

Anna Opiela-Mrozik

Université de Varsovie
am.opiela@uw.edu.pl

LES ARTS DU SPECTACLE SELON LES ROMANTIQUES STENDHAL, GAUTIER, NERVAL CRITIQUES MUSICAUX

“The Performing Arts According to the Romantics. Stendhal, Gautier, Nerval as Music Critics”

SUMMARY – This article is the review of some critical articles of Stendhal, Gautier and Nerval which contain reports of operas, ballets and instrumental music concerts. The aim of this comparative analysis is to define the individual concepts of music and artist. The critics make their own ideal of music through the descriptions of the librettos, scenography and the abilities of the performers. The Stendhal’s remarks from *Notes d’un Dilettante* resulted from the idea of the modern beauty whereas the Gautier’s articles collected in *Histoire de l’art dramatique...* show the poet who is sensitive to the visual aspect of a performance and the critic who is open to the newness and dreaming of the harmony in art. Instead, in the Nerval’s press columns are visible the admiration for the music of the past age as well as the interest in the innovative schemes and the idea of the synthetic work which heralds the future art.

KEYWORDS – Stendhal, Gautier, Nerval, music criticism, artist, singing

„Sztuki sceniczne według romantyków. Stendhal, Gautier, Nerval – krytycy muzyczni”

STRESZCZENIE – Artykuł zawiera przegląd wybranych artykułów krytycznych Stendhala, Gautiera i Nerval, obejmujących sprawozdania z przedstawień operowych i baletowych oraz koncertów muzyki instrumentalnej. Celem analizy porównawczej jest określenie indywidualnych koncepcji muzyki i artysty. Poprzez opisy librett, zdolności wykonawców czy scenografii krytycy tworzą własny ideał sztuki. Uwagi Stendhala z *Notatek Dyletanta* wynikają z koncepcji nowoczesnego piękna. Artykuły Gautiera zebrane w *Historii sztuki dramatycznej...* znamionują poetę wrażliwego na wizualną stronę przedstawienia oraz krytyka otwartego na nowości i marzącego o harmonii w sztuce. W felietonach prasowych Nerval widoczny jest podziw dla muzyki epok minionych z jednoczesnym zainteresowaniem nowatorskimi pomysłami i ideał dzieła syntetycznego, która zwiastuje sztukę przyszłości.

SŁOWA KLUCZOWE – Stendhal, Gautier, Nerval, krytyka muzyczna, artysta, śpiew

La critique artistique au XIX^e siècle réunissait tous ceux qui, en quête de leur indépendance financière, se mettaient à l’épreuve de tout voir, entendre et décrire dans des feuillets de presse. Le métier de critique musical n’exigeait pas la formation spécialisée, il suffisait d’être un dilettante averti, sensible à l’art des sons et capable d’en rendre compte au large public. Certes, le feuilletoniste attaché à une revue devait souvent se contraindre à dresser le bilan des représentations mé-

diocres comme celles de certains opéras comiques ou des vaudevilles. Pour commenter des pièces privées de valeur littéraire ou musicale les critiques ont donc élaboré une forme d'expression lapidaire et souvent ironique qui leur permettait de satisfaire les exigences des lecteurs et des éditeurs, tout en gardant la distance envers le spectacle décevant. En effet, « dans le feuilleton dramatique et musical des principaux quotidiens parisiens des années 1830 et 1840, on constate la création d'une écriture métaphorique, métadiscursive, ironique et fictionnelle »¹. Et pourtant, dans la multitude d'articles sortis de la plume des critiques romantiques se dessine leur quête de l'idéalité musicale. Dans les feuilletons de Stendhal, de Théophile Gautier et de Gérard de Nerval il est possible de relever plusieurs réflexions sur les exigences posées à l'artiste musicien ou interprète et les facteurs nécessaires pour la réussite des spectacles musicaux. En même temps ces textes ne sont pas exempts de remarques critiques à l'égard de ceux qu'on pourrait appeler des artisans que ce soient chanteurs, compositeurs ou librettistes. La distinction entre ces deux catégories, artiste musicien et artisan musicien, renvoie aux réflexions de Franz Liszt notées dans une série d'articles intitulée « De la situation des artistes et de leur condition dans la société » (1835). C'est là qu'on trouve une définition bien romantique de l'artiste considéré comme un être marqué par un feu sacré et chargé de guider le public vers les plus hautes régions de l'art. Par contre, afin de caractériser un artisan, Liszt reprend la définition donnée déjà par Jean-Jacques Rousseau dans son *Dictionnaire de la musique* : il s'agit de celui qui « pratique seulement la Musique par le ministère servile de ses doigts et de la voix »². En abordant ces deux catégories d'exécutants, nous nous proposons donc de revoir le choix des articles critiques des trois romantiques afin d'en dégager leurs visions de l'art musical.

Force est de commencer par Stendhal, le critique consacré par sa *Vie de Rossini* (1823) et devenu, par la suite, un correspondant du *Journal de Paris* qui lui avait confié sa chronique musicale. Ce dilettante familiarisé avec la scène milanaise devait fournir les comptes rendus des pièces représentées au Théâtre Italien. Il faut dire que ses articles des années 1824-1827, réunis dans les *Notes d'un Dilettante*, trahissent un critique indépendant et sévère qui n'hésite pas à nettement désapprouver ce qui ne coïncide pas avec sa propre théorie de l'art musical. D'ailleurs, à en croire Delacroix lecteur de la *Vie de Rossini*, « ce Stendhal est un insolent, qui a raison avec trop de hauteur et qui parfois déraisonne »³. Cette façon de formuler des opinions persiste dans les *Notes d'un Dilettante* surtout au

¹ P. R. Gimenez, « L'écriture littéraire des feuilletons musicaux : la poétique des contournements et de fictionnalisation chez Théophile Gautier et Hector Berlioz », *Médias 19* [En ligne], Publications, O. Bara et M.-È. Thérenty (dir.), *Presse et opéra aux XVIII^e et XIX^e siècles, Fictions en miroirs*, mis à jour le : 28.02.2018, URL <http://www.medias19.org/index.php?id=24208>.

² J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de la musique*, in : *Collection complète des œuvres*, Genève, 1780-1789, vol. 9, p. 195, édition en ligne www.rousseauonline.ch.

³ E. Delacroix, *Journal 1822-1863*, Paris, Plon, 1996, p. 48.

moment où leur auteur juge les interprètes. En effet, comme le remarque Suzel Esquier, les articles de Stendhal, en tissant l'histoire des représentations presque au jour le jour, soulignent le rôle décisif des interprètes confrontés à eux-mêmes et au public⁴. C'est aux interprètes que revient la tâche principale d'atteindre à la beauté de l'opéra italien même si d'autres éléments comme les décors (leur pauvreté peut inspirer la tristesse) et les conditions d'écoute (une salle enfumée et étouffée, par exemple) ne sont pas sans importance. Il ne fait pourtant pas de doute que pour Stendhal l'essentiel de l'art musical réside dans la mélodie suave et délicate qui se trouve à l'origine d'« une esthétique de la douceur » selon le terme proposé par Laurence Tibi⁵. Le dilettante demande donc à un interprète habile de mener adroitement la ligne souple et fluide de la mélodie avec une voix « pleine, perlée et sonore » comme le fait Mlle Schiassetti⁶ ou Mme Pisoni, une femme laide mais dotée de la plus belle voix de contralto qui est « douce, pleine et jamais n'offre de dureté »⁷. Il est intéressant d'observer que la beauté de la cantatrice ne joue pas pour Stendhal un rôle aussi important que pour Gautier. C'est une valeur ajoutée aux capacités mais, pour arriver à la perfection dans l'art vocal, il importe plutôt que le talent se marie avec le tempérament. Les traits physiques du chanteur comptent dans la mesure où ils sont compatibles avec le rôle interprété. Le dilettante exprime souvent son désir de placer un interprète dans un rôle donné car dans sa quête de l'idéalité musicale la voix et le tempérament deviennent indissociables. Il est aussi nécessaire pour cela d'éviter le ridicule que pourrait faire apparaître un costume mal ajusté au caractère du personnage scénique. Le dernier facteur dans l'art de l'interprétation constitue la maîtrise des gestes négligée souvent par les débutants : « Mlle Cesari a beaucoup de moyens : il lui manque de savoir les règles ; ses gestes sont trop multipliés et trop rapides, ce qui souvent produit de l'embarras ; le chant dure encore et la cantatrice n'a plus de gestes pour compléter la peinture des sentiments qu'il exprime »⁸.

Si un interprète réalise cette triple exigence artistique même une fausse note, à en croire Stendhal, ne peut nuire à l'effet produit par le chant. Plus encore, il vaut mieux chanter faux quelquefois que de chanter toujours juste mais « de manière à déguster de la musique »⁹. Car, on le sait, selon l'esthétique stendhalienne,

⁴ Cf. S. Esquier, note 1 de la page 800, in : *Stendhal. L'Âme et la Musique*, éd. S. Esquier, Paris, Stock, 1999, p. 888.

⁵ Cf. L. Tibi, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 34-38.

⁶ Stendhal, *Notes d'un Dilettante*, in : *Stendhal. L'Âme et la Musique*, op. cit., p. 775. Article intitulé « La première de *La Donna del Lago*. Début de Mlle Schiassetti », *Journal de Paris* du 9 septembre 1824.

⁷ *Ibid.*, p. 873. Article intitulé « Début de Mme Pisoni dans le rôle d'Arsace de *Sémiramis* », *Journal de Paris* du 28 mai 1827.

⁸ *Ibid.*, p. 865. Article intitulé « Reprise de *Tancredi* », *Journal de Paris* du 18 janvier 1827.

⁹ *Ibid.*, p. 773. Art. cit. du 9 septembre 1824.

l'essentiel c'est le plaisir que devait assurer au public l'écoute de la musique. D'où l'importance de la méthode qui manque souvent aux Français habitués à crier là où on devrait tendre à la suavité des sons. Étant donné les critiques récurrentes de *l'urlo francese*, il serait possible de considérer ses interprètes comme des artisans qui se limitent à exécuter des notes sans se soucier de rendre la nature du chant italien. Le même reproche concerne l'orchestre qui, au lieu d'accompagner le chant, se place parfois au premier plan en jouant trop fort. Finalement, pour que l'artiste puisse développer la plénitude de ses capacités il lui faut la bienveillance du public. Stendhal parle souvent de ce qu'on appelle aujourd'hui le trac, cette crainte qui semble augmenter lors de l'exécution en raison de l'accueil froid du public. Or, remarque Stendhal, « le public a tort de ne pas encourager davantage les artistes qui arrivent à Paris en tremblant. Un public froid nuit à ses plaisirs en paralysant les moyens des chanteurs qui paraissent devant lui »¹⁰. Dans les *Notes d'un Dilettante* apparaît quand même une interprète dont les « gestes enfantins » ou un « jeu muet » éveillent des applaudissements. Il s'agit de Mme Pasta assumant pour Stendhal l'idéal d'une artiste d'opéra qui a parfaitement maîtrisé le jeu et le chant. Ce n'est pas le hasard que dans *La Chartreuse de Parme*, lors de la première rencontre de Fabrice avec Clélia après le mariage de celle-ci ce sont les airs exécutés par Mme P*** qui accompagnent cette rencontre bien touchante et agissent sur la conscience du héros. Le chant sublime bouleverse Fabrice au point de le faire pleurer « à chaudes larmes » pour ensuite lui rendre la paix de l'âme¹¹. En effet, Stendhal considère Mme Pasta comme une artiste exemplaire qui dans tous ses rôles scéniques joint la triade des exigences-clés posées aux interprètes : atteindre à la perfection en tant que cantatrice, actrice et femme.

La multitude des incarnations scéniques de Mme Pasta, son talent d'inspirer au public les plus fortes émotions et assurer du plaisir esthétique dans n'importe quel rôle, tout cela résume, en quelque sorte, l'idéal stendhalien du beau moderne, fondé sur le principe de nouveauté et de fraîcheur des sensations. Afin d'éviter l'ennui qui tue le plaisir esthétique, le dilettante exigeait qu'on donne une nouvelle pièce tous les deux mois. De même, en proposant de changer les interprètes à qui le public s'est déjà habitué il visait à lutter contre l'esprit de routine, ce grand ennemi de l'art car « la variété, la nouveauté, qui, dans tous les beaux-arts, est la source des plaisirs, en musique est la condition *sine qua non* »¹². Ainsi, à côté de la nécessité de former le public pour qu'il puisse apprécier l'originalité d'une nouvelle interprétation, Stendhal signalait également le besoin de motiver financièrement les artistes. Si toutes ces conditions étaient remplies, on s'approcherait

¹⁰ *Ibid.*, p. 867. Article intitulé « Début de Mlle Ferlotti dans *La Pastorella feudataria*, musique de M. Vaccaï », *Journal de Paris* du 23 avril 1827.

¹¹ Cf. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, in : *Romans et Nouvelles*, éd. H. Martineau, Paris, Gallimard, 1952, t. II, p. 460-461.

¹² Stendhal, *Notes d'un Dilettante*, *op. cit.*, p. 823. Article intitulé « Second début de Galli dans *La Cenerentola* », *Journal de Paris* du 11 août 1825.

de l'état le plus propice à jouir de l'art. « N'est-ce pas là la perfection d'une constitution théâtrale ? », se demandait-il¹³.

La question de l'idéalité du spectacle musical se pose également dans des feuilletons de Théophile Gautier, critique particulièrement attentif à chaque élément de la création scénique même si dès le début de son activité journalistique il n'a jamais prétendu au titre de connaisseur en musique. Comme remarque à juste titre Priscila Renata Gimenez, « l'œuvre critique de Gautier, notamment ses feuilletons dramatiques et lyriques, est caractérisée par la liberté et la verve esthétique dont le principe se fonde sur une écriture paradoxale, polyphonique »¹⁴. À travers un exercice de langage qui supporte son écriture, Gautier adopte la position d'un esthète et amateur des arts, familiarisé avec le milieu artistique de son époque. « Ainsi Gautier situe l'événement musical au niveau de l'évolution du goût ; il souligne la complémentarité des arts, gage d'un Romantisme authentique ; il dit la beauté comme il la sent »¹⁵. Certes, son *Histoire de l'art dramatique en France* s'ouvre par une vision assez négative du théâtre contemporain envahi par le prosaïsme et bien loin de la fantaisie artistique. Cependant, en même temps, Gautier constate l'existence des possibilités poétiques à l'Opéra qui seul « échappe à la prose, par la musique » car il « a toujours dédaigné la réalité, comme il convient »¹⁶. Avec le chant et la danse l'opéra crée un univers spécifique, fondé sur l'artificiel, dans lequel la poésie peut agir sur les auditeurs et leur assurer du plaisir en liant l'art avec l'artisanat « parce qu'il y a de l'art, du travail, de la difficulté vaincue »¹⁷. Selon Gautier c'est le sentiment de dépaysement procuré par l'opéra qui attire les foules. Malgré la médiocrité des livrets, l'opéra apparaît comme un monde enchanté dont l'aspect inspire au feuilletoniste des rêveries musicales dignes de Balzac ou de George Sand.

Gautier rédigeait donc des comptes rendus critiques en fonction de son idée de l'art dessiné dans *Mademoiselle de Maupin*. Si Stendhal se concentrait sur la voix, Gautier regardait le spectacle de façon propre à un romantique, en toute liberté : malgré un certain schéma que devait suivre le feuilleton critique, le poète développait cet élément de la représentation qui l'avait particulièrement frappé. Ayant toujours en vue l'objectif suprême, l'art, Gautier exigeait que la représentation assure du plaisir à l'œil, à l'oreille et à l'imagination. D'ailleurs, d'après la remarque notée en 1843, ce qui compte dans l'opéra contemporain, c'est le côté pictural de l'œuvre :

¹³ *Ibid.*, p. 823.

¹⁴ P. R. Gimenez, *art. cit.*

¹⁵ J.-M. Bailbé, « Théophile Gautier juge de Berlioz », in : *Théophile Gautier. L'Art et l'Artiste*, Actes du colloque international, Montpellier, septembre 1982, t. 1, p. 174.

¹⁶ Th. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Leipzig, Hetzel, 1858, t. 1, p. 17. Article intitulé « État actuel du théâtre » du 31 juillet 1837.

¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

L'Opéra aujourd'hui est en quelque sorte une symphonie visible où le sens des harmonies de l'orchestre est traduit par les personnages et les décorations ; les voix y font le rôle d'instrument, puisque les paroles qu'elles récitent ne sont presque jamais entendues. L'Opéra moderne est le drame du son et non de la pensée [...] ¹⁸.

C'est pourquoi bien souvent Gautier agit en peintre et s'adonne à des descriptions détaillées des scénographies et des costumes en y dénonçant chaque aspect médiocre ou ridicule. En effet, le mot-clé dans la critique de Gautier est l'harmonie : entre les décorations, la musique et la parole mais aussi entre la beauté, le talent et le costume de l'interprète. Sans en avoir des connaissances approfondies, Gautier, à la manière de Stendhal, analysait la maîtrise vocale des chanteurs en y insérant des détails techniques et en essayant de relever l'idéal de la voix. Ses réflexions lui ont inspiré la remarque suivante :

Les chanteurs se divisent en deux classes : ceux qui doivent tout à la nature, et ceux qui doivent tout à l'art ; autrement dit, ceux qui ne savent pas se servir de la voix qu'ils ont, et ceux qui savent se servir de la voix qu'ils n'ont pas. D'un côté il y a fraîcheur, facilité, charme, de l'autre, méthode parfaite, effets ménagés, mécanisme irréprochable. L'idéal serait la réunion des deux. Malheureusement, le travail, pour arriver à la perfection de l'art, nuit au don naturel. D'autre part, une grande voix est difficile à conduire, comme un cheval fougueux. Lequel préférez-vous du cheval secouant sa crinière, [...] ou du cheval dompté [...] ? Toute la question est là ¹⁹.

Même si Gautier avoue être plus sensible au don qu'au travail, comme Stendhal il perçoit la perfection dans l'art vocal en tant que l'unité du talent et de la méthode. À cela s'ajoute l'exigence de la beauté qui devrait compléter les compétences de l'artiste. Ainsi Gautier voit une cantatrice exemplaire dans Giulia Grisi qui lui paraît charmante en voix et en beauté. D'ailleurs le fait qu'elle est merveilleusement belle, à en croire le critique, répare, en quelque sorte, les erreurs dans son chant : « Après Malibran, Grisi ! [...] Elle ne chante peut-être pas aussi bien, mais elle a les plus beaux yeux bleus du monde, un profil de Niobé et des mains d'une pureté et d'une transparence royales ; cela compense, et au-delà, une ou deux notes de moins » ²⁰. En revanche, tous les traits d'une artiste accomplie se trouvent réunis dans le personnage de Mme Damoreau dont la carrière musicale est ainsi résumée par le critique : « Elle a eu son originalité propre, son style particulier, la justesse, la pureté, l'agilité, l'élégance, le goût, toutes les qualités gracieuses et spirituelles » ²¹. Fait intéressant, Gautier partage l'opinion du Dilettante qui recommandait aux chanteurs de modérer leur émotion artistique – celle-ci risquant parfois de provoquer des effets exagérés. Mais Gautier s'oppose aux

¹⁸ *Ibid.*, 1859, t. 3, p. 72. Article intitulé « Reprise d'*Œdipe à Colonne* » du 5 juillet 1843.

¹⁹ *Ibid.*, 1859, t. 4, p. 125. Article intitulé « Début de M. Napoléon Moriani dans la *Lucia* » du 13 octobre 1845.

²⁰ *Ibid.*, t. 1, p. 113. Article intitulé « *Parisina* » du 5 mars 1838.

²¹ *Ibid.*, t. 4, p. 257. Article intitulé « Concert de Madame Damoreau » du 20 avril 1846.

goûts purement italiens de Stendhal en approuvant l'esthétique nationale et la spécificité des « Français dramatises avant tout »²². Un chanteur doit donc être aussi acteur car son chant, tout parfait qu'il soit, ne suffit pas à construire un personnage d'opéra. Par ailleurs, Gautier consacre plusieurs réflexions à la condition des acteurs contemporains qui, envahis par le prosaïsme de la vie et guidés par la vertu mal conçue, ont oublié l'art même.

Cependant, ce qui menace les acteurs et les chanteurs, c'est également l'ennui qui apparaît lorsqu'ils sont contraints à interpréter toujours les mêmes rôles. Gautier reprend l'appel stendhalien à la nouveauté au théâtre d'autant plus que le besoin de créer fait l'artiste. Ce postulat entraîne tout de suite un autre, celui de l'originalité, qualité propre de l'art romantique opposée à la médiocrité des vaudevilles. Le feuilletoniste n'hésite pas à accuser le retour des motifs déjà connus dans une pièce supposée nouvelle mais privée d'originalité. Cet élément ne peut manquer dans une œuvre musicale appréciée par Gautier comme, par exemple, l'oratorio *Moïse au Sinaï* de Félicien David : « Depuis la première jusqu'à la dernière note, l'œuvre se soutient et plane dans les plus hautes régions de l'art ; point de formule vulgaire, de banalité convenue : tout est neuf, simple et grand »²³.

« Toujours à la recherche de l'inouï, écrit Olivier Bara, Gautier condamne les œuvres dont les formes dépassées ne sauraient plus ravir l'imagination moderne et opérer cet arrachement salutaire à la réalité honnie »²⁴. Ce même principe incite Gautier à s'intéresser à toute sorte de spectacle, y compris les événements proposés par le Cirque Olympique où il est possible de rencontrer des artistes étonnants. Mais ce qui attire son attention en particulier, c'est la danse, cette « musique que l'on regarde »²⁵. Le ballet apparaît comme un art permettant de s'évader du monde réel pour vivre une passion de féerie et de beauté féminine. Gautier regarde la danse en tant que peintre essayant de saisir « la plastique et le rythme du mouvement » car « la danse n'est autre chose que l'art de montrer des formes élégantes et correctes dans diverses positions favorables au développement des lignes »²⁶. François Brunet remarque que Gautier n'était pas assez bien familiarisé avec le vocabulaire technique de la danse : ses descriptions traduisent une impression générale, « voire un sentiment de plaisir particulier et subjectif »²⁷. Mais force est de souligner que la perception bien individuelle de l'art du ballet inspire à Gautier des visions poétiques dont le caractère quasi interartiel invite à la rêverie

²² Cf. F. Brunet, *Théophile Gautier et la musique*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 171-172.

²³ Th. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, op. cit., t. 4, p. 234-235. Article intitulé « *Moïse au Sinaï* » du 9 mars 1846.

²⁴ O. Bara, « Les romantiques et l'opéra-comique : Berlioz, Gautier, Nerval. Petit essai de critique comparée », *Lieux littéraires / La Revue*, juin 2004, n° 6, p. 87.

²⁵ Th. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, op. cit., t. 1, p. 39. Article intitulé « Mademoiselle Fanny Elssler » du 11 septembre 1837.

²⁶ *Ibid.*, p. 73. Article intitulé « Le Dieu et la Bayadère » du 27 novembre 1837.

²⁷ Cf. F. Brunet, *Théophile Gautier et la danse*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 96.

étant donné qu'il s'agit d'une espèce de symphonies de formes, de couleurs et de mouvements que l'on peut interpréter à sa manière.

Théophile Gautier apprécie également la musique instrumentale plutôt absente des feuilletons du Dilettante. À titre d'exemple rappelons le compte rendu de *Benvenuto Cellini* où le critique exprime sa conception de l'art romantique en rapprochant Hector Berlioz, « réformateur musical » et Victor Hugo, « réformateur littéraire ». Selon Gautier, les deux artistes dépassent leur époque et essaient d'atteindre dans leur création ce que le feuilletoniste identifie avec l'essence de l'art :

L'horreur du convenu, du banal, de la petite grâce facile, des concessions au public distingue également le musicien et le poète, encore pareils pour l'amour exclusif de l'art, l'énergie morale et la force de volonté. [...] chez tous les deux c'est le même enthousiasme pour l'art rêveur et compliqué de l'Allemagne et de l'Angleterre, et le même dédain pour la ligne trop nue et trop simple de l'art classique²⁸.

Il est pourtant également possible de relever dans les feuilletons critiques de Gautier trois phénomènes, « les trois haines » selon l'expression de Jean-Claude Yon²⁹, qui constituent la négation de son idée de l'art. Il s'agit tout d'abord du vaudeville, pièce mêlant les paroles et les chants, ce genre préféré de la bourgeoisie et détesté par Gautier pour son aspect répétitif et l'absence des valeurs artistiques. L'artiste romantique s'insurge contre la mode du vaudeville en reprochant à son ami Bouchardy : « Toi aussi, tu nous plonges un vaudeville dans le cœur, au moment où nous ne nous y attendions pas ! toi, notre ami et compagnon de 1830 !³⁰ ». Ensuite, Gautier s'oppose à ceux qu'il appelle « charpentiers » et qu'on pourrait nommer artisans pour qui la création d'une pièce de théâtre s'apparente à un métier. Les charpentiers élaborent une sorte de technique d'après laquelle ils écrivent des pièces sans se soucier des caractères des personnages ni de la poésie dramatique tellement désirée par Gautier. L'un des charpentiers et, en même temps, objet de la troisième haine de Gautier, c'est Eugène Scribe, auteur de nombreux livrets de l'opéra-comique. Ce librettiste fort populaire à l'époque incarne pour Gautier la médiocrité même que doivent affronter les compositeurs.

Il est bien intéressant de noter que Gérard de Nerval, le troisième des romantiques qui s'occupaient de critique musicale, exprime un jugement pareil à propos d'Eugène Scribe, cet « homme de ménage » qui réserve ses « épluchures »

²⁸ *Ibid.*, t. 1, p. 172-173. Article intitulé « *Benvenuto Cellini* » du 17 septembre 1838.

²⁹ Cf. J.-C. Yon, « Gautier feuilletoniste : le regard d'un écrivain romantique sur le théâtre », in : *Théophile Gautier, la critique en liberté*, éd. S. Guégan, J.-C. Yon, Les Dossiers du musée d'Orsay, Paris, Seuil, 1997, n° 62, p. 122-124.

³⁰ Th. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, op. cit., t. 6, p. 72. Article intitulé « Variétés. Vendredi » du 10 avril 1849.

à l'opéra-comique³¹. Cependant, si Gautier exprimait ouvertement son mépris envers l'opéra-comique, Nerval adopte une autre position, puisque s'y produisait sa bien-aimée Jenny Colon. C'est d'ailleurs pour soutenir sa carrière que Nerval fonde *Le Monde Dramatique* dont il confie la critique à son ami Théophile Gautier. On sait que Nerval remplace à son tour Gautier dans *La Presse* lorsque ce dernier part en voyage. Les feuilletons critiques de Nerval se caractérisent donc, tout d'abord, par des remarques valorisant la voix de Jenny Colon, parfois au détriment des autres chanteurs. Mais leur vraie qualité réside dans le regard moderne que le romantique portait sur l'univers du spectacle – ce qui était possible grâce à sa sensibilité musicale. Il suffit de parcourir quelques articles sur l'opéra-comique pour voir en Nerval un auditeur attentif capable de se prononcer sur la musique à la manière du Dilettante :

Le morceau dénote [...] quelque inexpérience de l'orchestre : en effet, il est à deux temps, avec une note pour chaque temps, et l'orchestre, qui, vu la situation, devrait être monté au dernier degré d'agitation, suit platement le rythme du chant ; si ce n'était quelques arpèges aux violoncelles, on s'apercevrait à peine qu'il existe³².

Plus encore : dans les feuilletons de Nerval on peut apercevoir des remarques tout à fait professionnelles suggérant la connaissance de l'instrumentation, du rythme ou de l'harmonie dont il pouvait avoir des notions :

Le motif calme et pur [...] est encadré dans un riche tissu qui balance la mélodie et la pare de brillantes couleurs. Les notes tenues que le basson fait entendre en montant chromatiquement, et [...] les variations de l'accompagnement, qui jettent un nouveau jour sur le chant, prouvent que M. Monpou connaît tous les secrets de l'instrumentation³³.

Comme Gautier, Nerval recherche de l'harmonie entre tous les éléments de la représentation mais il reste surtout attaché à la beauté de la mélodie, cet air unique, simple et naturel, qui réapparaîtra dans son œuvre littéraire :

La mélodie, souvent remarquable, et distinguée, renferme des phrases charmantes, des détails tous gracieux, des tournures piquantes ; mais cependant elle manque parfois de franchise et de chaleur : elle est certainement fine et légère, ample et transparente, nombreuse et cadencée, mais non pas assez naturelle, non pas assez déliée, non pas assez spontanée. Là, il y a beaucoup trop d'art, trop peu de vie, beaucoup trop de recherche, trop peu de naïveté³⁴.

³¹ Cf. G. de Nerval, *Œuvres complètes*, éd. J. Guillaume et C. Pichois, Paris, Gallimard, 1989, t. I, p. 370. Article intitulé « *Le Remplaçant*. Opéra en trois actes, par MM. Scribe et Bayard, musique de M. Batton », *La Presse* du 14 août 1837.

³² *Ibid.*, p. 371.

³³ G. de Nerval, *La vie du théâtre*, éd. J. Richer, Paris, Lettres Modernes, 1961, p. 381-382. Article intitulé « *Piquillo*. La musique », *La Charte de 1830* du 11 novembre 1837.

³⁴ Idem, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 392. Article intitulé « *Le Perruquier de la Régence*, par MM. Planard et Paul Duport, musique de M. Thomas », *La Charte de 1830* du 2 avril 1838.

L'art signifie ici l'artificiel condamné par le poète. Pourtant, dans la description des qualités vocales des cantatrices, l'art s'identifie à la méthode qui devrait accompagner le talent et la sensibilité musicale. Mme Persiani semble réunir tous les traits de l'artiste accomplie parce qu'elle « joint à une voix étendue et pénétrante, quoique de peu de volume, un art parfait et une sensibilité qui se communique ». Dans son jugement Nerval rejoint Gautier et son amour de la beauté en reprochant à Mlle Grisi les notes articulées avec effort ce qui contraint l'artiste à « plisser son beau front, et de causer à sa jolie bouche une contorsion qui rappelle la fable antique de Minerve jouant de la flûte ». Et Nerval (ou Gautier ?) de conclure : « Compromettre tant de grâces et de charmes pour arriver à un *ut* médiocre, c'est une imprudence que l'amour de l'art ne peut même excuser »³⁵. De même que Stendhal et Gautier, Nerval comprend la nécessité de compléter l'art vocal par le talent dramatique, important pour le public. Il commente ainsi les tendances de la scène : « L'acteur n'est plus un rossignol qui se borne à jeter aux frises des roulades brillantes et perlées ; c'est un tragédien lyrique qui doit concourir à l'action, s'empreindre des passions du rôle, et tendre à ce but si essentiel au théâtre, l'unité de l'action et l'intérêt »³⁶. Si pour Stendhal c'était Mme Pasta qui avait réussi à réaliser cette unité, pour Nerval le même effet est atteint par Mme Viardot, une véritable artiste qui trouve l'harmonie entre son âme, le personnage incarné et la musique. Nerval la désigne comme « une âme noble et énergique » en l'opposant ainsi à une espèce d'artisan : « une machine bien organisée qui chante régulièrement certains airs avec plus ou moins de justesse »³⁷.

Les feuilletons critiques de Nerval abordent aussi les spectacles de danse. Si les compétences de l'écrivain dans la technique de la danse n'égalent même pas celles de Gautier, sa vision de l'art de la danse prise dans une perspective interartistique mérite d'être appréciée. Voici un commentaire de la danse subtile juxtaposée avec l'art littéraire : « Mlle Taglioni est sublime à chaque pas, comme Racine à chaque page ; [...] c'est là une danse tout à elle, où elle est tellement inimitable, que s'il n'existait que ce genre, il faudrait déclarer le ballet impossible après elle et sans elle, comme la tragédie après Racine »³⁸. Par ailleurs, le spectacle offert par les bayadères incite Nerval à la rêverie orientale nuancée de souvenirs littéraires mais aussi à la réflexion sur l'avenir de la danse. Moderne dans sa vision de l'art, il approuve l'influence des danses primitives sur la danse européenne : « l'art devra gagner à toutes ces séduisantes importations [...]. S'il y a chez nous plus d'harmonie et de perfection, il est bien à craindre qu'il n'y ait aussi plus de convention et de mauvais goût »³⁹.

³⁵ Idem, *La vie du théâtre*, op. cit., p. 396. Article intitulé « Lucia di Lammermoor », *La Presse* du 28 décembre 1837.

³⁶ Idem, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 1095. Article intitulé « La Favorite. Otello », *La Presse* du 26 octobre 1846.

³⁷ *Ibid.*, t. II, 1984, p. 1240. Article de *La Presse* du 14 novembre 1850.

³⁸ *Ibid.*, t. I, p. 602. Article intitulé « La Sylphide », *La Presse* du 21 juillet 1840.

³⁹ *Ibid.*, p. 450. Article intitulé « Les bayadères à Paris », *Le Messenger* du 12 août 1838.

Finalement, en parlant de l'art musical selon Nerval force est de mentionner l'attachement du romantique aux œuvres du passé. C'est là que réside la dignité de l'art face au répertoire présent, souvent médiocre. Aussi s'insurge-t-il contre « la dictature de la recette »⁴⁰ qui s'opposait aux reprises des chefs-d'œuvre du passé. Afin de dénoncer cette pratique des directeurs des théâtres Nerval rend compte de la reprise de l'opéra *Fernand Cortez* de Spontini où il constate : « la musique ne vieillit pas si vite qu'on le croit communément ; [...] tout ce qui, dans l'art, est réellement beau, quoiqu'on fasse, restera beau éternellement »⁴¹. Le succès de l'opéra auprès du public « électrisé » témoigne bien de cette qualité de l'art qui dépasse les modes du moment. L'art ainsi ressuscité est, à la fois, ancien et nouveau ce qui assure le lien avec la source de la poésie recherchée par le romantique à travers les vieilles ballades françaises et les chansons populaires dont résonne son œuvre littéraire.

Certes, il est possible de trouver plusieurs points faibles dans la critique musicale des romantiques : des remarques souvent superficielles, une vision trop subjective ou le manque de compétences musicales. Et pourtant, dans cette critique rédigée en liberté le lecteur voit se recréer toute la poésie de la scène d'autrefois remplie de voix, de couleurs et de passions, ainsi que la quête de l'idéalité en art qui passe ensuite à la création littéraire. En effet, avec les *Notes d'un Dilettante* Stendhal dit adieu au dilettantisme. Nerval se tourne vers le théâtre qui ne peut exister que dans la rêverie poétique. Gautier, ce feuilletoniste inlassable et le plus éclairé de son époque, trouve dans l'art musical un défi pour sa création d'écrivain et de poète. La description et l'analyse des arts du spectacle préparent donc et inévitablement conduisent à l'art littéraire.

Bibliographie

- Bailbé, Joseph-Marc, « Théophile Gautier juge de Berlioz », in : *Théophile Gautier. L'Art et l'Artiste*, Actes du colloque international, Montpellier, septembre 1982, t. 1, p. 169-183
- Bara, Olivier, « Les romantiques et l'opéra-comique : Berlioz, Gautier, Nerval. Petit essai de critique comparée », *Lieux littéraires / La Revue*, juin 2004, n° 6, p. 75-91
- Bony, Jacques, *L'Esthétique de Nerval*, Paris, S.E.D.E.S., 1997
- Brunet, François, *Théophile Gautier et la danse*, Paris, Honoré Champion, 2010
- Brunet, François, *Théophile Gautier et la musique*, Paris, Honoré Champion, 2006
- Delacroix, Eugène, *Journal 1822-1863*, Paris, Plon, 1996
- Gautier, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Leipzig, Hetzel, 1858-1859, vol. 1-6
- Gimenez, Priscilla Renata, « L'écriture littéraire des feuilletons musicaux : la poétique des contournements et de fictionnalisation chez Théophile Gautier et Hector Berlioz », *Médias 19* [En ligne], Publications, O. Bara et M.-È. Thérenty (dir.), *Presse et opéra aux XVIII^e et XIX^e siècles, Fictions en miroirs*, mis à jour le : 28.02.2018, URL <http://www.medias19.org/index.php?id=24208>

⁴⁰ Cf. J. Bony, *L'Esthétique de Nerval*, Paris, S.E.D.E.S., 1997, p. 66.

⁴¹ G. de Nerval, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 577. Article intitulé « Reprise de *Fernand Cortez* », *La Presse* du 22 juin 1840.

- Nerval, Gérard, de, *La vie du théâtre*, éd. J. Richer, Paris, Lettres Modernes, 1961
- Nerval, Gérard, de, *Œuvres complètes*, éd. J. Guillaume et C. Pichois, Paris, Gallimard, vol. I, 1989, vol. II, 1984
- Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de la musique*, in : *Collection complète des œuvres*, vol. 9, Genève, 1780-1789, p. 195, édition en ligne www.rousseauonline.ch.
- Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, in : *Romans et Nouvelles*, éd. H. Martineau, Paris, Gallimard, vol. II, 1952
- Stendhal, *Notes d'un Dilettante*, in : *L'Âme et la Musique*, éd. S. Esquier, Paris, Stock, 1999
- Tibi, Laurence, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003
- Yon, Jean-Claude, « Gautier feuilletoniste : le regard d'un écrivain romantique sur le théâtre », in : *Théophile Gautier, la critique en liberté*, éd. S. Guégan, J-C. Yon, Les Dossiers du musée d'Orsay, Paris, Seuil, 1997, n° 62, p. 114-129

Anna Opiela-Mrozik

Docteur ès lettres, maître de conférences à l'Institut d'Études Romanes de l'Université de Varsovie. Auteure du livre *La Musique dans la pensée et dans l'œuvre de Stendhal et de Nerval* (Honoré Champion, 2015) et d'articles consacrés aux relations entre la littérature et la musique.