

Stendhal dilettante et son héritage rousseauiste

Suzel Esquier

Lorsque la critique a abordé l'étude des idées de Stendhal sur la musique, elle a eu tendance à voir en lui un héritier de la pensée rousseauiste. S'il est vrai que Stendhal lui-même fait l'éloge des *Écrits sur la musique* du philosophe – et jusqu'à une époque où il s'est pourtant détaché de son influence –, s'il se situe dans la continuité d'une esthétique de la sensibilité initiée par Rousseau, l'assimilation de sa conception de la musique à celle de Rousseau semble quelque peu abusive, et pour des raisons qui n'ont pas toujours été mises en évidence. La question est assez délicate à traiter, parce qu'existent effectivement des convergences, et parce que Stendhal, dans une sorte de dénuement idéologique, a eu tendance à se réclamer de la théorie rousseauiste. Cependant, force est de constater que, sur des points essentiels comme une certaine conception de l'homme, l'expérience du monde, ou la place à concéder aux Beaux-Arts, leurs positions respectives se situent aux antipodes. Même si Rousseau a ouvert la voie au préromantisme, il n'appartient pas au même temps culturel. L'expérience musicale du *Milanese* – comme son approche de la musique et des arts en général –, est profondément différente et infiniment plus vaste¹.

¹ Francis Claudon a analysé les « bases » de la culture de Stendhal et souligne comme un « fait rare » sa fréquentation des principaux théâtres d'Europe : d'Italie, d'Allemagne (Brunswick, Berlin, Vienne, Dresde, Königsberg), celui de Drury Lane à Londres, mais aussi de France : outre les grandes scènes de la capitale, les théâtres de province, comme Le Havre, Rouen, Marseille, Lyon, Bordeaux... Il évoque l'assiduité de Beyle aux spectacles lyriques, mais aussi aux concerts. Voir F. Claudon : *L'Idée et l'influence de la musique chez quelques romantiques français et notamment Stendhal*, Lille, Atelier de reproduction des thèses, 1979, pp. 426 à 442, et aussi : *La Musique des romantiques*, en particulier le chapitre « Stendhal critique musical », Paris, PUF, 1992, pp. 113-151.

STENDHAL DANS LE SILLAGE DE ROUSSEAU

Pour prendre la mesure de la divergence de point de vue entre les deux positions, il suffit de se reporter au chapitre XXIV de la *Vie de Rossini*, intitulé : « De l'admiration en France ou du grand opéra ». Stendhal se place, de manière déclarée, sous l'autorité de Rousseau pour développer sa polémique à l'égard des voix françaises et de l'orchestre – qui ne sait accompagner la voix. Il étend sa polémique au répertoire, qui ne se renouvelle pas, puis à tout ce qui est le signe de la tradition en France. À la critique du répertoire du premier théâtre lyrique, Stendhal joint une critique du genre même de la tragédie dramatique, et aussi du public français figé dans son immobilisme, qui continue à admirer aujourd'hui ce qu'il a admiré hier (« l'admirable *Iphigénie* » de Racine et de Gluck!) – un public qui perpétue le *bon ton*, comme l'usage des papillotes. La critique vise autant le « Parisien de la vieille roche », que les provinciaux nouvellement *débarqués* qui continuent à faire vivre des institutions moribondes et un art caduc. Nous reconnaissons là les grands thèmes de la polémique romantique, tels que Stendhal les développe parallèlement dans *Racine et Shakespeare*². S'il n'invente pas ses arguments, il les transpose dans la polémique de son temps, les insère dans un contexte absolument nouveau. Il s'agit là d'une première lecture déviante de Rousseau. Mais Stendhal s'éloigne davantage encore du philosophe, et d'une manière dont il ne semble pas avoir lui-même conscience, précisément lorsqu'il examine l'ensemble de l'œuvre de Rousseau. À l'issue d'une représentation du *Devin du village*³, il reprend les écrits sur la musique et dit avoir été *frappé* par la *jeunesse* et la *vérité* de ces textes. Il ajoute plus loin ceci : ce que Rousseau a écrit sur la politique et sur l'organisation des sociétés a vieilli d'un siècle ; mais ce qu'il a écrit sur la musique, art plus difficile pour des Français, est « encore brillant de jeunesse et de vérité en 1823 »⁴. Ainsi, Stendhal dissocie en Rousseau le penseur politique, le théoricien du droit – voire l'auto-

² Une même veine inspire les deux écrits : *Racine et Shakespeare* I, paru en mars 1823, et *Vie de Rossini*, parue en novembre de la même année.

³ Stendhal date cette reprise : « 5 mars 1823 ». (Le dépouillement de la presse nous a permis de vérifier la précision des dates indiquées par le Dilettante dans sa « biographie »). Face à la pénurie d'œuvres contemporaines, le Grand Opéra était contraint de reprendre un répertoire suranné, dont *Le Devin du village*. Voir notre édition *Stendhal, l'Âme et la Musique*, Paris, Stock, 1999, *Vie de Rossini*, p. 558.

⁴ *Ibid.*, p. 559.

biographe et le romancier -, du théoricien de la musique⁵. Or chez Rousseau, la réflexion sur la musique fait partie intégrante de la réflexion sur le langage et s'inscrit dans sa vision de l'histoire des sociétés⁶. C'est cette dissociation qui représente une méconnaissance, voire une trahison de la pensée de Rousseau, ainsi que nous allons tenter de le montrer dans le but d'apprécier ensuite la dette de Stendhal envers Rousseau.

Chez Rousseau, la théorie musicale n'est pas dissociable de l'ensemble de ses préoccupations. Sa conception de la musique est intimement liée à une interrogation sur le langage, elle-même intégrée à une réflexion sur l'évolution des sociétés. C'est dire que cette préoccupation intéresse tous les aspects de l'œuvre, aussi bien les écrits de doctrine, que les écrits sur la musique, le roman et les œuvres autobiographiques. Ce qui marque cette réflexion de son sceau original, c'est l'aspect moral sous lequel sont envisagées les réalités humaines. Notre propos n'est pas d'étudier la pensée de Rousseau pour elle-même, mais seulement dans l'intention de ne pas lui assimiler trop hâtivement la pensée de Stendhal⁷. À cette fin, il faut se reporter aux textes essentiels dans lesquels Rousseau développe sa théorie de l'origine des langues, à savoir le *Discours sur l'origine de l'inégalité* et l'*Essai sur l'origine des langues*, deux textes qui se complètent et s'éclairent mutuellement, puisque le *Discours* comporte, à l'intérieur d'une histoire de la société,

⁵ Combien souvent Stendhal a-t-il développé ses griefs à l'égard de « l'emphatique Rousseau » ! En août 1814, alors qu'il travaille à l'*Histoire de la Peinture en Italie*, il songe à « traduire » les *Confessions* pour en purger le style. Victor del Litto a étudié minutieusement les différentes phases de la relation de Stendhal à Rousseau, l'enthousiasme des premières années (1802-1805), auquel succéda l'intention de se « dérousseauiser ». V. del Litto, *Vie intellectuelle de Stendhal*, PUF, 1962, pp. 18, 33, 84-86, 128, 163, 174-175, 279, 357, 418, 444-445, 485.

⁶ Jean Starobinski, a montré la place qu'occupe cette réflexion dans un système de pensée qui se propose d'embrasser l'histoire de l'humanité, depuis son origine jusqu'aux temps modernes : J. Starobinski, « Rousseau et l'origine des langues », *Europäische Aufklärung, Herbert Dieckmann zum 60. Geburtstag*, München-Allach, W. Fink, 1967, pp. 281-300.

⁷ Madeleine A. Simons avait abordé cette question, mais sans souligner peut-être suffisamment combien chez Rousseau la théorie musicale fait partie intégrante de sa représentation de l'histoire des sociétés, alors que cette dimension est parfaitement étrangère aux préoccupations de Stendhal : M. A. Simons, « Stendhal, Rousseau et la musique », *Stendhal Club*, 15. I. 1979, pp. 109-125.

une histoire du langage, et que l'*Essai*, qui développe une histoire du langage, est sous-tendu par une histoire de la société⁸. Rousseau forge l'hypothèse d'un « avant » irréel, mais

E S S A I
SUR L'ORIGINE
DES LANGUES,
Où il est parlé de la Mélodie & de
l'Imitation musicale.

Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, dans *Traité sur la musique*, Genève, 1781, frontispice. Archives de la Société Jean-Jacques Rousseau.

nécessaire à l'intelligibilité des choses aujourd'hui. Pour ce qui est de la musique, il en développe l'histoire fictive qui se confond avec celle des origines du langage; selon lui, les vers, les chants, la parole ont une origine commune: « Autour des fontaines [...] les premiers discours furent les premières chansons: les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents firent naître la poésie et la musique avec la langue ». La musique a donc été inventée pour

parler, et que dit-elle encore aujourd'hui? La passion – par le moyen de la voix, accentuée, inflexible. La musique est d'abord mélodie. La musique-poésie originale est de nature émotive. Elle permet une communication immédiate de l'émotion qui va d'un cœur à un autre cœur. Grâce à la musique, les hommes font l'expérience de la transparence, d'un échange sans médiation, de la transmission d'un signifié dans lequel le signifiant ne joue qu'un rôle secondaire, voire mineur.

On discerne dans cette théorie les éléments que Stendhal a retenus – à savoir et seulement, les conclusions: la primauté de la mélodie, la célébration de la musique comme langage direct des passions, voire cette nostalgie d'une « langue sacrée », moins contrainte et plus expressive qu'aucune autre langue. Mais il faut souligner l'énorme déperdition théorique, qui s'opère au fil de la lecture de Rousseau par Stendhal. Le Dilettante conserve peu de choses de cette théorie complexe qui mobilise tant de suppositions: et d'abord, le présupposé d'un état de nature, qui se scinde en différentes étapes

⁸ Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, chap. XII, « Origine de la musique », Paris, Nizet, 1986, p. 139.

(la musique ne prenant naissance qu'à partir du moment où l'homme a dépassé l'état de besoin). Ainsi étaient réalisées les conditions pour l'écllosion des premières langues qui « furent chantantes et passionnées avant d'être simples et méthodiques »⁹. Stendhal ne retient pas davantage les concepts complexes qu'invoque Rousseau dans sa genèse de la musique : concept de la simple voix, des accents, de l'articulation, de la modulation¹⁰. S'il reprend la conception de la musique comme langue sacrée, c'est dans un contexte profondément différent, ainsi que nous pouvons en juger à travers deux occurrences : dans *Rome, Naples et Florence en 1826*, il évoque un épisode exemplaire selon lui de la vie sociale italienne, où des femmes (en particulier une mère devant sa fille) discutent librement sur l'amour. Il loue cette liberté de propos et cette transparence des cœurs impensables en France, ajoutant : « Je regrette souvent qu'il n'y ait pas une langue sacrée connue des seuls initiés ; un honnête homme pourrait alors parler librement sûr de n'être entendu que par ses pairs »¹¹. La remarque s'inscrit dans la préoccupation constante que Stendhal exprime autour de la question du langage : non seulement, il s'agit pour l'écrivain de fuir un discours convenu, « une langue profanée par la canaille parlante et écrivante »¹², mais d'inventer dans le domaine qui est le sien un discours neuf destiné à quelques élus. Une deuxième occurrence relevée dans les *Promenades dans Rome* explicite davantage l'ambition de l'écrivain. Après un assez long développement consacré au rôle que joue le récit dans l'opéra, il en vient par analogie à cette conclusion : « Je ne désire être compris que des gens nés pour la musique ; je voudrais écrire dans une langue sacrée »¹³. La musique est élevée au rang de référence ; elle est le médium par excellence et, parce qu'elle s'adresse avant tout à une sensibilité

⁹ « L'origine des langues n'est point due aux premiers besoins des hommes ; il serait absurde que de la cause qui les écarte vînt le moyen qui les unit. D'où peut donc venir cette origine ? Des besoins moraux, des passions. » *Ibid.*, chap. II, p. 43.

¹⁰ *Ibid.*, chap. IV : « Des caractères distinctifs de la première langue et des changements qu'elle dut éprouver ». Dans ce chapitre, Rousseau étudie la manière dont sont produits « les simples sons », le rôle du gosier, les ressources de l'articulation de la langue et des accents de la musique.

¹¹ Stendhal, *Voyages en Italie*, éd. Victor del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 366.

¹² Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Genève, Slatkine reprint, 1986, tome II, p. 375.

¹³ Stendhal, *Voyages en Italie*, éd. citée, p. 633.

éduquée, elle n'est accessible qu'à un public choisi. L'écrivain souhaiterait reprendre à la musique son bien, et, composant une œuvre de fiction, toucher directement les cœurs, comme cela est le privilège du musicien. Nous mesurons comment une même formule, intégrée à des contextes fort éloignés, peut revêtir une acception toute nouvelle.

La critique a été unanime à relever un point de convergence entre les deux auteurs : autour de la primauté de la mélodie sur l'harmonie et des rapports mélodie-harmonie, encore que Stendhal, malgré ses déclarations, n'adhère pas véritablement aux vues de Rousseau. Il convient d'examiner en quoi. Pour Rousseau, le développement de l'harmonie correspond à une dégénérescence de la langue-mélodie originelle¹⁴. Cependant, dans le grand débat qui l'oppose à Rameau sur la question de la primauté à attribuer à l'harmonie ou à la mélodie, Rousseau, considérant comme un fait incontournable le développement de l'harmonie, a souhaité trouver un accommodement. Il propose en quelque sorte un bon usage de l'harmonie. Il n'envisage jamais qu'elle puisse être développée pour elle-même (d'où le refus de toutes les formes de la musique instrumentale) ; il lui concède seulement le rôle d'accompagner la voix ; telle est la position qu'il soutient à travers tous ses écrits, depuis la *Lettre sur la musique française*, dans *La Nouvelle Héloïse*, et *l'Essai sur l'origine des langues*. Rousseau s'en tient à une conception étroite de la musique comme art d'imitation, et considère que la voix seule est susceptible d'émouvoir¹⁵. Il dénie même à l'harmonie le pouvoir de suggérer ce qui est étranger au monde humain : « Le tonnerre, le murmure des eaux, les vents, les orages sont mal rendus par de simples accords »¹⁶.

¹⁴ Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, chap. XIX, « Comment la musique a dégénéré ».

¹⁵ Voir Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, I, XLVIII : « L'harmonie [...] n'est qu'un accessoire éloigné dans la musique imitative ; il n'y a dans l'harmonie proprement dite aucun principe d'imitation [...]. C'est de la seule mélodie que sort cette puissance invincible des accents passionnés, c'est d'elle que dérive tout le pouvoir de la musique sur l'âme », (éd. René Pomeau, Paris, Classiques Garnier, 1960, p. 132).

¹⁶ Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, chap. XIV, « De l'harmonie », éd. citée, p. 161.

DISSONANCES

Stendhal retiendra ce pouvoir émotionnel concédé à la voix, sa dimension pathétique, mais il repousse les limites de cette vision. Même si, dans un but polémique (pour fustiger la tragédie lyrique ou l'évolution de l'opéra rossinien), il feint d'épouser la position de Rousseau, nous voyons qu'il est infiniment plus sensible que ne l'était Rousseau au pouvoir de l'harmonie : il concède aux passages instrumentaux dans l'opéra le pouvoir de suggérer ce que la voix ne peut traduire. Sur ce point, il suffit de se reporter à l'analyse qu'il propose du premier chef-d'œuvre *serio* de Rossini, *Tancredi*¹⁷, en particulier pour ce qui concerne l'entrée en scène du héros :

S'il parlait en ce moment, Tancredi choquerait l'intérêt que nous lui portons, et l'idée que nous aimons à nous former de son émotion profonde en revoyant les lieux qu'habite Aménaïde. Tancredi doit se taire ; mais pendant qu'il garde le silence qui convient si bien aux passions qui l'agitent, les soupirs des cors vont peindre une autre partie de son âme, et peut-être des sentiments dont il n'ose pas convenir avec lui-même, et qu'il n'exprimerait jamais par la voix¹⁸.

Stendhal considère donc qu'il existe une véritable complémentarité entre les développements harmoniques et les parties vocales dans l'opéra. Ailleurs, il attribue aux parties instrumentales le rôle que jouent les descriptions dans les romans de Walter Scott, à savoir : introduire la narration et préparer les scènes passionnées¹⁹. Infiniment plus attentif que l'on ne l'a dit, il est sensible à la couleur particulière de chaque pupitre, aux « soupirs des cors », au « talent tout particulier » de la flûte. À propos de cet instrument, il s'aventure sur le terrain des synesthésies, lorsqu'il note : « On pourrait dire que la flûte a une certaine analogie avec les grandes draperies bleu d'outremer prodiguées par plusieurs peintres célèbres »²⁰, s'excusant d'oser à Paris une telle remarque, qui passerait peut-être pour du génie à Bayreuth ou Koenigsberg... Une lecture attentive révèle la sensibilité de Stendhal aux différentes

¹⁷ Opéra créé à Venise, La Fenice, 1813.

¹⁸ Stendhal, *Vie de Rossini*, chap. II, « *Tancredi* », dans *L'Âme et la Musique*, éd. citée, pp. 391-392.

¹⁹ *Ibid.*, p. 393.

²⁰ *Ibid.*, en note, p. 392.

familles d'instruments: qu'il s'agisse des instruments à vent, dont « l'harmonie si suave éclipse la voix humaine », du son des cloches, si souvent évoquées dans les écrits intimes, de l'accompagnement de violoncelle dans tel fragment d'opéra... Bien plus, sa sensibilité ouverte à la dimension du *terrible*, accorde à la musique instrumentale le pouvoir de traduire l'indicible. Pour s'en convaincre, il suffit de se reporter à son commentaire d'un fragment de l'opéra de Rossini, *Mosè*²¹. Il s'agissait pour le compositeur de suggérer le passage fameux de la mer Rouge, épisode qui avait été maltraité lors de la première version. Dans la version remaniée, le librettiste avait suggéré de faire chanter une prière par les Hébreux. C'est Mosè qui entonne la mélodie (en sol mineur), reprise par Aaron, puis Elcia, et enfin par le peuple. Le prodige s'opère. La mer s'entrouvre. « Cette dernière partie est en majeur », note Stendhal, qui souligne ici la simplicité et l'efficacité de la formule musicale: « J'ai presque les larmes aux yeux en songeant à cette prière ». La musique permet effectivement d'accéder à cette dimension capitale de l'esthétique romantique: le sublime. Son principe est celui du terrible, mais d'un terrible tenu à distance et qui se mue en quelque chose de délicieux. Elle donne accès au surnaturel, au merveilleux. Elle s'adresse aux âmes sensibles, aux femmes plus particulièrement, à l'artiste, que Stendhal définit comme « *a comprehensive soul* », « *an understanding soul* », fût-il agnostique comme *Dominique*. Chez Stendhal, on le voit, l'approche de la musique se fait beaucoup plus large, plus romantique, même si le Dilettante éprouve quelque difficulté à épouser, par exemple, l'évolution de l'opéra rossinien et la fusion qui se dessine entre tradition italienne et tradition allemande. Il prédit pourtant la rencontre de ces deux fleuves puissants (rencontre qui s'opèrera dans *Guillaume Tell*). Même si ses goûts profonds le portent vers la tradition *set-tecentesca*, en adepte du *romanticisme*, il se voit contraint d'épouser – au moins partiellement –, le cours de l'Histoire. Nous mesurons mieux désormais la distance qui le sépare de Rousseau, distance qui s'explique par les différences d'époque, de culture et aussi par la diversité de leurs tempéraments respectifs. Ce dernier élément joue un rôle particulièrement important, lorsqu'il s'agit de forger une théorie des arts.

²¹ *L'azione tragico-sacra* de Rossini, *Mosè*, fut représentée pour la première fois au Teatro San Carlo de Naples le 5 mai 1818. Un an plus tard, le 7 mai 1819, Rossini proposait cette même œuvre avec un troisième acte remanié: la conclusion nouvelle, la fameuse *Pregghiera* « *Dal tuo stellata soglio* », devait faire de cette composition l'une des plus populaires de tout le répertoire rossinien. Voir *Vie de Rossini*, chap. XXVI, « *Mosè* », éd. citée, pp. 568-575.

On sait que Rousseau dresse un tableau tout à fait sombre de l'évolution des arts et du langage. La conclusion du *Discours*, comme celle de l'*Essai*, évoque un désastre : une commune malédiction pèse sur l'histoire de la parole humaine qui débute par le langage inarticulé des hordes primitives pour aboutir à la langue corrompue des sociétés modernes et à l'absence de communication entre les hommes ; le seul discours qui se fasse entendre est un discours d'autorité. L'histoire de la musique offre également l'image d'une déperdition. Rousseau la décrit comme une marche suicidaire vers la « catastrophe »²². Elle se trouve marquée du même défaut que l'histoire des sociétés : le manque d'authenticité. L'âge d'or de la musique se situe dans un temps mythique, où étaient réalisées les conditions de l'effusion, de la transparence. Le point d'aboutissement est marqué par le règne de l'artifice, de la distance, de la médiation impuissante à toucher les cœurs. Dans une telle perspective, il est légitime de se demander quelle voie reste ouverte au créateur. La position de Rousseau n'est pas exempte de contradictions internes ; son enthousiasme pour la musique italienne ne peut s'accompagner d'une adhésion complète : il ne s'agit pas d'une forme d'art nationale. Par ailleurs, pour des raisons idéologiques, Rousseau, comme tous les encyclopédistes, condamne la tradition des sopranistes, partant, l'artifice qui caractérise l'opéra de l'âge d'or. Se plaçant sur le terrain de la création, il s'est interrogé sur les moyens de surmonter les obstacles qu'oppose une langue « dure » comme la langue française, et qui se laisse difficilement mettre en musique ; il a souhaité proposer une formule nouvelle²³. Stendhal ne se pose pas ces

²² « Enfin arriva la catastrophe qui détruisit le progrès humain sans ôter les vices qui en étaient l'ouvrage ». Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, chap. XIX, éd. citée, p. 189. Lorsque Rousseau examine, dans *La Nouvelle Héloïse*, l'élément le plus représentatif de la musique française actuelle - la tragédie lyrique -, c'est pour en condamner tous les éléments : le chant, l'orchestre, la magie absurde et grossière. Seuls les ballets sont de qualité, mais mal intégrés. Rousseau rejette en bloc ce qui définit cette esthétique : le principe de la fiction (*La Nouvelle Héloïse*, 2^e partie, Lettre XXIII, éd. citée, pp. 259-268).

²³ Rousseau a abordé cette question dans les *Fragments d'observations sur l'Alceste italien de monsieur le Chevalier Gluck* : « Persuadé que la langue Française destituée de tout accent n'est nullement propre à la musique, et principalement au récitatif, j'ai imaginé un genre de drame, dans lequel les paroles et la Musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, et où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée et préparée par la phrase musicale ». Rousseau, *Ceuvres complètes*, t. V, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (Olivier Pot pour ces *Fragments d'observations*), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 448.

questions. La musique qui le ravit est la musique italienne: il se déclare « Italien » lui-même²⁴. S'il reprend à son compte une certaine vision de la décadence, c'est d'une manière toute personnelle, et qui n'épouse pas la dimension mythique, qui était celle de la pensée de Rousseau. Il transpose ce schéma à l'histoire. Il ne se meut donc pas dans la même dimension. Lui aussi ébauche une histoire de la musique, qui lui inspire certes bien des regrets, mais qui s'inscrit cependant dans une perspective plus ouverte. Stendhal a tendance à penser, lui aussi, que la grande ère de la musique est révolue; il hésite sur les dates, et situe cet âge d'or tantôt vers 1730, où l'on vit éclore « les chefs-d'œuvre des Pergolèse, des Leo, des Durante, des Marcello, des Scarlatti », tantôt vers 1778²⁵. Ces heureux temps connurent la perfection du beau chant. Cependant, même s'il se déclare « en musique, comme pour beaucoup d'autres choses hélas!... un homme d'un autre siècle »²⁶, il serait abusif de l'enfermer dans une vision trop limitée de la musique: ses *Vies* de musiciens, les *Notes d'un Dilettante*, comme l'ensemble des notations éparses dans l'œuvre autobiographique et le roman, reflètent sa vaste expérience, son immense curiosité, son engagement aussi en

²⁴ Voir en particulier les lettres adressées depuis son séjour italien à son ami, Adolphe de Mareste: le Dilettante, qui suit la création des opéras de Rossini sur la scène du Théâtre-Italien de Paris, peut écrire: « La chute *della Pietra del paragone* vous démontre ce que j'avance depuis cinq ans: qu'un Parisien comme vous et un Italien comme moi avons un goût différent ». (Stendhal, *Correspondance*, éd. Henri Martineau et Victor del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, tome I, p. 1062, à la date du 7 mai 1821).

²⁵ Voir Stendhal, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase (L'Âme et la Musique)*, éd. citée, p. 102) et aussi *ibid.* p. 29, où Stendhal évoque « ce dix-huitième siècle qui fut l'âge d'or de la musique ». Mais, en dépit de sa prétention déclarée à écrire l'histoire de la musique, il commet ici une erreur: en effet, à la date de 1778, les écoles de chant napolitaines étaient déjà entrées en décadence. Dans la *Vie de Rossini*, il se propose à nouveau d'écrire l'histoire de la musique italienne et l'histoire du *bel canto*: voir pp. 568, 581, 592-593, 608 (en note) et 660. Il a surtout contribué à en élaborer le mythe, ainsi qu'en témoignait déjà la lettre à Pauline du 8 décembre 1811, dans laquelle il situait le plus beau moment que la musique ait jamais connu en 1778, faisant se rencontrer en ce temps mythique Pergolèse, Cimarosa et Jommelli, compositeurs, qui « produisirent des chants qui n'ont jamais été égalés par personne que par Mozart, mais dans le genre mélancolique seulement ». Stendhal, *Correspondance*, éd. citée, tome I, p. 625.

²⁶ Stendhal, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, repris dans *L'Âme et la Musique*, éd. citée, p. 246.

faveur des créations contemporaines. L'élection du *Don Giovanni* de Mozart, comme un chef-d'œuvre absolu, son appréhension originale de l'œuvre, son écoute de l'harmonie suffiraient à renier l'image d'un Stendhal attaché exclusivement à des formes héritées du XVIII^e siècle²⁷. Soulignons aussi l'intérêt, voire l'enthousiasme, qu'éveillèrent en lui certains opéras de la période napolitaine de Rossini comme *La donna del lago*, *Otello*, *Armida* (bien qu'il se définisse comme un « rossiniste de 1815 »). L'élection de ces œuvres manifeste son goût ouvert.

Enfin, sur un point essentiel, la conception de l'homme, comme sur la nature de la jouissance esthétique, les positions de Stendhal et de Rousseau sont fort éloignées. Rousseau s'oppose à une conception à la fois sensualiste et intellectualiste, dans le droit fil du cartésianisme, qui caractérisait la pensée de Rameau²⁸. Il écarte les objets privilégiés des théoriciens classiques, la matière et la raison, pour aborder la musique en tant que phénomène moral.

²⁷ Qu'il nous soit permis de renvoyer à notre étude : « Mozart, Stendhal, Jouve », *Stendhal Club*, 15 avril 1993, pp. 219-233. Rappelons ici l'intérêt que Stendhal a manifesté pour ce grand mythe de la modernité, à partir de sa véritable découverte de l'opéra de Mozart, en 1809, à Vienne. Dès la *Lettre sur Mozart*, il livre un commentaire minutieux de l'opéra, y compris de ses effets d'harmonie. Dans *Armance*, il revient sur « les accords si sombres », qui ponctuent les moments forts de l'œuvre. Et encore, dans un texte émouvant de *Bruillard*, au moment de la mort du « pauvre Lambert ». Une telle insistance suffirait à ruiner l'image d'un Stendhal uniquement épris de musique vocale. Sur les paradoxes du rapport de Stendhal à la nouveauté musicale, voir Olivier Bara, « “Du nouveau dans le beau idéal” : Stendhal, *Vie de Rossini* », dans *Être moderne. Les écrivains face aux nouveautés artistiques, littéraires et technologiques*, sous la dir. de Christine Queffelec et Denis Reynaud, Cazaubon, Eurédit, 2011, pp. 65-78.

²⁸ La *Lettre à Malesherbes* qui accompagnait l'envoi de l'*Essai sur l'origine des langues* et le *Projet de préface* que Rousseau avait conçu pour son ouvrage, le présente comme une réponse aux *Écrits de Rameau : Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (août 1755-printemps 1756). Voir l'« Avertissement » de Charles Porset à l'*Essai*, éd. citée, pp. 9 et 11. Sur la conception ramiste de la « nature » - nature du son, nature du plaisir musical, voir le brillant ouvrage de Catherine Kintzler : *Jean Philippe Rameau, Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Le Sycomore, 1983 ; sur les divergences esthétiques radicales entre Rameau et Rousseau, voir son introduction aux *Écrits sur la musique* de Jean-Jacques Rousseau, Paris, Stock musique, 1979. Voir aussi, du même auteur, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991 : Rameau incarne « à ses yeux la froideur, la suffisance, l'intellectualisme et le sensualisme de l'esprit français », tandis que Rousseau combat « le culte pour la matière et le calcul » pour bâtir une contre-théorie « de la transparence et de l'immatérialité » (pp. 438-439).

Ses écrits sur la musique ne concèdent qu'une mince place aux sens²⁹. Il s'agit pour lui de penser la musique comme effet signifiant, effet moral produit par les « signes passionnés » de la langue originaire comme de la musique, langue et musique étant pensées dans leur consubstantialité. Se met ainsi en place chez lui une théorie de la transparence : « il s'agit de trouver un langage musical dans lequel l'épaisseur du signifiant harmonique met en valeur le signifié mélodique sans lui faire obstacle. L'opacité du signifiant s'efface pour laisser parler la transparence du signifié »³⁰. Stendhal est loin d'adhérer à cette conception de la musique. Il concède un rôle important aux sens dans l'expérience esthétique, ainsi que l'illustrent les nombreuses anecdotes qui disent le trouble, le ravissement, soit par personnages interposés, soit que Stendhal se complaise à répéter le transport qui s'empare de chacun, par exemple, à l'audition du fameux duo de l'*Armide*, « *Amor possente nome* » (I, 5, *Scena e duetto*) : « L'extrême volupté, qui, aux dépens du sentiment, fait souvent le fond des plus beaux airs de Rossini, est tellement frappante dans le duetto d'*Armide*, qu'un dimanche matin qu'il avait été exécuté d'une manière sublime au Casin de Bologne, je vis des femmes embarrassées de le louer. »³¹ Il invoque la théorie du galvanisme pour expliquer ces phénomènes subversifs, qui représentent le premier degré de l'expérience esthétique, mais ce n'en est que le point de départ³². Ainsi que l'a souligné Michel Crouzet, « le mou-

²⁹ Rousseau accorde : « L'homme est modifié par ses sens, personne n'en doute [...] » ; mais il affirme que ces modifications ne sont pas seulement de l'ordre de la sensation car elles affectent l'homme « comme signes ou images » et « leurs effets moraux ont aussi des causes morales » (*Essai*, chap. XIII, « De la mélodie », éd. citée, p. 147). Un plaisir de sensation n'affecte pas profondément ; c'est l'imitation des passions qui touche, et Rousseau compare l'effet de la mélodie à celui du dessin qui donne « vie » et « âme » aux couleurs qui, par elles-mêmes ne peuvent émouvoir, pas plus que les accords et les sons ne peuvent mettre en mouvement la sensibilité. Rousseau s'oppose à la fois au sensualisme et à l'intellectualisme, et n'envisage la musique que comme signe humain des passions.

³⁰ Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, op. cit., p. 466.

³¹ Stendhal, *Notes d'un dilettante*, repris dans *L'Âme et la Musique*, éd. citée, pp. 793-794. Stendhal recommandait plus crûment ce fameux duo à son ami A. de Mareste dans une lettre datée du 9 avril 1819 (*Correspondance*, éd. citée, tome I, p. 963). Il y revient dans le traité *De l'Amour* (éd. Michel Crouzet, Paris, GF-Flammarion, 1965, p. 63). L'opéra *Armida* fut créé à Naples à l'automne 1817.

³² Nous nous permettons de renvoyer à notre étude : « Femmes italiennes à l'opéra, Un modèle de réception esthétique », dans *Des Femmes, images et écritures*, sous la dir. d'Andrée Mansau, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2004, pp. 139-146.

vement de l'esthétique stendhalienne est une sorte de montée vers la *vraie* dimension du *pathos*³³ ». Ce mouvement se caractérise par le passage progressif du ravissement physique à la dimension du *sublime*. Mais pour que le plaisir esthétique atteigne à son point culminant, il faut que s'instaure un équilibre entre les sensations, qui sont de l'ordre de la passivité, et la perception, ce qui suppose une participation de l'esprit. L'homme tel que Stendhal le représente dans cette expérience fondamentale, est un individu tripartite, composé d'un corps, d'une tête ou centre des combinaisons, et enfin d'un cœur, ou d'une « âme », centre des passions, ainsi qu'il l'écrivait dès le *Journal littéraire*³⁴. Sur ces points fondamentaux, les conceptions de Rousseau et de Stendhal divergent.

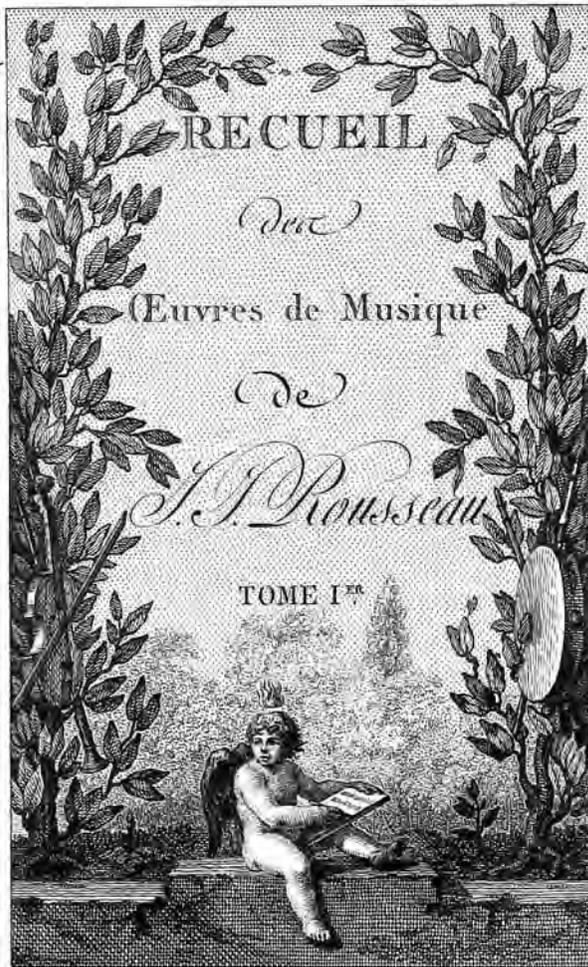
LE « ROMAN DE LA VIE »

Il a paru nécessaire de rappeler ces divergences qui marquent deux approches originales de la musique. À la différence de Stendhal, Rousseau fut un théoricien. Sa réflexion sur la musique fait partie intégrante de l'ensemble de la réflexion qu'il développe dans ses écrits de doctrine. Il fut un bon technicien de la musique, comme en témoignent les articles de l'*Encyclopédie* et le *Dictionnaire de musique*³⁵. Il fut aussi compositeur. Stendhal, quant à lui, met une certaine coquetterie à ignorer ce qu'il nomme « le bête de la musique » ; il se moque des « savants en us et en x », des « croque-sol », des « Pacômes de l'harmonie » (il est, en réalité, moins ignorant qu'il ne veut le laisser croire). Surtout, il sait mieux le monde, a fréquenté les hauts lieux de la musique en Europe et acquis une riche connaissance du répertoire du siècle passé et des créations contemporaines.

³³ Michel Crouzet, *La Poétique de Stendhal, Forme et société, le sublime*, Paris, Flammarion, 1983, p. 228.

³⁴ Stendhal, *Journal littéraire*, Genève, Slatkine, édition du Cercle du Bibliophile, 1967-1972, tome II, volume 34, p. 433.

³⁵ Selon Catherine Kintzler, Rousseau « après avoir rédigé un grand nombre d'articles consacrés à la musique pour l'*Encyclopédie* (articles signés S.), reprit ces textes en les modifiant souvent pour les insérer dans son *Dictionnaire de musique* ». Catherine Kintzler, « Les articles "cadence" de Rousseau dans l'*Encyclopédie* et dans le *Dictionnaire de musique* », dans *L'Encyclopédie, Diderot, l'Esthétique, Mélanges en hommage à Jacques Chouillet*, 1915-1990, Paris, PUF, 1991.



Ce Recueil est gravé par Richomme



Recueil des œuvres de musique de Rousseau, gravé par [Antoine-Jacques] Richomme, s.l.n.d, tome I^{er} frontispice. Archives de la Société Jean-Jacques Rousseau.

Après sa période de dilettantisme, dans *Le Rouge et le Noir*, nous découvrons sous sa plume un surprenant hommage à Rousseau, hommage certes non exempt d'ironie et qui surgit dans une situation inédite : au cours du bal donné dans l'hôtel de Retz, Mlle de la Mole, ennuyée de la compagnie de tous les jeunes gens parfaitement convenables qui lui font la cour, cherche à provoquer Julien en lui demandant ce qu'il pense du quadrille qui vient d'être dansé. À la réponse sèche de Julien, elle répond par cet éloge : « Vous êtes un sage, monsieur Sorel ; [...] vous voyez toutes ces fêtes comme un philosophe, comme J.-J. Rousseau ». À quoi, Julien, qui a déjà acquis auprès du marquis de La Mole quelque usage du monde, réplique en invoquant l'ignorance et la maladresse de Rousseau. « Il a fait le *Contrat Social*, dit Mathilde du ton de la vénération », accompagnant cet éloge d'anecdotes destinées à prouver sa lecture attentive de l'ouvrage³⁶. Par cette joute oratoire, où le détracteur et le louangeur ne sont pas ceux que l'on attend, Stendhal a sans doute livré l'image qu'il retenait de l'encyclopédiste : sa stature de penseur social, audacieux, novateur, ou, pour reprendre les catégories pascalienues, un homme grand par la pensée, mais ignorant des grandeurs d'institution. Le dialogue entre Julien et Mathilde met en effet l'accent sur la dimension sociale du plaisir esthétique : les beaux-arts en général exigent une éducation, ils s'adressent à une élite, ce que Stendhal n'a cessé de répéter à propos du spectacle d'opéra, qui obéit à des rites bien définis. Si diverse que soit l'œuvre stendhalienne, elle s'articule essentiellement autour de l'expérience des beaux-arts et de la musique en particulier.

Stendhal l'a avoué : « La musique fut la passion la plus forte et la plus coûteuse de [sa] vie »³⁷. Cette passion nourrit encore le roman. Elle est un « catalyseur de la passion »³⁸, comme l'illustre bien la scène, qui suit la soirée à l'opéra dans *Le Rouge et le Noir*, lorsque Mathilde, éprise de Julien

³⁶ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, dans *Romans*, tome I, éd. Henri Martineau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, livre II, chap. VIII, p. 488.

³⁷ Voir Stendhal, *Souvenirs d'égotisme*, dans *Œuvres intimes*, éd. Victor del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1982, pp. 494-495, *Vie de Henry Brulard*, pp. 888-891.

³⁸ Voir l'ouvrage de Walter Schwyn, *La Musique comme catalyseur de l'émotion stendhalienne*, Zurich, Juris Druck, 1968.

passé la nuit sur son piano à répéter une « cantilène sublime » : « *Devo punirmi, Devo punirmi, / Se troppo amai, etc.* »³⁹. Elle permet de transgresser l'interdit et donne accès à l'échange, comme dans *La Chartreuse de Parme*, lorsque Clélia improvise sur son piano un récitatif pour prévenir Fabrice⁴⁰. C'est par l'écoute silencieuse des cors de Bohême que Lucien et Mme de Chasteller s'avouent leur amour⁴¹. Mentionnons encore les nombreuses scènes bouffes, qui traversent les romans et introduisent dans « le réel plat et fangeux » une dimension légère et ludique : on songe à l'arrivée du *Signor Geronimo* dans la triste soirée de Verrières, aux prêches de Fabrice, destinés à reconquérir Clélia... Ces créations, qui nous éloignent de Rousseau, montrent combien l'immense expérience musicale de Stendhal lui a permis d'écrire ce qu'il nomme lui-même le « roman de la vie ».

³⁹ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, chap. XIX, éd. citée, p. 556.

⁴⁰ Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, dans *Romans*, éd. citée, tome II, Deuxième partie, pp. 323, 331, 436.

⁴¹ Stendhal, *Lucien Leuwen*, éd. Michel Crouzet, Paris, Gallimard, 2007, pp. 303-307.