

La harpe éolienne mise en scène dans la poésie et le roman européens

Alain Montandon
Université Clermont Auvergne

Les bruits et sons de la nature ont fait depuis toujours l'objet d'une fascination, mêlée de crainte et de plaisir. La harpe éolienne fut un moyen de mieux entendre ces voix pleines de mystère que l'Antiquité avait remarquées dans la « statue vocale » de Memnon en Égypte. Située en effet à Thèbes, l'une des deux statues colossales monolithes représentant le pharaon avait été fissurée par un tremblement de terre. L'historien grec Strabon rapporte que, selon une légende qu'il vérifia lui-même, la statue se mettait à chanter au lever du soleil. Devenue un objet de curiosité, cité par Strabon qui en décrit le son comme un bruit analogue à un petit coup sec, par Pline l'Ancien, par Tacite, par Pausanias qui évoque le son d'« une corde de cithare ou de lyre qui se rompt », par Juvénal, par Lucien et bien d'autres, le phénomène attira les voyageurs.

Depuis Néron jusqu'à Septime Sévère, c'est-à-dire pendant une période d'environ cent cinquante ans, elle vit accourir, de tous les points du monde romain, des milliers de voyageurs pour entendre sa voix mélodieuse, que l'on croyait d'origine divine. La restauration du colosse ayant mis fin à sa vibration, l'enthousiasme se calma peu à peu et un oubli de quatorze siècles succéda à la plus retentissante renommée¹.

Aussi étonnante puisse-t-elle être, la chose n'a rien de miraculeux et s'explique par un phénomène physique suivant lequel c'est la dilatation du quartzite à la chaleur du soleil qui produit ces sons étranges que l'on assimile, soit aux sons d'une voix, soit à une musique merveilleuse. De tels phénomènes ne sont pas rares et l'on peut en trouver en différents points du globe, de la péninsule du Sinaï aux bords de l'Orénoque d'où Humboldt note la musique des roches provoquée par le changement de température. Si la statue parlante ou chantante a fait l'objet de nombreuses études, reprenant sans cesse les sources grecques et latines², le *topos* mythique du fils de l'Aurore éveille le lien entre la mort, le souvenir du mort et la voix du poète dans le mythe lyrique en germe depuis la Renaissance. Comme statue funéraire mettant en jeu

¹ Paul-Hippolyte-Boussac, « La statue sonore de Memnon », *Revue des Deux Mondes*, t. 34, 1906.

² Voir par exemple A.F. von Veltheim, *Etwas über Memnons Bildsäule...*, Helmstedt, 1792 ; Antoine-Jean Letronne, « La statue vocale de Memnon étudiée dans ses rapports avec l'Égypte et la Grèce », in *Mémoires de l'Institut national de France*, t. 10, 1833, p. 248-359.

les liens de l'art à la mort, et de la parole au silence, elle suscita la possibilité d'une parole poétique³.

Les poètes ont associé fréquemment la statue de Memnon à une harpe. Avant Byron qui faisait référence à la statue de Memnon en harpiste⁴, Amelia Opie évoquait le luth sur la statue de Memnon⁵ et Christopher Smart, l'ami de Fielding et de Samuel Johnson, dans *Inscriptions on an Aeolian Harp* (1750) saluait en latin « Salve, Memnoniam vox imitata lyram ! » et en anglais (Hail heav'nly harp, where Memnon's skill is shewn, / That charm'st the ear with musick all thine own !). Akenside, dans *Les plaisirs de l'imagination*, voyait dans la statue les cordes d'une harpe.

La statue de Memnon, si vantée par la fabuleuse Égypte, faisait entendre des sons aux approches de l'Aurore ; chaque corde de sa lyre répondait au rayon qui l'avait frappé : c'est une image de l'accord que la Nature a mis entre les objets extérieurs et les organes subtils de notre esprit ; c'est ainsi que l'impulsion agréable des puissances d'un même genre, la mélodie des sons, la juste proportion des formes, les grâces du mouvement, l'éclat de la lumière, pénètrent l'imagination sensible, ébranlent les fibres exposées à leur action ; ces fibres s'animent & prennent le mouvement que leur donnent les rayons qui les ont frappées ; alors l'âme émue se déploie toute entière, ses ressorts réagissent sur les objets qui l'environnent, on voit naître l'enchantement inexprimable du vers; le délire poétique & la fiction présentent à l'esprit des fontaines sacrées, des champs Élyséens, des séjours délicieux ; la Raison descend de son trône majestueux, pour sourire à l'Illusion, peu-à-peu les Passions calmées⁶.

En évoquant Memnon et cette musique issue de phénomènes naturels, Akenside souligne combien son audition sollicite des mouvements intérieurs chez l'être humain et excite l'activité de son imagination. Extérieur et intérieur se correspondent, tout comme, dans un autre registre, la musique des sphères peut établir des liens entre microcosme et macrocosme. Ces affects sont les mêmes que ceux provoqués par la harpe éolienne dont il convient de rappeler très brièvement l'origine.

³ « Car le tombeau toujours comprendra le poète » (Charles Baudelaire, « Remords posthume »). Le poème *Napoléon en Égypte* évoque ainsi dans « Les Pyramides » l'éternité et la disparition :

« C'était l'heure où jadis l'aurore au feu précoce
Animait de Memnon l'harmonieux colosse ;
Elle se lève encor sur les champs de Memphis,
Mais la voix est éteinte aux lèvres de son fils ;
Les siècles l'ont vaincu : l'œil reconnaît à peine

Le géant de granit, étendu sur l'arène. » (*Œuvres* de Barthélemy et Méry, 1831, 3, p. 50).

⁴ « Memnon, from the Ethiop king Whose statue turns a harper once a day. » (Byron, *The Deformed Transformed; A Drama*). Voir aussi « D'autres, que quelque forme ou figure inconnue, née peut-être du délabrement, a donné à cette ruine grise le pouvoir (inférieur à celui de la statue de Memnon, chauffée aux rayons de l'Égypte, qui jouait de la harpe à heure fixe) de charmer par sa voix ; triste mais sereine, elle glisse par-dessus les arbres et les tours ; je n'en connais pas la cause, ni ne peux la deviner, mais tels sont les faits ; je l'ai entendue — jadis peut-être trop. — » (*Don Juan*, chant XIII, str. 64).

⁵ « So when the lute on Memnon's statue hung

At day's first rising strains melodious poured

Untouched by mortal hands, the gathering throng

In silent wonder listened and adored. » (Amelia Anderson Opie, *Stanzas Written under Aeolus' Harp*)

⁶ Mark Akenside, *Les plaisirs de l'imagination*, 1759, p. 12-13.

Il s'agit d'un appareil prenant un caractère musical en raison des sons harmonieux qu'il produit par la seule action du vent. Les Talmudistes avaient prétendu que la harpe de David (son *kinnôr*, lyre hébraïque) résonnait d'elle-même la nuit et au X^e siècle Dunstan de Cantorbéry faisait produire des sons par le vent à une harpe. Au XVI^e siècle Jean-Baptiste Porta indique en 1560 la manière de faire résonner les instruments de musique par l'action immédiate d'un courant d'air dans sa *Magie naturelle*. Le véritable inventeur serait le père Athanase Kircher au XVII^e siècle, le célèbre inventeur du piano à chats, qui par une nuit d'été à Rome avait placé une harpe dans sa chambre, entre deux portes ouvertes, quand une brise légère produisit une douce harmonie ce qui effraya le gardien du couvent, avant qu'il ne découvre le mécanisme ingénieux à l'origine. Kircher parle en détail de cette sonorité spéciale qui n'est pas celui des instruments à vent ni celui des instruments à corde, mais qui tient le milieu entre ces deux espèces de son, dans sa *Phonurgia*⁷ tout comme dans son ouvrage *Musurgia Universalis* (1650).

Mais la construction de l'instrument (un cadre de bois tenant des cordes et muni parfois d'une caisse de résonance) et sa diffusion sont décidément anglaises. William Jones dans *Physiological Disquisitions*⁸ cite Pope qui, traduisant Homère, a rencontré le *Commentaire d'Eustathe* mentionnant les sons harmonieux du vent sur des cordes tendues. Il raconte comment le violoncelliste Oswald s'est essayé à construire un tel instrument après avoir remarqué que la harpe d'un harpiste sur la Tamise s'était mise à résonner d'elle-même sous le souffle du vent. Pour cela il plaça sur le châssis d'une fenêtre l'instrument qu'il devint ensuite facile à reproduire. La mode en fut lancée et les poètes anglais ne se privèrent pas d'en chanter les charmes sensibles et sentimentaux. Car la douce et labile musique semblait parler aux femmes de manière privilégiée. Ainsi William Mason, célèbre poète, éditeur et jardinier-paysagiste offrait par exemple à Miss Shephard son poème *To an Aeolus Harp*. James Thomson, l'auteur des *Saisons*, avait dans *An Ode on Aeolus's Harp* (1748) souligné combien les sons de la harpe éolienne pouvait être un chant d'amour :

Those tender notes, how kindly they upbraid !
With what soft woe they thrill the lover's heart⁹ !

⁷ Athanasius Kircher, *Phonurgia nova sive conjugium mechanico-physicum artis et natura paranympa phonosophia concinnatum*, Rudolphum Dreherr, Campidonae, 1673.

⁸ William Jones, *Physiological Disquisitions or Discourses on the natural philosophy of the elements* (London, 1781). Voir « On the Aeolian Harp p. 338-346.

⁹ « Ces notes tendres, avec quelle gentillesse elles se lèvent ! Avec quelle douce souffrance elles font vibrer le cœur de l'amoureux ! » (James Thomson, *An Ode on Aeolus's Harp*, v. 5-6).

Et dans *The Castle of Indolence* (1748) il chante une certaine musique n'ayant jamais été connue auparavant qui met du baume sur l'esprit mélancolique. Nul étonnement de voir que William Turner, qui avait une grande admiration pour le poète écossais, lui consacre un tableau intitulé *Harpe éolienne* dans lequel l'instrument est suspendue dans un paysage bucolique sur la tombe du poète. Il écrit : « Sur la tombe de Thomson, la rosée va distillant ses larmes. Les vers suscitent encore de tristes souvenirs qu'une mode trompeuse ne peut ensevelir. Coule sans bruit, belle Tamise, car tout est dit ; sa flûte silencieuse et sa harpe tarie ne résonneront plus au bois de Twickenham. » Ainsi souligne-t-il ce qui va être à la fin du siècle les grands *topoi* suggérés par la harpe éolienne dont les sons semblent venir du plus proche et du plus lointain : le souvenir, la mort, le caractère éphémère d'une musique témoin de l'art éternel, auxquels on peut ajouter l'humeur variable et contradictoire suscitée comme l'écrivait Edmund Spenser dans *The Ruines of Time* (1591) :

[...] all the way most heavenly noyse was heard
Of the strings, stirred with the warbling wind,
That wrought both joy and sorrow in my mind¹⁰.

Ce sont justement ces caractéristiques singulières de la harpe éolienne qui déterminent ses emplois narratifs et poétiques. La représentation de cette poésie de l'air et des vents et la fabrication réelle de l'instrument¹¹ se développent dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, d'abord en Angleterre, puis en Allemagne, la France restant assez peu touchée par cet engouement qui investit les jardins anglais, les ruines construites, les parcs¹², tout comme les habitations. Alors que la harpe éolienne devient un thème important de la sentimentalité, libérant les voix secrètes de la nature en en transcrivant les accents mystérieux, le motif trouve en outre un supplément d'intérêt chez Macpherson, en devenant le symbole pessimiste d'un deuil inguérissable. Dans le monde sombre et mélancolique d'Ossian l'homme en deuil ne reçoit aucune réponse (« nought answered, but the son of rock »)¹³. Il se demande si cette musique fantastique est le simple jeu du vent sur les cordes, ou celui du souffle des ancêtres. La harpe devient un vecteur essentiel de l'imaginaire historicisant, liant musique et mémoire¹⁴ :

¹⁰ « [...] on entendait tout le long du chemin le plus céleste son des cordes remuées par le gazouillis du vent. Cela provoqua à la fois joie et tristesse dans mon esprit ».

¹¹ Par exemple chez Longmann Brodrip et Clementi à Londres, chez J.W. Bindernagel à Gotha et chez Pleyel à Paris.

¹² En Allemagne à partir de 1760 à Weimar, à Wörlitz, au Seifersdorfer Tal près de Dresde, etc.

¹³ Ce qui fait penser à Werther : « Nichts antwortete als die Stimme des Felsens ».

¹⁴ Chénier évoque la puissance du souvenir par l'image de la harpe éolienne qui exalte le souvenir de l'absente.

« Je suis de ma mémoire absolu possesseur ;
Je lui prête une voix, puissante magicienne,

elle est l'écho de la voix des morts¹⁵ : « Does the wind touch thee, o harp ! or is it some passing ghost ? » (*Berrathon*).

My harp hangs on a blasted branch. The sound of its strings is mournful. – Does the wind touch thee, O harp, or is it some passing ghost ! – It is the hand of Malvina¹⁶ !

Cette harpe ossianesque qui chante toute seule, comme le souvenir des morts, a fait l'objet d'un poème intéressant d'Eusèbe Salverte, *Ossian ou la Harpe éolique*, publié dans le *Mercure* du 23 septembre 1809, qui résume bien les thèmes principaux : celui du souvenir et du temps qui passe, de la pensée de la bien-aimée que ces sons plaintifs évoquent¹⁷, le spleen nourri par telle triste musique et l'accord symbiotique de la nature extérieure et du profond sentiment intérieur, source d'un lyrisme désolé.

Quels sons plaintifs troublent ma rêverie ?
En longs soupirs, quels accords inconnus
Ont réveillé dans mon âme attendrie
Le souvenir des jours qui ne sont plus ?

De Malvina, près de moi descendue
L'ombre chérie a, d'un souffle léger,
Fait résonner ma harpe, suspendue
Au chêne antique, ornement du rocher
[...]
Dans nos forêts l'hiver poursuit l'automne,
Un deuil profond couvre nos champs déserts ;
Le vent qui siffle, et l'onde qui résonne,
Répondent seuls à mes tristes concerts¹⁸.

Comme aux brises du soir, une harpe éolienne,
Et chacun de mes sens résonne à cette voix :

Mon cœur ment à mes yeux, absente je vous vois. » (Chénier, *Œuvres poétiques*, 2005, t. I, p. 314.

¹⁵ L'auteur (l'éditeur fictif) indique d'ailleurs lui-même dans une remarque cette idée : « It was the opinion of the times, that, on the night preceding the death of a person worthy and renowned, tyhe harps of those bards, who were retained by his family, emitted melancoly sounds. »

¹⁶ « Ma harpe est suspendue à une branche foudroyée. Le son de ses cordes est lugubre. — Est-ce que le vent te touche, ô harpe, ou est-ce un fantôme qui passe ! — C'est la main de Malvina. » (cité dans Pairs pendant l'année 1802, vol. XXXV, 1802, p. 351).

¹⁷ Ce *topos* est repris sans cesse au XIX^e siècle. Par exemple dans *La harpe éolienne* d'André Van Hasselt en 1833 :

« Est-ce une âme qui vient, qui vient, rêveuse et tendre,

Gémir dans la musique et pleurer ici-bas ? » (*Nouvelles poésies*, Bruylant et Cie, 1857, p. 149-150).

¹⁸ À la suite du poème était glissée la note publicitaire révélatrice suivante :

« Depuis quelques années, on a inventé de tendre entre les arbres de longs fils de fer qui, recevant le souffle des vents, rendent des sons harmonieux.

La *harpe éolique* est le fruit du perfectionnement de cette invention. Sa forme élégante et simple en rend le transport facile. Rien ne peut exprimer le charme mélancolique de cette musique aérienne (On trouve ces harpes chez M. Pleyel, boulevard Saint-Denis). »

Le surgissement de la musique provoque, pour reprendre le mot d'Emmanuel Reibel « une quasi-nékuyia¹⁹ ». Ces voix de l'au-delà sont un *topos* longuement développé²⁰. Hölty dans son ode *Vermächtnis* (1775) avait aussi mentionné l'idée de la harpe résonnant par l'esprit des morts. Herder en avait repris l'idée à Thomson en 1795 avec *An die Aeolsharfe* où les airs véhiculent le ton soupirant de l'aimée loin de son ami. Dans le poème de Dalberg, *Die Äolsharfe, ein allegorischer Traum* (Erfurt, 1801), les sons de la harpe sont des voix de l'au-delà, qui viennent du royaume des âmes disparues et qui permettent d'exprimer leur nostalgie en des sons tendres pour les amis restés qui pleurent leur disparition. Bien d'autres poètes se sont saisis de ce thème.

L'impact d'une telle musique, l'ébranlement d'une corde de harpe qui fait résonner toutes les fibres sensitives, comme le note Xavier de Maistre²¹, l'ébranlement affectif sont notés par tous. Ainsi l'héroïne de Mme de Genlis lorsqu'elle découvre l'invention anglaise est pénétrée au plus profond d'elle-même par cette harmonie enchanteresse.

Enfin, j'allois m'endormir, lorsque les sons les plus mélodieux me réveillèrent. Très surprise, j'écoute ; ce n'étoit point de la musique, c'étoit une mélodie vague et céleste qui pénétrait jusqu'au fond de l'âme²².

Les sons de la harpe comme un Rorschach sur lequel on projette ses sentiments profonds²³ émeuvent et si J.M. Cox dans ses *Observations pratiques sur la démence* (Londres, 1804) montrait l'effet thérapeutique des accords variés et doux de la harpe d'Éole, James Beattie opposait à ces effets d'apaisement une surexcitation qui donnait des accès de fièvre :

Un de mes amis, profondément instruit dans la théorie de la musique, qui connoît parfaitement l'économie animale, et observe exactement la nature, m'a assuré qu'il a éprouvé plusieurs accès de fièvre aux sons d'une harpe Éolienne, et quelques autres semblables, que je pourrais rapporter, ne sont pas faciles à expliquer, à moins qu'on ne suppose que certains sons exercent une influence mécanique sur certaines parties du corps. [...] Qu'il en soit ce qu'on voudra il faudra néanmoins convenir que l'âme peut être affectée d'une manière quelconque par de simples sons, qui ne présentent ni sens, ni modulation, non-seulement par ceux de la harpe Éolienne, ou autres instruments de musique, mais encore par le murmure des vents, par le gasouillement des oiseaux, par le bruit des cascades, par les cris de la multitude, par les mugissemens de l'Océan, pendant la tempête, et enfin, quand on peut l'entendre sans frayeur, par le tonnerre lui-même²⁴.

¹⁹ Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique » ...*, 2013.

²⁰ Voir à ce sujet André Delrieu, « Les fantômes dévoilés », 1839, p. 196.

²¹ Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, ch. 39.

²² Mme de Genlis, *Suite des Souvenirs de Félicie L****, 1807, p. 197.

²³ « Nous pourrions les appeler sans métaphore, musique de l'imagination » (William Jones, *op. cit.*).

²⁴ James Beattie, *Essai sur la poésie et sur la musique, considérée dans les affections de l'âme*, 1797, p. 164-165.

La mélancolie aux résonances harmonieuses chantée par un Mörike ébranle également le poète :

Mais soudain
Voici que le vent frappe les cordes avec plus de force :
Un cri gracieux de la harpe
Réveille pour mon doux effroi
l'émotion violente de mon âme²⁵.

C'est que « la nature semble se trouver en accord avec le poète caché en nous et se moquer avec lui de notre misérable joie et de notre joyeuse misère, tantôt en se riant de nous au fond des tombeaux, tantôt en faisant entendre ses plaintes funèbres près des couches nuptiales ; elle mêle ainsi, de manière tout à fait étrange, plainte et plaisir, gaieté et tristesse » écrivait G. H. Schubert²⁶.

La harpe éolienne, objet de curiosité, objet d'études et de vulgarisation²⁷, est devenue un *topos* non seulement en poésie, mais également un *topos* narratif. D'un côté elle intervient dans des scènes sentimentales dont le romantisme allemand dès les années 1790 s'empare, mais également dans des situations où son caractère singulier provoque effroi et terreur. On remarquera que si la fortune de la harpe éolienne naît au milieu du XVIII^e siècle, elle trouvera sa pleine expansion au tournant du siècle en s'épanouissant jusque dans les années 1830 environ, en Allemagne comme en Angleterre, car les écrivains français ne s'y intéressent guère et de toute façon pas avant le XIX^e siècle²⁸. Ce manque d'intérêt peut trouver différentes explications, dans la circulation matérielle de l'objet lui-même, dans une sensibilité et une culture différente (le romantisme français commence alors que le romantisme allemand est déjà passé).

Un premier exemple de ce *topos* narratif de la harpe éolienne dont le caractère surnaturel suscite l'étonnement et la peur se trouve dans le roman fort picaresque de Tobias Smollett, *The*

²⁵ Eduard Mörike, « À une harpe éolienne », in *Chant de Weyla et autres poèmes*, 2012, p. 123.

« Aber auf einmal,
Wieder Wind heftiger herstößt,
Ein holder Schrei der Harfe
Wiederholt mir zu süßem Erschrecken
Meiner Seele plötzliche Regung. » (« An eine Äolsharfe », 1838)

On sait combien les musiciens ont été sensibles au lyrisme de ce poème (Johannes Brahms, op. 19, n°5 ; Kauffmann, op. 13, n°1 ; Hugo Wolf ; Wolfgang-Andreas Schultz, etc.).

²⁶ Gotthilf Heinrich Schubert, *La symbolique du rêve*, 1982, p. 79.

²⁷ Pensons par exemple à Matthew Young (*An inquiring into the principal phaenomena of sounds and musical strings*, Dublin, 1784) ou à Georg Christoph Lichtenberg, « Beschreibung der Riesen-Wetterharfe unter Neue Erfindungen, physikalische und andere Merkwürdigkeiten », in *Neue Erfindungen, physikalische und andere Merkwürdigkeiten im Göttinger Taschenkalender*, 1789 et son important article « Von der Aeolus-Harfe », in *Göttinger Taschen Kalender für 1792*. Mentionnons également l'article de J. Bertuch, « Die Äolsharfe » paru dans le *Journal des Luxus und der Moden* en 1799.

²⁸ Et souvent avec moquerie, tel Balzac dans *La Maison Nucingen* (Bruxelles, 1838, p. 116) : « Ces deux amants s'écrivaient les plus stupides lettres du monde, en se renvoyant sur du papier parfumé des mots à la mode : *ange ! harpe éolienne ! avec toi je serai complet ! il y a un cœur dans ma poitrine d'homme ! faible femme ! pauvre moi !* toute la friperie du cœur moderne. »

Adventures of Ferdinand Count Fathom (1753). Le débauché Fathom désirant séduire Celinda veut profiter de la sensibilité de la jeune fille rongée par la crédulité et une peur superstitieuse. Il s'efforce de faire naître chez elle angoisse et peur pensant que plus la terreur augmenterait et plus la réticence de la vertueuse jeune fille diminuerait. Aussi ce calculateur choisit en dernier ressort de se servir d'une harpe éolienne pour que les sons surnaturels l'effrayent au plus au point et qu'elle vienne chercher refuge dans ses bras :

Quelques années plus tôt, un musicien très ingénieux avait construit un instrument à douze cordes qu'il avait appelé avec raison Harpe éolienne puisque, soumis à un courant d'air approprié, il produit une variété de sons à la fois harmonieux, sauvages et irréguliers qui semblent résulter d'un enchantement et disposent merveilleusement l'esprit aux situations les plus romanesques. Fathom, qui était un vrai virtuose de la musique, avait introduit l'une de ces guitares d'un nouveau genre dans le pays, et comme personne dans la maison n'avait encore eu connaissance de son effet, il la mit cette nuit au service de son aventure en la fixant au cadre d'une fenêtre de la galerie exposée au vent d'ouest, qui soufflait doucement. Les cordes n'eurent pas plus tôt senti le frôlement du zéphyr embaumé qu'elles se mirent à répandre un flot de mélodie plus suave et plus mélodieux que la chanson de Philomèle, que le murmure des eaux et que le concert des bois tout entier. Les douces et tendres notes de la paix, de l'amour, s'enflaient délicatement, insensiblement, en un hymne puissant de triomphe et d'exultation, rejoint par le timbre grave de l'orgue et par un chœur de voix qui s'affaiblissait peu à peu jusqu'à mourir dans le lointain [...].

Il lui faudrait le cœur bien sec et l'oreille bien dure, celui qui pourrait entendre sans émotion pareille harmonie : aussi affecta-t-elle profondément la tendre Celinda, dont les impressions naturellement vives se trouvaient portées par la peur à un degré extrême de la douleur, qui ne pouvait avoir au préalable aucune idée de ce genre de concert et qui était assez crédule pour gober la plus improbable histoire de superstition. Excédée de terreur comme elle l'était et convaincue que cette musique n'appartenait pas au monde des mortels, elle se recommanda à la protection de la Providence en une succession de pieuses invocations²⁹.

Il s'introduit dans sa chambre sous prétexte de la rassurer, mais en fait pour contribuer à augmenter son angoisse.

Douce mélodie ! lui dit-il, qu'on croirait faite pour calmer l'angoisse de quelque saint à l'heure de son agonie. Écoutez ! elle s'élève à présent sur une tonalité plus vive, plus éthérée, comme une exhortation à entrer aux royaumes de béatitude. Plus aucun doute qu'il soit maintenant affranchi des misères de cette vie³⁰ !

La pauvre Celinda au comble de l'épouvante et de l'égarement fait venir toujours plus près d'elle l'infâme séducteur en courant à une inévitable perte³¹.

²⁹ Smollett, *La carrière d'un vaurien* [*Les Aventures de Ferdinand Le Comte Fathom*], 1999, p. 201-202.

³⁰ *Ibid.*, p. 203.

³¹ Cette tactique de séduction n'est pas sans nous faire penser à Diafoirus : « Mademoiselle, ne plus ne moins que la statue de Memnon rendait un son harmonieux lorsqu'elle venait à être éclairée des rayons du soleil, tout de même me sens-je animé d'un doux transport à l'apparition du soleil de vos beautés » (Molière, *Le Malade imaginaire*, acte II, scène 5).

En Allemagne, c'est toute une philosophie de la nature que fait naître l'instrument dont les sons primitifs passent pour être le « sanscrit de la nature ». Pour Novalis, « la nature est une harpe éolienne, un instrument musical, dont les sons retrouvent en nous les touches qui ébranlent des cordes plus sublimes ». Un chant sommeille en toute chose disait le poète et les fils de la harpe en sont la baguette magique libératrice³². Mais cette nature dont la harpe transmet les accents oniriques inarticulés dans des variations aléatoires peut être effrayante dans sa sublime incommensurabilité et exprimer la souffrance, car la douleur est le « Grundton der Natur » : « Écoute seulement la harpe éolienne ! Douleur est la tonalité fondamentale de la nature³³ » écrit Justinus Kerner dans un sonnet. Hoffmann, au fait du caractère musical de certains bruits de la nature décrit, dans le *Chat Murr*, comment Abraham fait tendre les cordes de la harpe par une nuit d'orage pour une terrible symphonie qui accompagne Kreisler alors très angoissé, son identité étant menacée par l'apparition d'un double :

J'avais fait tendre la harpe éolienne qui se trouve, comme tu le sais, au-dessus du grand bassin ; et l'orage, grand virtuose, en tirait des effets admirables. Parmi les hurlements et les grondements de l'ouragan, les explosions du tonnerre, les accords de l'orgue gigantesque prenaient une voix terrifiante. Les sons puissants se succédaient, de plus en plus rapides, et l'on assistait à un ballet de furies qui, je t'assure, était de grand style. Ha ! on est bien loin d'en entendre jamais un semblable entre les décors de toile d'un théâtre... Bref ! ... au bout d'une demi-heure tout était fini. La lune parut à travers les nuages, la brise nocturne murmura sa consolation aux bois effrayés et sécha les larmes des buissons. Cependant, la harpe éolienne se faisait entendre encore, par intervalles, comme une sonnerie de cloches lointaines, étouffées. Je me sentais d'une étrange humeur. Ô mon cher Johannès, toi seul tu emplissais mon âme, et je croyais qu'à l'instant tu allais surgir devant moi du tombeau de mes espérances déçues, de mes rêves irréalisés, et te jeter dans mes bras. (p. 34-35).

[...]

Kreisler ne savait pas lui-même ce qui, soudain, avait pu l'émouvoir si fort ; il s'appuya à la balustrade, ferma les yeux. Il entendit alors le chant de Julia et une souffrance indiciblement douce fit tressaillir son cœur. Des nuages passaient, jetant de larges ombres sur les monts et sur la forêt, comme des voiles noirs. Un sourd roulement de tonnerre retentit à l'orient, le vent du soir gronda plus fort, les ruisseaux firent entendre plus haut leur murmure ; et la harpe éolienne vint mêler à ces bruits des notes isolées, semblables aux accents d'orgues lointaines, tandis que les oiseaux de nuit, effrayés, prenaient leur vol et passaient en sifflant à travers les fourrés. Kreisler sortit soudain de sa rêverie et aperçut son reflet dans l'onde obscure. Il lui sembla alors

³² « Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort. »

(Eichendorff, « Wünschelrute », in *Das deutsche Gedicht*, 1964, p. 208).

³³ « Lausch' der Äolsharfe nur!
Schmerz ist Grundton der Natur ;
Schmerz des Waldes rauschend Singen,
Schmerz-des Baches murmelnd Springen,
Und am meist aus Menschen Scherz
Tönt als Grundton Schmerz, nur Schmerz. »

Justinus Kerner, *Die Dichtungen*, 1841, I, p. 309. Le sonnet est paru en 1839 dans *Morgenblatt für gebildete Stände*.

qu'Ettlinger, le peintre fou, le regardait du fond des eaux. « O ho ! lui cria-t-il, es-tu là, double aimé, vaillant compagnon ?... (p. 167).

[...] Mais Kreisler avait à peine achevé que Maître Abraham éclata de rire et s'écria : « Je reconnais bien là mon imaginaire indéracinable, mon visionnaire fini... Pour l'organiste qui vous a joué un choral effrayant dans le parc, c'est tout simplement le vent nocturne qui passait dans les airs en grondant et faisait vibrer les cordes de la harpe des tempêtes. Mais oui, Kreisler vous avez oublié la harpe tendue entre les deux pavillons, au fond du parc.

L'abbé Gattoni de Milan fit tendre entre deux tours quinze fils de fer accordés de façon à donner la gamme diatonique. A tous les changements atmosphériques, ces cordes résonnaient plus ou moins haut, selon l'intensité de leurs modifications. Cette harpe éolienne en grand portait le nom de *harpe géante* ou *harpe des tempêtes*. (Note d'Hoffmann)³⁴.

Hoffmann oppose d'ailleurs les harpes d'intérieur aux grandes harpes (*Wetterharfe*) dans la nature qui donnent un son puissant³⁵. C'est ainsi que dans *Les Automates* tout un débat entre Louis et Ferdinand s'attache à montrer l'étrange affinité entre la propre musique intérieure et celle de la nature. Aussi écho, résonance et affinité harmonique de la harpe éolienne sont-ils des modèles pour parler des relations amoureuses : « je voulais faire remarquer que l'amour se comporte avec l'amitié comme l'accord de la harpe éolienne, qui ébranle toutes les fibres de l'être, le fait avec les cordes frappées du pianoforte dont le son résonne doucement et longtemps dans l'âme³⁶ ». L'idée que cette harpe est en communication sympathique et télépathique est développée par exemple dans la ballade de Joukovski, *La harpe éolienne* (1814) où lorsque le héros meurt, la harpe se met à jouer d'elle-même.

La harpe éolienne est un symbole de l'âme humaine et une métaphore fréquente chez Jean Paul pour évoquer la chaîne des êtres, entre le microcosme et le macrocosme : « Combien rares sont les âmes qui savent à quel point l'harmonie de la nature extérieure s'accorde avec la nôtre, et que le grand Tout n'est qu'une harpe éolienne avec des cordes inégales, reposant avec des mouvements plus lents ou plus rapides devant un souffle divin³⁷. » Pour Novalis l'homme est lui-même une harpe³⁸ et la nature est une harpe éolienne, un instrument musical dont les sons proviennent de cordes sublimes qui sont en nous³⁹. Cette intériorisation d'une part et le jeu de double est propre aux romantismes allemand, anglais et français. Hoffmann se demandant comment différencier le son d'un bruit invoque la sensibilité musicale du sujet. Or

³⁴ E.T.A. Hoffmann, *Le Chat Murr*, 1943, p. 34-35, 167 et 169.

³⁵ « Ich denke an die Äolsharfe », unterbrach Ferdinand den Freund; « was hältst du von dieser sinnigen Erfindung ? » « Die Versuche », erwiderte Ludwig, « der Natur Töne zu entlocken, sind allerdings herrlich und höchst beachtenswert, nur scheint es mir, daß man ihr bis jetzt nur ein kleinliches Spielzeug darbot, das sie mehrenteils wie in gerechtem Unmute zerbrach. Viel größer in der Idee, als alle die Äolsharfen, die nur als musikalische Ableiter der Zugluft zum kindischen Spielwerk geworden, ist die Wetterharfe, von der ich einmal gelesen. Dicke in beträchtlicher Weite im Freien ausgespannte Drähte wurden von der Luft in Vibration gesetzt, und ertönten in mächtigem Klange. » (E.T.A. Hoffmann, *Die Automate*).

³⁶ Lettre de Hoffmann à Hippel du 15 mars 1797.

³⁷ Jean Paul, *Hesperus*, 1930, I, p. 149 (*Sämtliche Werke*, 1966, I, p. 680)

³⁸ « Der Mensch ist die Harfe, soll die Harfe sein. »

³⁹ « Die Natur ist eine Äolsharfe, ein musikalisches Instrument, dessen Töne wieder Tasten höherer Saiten in uns sind. »

cette capacité de distinction permettant la reconnaissance du Beau dans la nature est le propre de l'activité du poète. Mais lorsqu'il est comparé à une harpe éolienne, c'est sa passivité réceptrice qui est signifiée.

Si pour Lamartine la harpe « par l'haleine des vents légèrement émue rend des sons ravissants⁴⁰ », pour d'autres la sonorité étrange est ressentie comme une menace externe et le signe d'une passivité aliénante. Non seulement le poète est une simple caisse de résonance, mais il est de plus sous l'emprise du magnétisme de la nature nocturne. « C'est une chose particulière que cette harpe intérieure dont l'humeur est si souvent sensible » écrivait Carus dans ses mémoires⁴¹. L'artiste, écho de la nature, intériorise ou projette cette magie crépusculaire, douce et flottante que Coleridge a également chantée dans *The Eolian Harp*⁴². Image même de l'inspiration poétique, avec son caractère spontané et imprévisible, la harpe éolienne est l'image même du poète qui pour Shelley « est un instrument sur lequel s'exerce une série d'impressions externes et internes semblables aux sautes d'un vent capricieux soufflant sur une harpe éolienne et dont les mouvements produisent une mélodie toujours changeante⁴³ ». Ce que Coleridge, qui comparaît dans « Dejection⁴⁴ » le poète à un luth éolien, notait :

Maintes pensées inattendues et vagabondes
Et maintes vagues et fugitives images
Traversent mon cerveau indolent et passif
Aussi rapides et diverses que les brises flottantes
Qui enflent et agitent cette harpe docile⁴⁵.

Thomson déjà avait attiré l'attention sur cette aliénation⁴⁶ qui fait que le poète n'est plus le sujet de sa création mais le « faible instrument » d'une révélation. « Et c'est ainsi qu'au long de mon

⁴⁰ « Telle au souffle des airs la harpe suspendue
Par l'haleine des vents légèrement émue

Rend des sons ravissants » (cité par Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée...*, 2003, p. 146).

⁴¹ « Es ist doch ein eigenes Ding um die innere Äolsharfe, wie sie oft so gar empfindlich in ihrer Stimmung ist ! » (Carus, *Lebenserinnerung und Denkwürdigkeiten*, 1966, I, 3, p. 254). [Erstdruck in vier Teilen: Leipzig (F.A. Brockhaus) 1865/66].

⁴² « a soft floating witchery of sound ».

⁴³ Shelley, *Defense of Poetry*.

⁴⁴ « Or the dull sobbing draft, that moans and rakes
Upon the strings of this Æolian lute,

Which better far were mute. » (Coleridge, *Dejection, An Ode, Poems*, 1955, p. 155, v. 6-8).

(Ou que ce triste souffle d'air en sanglots, qui geint / Et frôle les cordes de ce luth éolien / Qui ferait mieux de se taire)

⁴⁵ « Full many a thought uncalled and undetained

And many idle flitting phantasies,

Traverse my indolent and passive brain,

As wild and various as the random gales

That swell and flutter on this subject lute ! » (Coleridge, *The Eolian Harp* [1817]. *The Complete Poems*, 1997, p. 86).

⁴⁶ « Let me, ye wandering spirits of the wind,

Who, as wild fancy prompts you, touch the string,

existence, mon âme ressemblera à une harpe éolienne mobile, sur les cordes de laquelle souffle un murmure inconnu et étrange ; des airs changeant y passent à loisir⁴⁷. » C'est aussi Joubert qui constatant son impuissance devant l'œuvre à créer, s'exclame : « Je suis comme une harpe éolienne, qui rend quelques beaux sons, mais qui n'exécute aucun air⁴⁸. »

Ainsi la harpe éolienne a-t-elle été l'idéal d'un langage inarticulé, autre, lointain, rêvé, espéré, infini, un symbole poético-mystique aux sentiments contradictoires et au caractère chaotique, imprévisible, fantastique. On n'a jamais songé cependant à mettre les facteurs de harpes éoliennes au nombre des grands compositeurs, s'exclamait Berlioz (qui avait pourtant composé un mouvement intitulé *La harpe éolienne. Souvenirs*) confessant « éprouver un sentiment profond de tristesse, un désir vague et infini d'une autre existence, un dégoût immense de celle-ci, en un mot une forte atteinte de spleen jointe à une tentation de suicide⁴⁹ » à l'écoute de la fantastique harmonie d'une harpe éolienne.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

AKENSIDE, Mark, *Les plaisirs de l'imagination*, Amsterdam, Chez Arkstée et Merkus et Paris, Chez Pissot, 1759.

BALZAC, Honoré de, *La Maison Nucingen*, Bruxelles, Werdet, 1838.

BARTHELEMY, Marseille Auguste et MERY, Joseph, *Œuvres*, Paris, Plon, 1831.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Librairie Générale Française (Les Classiques de Poche), 1972.

BEATTIE, James, *Essai sur la poésie et sur la musique, considérée dans les affections de l'âme*, Paris, Chez Benoist, 1797 [J. Beattie (trad.)].

BERLIOZ, Hector, *Mémoires*, Paris, Flammarion, 1991 [P. Citron (éd.)].

BYRON, Lord, *The Deformed Transformed; A Drama*, London, J. and H.L. Hunt, 1824.

Smit with your theme, be in your chorus joined,

For till you cease my muse forgets to sing. » (James Thomson, *An Ode on Aeolus's Harp*, 1748).

⁴⁷ Wackenroder, *Fantaisies sur l'art. Une lettre de Joseph Berglinger*, José Corti, 2009, p. 239. « Und so wird meine Seele wohl lebenslang der schwebenden Aeolsharfe gleichen, in deren Saiten ein fremder, unbekannter Hauch weht, und wechselnden Lüfte nach Gefallen herumwühlen. »

⁴⁸ Joubert, *Pensées*, t. 1, 1824, p. 88.

⁴⁹ Berlioz, *Mémoires*, ch. 39.

- CARUS, Carl Gustav, *Lebenserinnerung und Denkwürdigkeiten*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1865-1866.
- CHENIER, André, *Œuvres poétiques*, Orléans, Paradigmes, 2005.
- EICHENDORFF, Joseph von, *Werke*, *Wolfdietrich Rasch*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1955.
- GENLIS, Félicité de, *Suite des Souvenirs de Félicie L****, Paris, Maradan, 1807.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Les Souffrances du jeune Werther* [1774], Pocket, 2019.
- HIPPOLYTE-BOUSSAC, Paul, « La statue sonore de Memnon », *Revue des Deux Mondes*, t. 34, 1906.
- HOFFMANN, E.T.A., *Le Chat Murr* [1819-1821], Paris, Gallimard, 1943 [A. Béguin (trad.)].
- JEAN PAUL, [Johann Paul Friedrich Richter dit], *Sämtliche Werke*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1966 [Hrsg. Von Norbert Miller (éd.)].
- JONES, William, *Physiological Disquisitions or Discourses on the natural philosophy of the elements*, Londres, J. Rivington & Sons, 1781.
- JOUBERT, Joseph, *Carnets*, Paris, Gallimard, 1994, 2 vol., t. I [J.-P. Corsetti (éd.) / Mme A. Beaunier et A. Bellesort (préf.)].
- KIRCHER, Athanasius, *Phonurgia nova sive conjugium mechanico-physicum artis et natura paranympa phonosophia concinnatum*, Rudolphum Dreherr, Campidonae, 1673.
- LETRONNE, Antoine-Jean, « La statue vocale de Memnon étudiée dans ses rapports avec l'Égypte et la Grèce », *Mémoires de l'Institut national de France*, 1833, t. 10, p. 248-359.
- MAISTRE, Xavier de, *Voyage autour de ma chambre* [1795], Paris, José Corti, 1984.
- MÖRIKE, Eduard, *Chant de Weyla et autres poèmes*, Paris, Orphée/La Différence, 2012 [J. - Y. Masson (éd. et trad.)].

- OPIE (Anderson), Amelia, *The collected Poems*, Oxford, Oxford University Press, 2009 [S. King and J. B. Pierce (éds.)].
- SHELLEY, Percy Bysshe, *A Defense of Poetry*, Boston, Ginn and Co., 1891 [A. S. Cook (éd.)].
- SMOLLETT, Tobias, *La carrière d'un vaurien* [*Les Aventures de Ferdinand Le Comte Fathom*], Paris, José Corti, 1999 [A. Fayot (trad.)].
- VAN HASSELT, André, *Nouvelles poésies*, Bruxelles, Bruylant et Cie, 1857.
- VELTHEIM, A.F. von, *Etwas uber Memnons Bildsäule...*, Helmstedt, 1792.
- WACKENRODER, Wilhelm Heinrich, *Fantaisies sur l'art. Une lettre de Joseph Berglinger*, [1799], Paris, José Corti, 2009 [C. Le Blanc et O. Schefer (trad.)].
- YOUNG, Matthew, *An inquiring into the principal phenomena of sounds and musical strings*, Dublin, 1784.

Sources secondaires

- REIBEL, Emmanuel, *Comment la musique est devenue « romantique ». De Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard (Musique), 2013.
- SCHUBERT, Gotthilf Heinrich, *La symbolique du rêve*, Paris, Albin Michel, 1982 [P. Valette (trad. et éd.)].
- TIBI, Laurence, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion (Romantisme Modernité), 2003.