

Aspects et fonctions des sons dans *Cleveland* de l'abbé Prévost

Françoise Gevrey
Université de Reims Champagne-Ardenne

Cleveland est un grand roman des passions, peut-être le plus riche du XVIII^e siècle. On pourrait penser a priori que Prévost, qui n'est ni dramaturge ni librettiste, accorde peu d'importance au domaine de la voix et de la musique en choisissant comme héros un fils de Cromwell éduqué par sa mère dans une caverne. Son univers sonore se limiterait donc à quelques données nécessaires à l'intrigue. Mais les articles du *Pour et Contre* prouvent l'intérêt de l'auteur pour la musique, et on constate dans *Cleveland* la constitution d'un univers sonore très diversifié qui va des simples bruits aux inflexions des voix les plus subtiles, et qui joue son rôle dans le système moral comme dans la construction du roman. Ce qui permet d'en déduire que les passions, dont les émotions sont préférées aux théories¹, s'expriment dans toute leur intensité par la diversité de cet univers sonore² qui contribuerait à faire de Prévost un « métaphysicien du sentiment³ », pour reprendre l'expression de Jean Sgard. On envisagera ici le monde sonore du roman en deux temps : d'abord ce qui concerne la mémoire des sons et des voix, puis ce qui touche plus précisément à la place de la musique et au modèle de l'opéra.

La mémoire des sons et des voix : du jeu à l'expression de la passion⁴

Prévost a choisi la forme du roman-mémoires. Il s'agit donc d'une conversation avec le papier qui conserve les expressions passionnées du narrateur : « Le cœur d'un malheureux est idolâtre de sa tristesse, autant qu'un cœur heureux et satisfait l'est de ses plaisirs.⁵ » Puisque le papier « s'anime en recevant les expressions d'un cœur triste et passionné⁶ », il devient un confident à qui l'on parle. Il convient de remarquer les particularités du destin des personnages : leur enfance loin du monde, puis leurs voyages et leurs rencontres avec les utopies ; la vie

¹ Voir Jean Sgard, *Labyrinthes de la mémoire*, Paris, PUF, 1986, p. 154.

² Prévost rejoint dans son roman les questions que posera Duclos dans l'article de l'*Encyclopédie* DECLAMATION DES ANCIENS, que Rousseau utilisera plus tard dans son *Dictionnaire de musique* [1768], articles BRUIT, SON et VOIX.

³ Jean Sgard, *op. cit.*, p. 154 et *Prévost romancier*, 1968, ch. VIII « La métaphysique du sentiment », p. 169.

⁴ Voir la définition donnée par Prévost dans l'article PASSION du *Supplément au Manuel lexique*, 1755, « Mouvement intérieur qui nous porte à quelque chose » (p. 198).

⁵ *Cleveland*, éd. Jean Sgard et Philip Stewart, 2003, t. 1, p. 41. Toutes les références renverront à cette édition.

⁶ *Ibid.*, t. 1, p. 42.

mondaine vient assez tard. Le jeune Cleveland reçoit une éducation de « philosophie morale » donnée par une mère qui a renoncé « aux passe-temps mêmes les plus innocents qui occupent le commun des femmes⁷ » et qui ne pratique donc plus ni chant ni instrument.

Les bruits

Chargé en péripéties, le roman nécessite pour les mettre en œuvre un univers sonore fait de bruits⁸. D'abord pour les rencontres, avec ce « bruit confus » entendu par le jeune Cleveland dans la caverne où il s'est égaré, « un retentissement », puis des pas, « le son étant devenu plus distinct⁹ » ; le narrateur note les gradations jusqu'à la rencontre, au bout du labyrinthe, d'un homme, Axminster, « tremblant de frayeur aussi par le bruit¹⁰ ». Ce bruit est un élément de l'intrigue, bien souvent associé au crime et à la violence : ainsi le coup de feu tiré par Axminster contre Cromwell. Au livre 9, quand Gelin tente d'embrasser la jambe de Fanny à bord d'un navire, la jeune femme donne un coup de pied, ce qui fait que le capitaine et sa femme sont « étonnés du bruit qu'[elle avait] fait¹¹ ».

La foule produit aussi du bruit : dans la colonie de Sainte-Hélène, après son mariage clandestin, Bridge a peur du « bruit des habitants qui commençaient à sortir de leurs maisons¹² ». Le narrateur fait entendre plus loin un « bruit terrible à [l]a porte¹³ », quand Bridge est prisonnier ; enfin se perçoit le « bruit confus d'une foule de peuple qui paraissait assemblée le long des maisons¹⁴ ». Dans ce cas le bruit permet de confronter de manière dramatique les individus et la société formée par les habitants de la colonie qui devient de plus en plus hostile. Le bruit peut aussi servir à impressionner, voire à convaincre par les émotions plus que par la raison. C'est ce que croit Cleveland en Amérique chez les Abaquis qui vivent dans le désert. Dans un épisode peut-être inspiré de l'*Histoire des Sévarambres* de Denis Vairasse, il utilise le bruit des armes à feu pour soumettre les sauvages ; il s'agit d'un stratagème destiné à « en imposer à ce peuple crédule et grossier¹⁵ », comme le souligne Cleveland : « Le bruit du coup,

⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁸ Voir la définition de Rousseau dans son article BRUIT ; sans harmoniques, le bruit est la « somme d'une multitude confuse de sons divers » (*op. cit.*, 1772, t. II, p. 95). Les caractéristiques du bruit avaient été mises en valeur par Claude Perrault dès 1680 : voir à ce sujet Théodora Psychoyou, « Son, bruit, musique. Claude Perrault et l'approche réflexive de la perception auditive », dans *La Voix du public en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, 2019, p. 124-126.

⁹ *Cleveland*, l. 1, p. 76.

¹⁰ *Ibid.*, p. 75.

¹¹ *Ibid.*, l. 9, p. 692.

¹² *Ibid.*, l. 3, p. 215.

¹³ *Ibid.*, l. 3, p. 266.

¹⁴ *Ibid.*, l. 3, p. 268.

¹⁵ *Ibid.*, l. 4, p. 362.

la mort du rebelle, le fracas que ferait aussitôt la boîte qui ne pouvait manquer de se briser en mille pièces, étaient des circonstances qui devaient sans doute effrayer les sauvages¹⁶. » Le coup de pistolet et la fusée font un « bruit épouvantable qui paraissait venir de tous les quartiers de l'habitation¹⁷ ». Ensuite le narrateur utilise l'épisode à des fins religieuses, en évoquant le « tonnerre » craint par les Abaquis : « c'est le grand Dieu qui remue ainsi le ciel, et qui fait trembler la terre¹⁸ ».

Une autre forme de bruit est produite par la nature, plutôt hostile. Ainsi lors de la tempête furieuse sur la Manche on entend « l'horrible mugissement des vagues¹⁹ », le « vent qui souffle avec fureur²⁰ », « le choc des vagues²¹ » ; Cleveland souligne que « le bruit des flots n'aurait pas permis d'entendre celui du tonnerre²² ». Moins violent, mais tout aussi inquiétant, est le bruit de l'eau lors de l'évasion de Bridge : dans les ténèbres, il a été sauvé, alors qu'il pouvait « entendre l'eau qui s'agitait au-dessous de [lui]²³ ». Dans tous ces épisodes le bruit permet de dramatiser l'action en rappelant les sensations de celui qui raconte.

Les voix humaines

Le cri inarticulé exprime une émotion brute naturellement liée à la violence, et d'abord à celle du viol. Ainsi Axminster imagine le désarroi de sa femme : « Je me représentais ses cris, ses pleurs, toutes ses résistances contre un ravisseur infâme, qui ne lui laissait que la mort à choisir²⁴. » On entend aussi les « cris perçants²⁵ » de Mme Lallin menacée par le capitaine du navire. Fanny pousse le même « cri perçant » quand Gelin veut l'embrasser²⁶. Cécile crie aussi quand Monmouth veut l'enlever : « ma tendresse pour Cécile, ou la force de la nature, si l'on aime mieux l'attribuer à cette cause, me fit croire que c'était la voix de ma fille que j'avais entendue²⁷ ». L'effet est redoublé par le « cri aigu de Cécile » quand Monmouth l'approche

¹⁶ *Ibid.*, l. 4, p. 363.

¹⁷ *Ibid.*, p. 364.

¹⁸ *Ibid.*, p. 367.

¹⁹ *Ibid.*, l. 2, p. 116.

²⁰ *Ibid.*, p. 117.

²¹ *Ibid.*, p. 118.

²² *Id.*

²³ *Ibid.*, l. 3, p. 182.

²⁴ *Ibid.*, l. 1, p. 93.

²⁵ *Ibid.*, l. 3, p. 173.

²⁶ *Ibid.*, l. 9, p. 692.

²⁷ *Ibid.*, l. 14, p. 987.

déguisé en médecin²⁸. On peut associer à ces émotions violentes le « cri de frayeur²⁹ » de la suivante quand elle voit, comme un fantôme, le visage du fils du gouverneur qui s'introduit là où repose Fanny.

Il est des cris naturels, comme ceux d'une enfant : ainsi au livre 13 on apprend que la petite Cécile a eu faim et soif dans le désert. De même il est naturel que les Abaquis poussent un « grand cri³⁰ » quand ils voient Cleveland (livre 4) ; on entend aussi le cri de joie des sauvages quand arrive le bateau des Européens pour un troc. Prévost distingue ce cri de celui du rituel anthropophage des Rouintons : « [...] leurs cruels ennemis poussaient des cris de joie et sautaient autour d'eux, en leur faisant toutes sortes d'insultes³¹ », ce qui prépare une scène d'horreur ; Mme Riding reviendra sur ce cri des Rouintons, qui lui a fait croire le moment de son supplice arrivé³². Car le plus souvent le cri exprime les émotions extrêmes : dans la tempête, les cris jetés permettent de se manifester : « Je m'efforçais de crier : ma voix était éteinte³³. » Ces cris disent aussi la colère et la souffrance qui peut lui être liée : ainsi quand Gelin apprend que son mariage à Sainte-Hélène pourrait être annulé, il pousse un « cri perçant qui empêcha le ministre d'achever³⁴ ». Cleveland est « prêt à pousser des cris³⁵ » et à percer le sein de celui qui lui raconte sa trahison. On crie aussi dans des scènes pour dire des émotions dont l'auteur exprime la gradation ; ainsi quand les enfants revoient leur mère retirée au couvent : « Leurs cris, ou plutôt leurs gémissements, ont fait retentir toute l'église³⁶ » avant de redoubler ; Prévost nuance alors l'intensité comme sur une partition. De même lors de la mort de Madame, après les cris et les soupirs, vient « une voix basse³⁷ », suivie des gémissements du peuple.

Le narrateur observe avec précision les effets de voix qu'il confronte parfois au langage dont il met la sincérité en doute. Quand il se sait accusé d'avoir trahi Fanny avec Mme Lallin, il remarque : « [...] quel est le malheur d'un cœur droit et généreux, de n'avoir que des paroles pour s'exprimer, c'est-à-dire un moyen dont l'ingratitude abuse, et que la perfidie même peut

²⁸ *Ibid.*, l. 15, p. 1033.

²⁹ *Ibid.*, l. 9, p. 707.

³⁰ *Ibid.* l. 4, p. 292.

³¹ *Ibid.*, l. 5, p. 393.

³² *Ibid.*, l. 10, p. 761.

³³ *Ibid.*, l. 1, p. 119.

³⁴ *Ibid.*, l. 3, p. 234.

³⁵ *Ibid.*, l. 11, p. 791.

³⁶ *Ibid.*, l. 7, p. 594.

³⁷ *Ibid.*, l. 10, p. 745-746.

tourner à ses usages ! [...] je n'ai pour me justifier que l'air et le cri de mon innocence³⁸ ». Mais plus tard quand il ne croit plus à la fidélité de son épouse, il observe jusqu'au « son de sa voix³⁹ », il cherche des indices et suspecte les manifestations de l'émotion : « Encore des larmes, des plaintes, des cris de douleur : c'est un langage aussi familier à l'imposture qu'à l'innocence⁴⁰. »

Peu de romanciers chargent les incises d'autant de précisions sur les marques d'oralité et les émotions qui leur sont liées⁴¹. Certaines indications de voix semblent relever de la théâtralité, si importante dans le roman-mémoires « inspiré par le sens du spectacle et des cérémonies de la parole⁴² » : ainsi lorsque, en écoutant une conversation derrière la porte à Rouen, l'ami Omerson apprend qu'un complot se trame contre lui⁴³. Le supérieur parle d'une manière mystérieuse « en baissant le son de sa voix⁴⁴ » pour évoquer la réputation de Cleveland. Le grand-père du narrateur est capable de jouer la comédie en s'exprimant « d'un air de compassion affectée⁴⁵ » et Cromwell emploie un « ton radouci⁴⁶ » face à Mally Bridge. En présence de son fils, la voix de Cromwell agit en effet comme une arme : « ses yeux et le ton de sa voix m'avaient effrayé autant que ses menaces⁴⁷ ». Le personnage de Gelin joue la comédie en parlant « d'une voix faible et attendrie⁴⁸ », comme pour exprimer des remords. Il est encore plus faux quand il est devenu jésuite et qu'il vient masqué pour rencontrer Cleveland : « [...] il me dit d'une voix basse et embarrassée quelques mots dont je n'entendis que les derniers », « il me demanda d'un ton timide et d'un air humilié, si je reconnaissais le misérable Gelin », provoquant ainsi une émotion dont le romancier note les effets : « Il profita de la surprise qui m'ôta la voix pendant quelques moments⁴⁹. » La voix peut aussi trahir Monmouth : « [...] un souvenir confus qui me restait du son de sa voix me convainquit dès le premier moment de ce qu'il eut bientôt la hardiesse de me confesser lui-même⁵⁰ ». Même chez un homme sincère

³⁸ *Ibid.*, l. 2, p. 147.

³⁹ *Ibid.*, l. 8, p. 620.

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ Voir Aude Laferrière, *Les Incises dans les genres narratifs*, 2018.

⁴² Charlene Deharbe, *Du théâtre au récit de soi dans le roman-mémoires du XVIII^e siècle*, 2016, p. 371.

⁴³ *Cleveland*, l. 2, p. 132.

⁴⁴ *Ibid.*, l. 8, p. 623.

⁴⁵ *Ibid.*, l. 3, p. 160.

⁴⁶ *Ibid.*, l. 1, p. 58.

⁴⁷ *Ibid.*, l. 3, p. 177.

⁴⁸ *Ibid.*, l. 11, p. 781.

⁴⁹ *Ibid.*, l. 15, p. 1074.

⁵⁰ *Ibid.*, l. 15, p. 1034.

comme Axminster le ton sert à attendrir : « Ces paroles, prononcées du ton le plus triste, et l'estime que je sentais déjà pour cet inconnu, me mirent dans la situation qu'il désirait pour l'entendre⁵¹. » De même quand Cleveland fait un retour sur lui-même face à Clarendon, il souligne l'effet de sa voix : « [...] le ton agité de ma voix servant encore plus que les mouvements de mes yeux et de mon visage à lui faire comprendre ce que j'avais tâché de lui expliquer⁵² ».

La voix participe aussi à l'émotion amoureuse et à la séduction. Cleveland écrit à propos de Fanny alors âgée de dix ans : « J'étais ému du son même de sa voix⁵³ », cette émotion étant un symptôme de l'amour vu comme une « violente maladie ». Ce charme ne disparaît pas quand les deux époux se retrouvent plus tard :

Je l'avouerai, à la honte de cette fausse et violente insensibilité que j'affectais, le ton de cette voix naturellement tendre et touchante autrefois et si longtemps les délices de mes oreilles et le charme de tous mes sens, ces douces inflexions qui avaient réveillé si souvent dans mon cœur la complaisance et l'amour, firent plus d'impression sur moi que toutes les instances de Madame, et que mes propres raisonnements⁵⁴.

La réconciliation est favorisée par cette voix comparée à « un baume précieux versé dans [s]es plaies⁵⁵ ». « Aussi facile à distinguer que les physionomies » selon Duclos⁵⁶, la voix fait partie du charme de Cécile : « Je ne remarquai pas moins de grâces dans ses paroles et dans le son de sa voix⁵⁷. » La séduction, qui se révélera incestueuse, tient en grande partie à ce charme : « Le son seul de sa voix m'attendrissait à un point inexprimable » ; de même Cleveland note le ton de la voix dans le carrosse : « Était-ce le son d'une voix charmante, dont l'impression se joignait à celle qui était déjà répandue dans mes sens⁵⁸ ? »

En fait, comme le note Duclos, les changements de voix sont « les inflexions expressives des passions ». Il s'agit de s'appuyer sur les émotions, ce que Diderot développera plus tard dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*. Sans doute Challe⁵⁹ et Marivaux développent-ils aussi

⁵¹ *Ibid.*, l. 1, p. 80.

⁵² *Ibid.*, l. 12, p. 864.

⁵³ *Ibid.*, l. 1, p. 107.

⁵⁴ *Ibid.*, l. 8, p. 641.

⁵⁵ *Id.*

⁵⁶ Art. DECLAMATION DES ANCIENS, *op. cit.*

⁵⁷ *Cleveland*, l. 6, p. 539.

⁵⁸ *Ibid.*, l. 6, p. 559. De même l'air et le ton de voix sont liés à la séduction exercée par Mme Lallin (l. I, p. 130).

⁵⁹ Voir notre article, « Souvenirs de théâtre dans *Les Illustres Françaises* », dans *Modèles et fiction à l'âge classique et au Siècle des Lumières*, 2019 ; mais Challe insiste sur la voix plutôt dans les portraits de ses héroïnes comme Mlle de l'Épine, alors que Prévost choisit d'éviter cette forme de description et saisit les nuances de voix dans l'action.

une forme d'oralité dans leurs récits, mais Prévost est un des premiers à donner autant d'importance aux inflexions de la voix dans une fiction qui n'est pas destinée à des comédiens. Certes on reconnaît des accents raciniens⁶⁰, mais le romancier s'affranchit de ce modèle. Il se plaît à jouer des nuances quand l'émotion étouffe Cleveland face à Cécile : « [...] le ton de ma voix était aussi triste que mon visage⁶¹ ». Tout jeune, le personnage était resté muet face au père et à Fanny : « ma voix s'éteignit tout d'un coup⁶² ». Tous les états sont déclinés : ainsi l'épuisement à l'approche de la mort avec la « voix mourante⁶³ » de la mère de Cleveland. Le philosophe M. de Tréville s'exprime « d'une voix éteinte⁶⁴ » avant de disparaître. Au moment de la mort du père de Fanny à Cuba, le narrateur note : « Nous faisons entendre quelque chose, mais c'était moins des mots articulés qu'un murmure tendre et plaintif⁶⁵. » L'épisode durant lequel Gelin plaide en faveur de son mariage à Sainte-Hélène est parsemé de précisions : « En effet, changeant le ton simple et indéterminé qu'il avait gardé jusqu'alors, il fit bientôt sentir à ses auditeurs que l'éloquence est un don de la nature [...]. [...] tout devint expressif et animé dans sa personne⁶⁶. » De même quand Bridge identifie son demi-frère il s'exprime « d'une voix entrecoupée de soupirs⁶⁷ ». Lors de la scène de la tentation de suicide devant ses enfants, le narrateur se décrit ainsi : « Le désordre de mes sens avait altéré ma voix, et je m'efforçais inutilement de retenir mes larmes⁶⁸. »

Prévost fait alors une transcription quasi physiologique de l'émotion. Ainsi quand Cleveland sait que Fanny est innocente :

C'était en effet un torrent qui portait le trouble dans son cours, et qui le communiquait à tous mes sens. Ma langue, ébranlée, si j'ose parler ainsi, sans mon ordre, allait prononcer tout ce qui aurait pu sortir de mon imagination troublée⁶⁹.

De même Fanny s'adresse au capitaine « avec un serrement de cœur qui se communiquait jusqu'au son de [s]a voix⁷⁰ ». Pour Prévost les sons font donc bien partie d'un

⁶⁰ Sur l'influence de Racine dans le roman, voir Catherine Ramond, *La Voix racinienne dans les romans du dix-huitième siècle*, 2014 et Charlene Deharbe, *op. cit.*.

⁶¹ *Cleveland*, l. 6, p. 574.

⁶² *Ibid.*, l. 1, p. 110.

⁶³ *Ibid.*, l. 1, p. 61.

⁶⁴ *Ibid.*, l. 14, p. 959.

⁶⁵ *Ibid.*, l. 5, p. 411.

⁶⁶ *Ibid.*, l. 3, p. 246.

⁶⁷ *Ibid.*, l. 3, p. 175.

⁶⁸ *Ibid.*, l. 6, p. 502.

⁶⁹ *Ibid.*, l. 11, p. 809-810.

⁷⁰ *Ibid.*, l. 9, p. 678.

dispositif qui allie le récit individuel et le spectacle : les degrés d'intensité stimulent la mémoire du narrateur, comme si, en les écrivant, il trouvait un plaisir à en restituer les harmonies pour le lecteur.

De la musique à l'opéra

La musique

Bien que l'apparition de la musique au livre 9 soit tardive dans la composition d'ensemble, elle n'est pas absente du roman et elle vient s'inscrire dans une étape essentielle de la vie sentimentale de Fanny et Cleveland. C'est Fanny qui en fait d'abord l'expérience à La Corogne, dans des circonstances qui sont difficiles. Elle se trouve en effet dans un état de fièvre ; installée dans la chambre d'une résidence offerte par le gouverneur, elle entend le bruit d'une sérénade espagnole sous sa fenêtre : « Pendant que je m'entretenais de ces rêveries fantastiques, je fus interrompue tout d'un coup par le bruit de plusieurs instruments qui commencèrent aussitôt un concert réglé⁷¹. » C'est un « bruit importun » qu'elle aurait voulu écarter, mais elle se résigne à l'écouter : « [...] je résolus de m'en faire un amusement, pour soulager mes peines par un moment d'interruption⁷² ». On apprend alors qu'elle appréciait la musique : « En vain m'efforçais-je de recueillir mon attention, et d'exciter mon goût pour un divertissement que j'avais toujours aimé⁷³ » ; l'écoute est alors liée au plaisir :

Mes oreilles mêmes paraissaient s'y refuser ; et la force de ma tristesse se renouvelant bientôt toute entière, des sons qui portaient d'un lieu si proche venaient insensiblement à me paraître éloignés. [...] Quoi donc ? disais-je en soupirant ; tout est sensible aux charmes de la musique ; les bêtes sauvages, dit-on, les pierres, les arbres se laissent émouvoir par la douceur des sons et des accords. Hélas ! comment suis-je plus dure et plus insensible qu'eux⁷⁴ ?

Au-delà de cet échec personnel dû à la souffrance, le concert devient un événement funeste pour la famille du gouverneur puisqu'il déclenche la jalousie de dom Thadeo, le fils de ce dernier.

C'est bien plus tard, au livre 12, qu'un deuxième épisode s'accompagne de musique : celui de la fête organisée pour célébrer le bonheur qu'ont Cleveland, Fanny et Cécile de se

⁷¹ *Ibid.*, l. 9, p. 704.

⁷² *Id.*

⁷³ *Id.*

⁷⁴ *Id.*

retrouver. Dom Thadeo, alors amoureux de Cécile, y participe par « diverses galanteries qui étaient peut-être copiées de quelque roman de sa nation⁷⁵ » ; la musique est associée à la séduction : « [...] par une précaution qui serait peu vraisemblable dans tout autre voyageur qu'un gentilhomme espagnol, dom Thadeo avait un luth dans sa malle, et le touchait avec assez d'agrément⁷⁶. » Un peu plus tard, on conseille à Cleveland de chercher le bonheur dans un mode de vie où « la musique, le jeu et les spectacles partageraient les intervalles des repas⁷⁷ ». Deux gentilshommes montrent le chemin du bonheur et de la gaieté jusqu'alors étrangère au narrateur : « Ils me proposèrent le choix de ce qui était le plus en honneur à Paris : Lully pour la musique, avec les meilleurs instruments de l'Opéra⁷⁸. » Cleveland participe alors, en épicurien, à des repas suivis de promenades, « les bals, les concerts, les spectacles venaient à la suite de ces délicieux festins⁷⁹ ».

Ce mode de vie est remis en question par la fête tragique qui se déroule au livre 14. Fanny y sent les désagréments de la danse et le fardeau des plaisirs, et surtout dom Thadeo y est tué par Monmouth. Aussi Fanny et Cécile vont-elles chercher ensuite des plaisirs plus simples dans une fête pastorale, « un concert d'instruments rustiques, des danses de bergères [...], enfin tout ce que Fanny croyait propre à réjouir un cœur mélancolique, sans le rebuter par l'appareil de faste et par les agitations d'une pompe inutile⁸⁰ ». Au terme de l'expérience, le nouvel idéal de Cleveland, fondé sur l'étude de la nature, écarte le luxe au profit du bon goût. Le bonheur est à chercher dans la modération des plaisirs qu'on ne s'interdit pas : « Ainsi la bonne chère, la musique, et les autres douceurs qui flattent les sens, ne furent point exclues de mon système⁸¹. »

Cleveland comme opéra

Au-delà de l'apport de la musique à la réflexion philosophique sur le bonheur, l'univers sonore du roman de Prévost paraît s'inspirer de l'opéra. Cleveland reconnaît avoir lu des romans baroques quand il décrit le naufrage (livre 2) ; au-delà de ce rapprochement, on sait que les genres du roman et de l'opéra avaient des sources et des sujets communs : l'opéra baroque, né

⁷⁵ *Ibid.*, l. 12, p. 868.

⁷⁶ *Id.*

⁷⁷ *Ibid.*, l. 12, p. 890.

⁷⁸ *Cleveland.*, l. 12, p. 901. C'est un léger anachronisme pour l'année 1670 (l'Académie royale de musique date de 1672).

⁷⁹ *Ibid.*, l. 12, p. 902.

⁸⁰ *Ibid.*, l. 15, p. 1017.

⁸¹ *Ibid.*, l. 15, p. 1066.

vers 1669 c'est-à-dire quand se situe l'action du roman, a souvent pour thème la « catastrophe lyrique » – pour reprendre l'expression de Sylvie Bouissou⁸² –, qui se transforme en un plaisir esthétique notamment chez Rameau quand il souhaite « exprimer les sentiments naturels qui sont associés au phénomène naturel⁸³ ».

Dans *Le Pour et Contre*, périodique publié entre 1733 et 1739 parallèlement à la rédaction de *Cleveland*, Prévost manifeste son intérêt pour l'opéra. Il rend compte plusieurs fois des spectacles qu'il a vus à Londres. Comme l'a souligné Jean Sgard⁸⁴, il loue les « talents extraordinaires de M. Haendel pour la musique⁸⁵ », en ajoutant que « Jamais la perfection d'un art ne s'est trouvée jointe avec tant de fécondité dans le même ouvrier⁸⁶ ». Il nomme les chanteurs et les cantatrices : Carestini, Senesino, la signora Cuzzoni, puis Farinelli⁸⁷. En 1736 il cite *Isis* de Lully, dont il admire le personnage de Hiérax. Il mentionne le poème de Dryden mis en musique par Haendel dans *La Fête d'Alexandre* (1736)⁸⁸, le pouvoir de la musique lui paraissant alors « faire passer l'âme par tous les degrés des passions violentes⁸⁹ ». La plus longue analyse est consacrée à *Castor et Pollux* de Rameau⁹⁰ : Prévost en admire particulièrement le monologue de Télétaire. La musique est bien « inventée par l'amour du plaisir⁹¹ ».

Cleveland reprend des décors d'opéra comme la grotte, lieu maternel et protecteur mais aussi infernal, où les personnages peuvent s'assimiler à Pluton et Proserpine. Ensuite viendront les îles, les utopies, les jardins. Les passages consacrés aux sauvages peuvent être rapprochés de la 4^e entrée des *Indes galantes*. La tempête, déjà présente dans les romans baroques, s'est imposée aussi à l'opéra⁹², où en partant du « bruit poétisé » les compositeurs vont vers une imitation plus développée si l'on songe à *Alceste* de Lully (1674), puis à *Alcyone* de Marais (1706), à *Hippolyte et Aricie* de Rameau (1733) et au « Turc généreux » des *Indes galantes* (1735).

⁸² Sylvie Bouissou, *Crimes, cataclysmes et maléfices dans l'opéra baroque en France*, 2011.

⁸³ *Ibid.*, p. 185.

⁸⁴ J. Sgard, *Labyrinthes de la mémoire*, op. cit., p. 231.

⁸⁵ *Le Pour et Contre*, Nb IX, p. 207.

⁸⁶ *Id.*

⁸⁷ *Le Pour et Contre*, Nb LXXX, p. 103, et Nb LXXXVII, p. 285.

⁸⁸ *Le Pour et Contre*, Nb CL, p. 49,

⁸⁹ *Ibid.*, p. 60.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 75 et Nb. CXCI, p. 315-324.

⁹¹ *Ibid.*, Nb CLXXIX, 1737, p. 31 et sq.

⁹² Voir Sylvie Bouissou, *Jean-Philippe Rameau*, 2014, p. 336-337.

Les situations viennent conforter ces rapprochements. Lors de la fête pour le retour de Cleveland, dom Thadeo

[...] prétendait représenter le dieu de l'hymen qui s'était fait accompagner de sa cour, pour briller chez moi dans toute sa gloire. La fille de ma sœur avait été changée en Amour ; [...]. Tous mes domestiques avaient reçu de lui chacun leur rôle, et s'étaient vêtus d'habillements bizarres dont il avait été l'inventeur. L'un représentait la fidélité, l'autre la constance : enfin tous les attributs de la vertu et de la félicité⁹³.

La malédiction première semble venir de Cromwell, le père qui a pris la place du roi. La gémellité des personnages de Cleveland et de Bridge les fait ressembler à Castor et Pollux puisque Bridge meurt quand Cleveland lui survit. La jalousie de plusieurs personnages rappelle celle des héros lyriques comme lorsque Hiéras aime Io en même temps que Jupiter. L'inceste, fantasme récurrent chez Prévost, ici vécu par Cleveland amoureux de Cécile, est présent dans *Médus, roi des Mèdes* de Bouvard, où Médée aime son propre fils ; mais, comme dans *Hippolyte et Aricie*, les personnages du roman sont finalement détournés du crime. La tentation du viol, incarnée par Gelin, apparaît discrètement dans *Proserpine* de Lully. Le mot même de suicide, imposé par Prévost dans le *Pour et Contre* en 1734 où plusieurs contes font état de ce sujet⁹⁴, désigne aussi un thème d'opéra si l'on songe à Didon ou à Phèdre dans *Hippolyte et Aricie*. On connaît l'importance du sommeil et du songe sur la scène de l'opéra : Prévost décrit pour sa part plusieurs songes des personnages en leur donnant une vraie fonction dramatique. Ainsi les « fables implexes » du romancier, que Sade a soulignées dans *Idée sur les romans*⁹⁵, sont en accord avec une forme opératique, les récits successifs des personnages se développant comme des chants. Le lyrisme des discours ou des déplorations est renforcé par ce que l'auteur a noté à propos des voix : d'où une langue qui procède par corrélations, tout comme l'action.

L'architecture générale du roman peut aussi se lire comme un opéra : la voix du narrateur est une basse continue qui impose sa tonalité triste. Le lecteur du roman-mémoires est convié à assister à un spectacle : les deux premiers livres sont comme un premier acte (il ne s'y passe « rien d'absolument malheureux⁹⁶ », on y voit la naissance de l'amour). Puis Prévost donne une nouvelle tonalité au début du livre 3 : « Je commence une narration que je vais accompagner de mes larmes » ; le tournant est souligné par une métaphore : « J'entre dans la mer immense

⁹³ *Cleveland*, l. 12, p. 868.

⁹⁴ *Contes singuliers tirés du Pour et Contre*, éd. J. Sgard, 2010, p. 122, p. 132, 257.

⁹⁵ *Idée sur les romans*, dans *Les Crimes de l'amour*, éd. M. Delon, 1987, p. 40.

⁹⁶ *Cleveland*, l. 2, p. 152.

de mes infortunes⁹⁷. » Les « cœurs tendres » doivent alors verser des larmes : « Développons cette malheureuse suite d'aventures, ou tendres ou tragiques, mais toutes si tristes et si intéressantes qu'elles me répondent de la compassion de mes lecteurs⁹⁸. » Le redoublement des histoires qui instaure une structure répétitive⁹⁹, le retour de personnages comme Gelin ou Mme Riding et Cécile qu'on croyait mortes – ce qui prolonge le rôle des divers solistes – concourent à donner l'impression d'un spectacle où les acteurs vont se rassembler avant de saluer. Enfin la mort déplorable de Cécile, personnage innocent, rappelle la tradition de la catastrophe finale. Au terme du roman *Cleveland* fait appeler des domestiques fidèles « sans bruit¹⁰⁰ », le cercueil est déchargé « secrètement ». On replonge dans le silence de la caverne originelle avec un horizon d'immortalité.

Ainsi l'univers sonore de *Cleveland* apparaît d'une grande richesse, en tendant même à rapprocher le roman du théâtre mis en musique. Certes, comme on l'a plusieurs fois remarqué, les voix comptent plus que les instruments dans la fiction du XVIII^e siècle¹⁰¹. Prévost use des *topoi* liés aux sons et aux voix pour nourrir et soutenir son action mais surtout pour transmettre les émotions. Par la diversité des incises qui se prolongent dans le récit, son roman prend en charge une oralité dont toutes les nuances doivent être perçues. De là vient l'originalité de la sagesse de ce « philosophe anglais » qui, loin de vouloir retranscrire l'exactitude de l'Histoire ou analyser rationnellement les personnages, préfère rester dans l'ordre de l'affectif. L'usage des sons pourrait être d'abord descriptif : il n'en est rien pour Prévost qui cherche à donner une dimension morale et dramatique aux sentiments qu'il met en scène, et en cela le modèle de la tragédie lyrique sert son projet. Dans le passage souvent cité du livre 5, son narrateur affirme, en rappelant la « masse uniforme de douleur » qui l'accable : « Je voudrais donc, si cela était possible à ma plume, réunir dans un seul trait toutes mes tristes aventures, comme leur effet se réunit dans le fond de mon âme¹⁰². » Le souci de l'harmonie, très important dans un long roman

⁹⁷ *Ibid.*, l. 3, p. 155.

⁹⁸ *Id.*

⁹⁹ Voir à ce sujet Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau* [1991], 2006, p. 233.

¹⁰⁰ *Ibid.*, l. 15, p. 1078.

¹⁰¹ Voir Béatrice Didier, *La Musique des Lumières*, 1985 et Hélène Cussac, « Place et sens de l'instrument de musique dans le roman des Lumières », 2011.

¹⁰² *Cleveland*, l. 5, p. 416.

chargé en péripéties, lui a permis d'exprimer l'intensité du sentiment plus que tout autre ne l'avait fait avant lui.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

PREVOST, Antoine François, *Supplément au Manuel lexique*, Paris, Didot, 1755.

—, *Le Pour et Contre*, Paris, Didot, 1733-1740 (20 vol.).

—, *Contes singuliers tirés du Pour et Contre*, Paris, Classiques Garnier, 2010 [J. Sgard (éd.)].

—, *Cleveland*, Paris, Desjonquères, 2003 [J. Sgard et Ph. Stewart (éds.)].

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, [1768], Amsterdam, Marc Michel Rey, 1772.

SADE, *Idée sur les romans*, dans *Les Crimes de l'amour* [an VIII], Paris, Gallimard (Folio classique), 1987 [M. Delon (éd.)].

Sources secondaires

BOUISSOU, Sylvie, *Crimes, cataclysmes et maléfices dans l'opéra baroque en France*, Paris, Minerve, 2011.

—, *Jean-Philippe Rameau*, Paris, Fayard, 2014.

CUSSAC, Hélène, « Place et sens de l'instrument de musique dans le roman des Lumières », *Dix-huitième siècle*, 43, 2011, p. 229-255.

DEHARBE, Charlène, *Du théâtre au récit de soi dans le roman-mémoires du XVIII^e siècle*, Leiden/ Boston, Brill/Rodopi, 2016.

DIDIER, Béatrice, *La musique des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France (Écriture), 1985.

KINTZLER, Catherine, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau* [1991], Paris, Minerve, 2006.

LAFERRIERE, Aude, *Les Incises dans les genres narratifs*, Paris, Classiques Garnier (Stylistic Investigations), 8, 2018.

PSYCHOYOU, Théodora, « Son, bruit, musique. Claude Perrault et l'approche réflexive de la perception auditive », dans Sarah NANCY et Julia GROS DE GASQUET (dir.), *La Voix du public en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 121-132.

RAMOND, Catherine, *La Voix racinienne dans les romans du dix-huitième siècle*, Paris, Honoré Champion (Les Dix-huitièmes Siècles), 2014.

SGARD, Jean, *Prévost romancier*, Paris, Corti, 1968.

—, *Labyrinthes de la mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.