

Québec français



# Style technique et traduction — Deux rapports entre texte et musique

## Retour sur une typologie baudelairienne

Guillaume Bordry

Number 152, Winter 2009

Littérature et musique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/44183ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bordry, G. (2009). Style technique et traduction — Deux rapports entre texte et musique : retour sur une typologie baudelairienne. *Québec français*, (152), 34–36.

# Style technique et traduction : deux rapports entre texte et musique

Retour sur une typologie baudelairienne

par Guillaume Bordry\*

Les rapports entre littérature et musique ont fait l'objet de nombreuses études, depuis la fameuse conférence de Mallarmé<sup>1</sup> et la synthèse de Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*<sup>2</sup>. Plus récemment, des ouvrages ont continué d'explorer les rapports entre art littéraire et art musical : celui de Françoise Escal, de Pierre Brunel et de Jean-Louis Backès. Il faut évidemment mentionner les textes de Calvin S. Brown, de Steven Paul Scher ou, plus récemment, de Peter Dayan, pour ne citer que quelques ouvrages.

Ajoutons à ces études transversales celles qui examinent une période plus précise de l'histoire de la musique et de la littérature : pour la période romantique, les travaux de Léon Guichard, de Joseph-Marc Bailbé, de Francis Claudon, et ceux, plus récents, d'Emmanuel Reibel ou de Katherine Kolb. Ajoutons enfin les perspectives monographiques, comme celle de Thérèse Marix-Spire sur George Sand. Les objets et les méthodes des études musico-littéraires sont donc multiples. Dans l'article synthétique qu'il consacre aux études musico-littéraires dans le *Dictionnaire universel des littératures*, Claudon présente de façon ordonnée les différentes voies empruntées<sup>3</sup> : « l'histoire des idées », « les études thématiques », la question des « genres doubles » (l'opéra, par exemple), celles des « artistes doubles » (Wagner, Hoffmann), et celle des « formes musicales en littérature ».

Cette étude appartient à la première catégorie : elle porte sur un texte célèbre, qui propose une intéressante typologie des écrits sur la musique en juxtaposant des exemples. Trois ans après la publication des *Fleurs du mal* en effet, Baudelaire fait paraître un article intitulé « Richard Wagner<sup>4</sup> ». Le poète y juxtapose trois textes : le premier est un programme de concert, de la main de Wagner<sup>5</sup> ; le deuxième est un commentaire de Franz Liszt, paru quelques années plus tôt<sup>6</sup> ; le troisième est de Baudelaire lui-même, qui rapporte sa propre perception de l'ouverture de *Lohengrin*. Chacun des trois textes choisis par Baudelaire constitue une entité homogène, cohérente et autonome, dont le découpage et la citation sont aisés. Ce sont des « morceaux de bravoure » littéraires, comme on trouve dans l'opéra des « airs de bravoure ». Pourtant, ces trois textes n'ont pas tous trois le même statut : l'un est un « guide d'écoute<sup>7</sup> » (un programme), les deux autres sont des commentaires. Baudelaire les juxtapose parce qu'ils portent sur le même sujet (une œuvre de Wagner), parce qu'ils ont selon lui la même visée (restituer les « sensations que [cette musique] procure »). Voici par exemple la perception baudelairienne de l'ouverture : « Je me souviens que, dès les premières mesures, je subis une de ces impressions heureuses que presque tous les hommes imaginatifs ont connues, par le rêve dans le sommeil. Je me sentis délivré des liens de la pesanteur, et je retrouvai par le souvenir l'extraordinaire volupté qui circule dans les lieux hauts (notons en passant que je ne connaissais pas le programme cité tout à l'heure). Ensuite je me peignis involontairement l'état délicieux d'un homme en proie à une grande rêverie dans une solitude absolue, mais une solitude avec un immense horizon et une large lumière diffuse ; l'immensité sans autre décor qu'elle-même.



Tannhäuser, poète allemand, milieu du XIII<sup>e</sup> siècle (Bibliothèque de Genève).



Bientôt j'éprouvai la sensation d'une *clarté* plus vive, d'une *intensité de lumière* croissant avec une telle rapidité que les nuances fournies par le dictionnaire ne suffiraient pas à exprimer *ce surcroît toujours renaissant d'ardeur et de blancheur*. Alors je conçus pleinement l'idée d'une âme se mouvant dans un milieu lumineux, d'une extase *faite de volupté et de connaissance*, et planant au-dessus et bien loin du monde naturel<sup>8</sup>.

Baudelaire regroupe des textes de nature différente : les uns sont programmatiques, les autres, des commentaires. Cependant, leurs modalités d'écriture, leur langue, leur style permettent de les aborder de front. Ces textes sont également proches parce qu'ils s'opposent à un autre genre de texte et à un autre mode d'écriture : « Je prends tout de suite un exemple, la fameuse ouverture de *Lohengrin*, dont M. Berlioz a écrit un magnifique éloge en style technique ; mais je veux me contenter ici d'en vérifier la valeur par les suggestions qu'elle procure<sup>9</sup> ».

Baudelaire propose dans cet article une distinction claire. Si l'on veut parler de musique, il existe, selon le poète, deux écritures possibles : un *style technique*, illustré par une analyse de Berlioz, et *autre chose*, relevant de la « traduction<sup>10</sup> », qu'il introduit par une formule faussement modeste (« je veux me contenter de... »). Tandis que le texte « technique » de Berlioz porte sur la genèse ou la *fabrication* de la musique, analyse les formes du « crescendo », les « enchaînements harmoniques », et repère, à la fin de l'ouverture, une « basse montant toujours diatoniquement<sup>11</sup> », Baudelaire, à la suite de Liszt et de Wagner, privilégie un mode d'évocation qui repose sur une vision et des images. Le sujet reconstitue ses souvenirs d'écoute, psychologiques et physiques ; la musique agit sur lui, manipule ses affects, ses sensations, sa mémoire, son imagination, et le transporte dans un décor onirique qui, éclairé par une lumière étrange, « bien loin du monde naturel », évoque les espaces paradisiaques de « La chevelure » ou des « Correspondances ». Baudelaire parle de « traduction » ; Steven Paul Scher emploie le terme « musique verbale<sup>12</sup> », Katherine Kolb, « critique musicale à la première personne<sup>13</sup> » ; Emmanuel Reibel et Murielle Lucie Clément choisissent pour leur part le terme « ekphrasis »<sup>14</sup>.

Ce mode d'évocation de la musique est centré sur l'auditeur et sur les sensations que le phénomène sonore lui fait éprouver. Il instaure une rivalité entre l'écrivain et le musicien en donnant à lire la musique, et en éveillant chez le lecteur des sensations proches de celles qu'aurait provoquées l'audition. S'il ne s'agit pas de reconstruire verbalement l'apparence d'un objet primitivement visible, le texte emploie malgré tout des images, et par conséquent *donne à voir* à son lecteur. Le texte se met à parler de musique, à lui donner le premier rôle. Mais cette place laissée à la musique repose sur un paradoxe : tout en laissant parler la musique, il déborde lui-même d'effets et de figures ; il laisse voir le travail de l'écrivain plus que celui du musicien. Le seul interprète de la musique est alors le narrateur-descripteur, et c'est son travail que le texte décrit ; l'auditeur-écrivain est le compositeur de l'œuvre, déroulant les différents états de son âme : d'abord, chez

Baudelaire, une « impression heureuse », puis une « volupté » liée à une sensation « d'apesanteur », puis encore une « solitude avec un immense horizon et une large lumière diffuse<sup>15</sup> » : les souvenirs musicaux deviennent de successives impressions visuelles, physiques ou psychiques. L'objet décrit n'est pas l'œuvre du compositeur ni la virtuosité des musiciens : c'est la *mise au travail*, parfois involontaire, du descripteur ; c'est une « virtuosité d'écoute<sup>16</sup> », une capacité particulière à entendre propre aux « hommes imaginatifs » et une aptitude à mettre en mots ces états successifs.



Gustave Courbet, *Portrait de Baudelaire*, 1848.

À l'opposé du « style technique », au moment où le commentaire savant se développe et se diffuse, comme l'ont montré les travaux de Kerry Murphy<sup>17</sup> et de Katherine Ellis<sup>18</sup>, Baudelaire propose un type de restitution fondé sur des moyens littéraires. L'auteur s'adresse à l'amateur de musique et s'assure de la compréhension d'un lecteur qui, s'il aime la musique, n'est pas nécessairement en possession d'un vocabulaire spécialisé. « Le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie<sup>19</sup> » : cette forme de critique musicale, répondant à l'art par l'art, correspond à la définition de la « meilleure critique » de Baudelaire à propos de la peinture dans le chapitre « À quoi bon la critique ? » du *Salon de 1846*. Mais ces descriptions musicales ont également une fonction *pratique* : restituant un phénomène non verbal, elles donnent aussi à *entendre*. Destinées à un certain type de lectorat, elles l'aident à comprendre un objet artistique nouveau et peuvent en certains cas servir d'exemple ou de guide d'écoute. Les effets que procure l'écoute sont proches de ceux que procure la lecture d'un texte ; les habitudes musicales se forment donc sur le modèle des habitudes de lecture.

*Lohengrin*, dont Berlioz décrit l'ouverture en style « technique » et que traduisent Wagner, Liszt et Baudelaire, en style littéraire, permet à ce dernier de proposer une simple mais inté-



ressante typologie. Cette œuvre rapproche, et nous concluons sur ce point, musique, texte et peinture. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Kandinsky est en effet hanté par un projet de tableau : il veut restituer Moscou à un moment très particulier du crépuscule : « Le soleil fond tout Moscou en une tache qui, comme un tuba forcené, fait entrer en vibration tout l'être intérieur, l'âme tout entière. Non, ce n'est pas l'heure du rouge uniforme qui est la plus belle ! Ce n'est que l'accord final de la symphonie qui porte chaque couleur au paroxysme de la vie et triomphe de Moscou tout entière en la faisant résonner comme le fortissimo final d'un orchestre géant<sup>20</sup> ».

Chaque élément du paysage est à la fois une couleur et un instrument, doté de sa propre mélodie. Or, cette lumière de Moscou qu'il retranscrit par des notations musicales et des moyens littéraires, avant d'y parvenir au moyen des couleurs, Kandinsky l'entend un jour, musicalement réalisée, lors d'un concert : « [...] *Lohengrin* me sembla être une parfaite réalisation de ce Moscou. Les violons, les basses profondes et tout particulièrement les instruments à vent personnifiaient alors pour moi toute la force des heures du crépuscule. Je voyais mentalement toutes mes couleurs, elles étaient devant mes yeux. Des lignes sauvages, presque folles, se dessinaient devant moi. Je n'osais pas aller jusqu'à me dire que Wagner avait "peint" mon heure en musique. Mais il m'apparut très clairement que l'art en général possédait une plus forte puissance que ce qui m'avait d'abord semblé, que d'autre part la peinture pouvait déployer les mêmes forces que la musique<sup>21</sup> ».



Kandinsky, *Improvisation 30*, 1913.

Wagner n'avait sans doute pas l'intention de peindre un Moscou crépusculaire dans *Lohengrin* ; c'est pourtant ce que le peintre entend et voit. L'étude de ce type de commentaire, qu'il ait pour objet la musique, la littérature ou la peinture, doit se centrer sur le public, auditeur, lecteur ou spectateur, et s'attacher à penser ce dernier comme un interprète, un traducteur – c'est-à-dire, aussi, comme un véritable créateur. □

\* Professeur de littérature, Université Paris Descartes

#### Notes

- 1 *La musique et les lettres* (conférence prononcée à Oxford le 1<sup>er</sup> mars 1894), Paris, Perrin, 1895.
- 2 *La musique et l'ineffable*, Paris, A. Colin, 1961.
- 3 « Musique et littérature », *Dictionnaire universel des littératures*, sous la direction de Béatrice Didier, Paris, PUF, 1994, vol. II, p. 2 466.
- 4 *Revue européenne*, 1<sup>er</sup> avril 1861. Cf. *Œuvres complètes*, vol. II, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, Pléiade, 1976, p. 779.
- 5 Ce texte est reproduit *in extenso* dans Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, Band 26 : *Dokumente und Texte zu Lohengrin*, éd. John Deathridge et Klaus Döge, Mainz, Schott Musik International, 2003, p. 147 : « Aus dem Programmheft zu den Pariser Konzerten ». Le programme de Wagner a été distribué pour les deux concerts parisiens de Wagner, les 25 janvier et 8 février 1860 au Théâtre impérial italien.
- 6 Franz Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser* de Richard Wagner (1851), Paris, éd. Albatros, 1980, p. 64-67.
- 7 Cf. Rémy Campos et Nicolas Donin, « La musicographie à l'œuvre : écriture du guide d'écoute et autorité de l'analyste à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », *Acta musicologica*, vol. 77, n° 2 (2005), p. 151-204.
- 8 Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. II, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, Pléiade, 1976, p. 785.
- 9 *Ibid.*, p. 782.
- 10 *Ibid.*, p. 785.
- 11 Hector Berlioz, « Concerts de Richard Wagner, la musique de l'avenir », *Journal des débats*, 9 février 1860, repris dans *À travers chants*, Paris, Michel Lévy, 1862, p. 296-297.
- 12 Steven Paul Scher, *Verbal Music in German Literature*, New Haven, Yale University Press, 1968, p. 8.
- 13 K. Kolb Reeve, *op. cit.*, p. 540.
- 14 E. Reibel, *op. cit.*, p. 436. Cf. Murielle Lucie Clément, « Andreï Makine. Présence de l'absence : une poétique de l'art (photographie, cinéma, musique) ». Thèse de doctorat, Université d'Amsterdam, 2008.
- 15 Baudelaire, *op. cit.*, p. 784.
- 16 Article « Amateur » du *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003.
- 17 Kerry Murphy, *Hector Berlioz and the development of French Music criticism*, Ann Harbor, UMI, 1988.
- 18 Katharine Ellis, *Musical Criticism in the 19<sup>th</sup> Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- 19 Baudelaire, *Salon de 1846*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 418.
- 20 Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé* (Rückblicke) [1913], traduction de Jean Saussay, Jean-Paul et Elisabeth Bouillon, Paris, Hermann, 1974, p. 91-92.
- 21 *Ibid.*, p. 97.