

La musique tient à tout

Philippe Sarrasin Robichaud



Martin Wählberg, *La Scène de la musique dans le roman du XVIIIe siècle*, Paris : Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », 2015, 453 p., EAN 9782812436260.



Pour citer cet article

Philippe Sarrasin Robichaud, « La musique tient à tout », *Acta fabula*, vol. 17, n° 6, Notes de lecture, Novembre-décembre 2016, URL : <https://www.fabula.org/revue/document9946.php>, article mis en ligne le 13 Novembre 2016, consulté le 25 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.9946

La musique tient à tout

Philippe Sarrasin Robichaud

En 1803, un chevalier amateur de musique et *catalographe* improvisé termine un manuscrit intitulé *Division du catalogue de la musique pratique*¹. Il s'agit d'une recension des collections musicales contenues dans la Bibliothèque du Roi. Enthousiaste, c'est « par zèle pour l'art et de manière purement bénévole² » que ce dilettante a rédigé plus de 4000 notices, réparties en subdivisions aux titres approximatifs³, dont plusieurs comportent, dans le corps du catalogue, des notes et des anecdotes quelquefois utiles, souvent inexacts. De nos jours, les musicologues réservent habituellement à cet ouvrage l'appellation « catalogue Boisselou », d'après le nom de son compilateur. Si l'on ne peut sous-estimer l'immense valeur bibliographique de ce témoignage, sa lecture reste alourdie tant par les maladresses stylistiques que par le fait que « Boisselou n'est pas toujours systématique dans la manière dont il procède » (p. 139). Le lire, le parcourir, c'est s'aventurer dans un vaste bocage en friche à la recherche de références potentiellement fécondes.

En cela, il est possible de rapprocher le catalogue de Boisselou de l'entreprise que mène Martin Wåhlberg⁴ dans *La Scène de musique dans le roman du xviii^e siècle*, ouvrage issu d'une thèse défendue à l'Université norvégienne de sciences et de technologie (Trondheim) en 2011. Tout aussi enthousiaste, le chercheur se laisse guider par la notion de « scène de musique » pour cataloguer, puis commenter diverses occurrences de ces scènes dans un corpus d'une « centaine de romans⁵ » (p. 20). Le parallèle entre Boisselou et M. Wåhlberg doit toutefois être pris *cum grano salis* : si le travail du premier est fait dans l'absence quasi-totale de

¹ P.-L. Roualle de Boisselou, *Division du catalogue de la musique pratique*, Bibliothèque nationale Rés Vm8.23. Voir l'article de E. Lebeau, « Un collaborateur bénévole de la Bibliothèque Nationale à la fin du XVIII^e siècle, Paul-Louis Roualle de Boisselou, 1734-1806 ».

² Fétis, *Dictionnaire historique des Musiciens*, t. II, p. 9.

³ Par exemple : « Opéras anciens jusqu'à Hasse, Galuppi », « Romances dont les paroles sont tirées de plusieurs romans de M. de Florian, *Galatée*, *Estelle*, etc. » ou encore « Romances tirées du roman de Caroline ».

⁴ Wåhlberg dirige l'ensemble Trondheim Barokk ; il est violoncelliste de formation. Le travail de recherche accompli pour *La Scène de musique* a d'ailleurs donné un lieu à un album, *Le roman des lumières [sic] chansons dans le roman français (1750-1800)*, sur l'étiquette K617. Wåhlberg en assure la direction. Cela n'est pas tout : l'ensemble Trondheim Barokk collabore présentement avec le réalisateur Alexis Metzinger et la société française Cergio Films sur un film documentaire issu de la thèse de Wåhlberg. Rarement une thèse aura eu autant de dérivés...

méthode, celui du second s'applique la plupart du temps à une étude aussi rigoureuse que sensible de son corpus.

La scène de musique...

La notion de « scène de musique » tire sa justification d'une très pertinente observation : la musique, au xviii^e siècle, n'est pas une pratique « abstraite » comme elle peut le paraître aujourd'hui avec la présence de diverses technologies d'enregistrement ou d'écoute. À l'époque, la musique dépend toujours de « la présence physique d'instruments, de chanteurs ou de musiciens. » (p. 16) Ainsi, son incursion dans le roman est inévitablement liée à une *mise en scène* de musiciens et d'instruments. On ne peut l'évoquer, dit-il, comme « un Kerouac ou un Sartre » (p. 11) parlent des vertus de l'écoute du jazz — par exemple, la « scène » du disque vinyle de *Some of These Days* chanté par une « négresse » dans *La Nausée* est encore loin. Avant de pouvoir être une activité purement intellectuelle, la musique est donc pensée et représentée en tant que *pratique*.

C'est pourquoi, explique Wåhlberg, au lieu de partir de formes musicales comme modèles pour le roman ou de commencer par les textes d'esthétique, nous avons choisi de partir des moments, des circonstances où la musique apparaît dans l'univers des romans. (p. 16)

M. Wåhlberg place la première instance de l'expression « scène de musique » dans *Le Diable amoureux* de Cazotte, publié en 1772. Il s'agit d'un passage lors duquel le diable lui-même, dans le corps de la ravissante Biondetta, s'affaire à séduire Alvare, le protagoniste, en s'accompagnant au clavecin. Soudainement, Biondetta se lève, se mouche, puis erre dans la pièce. Alors qu'elle se rassoit à l'instrument, Alvare narre : « Je compris bientôt que la seconde *scène de musique* ne serait pas de l'espèce de la première⁵. » L'on saisit que ce qui précède la remarque, puis ce qui suit, sont deux exemples formant chacun une « conceptualisation précise » (p. 33) de la *scène de musique*, cette « unité narrative bien délimitée », définie par « un nombre de personnages [...], par le lieu [...] et par une activité [...] ». (p. 32) Si M. Wåhlberg refuse d'en faire platement « une formulation théorique », il avance tout de même que les modalités de l'exemple du *Diable amoureux* constituent « ces mêmes traits caractéristiques » (p. 32) qu'il est possible d'appliquer aux romans de

⁵ Dans la note 1 de la même page, Wåhlberg explique que les balises de son corpus se situent « dans le prolongement et dans l'élargissement des textes réunis par Michel Delon dans ses études sur la musique dans le roman, notamment dans 'La Musique dans le roman, de *La Nouvelle Héloïse à Corinne*, 'Les Sœurs ennemies' et dans *Le Savoir-vivre libertin*. » La « Liste non-exhaustive de romans mêlés de chansons » à la fin du livre de Wåhlberg résume rapidement les œuvres les plus citées, parmi lesquelles figurent *Le Diable amoureux* de Cazotte, *Blançay* de Gorjy, *La Paysanne pervertie* de Rétif de la Bretonne et autres de Baculard d'Arnaud, Billardon de Savigny, Haudart, Florian, Ducray-Duminil, Révéroni Saint-Cyr, etc.

⁶ J. Cazotte, *Le Diable amoureux*, p. 42. Cité dans Wåhlberg, p. 32. Nous soulignons.

l'ensemble du xviii^e siècle. L'extrait du roman de 1772 sert alors d'archétype pour les scènes de musique depuis celles du *Télémaque* de Fénelon (1699) jusqu'au *Malvina* de Sophie Cottin (1800), englobant d'un trait tout le « romanesque » des Lumières, du roman d'apprentissage aux relations de voyage, du dialogue philosophique aux romans libertins.

...dans le roman du xviii^e siècle

Si l'on comprend aisément la pertinence de la « scène de musique » pour établir des « critères définitoires hérités de la scène dramatique et qui comprend une activité musicale » (p. 33), qu'en est-il de la convenance du « dans le roman » (même restreint aux romans « d'expression française » (p. 20)) comme critère de sélection générique ? À plusieurs endroits, l'on sent que M. Wåhlberg peine à circonscrire son objet d'étude, ce qui n'est pas sans créer un certain « effet de catalogue ». Ce désir de *tout aborder* contraint trop souvent la réflexion à prendre des raccourcis qui donnent au lecteur l'impression de survoler rapidement, voire négligemment les thématiques proposées. L'ouvrage de M. Wåhlberg s'est appliqué à débroussailler un domaine d'une ampleur sans doute plus importante qu'il ne l'avait anticipé⁷. D'après Jean Sgard, lors du siècle étudié, le mot « roman » a lui-même

désigné toutes sortes de récits, tour à tour approuvés ou refusés ; il a été exalté, méprisé, réhabilité ; il a référé à des poétiques successives, il a créé toutes sortes de malentendus ; il a dessiné, autour d'un ensemble flou de fictions, une frontière mouvante qui visait à le constituer en genre⁸.

Ainsi, le travail de M. Wåhlberg se retrouve devant un vaste ensemble de productions diverses qu'il s'applique à cataloguer du mieux qu'il le peut. Trois grandes parties — « Pratiques musicales » (1^{ère} partie, p. 25-117), « Le roman mêlé de chansons » (2^{de} partie, p. 119-266), puis « Musique et pensée » (3^e partie, p. 267-403) — sont chacune divisées en quatre ou cinq chapitres, eux-mêmes découpés en sous-sections. Ces sous-sections, souvent très courtes, forment les articulations essentielles de l'étude : chacune se cristallise autour d'un thème qui oriente la lecture d'une ou de quelques œuvres. Une poignée d'exemples, en rafale : la question du « Savoir » dans les pratiques musicales est traitée en une page et demie (p. 100-101) à l'aide de l'exemple de Suzanne Simonin étalant humblement

⁷ La prise de conscience est explicitée à la p. 123 : « Pour dresser un tableau complet de la présence de la musique imprimée liée au genre romanesque du dix-huitième siècle, il ne faudrait donc pas seulement parcourir toutes les éditions de tous les romans, mais aussi toutes les publications de recueils de chansons ou de romances et tous les chansonniers. Entreprise surhumaine, qui, de toute évidence, dépasserait largement le cadre des contraintes de ce travail. »

⁸ J. Sgard, « Le Mot 'roman' », *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 13, n. 2-3, janv.-avr. 2001, p. 183.

ses connaissances dans *La Religieuse* ; une seule page règle le cas de « L'intervention du lecteur » (p. 240-241) avec l'exemple du *Chansonnier des grâces*, périodique du début du dix-neuvième siècle⁹ qui invitait « ses lecteurs à proposer leurs romances avec une mélodie de leur composition » (p. 240) ; un peu moins de cinq pages semblent suffire à présenter « La comparaison entre l'homme et le clavecin » (p. 386-390), thématique pourtant éminemment complexe au xviii^e siècle¹⁰.

Un nouveau champ d'étude pour les littéraires-musicien(ne)s ?

Le cœur du travail de M. Wåhlberg, la seconde partie intitulée « Le roman mêlé de chansons », porte les propositions les plus intéressantes du livre. Elle se penche sur la pratique dont relèvent « les romans qui intègrent la musique de la manière la plus concrète qui soit » (p. 121) – c'est-à-dire sous forme de partitions imprimées à même l'œuvre, de « timbres » dont le lectorat connaît déjà la mélodie ou de partitions imprimées séparément. Comme le constate M. Wåhlberg, il s'agit d'un « phénomène multiforme » (p. 125) encore trop peu étudié : à titre indicatif, les études canoniques de Jean-Michel Bardez¹¹, Béatrice Didier¹², Cynthia Verba¹³ et Belinda Cannone¹⁴ n'en disent mot. Or, cette pratique permet de relier la pratique romanesque à nombre de formes dont certains l'avaient, à tort, distancée : les chansons narrées des trouvères et troubadours (puis la vogue médiévale entourant les romans mêlés de chansons au xviii^e siècle), le prosimètre de la Renaissance, la chanson et l'opéra. M. Wåhlberg démontre d'ailleurs que le roman mêlé de chanson n'est pas un phénomène marginal : un chapitre sur « L'opéra de poche » rappelle d'ailleurs que nombre des romans les plus lus de l'époque en font partie¹⁵ (p. 227).

D'une certaine façon, dans la mesure où M. Wåhlberg avouait d'emblée devoir « renoncer, pour l'heure, à toute ambition de réponses définitives » (p. 122) pour

⁹ C'est-à-dire : ni un roman ni au XVIII^e siècle... mais peu importe.

¹⁰ D'ailleurs, trop rapidement, Wåhlberg tranche que les textes dans lesquels figurent la comparaison entre le corps humain et le clavecin « n'ont en vérité rien à voir avec la musique ». Si cela est défendable en ce qui concerne le microscopique échantillon de textes qu'il recense, il s'agit d'un raccourci navrant en ce qui concerne l'ensemble du siècle. Comment oublier, par exemple, les nombreux passages chez Jean-Philippe Rameau qui, sans filer explicitement la comparaison, fondent le « naturel » de son système harmonique sur une sensibilité similaire entre *corps sonores* ? Voir, par exemple, sa *Démonstration du principe de l'harmonie*, présentée dans C. Kintzler et J.-C. Malgoire, *Musique raisonnée*.

¹¹ J.-M. Bardez, *Les Écrivains et la musique au XVIII^e*, 3 vols. : 1. *Diderot et la musique*. 2. *La gamme d'amour de J.-J. Rousseau*. 3. *Philosophes, encyclopédistes, musiciens, théoriciens*, 1980.

¹² B. Didier, *La Musique des Lumières*, 1985.

¹³ C. Verba, *Musique and the French Enlightenment : Reconstruction of a Dialogue, 1750-1764*, 1993.

¹⁴ B. Cannone, *Philosophies de la musique (1752-1789)*, 1990, de même que sa version abrégée et remaniée pour la collection « Que sais-je ? » : *Musique et littérature au XVIII^e siècle*, 1998.

plutôt « identifier, [...] les questions et les problèmes qui forment [...] les enjeux majeurs de ce phénomène si peu étudié mais qui constitue un des aspects les plus particuliers du roman en France dans cette phase passionnante d'expérimentation du genre que fut le dix-huitième siècle » (p. 124), il accomplit ce qu'il annonce.

En guise de conclusion, il importe de souligner l'impressionnante érudition dont fait preuve le travail de longue haleine de Martin Wählberg. Toutefois, le principal embarras auquel se bute ce projet est l'indétermination des limites du corpus auquel il s'attaque. Sans que cela n'étouffe l'insatiable curiosité du chercheur, lui-même musicien baroque de renom, il n'aurait pas été inutile de resserrer l'étude autour d'un moins grand nombre de d'axes d'analyses, quitte à les développer davantage¹⁶.

Si le commentaire, voire le résumé tient souvent lieu d'analyse, l'abondance bibliographique et *catalographique* de l'ouvrage composent néanmoins un fonds de pistes de recherche d'une richesse considérable. Le chercheur ne pensait peut-être pas si bien dire lorsqu'il citait le mot de Voltaire dans *Le Philosophe ignorant* : « La musique tient à tout¹⁷ » — on peut l'entendre partout où l'on tend l'oreille. Cependant, il faut décanter la démonstration pour éviter la cacophonie. À la lecture de *La Scène de musique*, c'est parfois une autre citation du patriarche de Ferney qui saute à l'esprit : « malheur à l'auteur qui veut toujours instruire ! / Le secret d'ennuyer est celui de tout dire¹⁸. »

¹⁵ Il se base sur la recension d'Angus Martin, « La survie des textes romanesques du XVIIIe siècle : l'enseignement des rééditions », p. 178-181. « Si la liste des vingt romans les plus réédités parmi les parutions entre le milieu du siècle et la Révolution comporte, en tête, des titres comme *Candide* et *La Nouvelle Héloïse*, y figurent également le roman pastoral *Galatée* de Florian et le texte de Louvet de Couvray qui comprend la romance de Faublas, les *Six Semaines de la vie du chevalier de Faublas*. »

¹⁶ Comme le fait, par exemple, l'admirable ouvrage de Caroline Jacot Grapa, *Dans le vif du sujet. Diderot, corps et âme*, qui inaugure, en 2009, la collection au sein de laquelle le livre de Wählberg a été publié. En faisant de l'œuvre d'un seul auteur (Diderot) le point focal de son étude, Jacot Grapa peut tout de même parcourir un corpus à la hauteur de sa curiosité, mais en dégageant un ensemble de tensions et de problématiques plus claires.

¹⁷ Voltaire, *Le Philosophe ignorant*, « André Destouches à Siam », p. 125. Cité dans Wählberg, p. 320.

¹⁸ Voltaire, *Discours en vers sur l'homme*, « VIe discours. Sur la nature de l'homme ».

PLAN

- La scène de musique...
- ...dans le roman du xviii^e siècle
- Un nouveau champ d'étude pour les littéraires-musicien(ne)s ?

AUTEUR

Philippe Sarrasin Robichaud

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : philippe.robichaud@mail.mcgill.ca