

La musique dans les romans du dix-huitième siècle : théories et enjeux

Martin Wälberg
Université de Trondheim (Norvège)

La connaissance de la présence musicale dans les textes narratifs en prose du dix-huitième siècle a beaucoup évolué. Nous en savons mieux à présent les contours, les cas et les formes¹. Mais comment comprendre, au-delà de ses manifestations factuelles, les enjeux de cette présence de la musique dans le roman français des Lumières ? J'ai dressé une étude d'ensemble dans l'ouvrage *La Scène de musique dans le roman du dix-huitième siècle*. Il s'agira ici de partir de ces analyses, de ce corpus et de cette topologie pour mieux cerner deux aspects plus fondamentaux, à savoir, premièrement, le rapport aux théories actuelles dominantes, et, deuxièmement, les spécificités qui se profilent à travers cette confrontation.

Un champ théorique

La présence musicale dans la littérature forme, au niveau de la littérature comparée, un champ indépendant et bien défini de la théorie littéraire. Depuis quelques décennies, toute une école d'études sur les relations entre musique et littérature s'est développée, notamment dans la sphère des travaux universitaires anglophones. Suite à l'essai fondamental de Calvin Brown, *Music and Literature – A Comparison of the Arts*, parue en 1948, un mouvement de critique littéraire s'est formé autour des études de la musique et de la littérature. Celle-ci a trouvé son appui, d'abord contesté, dans le cadre des recherches des rapports entre la littérature et les arts, compris comme une branche des études littéraires comparées. Brown a continué ses recherches jusqu'à la fin des années 1970, et a trouvé un successeur affirmé dans le comparatiste Steven Paul Scher, qui a consacré l'ensemble de sa carrière à ces questions². Des activités de Scher est né un réseau de chercheurs, l'association intitulée *International Association for Word and Music*

¹ Un grand nombre d'ouvrages sur les relations entre la musique et la littérature dans sa conception la plus large sont apparus depuis les années 1960, Georges Snyders, *Le Goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* (1968) ; les trois études de Jean-Michel Bardez, *Diderot et la Musique : valeur de la contribution d'un mélomane* (1975), *Philosophes, encyclopédistes, musiciens, théoriciens* (1980), *La Gamme d'amour de Jean-Jacques Rousseau* (1980) ; Enrico Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica* (1971) ; Béatrice Didier, *La Musique des Lumières* (1985) ; Cynthia Verba, *Music and the French Enlightenment Rameau and the Philosophes in Dialogue* et Belinda Cannone, *Musique et Littérature au XVIII^e siècle* (2016, édition augmentée de celle de 1993). Plusieurs ouvrages dressent, de manière plus précise, l'imaginaire et la présence de la musique dans les romans et les textes de narration, Jean-Claude Jamain, *L'Imaginaire de la musique au dix-huitième siècle* (2003), Tili Boon Cuillé, *Narrative Interludes : Musical Tableaux in Eighteenth-Century French Texts* (2006) et Martin Wälberg, *La Scène de musique dans le roman du dix-huitième siècle* (2015). Plusieurs articles abordent ces sujets sous des angles plus précis, notamment Michel Delon dans « La musique dans le roman, de La Nouvelle Héloïse à Corinne » (2000) ou « Les Sœurs ennemies » (2003), ou encore Hélène Cussac dans « Place et sens de l'instrument de musique dans le roman des Lumières » (2011).

² Voir la synthèse de Walter Bernhart sur les travaux de Scher, « Masterminding Word and Music Studies: A Tribute to Steven Paul Scher », 2002, p. 3-11.

Studies qui publie annuellement, depuis le début des années 2000, des collections d'essais autour de la question de la littérature et de la musique. Du côté français, et largement en parallèle, les recherches se sont développées autour de la figure emblématique de Béatrice Didier, qui, avec son livre *La musique des Lumières*, et surtout avec le séminaire qu'elle a longtemps animé à l'École Normale Supérieure a marqué le début d'un élan en France qui s'est poursuivi notamment avec de nombreuses initiatives d'Aude Locatelli, autrice, entre autres de l'ouvrage intitulé *La lyre, la plume et le temps. Figures de musiciens dans le Bildungsroman* paru en 1998. Or, dans ces enquêtes générales sur la littérature et la musique, le vaste domaine du roman français du XVIII^e siècle, dans son ensemble, est resté longtemps marginalisé. Béatrice Didier, dans son ouvrage, s'intéresse par exemple plus aux écrits des Lumières sur la musique de manière générale, qu'aux textes de fiction strictement dits.

Du côté anglophone, malgré les très nombreuses initiatives de l'école émanant de Scher, le XVIII^e siècle français n'est pas vraiment abordé. Les travaux autour de l'association des *Word and Music Studies*, à l'instar de Scher, germaniste affilié aux études comparées aux États-Unis, demeure très largement dominés par les études anglaises et germanophones. Les centres de gravité sont la grande tradition romantique allemande et la littérature anglaise et américaine du XIX^e et du XX^e siècle. A cela, il faut ajouter que les théories de Scher sur la musique dans la littérature, à visée universelle, sont développées à partir de son travail de thèse sur la littérature allemande du XIX^e siècle. Les conditions posées par ce cadre façonnent toute son œuvre.

Or, pour Scher, il n'y a pas, à proprement parler, de musique dans la littérature européenne d'avant le romantisme allemand :

Musicalization of literature is a quintessentially Romantic notion, after all: it was first attempted in earnest by Romantic authors whose works inspired all later musico-literary experimenters, including the French symbolists, Joyce, and Thomas Mann. Also part of the Romantic legacy, throughout the nineteenth century and beyond, is the radical impulse toward literarization of music in the form of program music (Beethoven, Berlioz, Liszt), the lied (Schubert, Schumann, Johannes Brahms, and Hugo Wolf), and the literary opera (Wagner's music dramas). And without the lingering climate of Romantic aesthetics, even Eduard Hanslick's formalist manifesto *Vom Musikalisch-Schönen* of 1854 – categorically rejecting the expressive principle in music – could not have been written³.

³. « La musicalisation de la littérature est malgré tout une notion essentiellement romantique : elle a été d'abord sérieusement tentée par les auteurs romantiques dont les œuvres ont inspiré toutes les expérimentations musico-littéraires ultérieures, y compris chez les symbolistes français, chez Joyce et Thomas Mann. Fait également partie de l'héritage romantique, à travers le dix-neuvième siècle et au-delà, le penchant radical vers la littérisation de la musique sous forme de musique à programme (Beethoven, Berlioz, Liszt), le lied (Schubert, Schumann, Johannes Brahms et Hugo Wolf), et l'opéra littéraire (les drames en musique de Wagner). Et sans le climat persistant de l'esthétique romantique, même le manifeste formaliste d'Eduard Hanslick *Vom Musikalisch-Schönen* de 1854 – rejetant de façon catégorique le principe expressif dans la musique – n'aurait pas vu le jour. » (Steven Paul Scher, « Literature and Music [1982] », 2004, p. 195-196).

On perçoit ici très clairement la place non seulement étendue, mais fondatrice que prend le romantisme aux yeux de Scher. Dans cette perspective, les apports de l'univers français du dix-huitième siècle, qui, il faut le rappeler, précède immédiatement la période qui l'intéresse, n'ont pas vraiment droit de cité.

Car, pour Scher, l'élément essentiel de la musique dans la littérature se situe dans l'œuvre musicale, qui est au centre de ce qu'il appelle *verbal music* (*musique verbale*). C'est une notion-clé dans l'univers théorique de Scher, dont la définition annonce le noyau-même de sa pensée. Cette idée de *musique verbale* est définie comme suit: « any literary presentation (whether in poetry or prose) of existing or fictitious musical compositions: any poetic texture which has a piece of music as its 'theme.' In addition to approximating in words an actual or fictitious score, such poems or passages often suggest characterization of a musical performance or of subjective response to music⁴. » On peut ici constater la place fondamentale que cette pensée sur la musique en littérature, qui tend vers l'universalisme, confère à l'œuvre musicale. On le voit, c'est dans l'« approximation » littéraire de la *partition* d'une pièce, c'est-à-dire dans les diverses manières de la faire vivre par des mots au sein d'un texte littéraire, que se situe la musique verbale.

En découle naturellement, au centre de la pensée de Scher, l'importance de la présentation textuelle d'une œuvre musicale, ou sa « réalisation » littéraire. Scher lui-même emploie le terme d'*approximation*. La partition musicale est envisagée de l'extérieur, par la littérature, à la manière d'une tentative, toujours approximative. Le texte littéraire proposerait en effet une interprétation de l'œuvre, un peu comme un musicien qui se produit propose sa propre lecture, ou interprétation, de la partition exécutée. Mais la littérature le ferait à travers les mots, et non pas par le jeu instrumental ou par le chant. La littérature proposerait donc à sa manière une réalisation musicale, mais une réalisation qui serait d'un autre ordre que celui de l'exécution proprement dite. On sent, même si Scher évite la notion descriptive, que cette approximation littéraire se voit obligée souvent de passer par une peinture littéraire de l'œuvre musicale en question. C'est d'ailleurs cet aspect de l'approche de Scher qui l'amène à sentir le besoin de distinguer le roman du programme de concert⁵, comparaison dont la logique peut paraître étonnante, mais qui s'impose à Scher dès lors que c'est la description même de la pièce musicale qui est au centre de la conception théorique de la musique dans la littérature. Un

⁴ Steven Paul Scher, « Literature and Music (1982) », 2004, p. 188. « Toute présentation (que ce soit en poésie ou en prose) d'une partition musicale existante ou fictionnelle : toute texture poétique dont le thème est une pièce de musique. De tels poèmes ou passages peuvent contenir une approximation verbale d'une partition réelle ou fictive ainsi que suggérer une caractérisation d'une exécution ou d'une réaction subjective à la musique. »

⁵ Steven Paul Scher, « Literature and Music (1982) », p. 191.

passage musical dans un roman, comme le texte d'un livret de concert, offrirait une description de l'œuvre musicale à l'ordre du jour.

Si Scher lui-même n'emploie pas le terme d'*ekphrasis* musicale, c'est bien l'idée qui est en jeu. On peut ici avec profit se référer à une contribution ultérieure fortement marquée par la pensée de Scher dans un volume qui tend, comme son titre l'indique, à définir le champ des études musico-littéraires de façon générale, *Word and Music Studies : Defining the Field*. Claus Clüver y note les affinités entre l'idée scherienne de musique verbale et l'*ekphrasis*. A ses yeux, il faut comprendre comme suit la notion de *musique verbale* : « On both theoretical and practical grounds, verbal representations of music should be treated as forms of *ekphrasis*, a term traditionally restricted to verbalizations of visual images⁶. » Restreindre les contributions de Scher à la seule question de la pure description littéraire serait certainement réducteur. Ses travaux portent sur de très nombreux aspects des relations musico-littéraires allant de la musique à programme, l'opéra et le lied, jusqu'à la place de la musique dans les romans et la poésie, avec une maîtrise impressionnante, et unique en son temps, à la fois des méthodes littéraires et musicologiques⁷. Cela étant, l'idée de *musique verbale* et de la description littéraire de l'œuvre musical restent au cœur de ses propositions théoriques.

Or, la pertinence pour le roman français des Lumières de ces développements d'une théorie sur la musique dans la littérature, qui sont, il faut le rappeler, à portée générale et aux ambitions universelles, se complique d'autant qu'ils ne correspondent pas vraiment avec les *topoi* de la présence musicale dans le roman français du XVIII^e siècle. Dans l'approche de Scher la place de la musique dans la littérature est étroitement liée au commentaire d'une œuvre musicale. Or dans le roman français, à l'époque des Lumières, ce n'est pas, à quelques exceptions près, notamment dans les romans libertins⁸, le mode opératoire qui est généralement à l'œuvre.

Dans certains cas au XVIII^e siècle, il est vrai, la musique permet aussi l'intertextualité. Mais c'est d'une manière qui diffère sensiblement de la grille descriptive établie par Scher. Moins que la description, c'est, dans ces cas, la logique de la référence qui est à l'œuvre⁹. C'est ce qui se passe, par exemple, lorsque Suzanne, dans *La Religieuse* de Diderot chante du

⁶ « A la fois au niveau théorique et pratique, il faudrait voir les représentations verbales de la musique comme des formes de l'*ekphrasis*, un terme traditionnellement réservé aux verbalisations d'images visuelles » (Claus Clüver, « The *Musikgedicht* : Notes on an Ekphrastic Genre », 1999, p. 187).

⁷ Scher's essay « Melopoetics Revisited : Reflections on Theorizing Word and Music Studies », 1999, p. 9-24, montrent la richesse et la multiplicité de sa pensée.

⁸ Voir, pour des exemples de musique dans le roman libertin, Michel Delon, *Le Savoir-vivre libertin*, 2000, p. 180-183. Concernant la question de la présence musicale plus étendue dans ces romans, voir Martin Wälberg, *La Scène de musique*, 2015, p. 107-108 avec des exemples tirés notamment de Nerciat.

⁹ Sur la différence entre la référence et la citation musicale dans les romans, voir Martin Wälberg, *La Scène de musique*, 2015, p. 44-48.

Rameau¹⁰. Dans ce genre de situations la musique participe à l'argument. Il n'est pas indifférent que Suzanne chante l'air *Tristes apprêts* alors qu'elle est enfermée dans un couvent. Cependant cela peut aussi avoir lieu dans des situations beaucoup plus subtiles, où une instrumentation particulière, voire la mention d'une certaine catégorie musicale implique un genre ou une forme musicale porteurs de sens : qu'on pense par exemple aux *Liaisons dangereuses* où l'instrumentation (harpe et voix), la forme musicale mentionnée (« ariette¹¹ ») et le choix du type d'arrangements ou de catégorie (« grandes ariettes¹² ») suggérés impliquent qu'il est question très précisément d'ariettes d'opéra-comique, genre souvent appelé comédie-mêlée-d'ariettes à cette époque¹³. Comme la référence littéraire, la musique investit le texte d'une série d'allusions et de références, elle instaure une émotion qui vient s'ajouter à la dimension textuelle du récit. On est loin, cependant, de la description d'une œuvre musicale.

Or, dans la plupart des cas où la musique apparaît, ce n'est ni à travers une description, ni à travers une référence. Du moment où la manifestation musicale dans le roman au XVIII^e siècle diffère sensiblement des critères théoriques établis par Scher, il faut penser autrement sa présence.

La mimésis sonore

En-deçà de la question de l'*ekphrasis*, et comme la musique est présente souvent à travers des séquences narratives où elle apparaît surtout grâce à l'action de personnages-musiciens et non par le commentaire d'une œuvre¹⁴, c'est la question même de l'imitation littéraire qui est en jeu. La pratique ou le geste musical mobilise nécessairement, d'une manière ou d'une autre, la question de la *mimesis*, car son évocation littéraire, revient à faire revivre une action au sein d'un récit. C'est ici que le roman des Lumières pose un cadre qui diffère radicalement des traditions qui vont suivre. Si le grand roman réaliste de l'âge de Balzac, à l'instar des théories classiques sur la *mimesis*, porte l'ambition d'imiter la vie-même, le roman du dix-huitième siècle passe souvent par une imitation d'autres formes de l'écrit. Par un jeu littéraire dont personne n'est dupe, le roman du XVIII^e siècle emprunte et imite fréquemment

¹⁰ Diderot, *La Religieuse*, 1972, p. 76-77.

¹¹ Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Lettre VII, 2002, p. 62. Pour une étude de ce cas particulier, voir Martin Wählberg, « L'Opéra-comique dans *Les Liaisons dangereuses* », 2018, p. 289-293.

¹² Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Lettre LIX, 2002, p. 180.

¹³ Pour un commentaire plus détaillé, voir Martin Wählberg, « L'opéra-comique dans *Les Liaisons dangereuses* », 2018, p. 289-304.

¹⁴ Martin Wählberg, *La Scène de musique*, p. 27-38.

des discours textuels, le plus souvent ceux d'une collection de lettres (le roman épistolaire) ou ceux d'une écriture personnelle à la première personne (le roman-mémoires)¹⁵.

Il faut prendre en compte les variations du principe mimétique provoquées par ces formes du roman, car elles ne sont pas sans signification pour la question de la présence musicale. Un texte qui imite un autre texte est un texte qui aspire à repeindre la réalité, ne répondent pas aux mêmes types d'exigences et aux mêmes logiques esthétiques. Un roman par lettres imite, profondément, une collection de lettres, même si celle-ci est entièrement fictive. Il n'imité le monde réel que dans un second temps, dans la mesure où ces lettres, à leur tour, rendent compte d'une suite d'évènements qui forment l'intrigue. La présence de la musique se trouve profondément conditionnée par les situations d'énonciation qui sont inhérentes à ces deux types de fiction. Elle l'est aussi par les conventions et traditions que posent ces contraintes à l'écriture de la description, comme l'a montré de façon très convaincante Christof Schöch¹⁶. Si l'écriture descriptive connaît un développement considérable dans la seconde moitié du siècle, Schöch rappelle, à juste titre, que la fonction de celle-ci ne réside pas d'abord dans la mimésis : « la fonction mimésique, selon laquelle la description sert avant tout à produire l'illusion d'un mode fictif cohérent, est limitée, puisque les espaces et les décors restent souvent relativement abstraits et, pour ainsi dire, fragmentés¹⁷ ». Ces remarques sont valables aussi pour la présence de l'action musicale, dont les mentions, nous l'allons voir, manquent souvent de précision. C'est dans la tension qui s'articule entre ces deux phénomènes, entre les limites restreintes du principe mimétique de l'écriture descriptive et la présence malgré tout massive d'instances musicales, que se situent les enjeux, au niveau théorique, de la musique dans le roman des Lumières. C'est notamment dans ces tensions que s'articulent les divergences avec les théories élaborées par Scher à partir de textes littéraires du dix-neuvième siècle.

Ekphrasis musicale ou séquence narrative ?

Il faut donc penser autrement la présence musicale qu'à partir de l'idée d'une verbalisation d'une œuvre musicale donnée. Comment, alors, la présence de la musique, dans

¹⁵ Pour ces deux formes capitales du roman au XVIII^e siècle, voir les études fondatrices de Laurent Versini, *Le roman épistolaire*, 1979 et de René Démoris, *Le roman à la première personne*, 1975. Parmi les nombreuses études sur la question de l'imitation dans le roman, on peut citer par exemple Françoise Barguillet, *Le Roman au XVIII^e siècle*, 1981, en particulier le chapitre « Les techniques illusionnistes », p. 127-147 ou encore l'ouvrage fondamental de Jan Herman, *Le mensonge romanesque*, 1989 et son ouvrage plus récent, *Le roman véritable : stratégies préfacielles au XVIII^e siècle*, 2008. Pour une enquête plus récente voir Zeina Hakim, *Fictions déjouées : Le récit en trompe-l'œil au XVIII^e siècle*, 2012.

¹⁶ Sur les contraintes et l'essor de la description au XVIII^e siècle, voir Christof Schöch, *La Description double dans le roman français des Lumières (1760-1800)*, 2011, p. 116-126.

¹⁷ Christof Schöch, *ibid.*, p. 117.

le roman français du dix-huitième siècle, permettrait-elle de nuancer les propositions théoriques de Scher ?

Pour y répondre, il faut partir des cadres narratifs qui accueillent la présence musicale. Une des différences majeures entre l'apparition de la musique telle qu'elle est conçue dans le schéma de Scher et la plupart des cas dans les romans français du XVIII^e siècle, réside précisément dans l'apparition de la musique à travers des situations narratives¹⁸. La présence de la musique, dans le roman des Lumières, est rarement là comme l'élaboration verbale d'une partition. Elle passe plutôt par l'action, c'est-à-dire par une séquence narrative de jeu instrumental ou de chant. La musique que l'on entendrait sans voir les musiciens ou les chanteurs, une musique dont on n'apercevrait pas l'origine sonore – donc sans geste et sans action – est un fantasme au XVIII^e siècle, au point où le protagoniste de *La Petite maison* de Bastide en fait un moyen de séduction. Entendre une musique sans voir les musiciens est, à l'époque, quelque chose de tellement rare et de luxueux que le protagoniste du récit de Bastide en use comme d'un recours de prédilection pour impressionner la jeune femme attirée à sa petite maison, ce bijou architectural plein de raffinement, d'art et d'objets rares et précieux¹⁹. Mais la littérature libertine, où une musique audible mais invisible fait partie d'un luxe excessif au même degré qu'un beau décor, ici chez Bastide, mais encore aussi chez un Crébillon, chez un Nerciat ou chez un Sade, se distingue sur ce point de la plupart des romans de l'époque²⁰. Habituellement la musique est liée à une présence, à une pratique, voire à un geste, à un mouvement physique, raconté à travers le texte²¹. Il y a donc un renversement par rapport à la pensée de Scher selon laquelle une œuvre littéraire rendrait d'abord la pièce musicale, et subsidiairement son exécution²². Dans les romans du siècle qui nous intéresse, le plus souvent, c'est le contraire. C'est l'exécution, c'est-à-dire la *situation* de production du son musical qui est au centre, et accessoirement l'œuvre, si œuvre musicale il y a. Une pensée sur la musique dans la littérature de fiction du dix-huitième siècle devrait donc partir des situations narratives, plutôt que d'un répertoire musical précis, répertoire qui, souvent, reste le grand absent de la musique dans les romans de l'époque.

Du fait de sa nature pratique donnant lieu à des suites d'actions, la présence musicale s'installe donc la plupart du temps dans des séquences narratives que l'on peut nommer, avec les textes du dix-huitième siècle, des *scènes de musique*²³. Le terme n'est pas neuf et apparaît déjà dans la littérature de l'époque. J'ai proposé de la définir à partir de la mention que Cazotte

¹⁸ Martin Wählberg, *La Scène de musique*, p. 16.

¹⁹ Bastide, *La Petite Maison*, 1995, p. 123.

²⁰ Voir Michel Delon, *Le Savoir-vivre libertin*, 2000, p. 180-183 et Martin Wählberg *La Scène de musique*, p.106-108.

²¹ Une série d'exemples sont donnés dans Martin Wählberg, *La Scène de musique*, p. 63-84.

²² Steven Paul Scher, « Literature and Music (1982) », p. 188.

²³ Martin Wählberg, *La Scène de musique*, p. 32-37.

en fait dans *Le diable amoureux*²⁴. C'est précisément l'emploi de ce type de scènes qui permet l'inclusion de la musique malgré les contraintes descriptives du roman par lettres ou du roman mémoires. Car dès lors que la musique se présente principalement par la pratique, peu de mots suffisent en effet pour suggérer sa présence. C'est un des traits caractéristiques les plus fondamentaux de l'inclusion de la musique dans les formes du roman qui sont celles du dix-huitième siècle. C'est la brièveté de la mention musicale qui établit la scène de musique et c'est elle qui permet le détour nécessaire pour donner une place à la musique dans le régime mimétique si caractéristique du roman des Lumières.

Parfois, mais rarement, on assiste à des descriptions visuelles très élaborées d'une exécution musicale. Les occurrences sont disparates, les plus célèbres étant certainement celles des pantomimes musicales dans *Le Neveu de Rameau*. C'est cependant dans le roman libertin que vont se développer les descriptions musicales franchement détaillées. Mais, on le sait, ces romans cultivent déjà une description beaucoup plus élaborée²⁵. La musique n'échappe pas à cette règle. On assiste ainsi, chez un Boyer d'Argens chez un Sade ou chez un Nerciat pour ne donner que quelques exemples, à des scènes qui donnent lieu à une présentation visuelle très aboutie des séquences musicales²⁶. Le dernier, fait rare dans le roman du XVIII^e siècle, va même jusqu'à dresser les effectifs instrumentaux complets ainsi que le programme d'un concert libertin dans *Le Diable au corps*²⁷. Mais c'est une exception. Habituellement les scènes sont brèves et très peu détaillées.

Les facettes du discours musical

En tant que scène, c'est-à-dire en tant que découpage en séquences narratives comprenant des agents qui accomplissent une action musicale, la scène de musique se déploie en *situations* ou *types*²⁸. Ces types généraux répondent, souvent, à des *topoi* plus précis. Ils nous fournissent autant de déclinaisons qui enrichissent la présence musicale autrement que par l'*ekphrasis*. Ce sont précisément les variations de ces *topoi* qui permettent de donner corps à la présence musicale dans le roman du dix-huitième siècle. Deux exemples vont servir ici à illustrer comment les variations de la situation narrative musicale, à défaut d'une description d'une œuvre ou d'une description visuelle élaborée des gestes musicaux, permettent d'enrichir la présence musicale.

²⁴ Cazotte, *Le Diable amoureux*, 2003, p. 41-42.

²⁵ C'est ce que Cristopf Schöch appelle « remarques métadiscursives », voir par exemple son examen des *Cent Vingt Journées de Sodome* du marquis de Sade, *La Description double*, 2011, p. 142-153.

²⁶ Michel Delon, *Le Savoir-vivre libertin*, p. 180-183.

²⁷ Nerciat, *Le Diable au corps*, 1997, p. 336.

²⁸ Martin Wälberg, *La Scène de musique*, p. 63-84.

On pourrait, par exemple, très probablement établir comme *topos* la séquence d'une « jeune femme qui aperçoit pour la première fois un jeune homme à travers son chant » où la musique souvent devient porteuse de sens²⁹. Ce type de scène, qui marque une perturbation de l'action à la travers le son musical, est particulièrement intéressant :

Elle la chantait un jour dans le pavillon, et cette fois-là c'était avec sa guitare ; elle répétait avec expression oh ! ma paisible indifférence, vous êtes mon unique bien ; lorsqu'elle entendit une autre voix, aussi douce, aussi mélodieuse que la sienne, mais plus forte et plus sonore, qui chantait en second dessus ! Oh ! perdez cette indifférence, et vous connaîtrez le vrai bien. Ces accents bien différents des chants rustiques auxquels elle était accoutumée, la surprirent beaucoup. Elle se tut, écouta en n'entendant plus rien, elle recommença à chanter plus doucement, à s'accompagner plus légèrement, et à entendre plus distinctement la voix qui la suivait. Alors elle courut, sa guitare à la main, à la croisée qui donnait sur la route ; elle entrevit à quelque pas d'elle un beau grand jeune homme en habit de chasse, appuyé sur un fusil, dont les regards étaient attachés sur le pavillon³⁰.

Cet extrait est tiré du roman *Caroline* de Montolieu. On trouvera des exemples semblables par exemple dans *Pauliska* de Révéroni Saint-Cyr³¹. Dans ces romans, la scène de rencontre amoureuse visuelle dont *La Princesse de Clèves* fournirait un archétype célèbre, est remplacée par une rencontre auditive. La musique est ici au départ indéfini. Cependant, c'est le caractère et la qualité du chant qui saisira le personnage dans *Caroline* : « Ces accents bien différents des chants rustiques auxquels elle était accoutumée, la surprirent beaucoup. » C'est précisément parce qu'on a affaire à la musique, un discours artistique susceptible de plusieurs registres, et pas à un son quelconque, que le son devient ici un élément clé. La musique permet d'établir une hiérarchie qualitative entre plusieurs types de chants qui distinguent l'objet du désir. En même temps c'est l'exécution de ce chant, mais sans que l'on sache exactement de quelle pièce musicale il est question, qui retient l'intérêt. L'exemple est symptomatique de la situation générale du roman des Lumières où la pratique, ou la manière dont la musique est exécutée, reçoit souvent plus d'attention que l'œuvre en elle-même. La remarque vaut aussi, par exemple, pour le chant de Julie dans *La Nouvelle Héloïse*, que Rousseau oppose au chant du castrat³².

Un second exemple particulièrement significatif où la musique sort de la simple présence sonore pour investir le récit par un discours serait le *topos* du musicien solitaire qui trouve une consolation émotive dans le discours musical. C'est par exemple la scène de clavecin

²⁹ Henri Lafon propose une sélection quelque peu différente et partiellement parallèle de séquences narratives avec romances où il retient l'érotisation du chant comme un critère significatif, Henri Lafon, « De la romance dans le roman », 1981, p. 125-127.

³⁰ Mme de Montolieu, *Caroline de Lichtfield*, 1786, t. I, p. 65-66.

³¹ Révéroni de Saint-Cyr, *Pauliska*, 2001, p. 116-118 et p. 180-182.

³² Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, 1964, *Œuvres Complètes*, t. II, p. 134.

et de chant dans *Le Diable amoureux* où Biondetta chante en s'accompagnant du clavecin³³. C'est encore la scène de violon et violoncelle dans *Le Solitaire philosophe* de Boyer d'Argens où le philosophe interprète des sonates dans sa résidence solitaire³⁴. Mais c'est aussi la scène de chant vers la fin d'*Aline et Valcour* du marquis de Sade où une romance chantée précède le suicide³⁵. Cependant, souvent, ces personnages sont solitaires, sans être seuls. Biondetta, dans *Le Diable amoureux*, est observée à travers le trou de la serrure. Le personnage principal du *Solitaire Philosophe* joue avec son valet de chambre. Néanmoins ils partagent la sensation d'être seuls dans leur souffrance, et la musique joue un rôle très important pour souligner leur état émotionnel. C'est que, dans ce *topos* particulier, la musique trahit une présence, mais permet, en même temps, d'articuler la solitude en établissant l'isolement du personnage musicien qui se positionne par rapport à un auditeur, dont il est séparé. C'est tout le propos de l'étude que Tili Boon Cuillé propose autour de la présence musicale dans le roman au XVIII^e siècle comme tableau, comme une situation qui mettrait le musicien en scène, isolé, devant un spectateur, à distance, parfois caché, comme chez Cazotte. Le spectateur incarnerait, dans ce genre de cas, le lecteur pour une mise en scène qui accentue l'aspect solitaire du personnage-musicien³⁶.

Ces deux types de séquences (la séquence de la rencontre amoureuse par la musique et la séquence solitaire) montrent que la présence musicale dans le roman répond à un schéma qui diffère sensiblement de celui proposé par Scher. Grâce aux situations inhérentes à ces deux *topoi*, grâce, notamment, à la disposition des personnages qui en découle, et sans la description d'une œuvre musicale donnée, la musique devient un élément discursif porteur de sens. Pourtant, on ne connaît, dans la plupart des exemples de ces deux *topoi*, rien, ou presque, des œuvres musicales dont il serait question. Plutôt que la description, ce sont la présence visuelle (soulignée par le regard caché à travers la serrure chez Cazotte) et la distribution des personnages liée au dispositif du *topos* qui permettent de donner de l'épaisseur à la présence de la musique.

Séquence narrative et profondeur musicale

En raison de la brièveté des séquences musicales, ce sont donc d'autres moyens que les descriptions qui permettent de donner corps à la musique. Nous l'avons vu, l'indication de la

³³ Cazotte, *Le Diable amoureux*, 2003, p. 41-42.

³⁴ Boyer d'Argens, *Le Solitaire philosophe*, 1736, p. 120-121. Pour une étude précise de cette scène, voir Martin Wälberg, « Les idées de la musique : des pièces de caractère à l'histoire des idées », 2017, p. 303-304.

³⁵ Sade, *Aline et Valcour*, t. I, p. 1089. Voir aussi Joann Élar, « Aline, ou la Nina sacrifiée. Regards sur une adaptation romanesque de l'air de Nina », 2004, p. 216-235.

³⁶ Tili Boon Cuillé, *Narrative Interludes...*, 2006. Voir par exemple son étude de la séquence chez Cazotte, p. 56-88.

présence musicale se réduit souvent à un élément extrêmement bref, comme c'est d'ailleurs le cas souvent pour les descriptions visuelles de manière générale³⁷. Souvent, un mot, un nom de compositeur ou la mention d'un musicien suffit pour indiquer la présence de la musique, tout comme une description très brève suffit pour rendre les traits d'un personnage. Mais la présence musicale peut parfois prendre des dimensions plus importantes sans enfreindre à la brièveté, et ce de plusieurs manières. Deux cas liés à la dimension temporelle seront indiqués ici, au titre d'exemples, mais une enquête théorique plus poussée permettrait certainement d'en répertorier d'autres.

Le premier cas concerne la question du temps narratif. La musique, du fait de son déploiement dans le temps, déborde naturellement le moment de la brièveté et la mention subite. La musique, contrairement à l'image, se déroule dans la durée. Comment le roman du XVIII^e siècle gère-t-il cette tension précise entre la nature nécessairement étendue de la musique et les contraintes du cadre extrêmement réduit du récit en vigueur à l'époque ? On trouve chez plusieurs romanciers des séquences plus développées où la musique, après sa première apparition, revient plus loin à travers des rappels qui signalent qu'elle continue, que sa présence s'étale pendant que l'attention de la narration est portée ailleurs. C'est le cas par exemple chez des auteurs aussi divers que Crébillon et Montalembert³⁸. La présence est donc d'abord indiquée par une mention très brève, pour ensuite être signalée de nouveau au lecteur plus tard par des rappels musicaux. Un cas typique se trouve dans *Ah quel conte !* de Crébillon où on lit, par exemple, « la musique qui avait cessé, recommença³⁹ ». Dans ce genre de scènes, le caractère de la musique, un art susceptible de développer sa propre évolution discursive, change souvent avec les rappels, la plupart du temps en lien avec l'action, par exemple dans *Le Diable au corps* où les indications de tempo qui se suivent suggèrent les ébats amoureux⁴⁰. Le discours musical vient donc doubler le discours de la voix narrative. Dans ces cas de figure, la présence de la musique gagne en épaisseur tout en n'excédant pas les contraintes de la description brève et peu précise indiquant la présence des musiciens.

Le deuxième cas de figure lié au temps concerne la réminiscence. Si l'on sort de l'étude stricte des textes pour considérer la carrière des romanciers, on s'aperçoit que la présence musicale est parfois liée à la mémoire. Il est bien connu que Rousseau, dans *La Nouvelle Héloïse* insère des séquences musicales et que, Laclos, dans *Les Liaisons dangereuses* fait jouer des airs

³⁷ Dans son étude détaillée de la description dans le roman épistolaire de la fin du XVIII^e siècle, Lucia Omacini constate : « C'est donc l'étude de l'homme qui doit primer dans un tableau. Ainsi le décor environnant sera-t-il davantage évoqué que réellement détaillé » (*Le roman épistolaire français au tournant des Lumières*, 2003, p. 87). Voir aussi Christof Schöch, *La Description double dans le roman français des Lumières (1760-1800)*, notamment le chapitre « La description dans le roman : un 'discours contraint' » p. 90-103.

³⁸ Martin Wählberg, *La Scène de la musique*, p. 51-55.

³⁹ Crébillon, *Ah quel conte !*, 2001, p. 407-408.

⁴⁰ Nerciat, *Le Diable au corps*, 1997, p. 342-343 et p. 350.

de harpe à Cécile. Mais quelle est, précisément, la musique dont ces jeunes personnages, sous la plume de leurs auteurs plus âgés, raffolent ? Le roman de Rousseau est publié au début des années 1760, précisément au moment où les goûts musicaux changent radicalement à Paris. *Les Liaisons dangereuses* paraissent au début des années 1780. Or, dans *La Nouvelle Héloïse* il n'est question que de musique antérieure⁴¹. De même, lorsque Laclos, dans *Les Liaisons dangereuses*, se réfère, de façon plus ou moins implicite, à des œuvres musicales précises, c'est uniquement à des pièces qui datent de l'année 1762, en l'occurrence les opéras-comiques *On ne s'avise jamais de tout* et *Annette et Lubin*⁴². Son roman, on le sait, paraît une vingtaine d'années plus tard. On le voit bien, quand Rousseau et Laclos mettent en scène les jeunes amoureux épris de musique, ils se réfèrent à la musique de leur propre jeunesse, même si elle n'est plus forcément d'actualité. C'est presque comme si le peu d'espace permis à la musique par le genre du roman était compensé par la profondeur de la réminiscence, comme si la brièveté dans le récit était équilibrée par la longueur du temps musical, rendue par la référence à une musique déjà vieille, déjà marquée par la traversée des âges et par les expériences des temps révolus.

En somme, les quelques cas de figure de séquences topiques évoqués ici dépendent tous de l'aspect discursif et artistique de la musique. Les démarches et exemples mentionnés ne sont certes pas exhaustives. Néanmoins, ils suggèrent tous, et malgré l'absence de descriptions élaborées d'œuvre concrètes, que c'est parce qu'elle relève d'un art que le son musical n'est pas un son comme les autres. Même si cet aspect artistique paraît souvent évacué, en l'absence de descriptions détaillées et de citations soutenues d'œuvres musicales, c'est bien la capacité artistique et discursive de la musique qui confère à ces *topoi* les caractéristiques qui permettent néanmoins d'étendre la présence et les fonctions de la musique. C'est parce qu'elle permet la réflexion intertextuelle, l'effusion émotive, parce qu'elle s'étale dans le temps et parce qu'elle est porteuse d'une voix, liée à la subjectivité d'un personnage, que la musique est mobilisée par les romanciers. Loin d'être un attribut propre à la littérature romantique, le dialogue avec la musique fait déjà partie du répertoire du roman français au siècle des Lumières.

⁴¹ Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, OC, 1964, t. II, p. 143-144.

⁴² Martin Wälberg, « L'Opéra-comique dans *Les Liaisons dangereuses* », 2018, p. 289-293.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

- ARGENS, Jean-Baptiste, Boyer d', *Mémoires du marquis de Mirmon ou le Solitaire philosophe*, Amsterdam, Wetstein et Smith, 1736.
- BASTIDE, Jean-François de, *La Petite Maison*, Paris, Gallimard (Folio), 1995 [M. Delon (éd.)].
- CAZOTTE, Jacques, *Le Diable amoureux*, Paris, Honoré Champion (Âge des Lumières), 2003 [Y. Giraud (éd.)].
- CREBILLON, Claude, *Ah quel conte ! conte politique et astronomique, Œuvres complètes*, Paris, Classiques Garnier (Bibliothèque des génies et des fées), 2001, t. III. [R. Jomand-Baudry (éd.), avec V. Costa et V. Géraud]
- DIDEROT, Denis, *La Religieuse*, Paris, Gallimard, 1972 [R. Mauzi (éd.)].
- LACLOS, Choderlos de, *Les Liaisons dangereuses*, La Librairie générale française, (Classiques de poche), Paris, 2002. [M. Delon (éd.)].
- MONTOLIEU, Jeanne-Isabelle-Pauline Polier de Bottens, dame de Crousaz, baronne de, *Caroline de Lichtfield*, Paris, Libraires associés, 1786.
- NERCIAT, André-Robert Andréa de, *Le Diable au corps* [1803], Paris, 10/18, 1997.
- REVERONI DE SAINT-CYR, Jacques Antoine, *Pauliska, ou la Perversité moderne, mémoires récents d'une Polonaise*, Paris, Payot et Rivages, 2001 [A. de Baecque (Préf.)].
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1959-1995, 5 vol., vol. II, p.1-793 [B. Gagnebin et M. Raymond (dir.)].
- SADE, Dominique-Alphonse-François, marquis de, *Histoire de Juliette, Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1990, 3 vol., t. III. [M. Delon (éd.)].
- , *Aline et Valcour; ou le Roman philosophique, Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1990, 3 vol., t. I [M. Delon (éd.)].

Sources secondaires

BARDEZ, Jean-Michel, *Les Écrivains et la musique au XVIII^e siècle*, t. I : *Diderot et la Musique, valeur de la contribution d'un mélomane* Paris, Honoré Champion, 1975.

—, *Les Écrivains et la musique au XVIII^e siècle*, t. II : *La Gamme d'amour de Jean-Jacques Rousseau*, Genève, Slatkine, 1980.

—, *Les Écrivains et la musique au XVIII^e siècle*, t. III : *Philosophes, encyclopédistes, musiciens, théoriciens*, Genève, Slatkine, 1980.

BARGUILLET, Françoise, *Le Roman au XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

BERCHTOLD, Jacques (éd), *Goethe et la France*, Genève, La Baconnière, 2017.

BERNHART, Walter, « Masterminding Word and Music Studies : A Tribute to Steven Paul Scher », dans Suzanne M. LODATO, Suzanne ASPDEN et Walter BERNHART (éds.), *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Amsterdam et New York, Rodopi (Word and Music Studies), 2002, p. 3-11.

CLUVER, Claus, « The Musikgedicht : Notes on an Ekphrastic Genre », dans Walter BERNART, Steven Paul SCHEF et Werner WOLF (éds.), *Word and Music Studies : Defining the Field*, Amsterdam et New York, Rodopi (Word and Music Studies), 1999, p. 187-204.

CUILLE, Tili Boon, *Narrative Interludes. Musical Tableaux in Eighteenth-Century, French Texts*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.

CUSSAC, Hélène, « Place et sens de l'instrument de musique dans le roman des Lumières », dans Thomas VERNET (dir.), *Le Monde sonore, Dix-Huitième siècle*, 43, 2011, p. 229-255.

DELON, Michel, *Le Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette, 2000.

—, « La musique dans le roman, de *La Nouvelle Héloïse* à *Corinne* », dans Thomas HUNKELER, *L'art du roman. L'art dans le roman, colloque en l'honneur du soixantième anniversaire de Roger Francillon et Luzius Keller*, Francfort sur le Main, Peter Lang, 2000, p. 23-36.

Topiques, Études satoriennes, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*, <https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

—, « Les Sœurs ennemies », *Lingua e letteratura*, 2003, p. 77-84.

DEMORIS, René, *Le roman à la première personne*, Paris, Armand Colin, 1975.

DIDIER, Béatrice, *La Musique des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

ÉLART, Joann, « Aline, ou la Nina sacrifiée. Regards sur une adaptation romanesque de l'air de Nina », dans Michel DELON et Catriona SETH, *Sade en toutes lettres. Autour d'Aline et Valcour*, Paris, Desjonquères (L'Esprit des Lettres), 2004, p. 216-235.

FUBINI, Enrico, *Gli enciclopedisti e la musica*, Torino, Einaudi, 1971.

HAKIM, Zeina, *Fictions déjouées : Le récit en trompe-l'œil au XVIII^e siècle*, Genève, Droz (Bibliothèque des Lumières), 2012.

HERMAN, Jan, *Le roman véritable : stratégies préfacielles au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation (SVEC), 2008.

—, *Le mensonge romanesque*, Amsterdam, Leuven University Press, 1989.

JAMAIN, Claude, *L'Imaginaire de la musique au Siècle des Lumières*, Paris, Honoré Champion (Les Dix-Huitièmes Siècles), 2003.

LAFON, Henri, « De la romance dans le roman », *Lez Valenciennes*, 1981, n° 6, p. 121-133.

LOCATELLI, Aude, *La lyre, la plume et le temps. Figures de musiciens dans le Bildungsroman*, Tübingen, Max Niemeyer (Communication), 1998.

OMACINI, Lucia, *Le roman épistolaire français au tournant des Lumières*, Paris, Honoré Champion (Les Dix-Huitièmes Siècles), 2003.

Le roman des années trente : la génération de Prévost et de Marivaux, Université de Saint-Etienne, 1998 [A. Rivara et A. McKenna (éds)].

SCHER, Steven Paul, « Literature and Music (1982) », dans Steven Paul SCHER, Walter BERNHART, Steven P. SCHER et Werner WOLF (éds.), *Essays on Literature and Music (1767-2004)*, Amsterdam, Rodopi, 2004.

- , « Notes Toward a Theory of Verbal Music (1970) », dans Steven Paul SCHER, Walter BERNHART et Werner WOLF (éds.), *Essays on Literature and Music (1767-2004)*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 23-35.
- , « Melopoetics Revisited : Reflections on Theorizing Word and Music Studies », 1999, dans Walter BERNHART, Steven Paul SCHER et Werner WOLF (éds.), *Word and Music Studies : Defining the Field*, Amsterdam et New York, Rodopi, (Word and Music Studies), 1999, p. 9-24.
- SCHOCH, Christof, *La Description double dans le roman français des Lumières (1760-1800)*, Paris, Classiques Garnier (L'Europe des Lumières 12), 2011.
- SNYDERS, Georges, *Le Goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Vrin, 1968.
- VERBA, Cynthia, *Music and the French Enlightenment Rameau and the Philosophes in Dialogue*, Oxford, Oxford University Press, 2016.
- VERSINI, Laurent, *Le roman épistolaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
- WAHLBERG, Martin, « La musique ou l'énergie de la torture : L'orchestre de Juliette et les huit passions du duc de Pienza », dans Martin WAHLBERG et Trude KOLDERUP, *Amour, violence, sexualité : De Sade à nos jours*, Oslo/Paris, Solum/L'Harmattan, 2007.
- , *La Scène de musique dans le roman du XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier (L'Europe des Lumières), 2015.
- , « Les idées de la musique : des pièces de caractère à l'histoire des idées », dans Jacques BERCHTOLD et Pierre FRANTZ, *L'Atelier des idées : Pour Michel Delon*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2017, p. 293-304.
- , « L'Opéra-comique dans *Les Liaisons dangereuses* », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, vol. XXXXII, n°3-4, 2018, p. 289–304.