché à suggérer l'originalité – «les couleurs» des grandes voix de son temps –, il a manifesté plus de sensibilité qu'il n'est dit aux timbres des différents instruments. Les différentes familles sont représentées: dès l'enfance, le son des cloches associé aux cérémonies religieuses l'a profondément ému. Il a dit son «penchant secret pour le violoncelle», célébré maintes fois les instruments à vent dont «Mozart a su tirer un parti singulier» et jusqu'à la harpe ou le piano, lorsque l'instrumentiste sait, comme le chevalier de Micheroux, divinement accompagner le chant de la Pasta. Stendhal est également conscient que l'instrument, comme les parties instrumentales d'un opéra, peut à la fois jouer un rôle d'introduction, de commentaire, ou d'amplification pour la partie vocale. Il nous semble donc bien loin de méconnaître les effets de l'harmonie. Bien plus, en critique romantique ouvert à l'évolution des formes et des genres, il prévoit, dès la *Vie de Rossini* (chapitre VII), la fusion des traditions italienne et allemande, ces «deux rivières majestueuses», en un genre nouveau, le Grand Opéra.
- 4 Dans l'économie d'ensemble de l'ouvrage de François Sabatier, Stendhal n'occupe qu'une place modeste comparativement à Balzac. Mais c'est peut-être la perspective selon laquelle ces réflexions sont présentées qui pose question: «Stendhal: souvenirs d'Italie», lit-on à la fin du chapitre II, qui porte le titre «Inspirations sonores à travers la seconde génération romantique». L'on sait avec quelle prudence il convient d'accueillir les déclarations du dilettante, qui a toujours souhaité présenter sa culture, ses connaissances du répertoire musical à partir d'une expérience essentiellement italienne. Or la lecture des *Œuvres intimes*, l'examen du *Calendrier de Stendhal* d'Henri Martineau, de la presse des spectacles en France, des répertoires des grandes salles de la Péninsule nous a permis de conclure à une vaste mystification: c'est en réalité à partir d'une fréquentation assidue des salles françaises que Stendhal discourt sur la musique. Pour ne citer qu'un exemple précis, si la *Vie de Rossini* paraît mal bâtie, inégale, incomplète, c'est que Stendhal ne traite réellement que des opéras qu'il connaît, ceux qu'il a entendus salle Louvois, dans une période comprise entre son retour de Milan (juin 1821) et la publication de la biographie du compositeur (novembre 1823). Il conviendrait d'ajouter que cet ouvrage, contemporain du premier *Racine et Shakespeare*, représente l'un des fleurons de la bataille romantique, que Stendhal mène son combat sur les deux terrains de la littérature et de la musique et qu'il défend le compositeur moins parce qu'il aime particulièrement sa musique que parce qu'il voit en Rossini le musicien qui plaît aux hommes de son temps. Enfin, comment interpréter les commentaires aussi rares que réservés consacrés à la nouvelle

génération de compositeurs et d'interprètes, voire le silence de Stendhal sur l'évolution de la musique après les ultimes *Notes d'un Dilettante*, sinon comme le corollaire d'une conversion à l'écriture, le dévouement à sa vocation? Il appartiendra alors à l'écrivain de transcrire dans la prose romanesque le *misto* de l'opéra *buffa*, en livrant tel épisode comme l'irruption du Signor Geronimo dans la grisaille de la vie à Verrières, ou de retrouver le pouvoir subversif de la voix dans le rappel de l'air de Cimarosa, «*Quelle pupille tenere*», qui émeut tant Fabrice.

- 5 Si Stendhal ne dispose pas d'un vocabulaire technique pour discourir de la musique (pas plus que d'autres prosateurs français de son temps), son goût et son jugement ont été éduqués par son assiduité aux spectacles et sa familiarité avec des artistes (comme Angelina Bereyter et par-dessus tout Giuditta Pasta). Il a eu le mérite, que souligne François Sabatier, de faire revivre l'univers des chanteurs, l'atmosphère des salles de spectacles – italiennes et françaises, de mettre l'accent sur l'importance de la soirée à l'opéra comme rite social, de nous faire vivre les querelles littéraires et musicales de son temps, et aussi d'entrer, en bon administrateur qu'il était, dans les détails techniques, matériels, financiers de la délicate gestion des salles de spectacles. Il l'a fait selon son style à lui, «égotiste» certes et dont on ne saurait lui faire grief.