

UT MUSICA POESIS? LITTÉRATURE ET VIRTUOSITÉ

Éric Bordas

Armand Colin | « [Romantisme](#) »

2005/2 n° 128 | pages 109 à 128

ISSN 0048-8593

ISBN 9782200920470

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2005-2-page-109.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Éric BORDAS

Ut musica poesis? *Littérature et virtuosité*

« La virtuosité est la seule valeur qui ne soit pas
sous la dépendance des jugements subjectifs »,
Paul Valéry¹

« Phrase – Art d'écrire. Je voudrais avoir la sensation du virtuose qui, l'oreille collée au bois du violon, écoute sa propre main et forme un anneau fermé de sens, avec la folle impression qu'il pourrait le parcourir dans les 2 sens. S'écouter, produire, unité »². La fascination de Valéry pour la virtuosité est patente. Si « le virtuose » est l'interprète, l'exécutant, qui rend l'œuvre vivante³, « la virtuosité » est une valeur poétique générale, très fortement liée à l'écriture des vers, dans ce que ceci a de plus technique. Valéry se sent proche de Mallarmé par « la pratique d'une versification réfléchie, qui conduit à manœuvrer les *mots* et à les traiter en valeurs relatives, comme équi-différents "en puissance", (implexes) et pièces de jeu », telle une « virtuosité [...] incompatible avec les idolâtries communes (dont celles des philosophes, en particulier) »⁴.

C'est là un des aspects les plus authentiquement dix-neuviémistes, et même romantiques, de la pensée de Valéry, que ce culte de la musique

1. *Cahiers*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1973-1974, t. I, p. 360.

2. *Cahiers*, *ibid.*, t. II, p. 1009.

3. Voir un petit texte de circonstance, « Esquisse d'un éloge de la virtuosité » (Nice, 1940), qui est un hommage reconnaissant à ce que « le virtuose » rend possible, en jouant d'un instrument ou en récitant des vers : « Ainsi, le virtuose est celui qui, par excellence, donne vie et présence réelle à ce qui n'était qu'une écriture livrée à qui que ce soit, à l'ignorance, à la maladresse, à l'insuffisante compréhension de qui que ce soit. Le virtuose incarne l'œuvre... ».

4. *Cahiers*, *ibid.*, t. I, p. 317.

comme art suprême et idéal, qui se retrouve tant dans les déclarations théoriques que dans l'usage récurrent de la métaphore musicale en métalangage littéraire pour penser l'œuvre ou sa poétique⁵. On sait, en effet, que les déclarations d'amour des écrivains à la musique, «le plus grand de tous les arts»⁶, parcourent le siècle, passant des thématiques romanesques de Balzac⁷ ou de George Sand⁸ à la poétique critique de Baudelaire, qui fait de l'analogie une référence heuristique, et presque une méthode⁹, puis à la théorisation abstraite de Mallarmé: «la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai Idée»¹⁰.

Le fait d'histoire littéraire pose deux questions. Pourquoi la métaphore musicale pour dire la littérature, et en particulier la poésie? Pourquoi, parmi ces métaphores, plus précisément celle du virtuose, et son approfondissement esthétique par la métonymie de la virtuosité?

LA VIRTUOSITÉ, RÉFÉRENT ET RÉFÉRENCE

Il est aisé de répondre à la seconde question, là encore par un retour à l'histoire, histoire culturelle et histoire des représentations, en l'occurrence, découverte par l'usage des mots et des mises en discours. La virtuosité est un repère esthétique spécifiquement dix-neuviémiste, synecdoque culturelle d'une dix-neuviémité sensible bien au-delà de 1900¹¹. Cécile Reynaud a montré que c'est le XIX^e siècle qui voit le développement et la maturation de la virtuosité musicale, pensée comme un principe: les premières décennies du XIX^e siècle ont connu «la fascination pour le progrès technique et la machine. Devant la recherche d'un perfectionnement technique toujours plus grand, il n'est pas étonnant que la création artistique ait elle aussi été habitée de ce

5. Avant Valéry, Flaubert usait déjà de cette référence: «Quelle est la poétique qui soit debout maintenant? La plastique même devient de plus en plus presque impossible, avec nos langues circonscrites et précises et nos idées vagues, mêlées, insaisissables. – Tout ce que nous pouvons faire, c'est donc, à force d'habileté, de serrer plus raide les cordes de la guitare tant de fois raclées, et d'être surtout des virtuoses, puisque la naïveté de notre époque est une chimère» (à Louise Colet, 4 septembre 1852), dans Flaubert, *Correspondance*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de La Pléiade», 1973-1998, t. II, p. 152.

6. Balzac, *Gambara* (1837), dans Balzac, *La Comédie humaine*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de La Pléiade», 1976-1981, t. X, p. 479.

7. Voir J.-P. Barricelli, *Balzac and Music. Its Place and Meaning in His Life and Work*, New York-London, Garland Publishing, 1990.

8. Voir D. Powell, *While the Music Lasts. The Representation of Music in the works of George Sand*, Lewisburg-London, Bucknell University Press & Associated University Presses, 2001.

9. Voir J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, Nizet, 1975, et infra.

10. «La Musique et les Lettres» (1894), dans Mallarmé, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de La Pléiade», 1998-2003, t. II, p. 69.

11. Voir S. Bernstein, *Virtuosity of the Nineteenth Century. Performing Music and Language in Heine, Liszt, and Baudelaire*, Stanford, Stanford University Press, 1998.

désir d'aller le plus loin possible dans la "difficulté vaincue" ¹². La virtuosité est du côté du progrès, dans le bon sens de l'Histoire; sa mention est valorisante: Liszt l'a répété et théorisé ¹³. «La virtuosité est acte moral en ce que le Beau qu'elle promeut est le Bon, le Bien. Empreinte de ce désir, de cette volonté, la virtuosité élève donc l'humanité» ¹⁴; et le virtuose, être généreux, est au service de l'autre, en un don de soi ¹⁵.

Toutefois, l'idée ne fait pas l'unanimité, et un point de vue comme celui de Liszt est passablement réactif. Paradoxalement, démonstration de difficulté vaincue, la virtuosité a très tôt paru suspecte de facilité à beaucoup, symptôme de dégénérescence ¹⁶, quand les virtuoses étaient présentés, en particulier dans les romans, comme des cabotins prétentieux et vulgaires ¹⁷. L'idée reçue fut, comme souvent, résumée par Larousse dans son *Dictionnaire universel*: le virtuose doit rester au service du compositeur – qui n'est pas un virtuose: la virtuosité «ne va pas au-delà» de «l'exécution matérielle», «un virtuose très remarquable peut n'être sous le rapport du sentiment, de l'âme, de la passion, voire parfois du goût, qu'un artiste médiocre».

Il en fut de même en littérature: les écrivains «virtuoses» ne pouvaient être amenés à durer; à l'image du concert, l'éphémère d'une

12. Dans J.-M. Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Fayard, 2003, p. 1288.

13. En 1859, Liszt rappelle avec force que le mot «virtuose», d'introduction relativement récente en français (1649, mais attesté par l'Académie en 1718 seulement: l'Académie n'admettra «virtuosité» qu'en 1935; en 1649, le virtuose est celui qui présente de grands talents dans plusieurs domaines scientifiques, artistiques, etc.), vient, via l'italien *virtuoso*, du latin *virtus*, en une relation, non pas métaphorique mais métonymique, l'une procédant de l'autre, en une contiguïté qui est un approfondissement du même idéal: «N'est ni *virtuose* ni *vertueux* quiconque n'a pas la faculté d'engendrer un type idéal, qui, fruit des transports de son amour pour la beauté suprême, impose le respect et l'admiration en sa faveur, et le nomme père de belles œuvres, de nobles actions, soit que celles-ci appartiennent à la morale ou à l'art, ces deux formes du sublime n'étant que les deux phases d'une même chose», *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Bourdilliat, 1859, p. 281.

14. F. Escal, «L'artisanat furieux», dans A. Penesco (dir.), *Défense et illustration de la virtuosité*, Lyon, PUL, 1997, p. 189.

15. Voir George Sand, à propos d'une de ses héroïnes: «Elle était née virtuose, c'est-à-dire propre à exprimer avec éclat et finesse les pensées des autres» – *Le Marquis de Villemer* (1860), Meylan, Éditions de l'Aurore, 1988, p. 44. Sur le romanesque romantique du virtuose dans l'imaginaire sandien, voir aussi le personnage du violoniste Abel, faible et fort, noble et vulgaire, dans *Malgrétout* (1869), surtout dans son opposition à son ami Nouville, «simple virtuose, mais de premier ordre», qui n'a pas, «comme Abel, le don de l'improvisation heureuse, le feu créateur, l'idée en propre», Grenoble, Éditions de l'Aurore, 1992, p. 51.

16. Pour Stendhal, par exemple, la rivalité de la voix et de l'instrument est une aberration: «Cette manière de chanter des *concerto de violon*, des variations sans fin, va détruire non seulement le talent du chanteur, mais encore vicier le goût du public [...]. Tout va changer, jusqu'à la nature des voix; accoutumés une fois à broder et à toujours charger une cantilène de grands ornements forts travaillés [...], elles se trouveront bientôt avoir perdu l'habitude d'arrêter la voix et de filer les sons, et hors d'état par conséquent d'exécuter le chant *spianato* et *sostenuto*», *Vie de Rossini* (1823), dans Stendhal, *L'Âme et la musique*, Stock, 1999, p. 584.

17. Sur les représentations de l'instrumentiste virtuose en France à l'époque romantique, voir Fr. Escal, art. cité, p. 187-213.

démonstration poétique excessivement brillante ne saurait dépasser le stade de sa production. C'est encore par cette métaphore que l'on cherche à expliquer l'oubli que connut très tôt l'œuvre de Banville, par exemple: «Ce gracieux poète dont l'étonnante virtuosité métrique et lexicale stupéfia deux générations fut à la fin, semble-t-il, victime de sa virtuosité même.»¹⁸

En somme, il semblerait que la virtuosité ne soit pas tant, en littérature, un référent précis qu'une *référence* polyvalente. Dans l'histoire de l'imaginaire esthétique du XIX^e siècle, elle semble avoir joué un rôle très proche de celui de la fantaisie – dont elle se rapproche, par la figure de l'«arabesque»¹⁹, comme épreuve de liberté, et qu'elle rejoint absolument dans la catégorie construite du «caprice»²⁰. Comme la fantaisie, ou plutôt comme l'idée de *Phantasie* théorisée par Schelling, la virtuosité «alimente l'art au titre d'intuition intellectuelle: elle forme une espèce de soubassement ou de base pour le travail de l'imagination (elle apporte les matériaux bruts que l'imagination structure ensuite dans l'œuvre d'art)»²¹. Mais, plus concrète symboliquement que la fantaisie, irréductiblement tributaire d'un support conceptuel imageant, la virtuosité reste d'abord une métonymie musicale.

LA MUSIQUE COMME MÉTALANGAGE

D'où la question: pourquoi la musique pour parler de la poésie? Les analogies transsémiotiques ont de belles cautions à leur actif, et une longue tradition derrière elles²². Au XIX^e siècle, on rappellera, entre autres exemples fameux, que Baudelaire critique littéraire, tout à la loi de «l'*universelle analogie*», a toujours procédé par métaphores suggestives pour décrire les œuvres de ses contemporains: «La musique des vers de Victor Hugo s'adapte aux profondes harmonies de la nature; sculpteur, il découpe dans ses strophes la forme inoubliable des choses; peintre, il

18. P. Andrès, *Théodore de Banville. Parcours littéraire et biographique*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 8.

19. Sur l'arabesque littéraire, voir V. Vivès, *La Beauté et sa part maudite*, Aix-en-Provence, PUP, 2005, p. 194-196.

20. Voir G. Peureux (éd.), *La Licorne*, n° 69 [*Le Caprice*], Rennes, 2004; voir, en particulier, l'analyse du sizain «capricieux» de Musset, avec ses deux rimes et sa structure variable, par J.-M. Gouvard, *ibid.*, p. 204-208.

21. B. Vouilloux, «Éléments pour l'archéologie d'une notion», dans J.-L. Cabanès, J.-P. Saïdah (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, PUM, 2003, p. 42.

22. Les relations transsémiotiques seront définies, avec B. Vouilloux, dans son commentaire de N. Goodman, «comme des relations *transesthétiques externes*: elles recouvrent aussi bien le passage d'un art à un autre qu'un changement de médium à l'intérieur d'un art donné», *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Éditions de l'Éclat, 1997, p. 16. Le lieu commun romantique est donc que la littérature est musique à sa façon, qu'il faut savoir écouter. On inverse parfois l'image critique, et P. Brunel, par exemple (*Les Arpèges composés. Musique et littérature*, Klincksieck, 1997; *Basso continuo. Musique et littérature mêlées*, PUF, 2001), choisit de lire la musique comme une littérature.

les illumine de leur couleur propre. Et, comme si elles venaient directement de la nature, les trois impressions pénètrent simultanément le cerveau du lecteur»²³. En somme, comme le disait Lamartine, «de beaux vers, un beau tableau, une belle musique, c'est la même pensée en trois langues diverses»²⁴.

Mais, pour certains, l'usage de l'image ne va pas de soi, sinon l'image elle-même. «Se servir d'un terme musical pour parler d'un poète, est-ce légitime?», demande Anne Holmes au seuil d'une étude récente sur «le contrepoint» dans *Les Complaintes* de Laforgue²⁵: c'est la caution de Hopkins, présenté par elle comme très proche de Mallarmé, qui l'autorise à filer la métaphore, le poète anglais ayant, en effet, expliqué que sa propre œuvre était construite selon «une technique de contrepoint», défini comme «la superposition ou le montage d'un nouveau rythme sur l'ancien»²⁶.

Imposture, approximation, dérive? La «méthode» en est-elle une? Les métaphores théorisantes sont souvent condamnées pour leur manque de rigueur, toujours plus irritantes qu'inévitables, par exemple pour parler de «la couleur» d'une voix, de «son grain», du «tempo» d'un récit, du «chant» d'un texte, *etc.*, exemples agaçants de dénominatifs dont on ne sait plus très bien s'ils sont des tropes ou des catachrèses²⁷. C'est tout le problème d'une prétendue «sémantique musicale»²⁸, fût-elle au service de la lisibilité de la littérature ou de la conceptualisation de certains phénomènes empiriques.

Pour Saint-John Perse, ce genre de facilité est inacceptable, et devrait appartenir au passé: «Cette confusion, qui était bonne pour une génération à demi musicienne, a trop souvent avachi notre langue dans le goût de l'à-peu-près. Au fond, il faut n'aimer pas assez la musique, le pouvoir prodigieux d'un tel art, pour ne pas comprendre ce qu'il a d'irréductible et d'inasservissable». Il précise, affirmant la différence radicale des langages: «Je n'aurai, certes, jamais idée de dénier au poème un mystérieux "concours" musical (s'il n'est pas préassigné): l'inconsciente utilisation du timbre verbal, et la distribution même ou "composition" de toute une masse aussitôt qu'elle vit. Mais je n'admettraï jamais que le poème puisse un instant échapper à sa loi propre: qui

23. Écrit en 1861; dans Baudelaire, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de La Pléiade», 1975-1976, t. II, p. 132-133.

24. Pour une synthèse sur ces transsémiotiques dix-neuviémistes, voir J.-P. Saint-Gérard, «Métaphores correspondanciennes du XIX^e siècle: linguistique, style, synesthésies», *Nineteenth-Century French Studies*, Fredonia, 1997-1998, vol. 26 (n° 1 et 2), p. 1-23.

25. Dans A. Guyaux, B. Marchal (dir.), *Jules Laforgue*, PUPS, 2000, p. 75.

26. *Ibid.*, p. 76.

27. Voir É. Bordas, *Les Chemins de la métaphore*, PUF, 2003.

28. Expression d'une «calamiteuse ambiguïté» selon G. Molinié, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, PUF, 1998, p. 20.

est le thème “intelligible”. [...] Je ne vois là qu’un art analytique, la matière verbale la plus musicale féroce­ment astreinte en premier lieu ou en dernier, aux lois particulières de “propriété”. »²⁹

L’auteur de *Chant pour un équinoxe* (1972) pose donc le primat du sémantique pour maintenir des distinctions de base entre langages. À quoi l’on répond souvent en opposant *sens* et *expression*. Un vieux lieu commun veut que la musique, pensée comme un langage, sinon comme une langue, soit plus « expressive » que la parole, et même que la peinture, sans doute parce qu’elle est un langage dramatiquement temporalisé, réalisant une extension de l’émotif dans la durée³⁰. Précisément, telle est peut-être la source de l’excitation réalisée par la démonstration de virtuosité, exercice inséparable de la perception du temps. D’une certaine façon, il n’est pas absurde de ramener la virtuosité musicale à la capacité à produire un maximum de notes en un minimum de temps. Le tour de force s’inscrit dans l’instant d’un aspect sécant – ce que dit, à sa façon, Balzac quand il affirme que « les virtuoses qui décuplent par leur exécution la puissance de la musique, sont tous les héros du moment »³¹. Or le paramètre de perception temporelle le plus précis qui soit en langue, c’est le rythme. Le rythme qui, en littérature, est la base même de toute poésie³².

HUGO, BIEN SÛR

La référence à la virtuosité est récurrente sous la plume des critiques pour rendre compte des audaces métriques et rythmiques de Victor Hugo. Elle vaut pour les commentateurs instinctifs³³ comme pour les

29. Lettre à Jacques Rivière (8 juillet 1910), dans Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1972, p. 675.

30. Voir D. Bouverot, « L’expression en peinture et en musique (1830-1850) », *Romantisme*, 1991, n° 71, p. 69-84. Son étude montre que, sous la plume des critiques, le mot « expression » est presque toujours associé à « expressif » à propos de musique, alors que l’adjectif est pratiquement absent pour les arts plastiques. C’est là un authentique « préjugé métaphysique » pour V. Jankélévitch, *La Musique et l’ineffable* [1961], Seuil, 1983, p. 25 : « Incapable, au sens propre, de développer, la musique est en outre, malgré les apparences, incapable d’exprimer. Ici encore nous sommes dupes de nos préjugés expressionnistes », *ibid.*, p. 36.

31. *La Messe de l’athée* (1836), dans Balzac, *La Comédie humaine*, éd. citée, t. III, p. 385. En fait, dans le contexte précis, l’affirmation de Balzac, qui compare les musiciens aux chirurgiens, a un tout autre sens : les virtuoses ne connaissent jamais qu’un succès éphémère. Ailleurs (*Voyage de Paris à Java*, 1832), Balzac évoque « les effets longtemps cherchés, les difficultés surmontées, qui font la gloire des virtuoses : c’est la rapidité perlée des notes du piano », dans Balzac, *Œuvres diverses*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1990-1996, t. II, p. 1150.

32. Il conviendrait plutôt de parler du « rythmique » et du « poétique », comme phénomènes concrets, sensibles, renvoyant à la pensée des abstractions que sont « le rythme » et « la poésie » – comme on oppose « le musical » à « la musique » ; voir P. Sauvanet, *Le Rythme et la raison*, Kimé, 2000, t. II, p. 179. Plus largement, voir É. Bordas (éd.), *SEMEN*, n° 16 [*Rythme de la prose*], Besançon, 2002.

33. Voir le jugement de Barbey d’Aureville à propos des *Chansons des rues et des bois*, en 1865 : « Il y a, dans cet incroyable recueil, [...] beaucoup de pièces où le virtuose n’a eu besoin que de poser légèrement son archet sur les cordes de son violon pour que les cordes, impal-

universitaires³⁴. En 1973, Jean-Bertrand Barrère, dans sa somme sur *La Fantaisie de Victor Hugo*³⁵ consacre plusieurs pages à l'analyse de poésies, sous la rubrique «Virtuosité»³⁶. Il est clair que ce sont les inventions formelles, tout ce qui relève de «la technique poétique» pour l'auteur³⁷ qui justifie la métaphore rectrice. S'appuyant sur le mot du poète Fernand Gregh, Barrère parle des «gammes chromatiques des Orientales». Son analyse prétend réunir expression analogique transsémiotique (écriture/musique/peinture) et poétique objective: «Pour Hugo, une rime riche et un rythme varié dans la régularité constituent donc le *moyen* de donner de la force, c'est-à-dire de la "couleur" à une composition. En effet, le rythme et la rime sont aussi essentiels à la fantaisie poétique et y jouent à peu près le même rôle que l'arabesque du contour dans les dessins de fantaisie. Ces principes sont pleinement illustrés par quelques types particulièrement recherchés de strophes pour lesquels il a marqué à plusieurs reprises sa prédilection.»³⁸

Les exemples que donne Barrère sont les plus célèbres de la veine pittoresque de Hugo. L'alternance octosyllabes-monosyllabes de *La Chasse du Burgrave* (1828) tenue sur 50 quatrains, renforcée par l'exactitude des rimes, le monosyllabe n'étant rien d'autre que la répétition détachée de la huitième syllabe:

pablement touchées, aient chanté». Hugo «est arrivé au point juste où l'instrumentiste et l'instrument se confondent», conclut-il (Barbey d'Aurevilly, *Les Œuvres et les hommes* [1889], Genève, Slatkine, 1968, t. XI, p. 90-91). Rappelons tout de même que cette présentation récurrente de Hugo comme un authentique virtuose peut faire sourire quand on pense à la notoire insensibilité musicale du grand homme. Le paradoxe n'avait pas échappé aux contemporains: «M. Victor Hugo passe sa vie à inventer des rythmes poétiques. C'est le Tamerlan de la césure et de la rime. [...] ses meilleurs amis affirment que le plus bel air, la plus belle symphonie, ne lui causent pas la moindre émotion; que ses oreilles sont armées d'un triple airain. Un tambour, et un fifre ou l'orchestre de l'Opéra, c'est absolument la même chose pour M. Victor Hugo», *Le Ménestrel*, 26 juillet 1840, n° 346.

34. À propos des *Chansons des rues et des bois*, Brunetière se dit perplexe, mais admet que Hugo «a reculé en français les limites de la langue par sa virtuosité; il a reculé aussi celle de la poésie» (*Histoire de la littérature française*, Delagrave, 1926, t. IV, p. 368). Ce sera le lieu commun du discours scolaire: Hugo «a varié à l'infini mètres et strophes, se livrant parfois à de véritables exercices de virtuosité»; l'intérêt des *Odes et Ballades* de 1826, par exemple, «réside surtout dans une virtuosité rythmique qui va jusqu'au tour de force» (A. Lagarde & L. Michard, *XIX^e siècle. Les grands auteurs français du programme*, Bordas, 1968, p. 158-159). Ou encore: «L'évolution de la poésie romantique doit beaucoup à la virtuosité de Hugo en matière de versification» (C. Chelebourg, *Le Romantisme*, Nathan, 2001, p. 44). Fr. Laurent explique que les *Odes et Ballades* montrent «les capacités virtuoses du jeune poète», (*Les Orientales/Les Feuilles d'automne*, Librairie Générale Française, «Livres de Poche», p. 10). Voir également C. Millet, dans M. Jarrety (dir.), *La Poésie française du Moyen Âge jusqu'à nos jours*, PUF, 1997, p. 335.

35. Klincksieck (3 vol.).

36. *Ibid.*, t. I, p. 127-131.

37. Barrère, *ibid.*, p. 127.

38. *Ibid.*, p. 127-128.

Daigne protéger notre chasse,
 Châsse
 De monseigneur saint Godefroi,
 Roi!

Si tu fais ce que je désire,
 Sire,
 Nous t'édifions un tombeau,
 Beau; [...].³⁹

L'équilibre impair heptasyllabes-trisyllabes des 19 sizains de *Sara la baigneuse* (1828), rythme «imitatif» selon Barrère:

Sara, belle d'indolence,
 Se balance
 Dans un hamac, au-dessus
 Du bassin d'une fontaine
 Toute pleine
 D'eau puisée à l'Ilyssus;
 Et la frêle escarpolette
 Se reflète
 Dans le transparent miroir,
 Avec la baigneuse blanche,
 Qui se penche,
 Qui se penche pour se voir. [...]⁴⁰

«La balançoire semble sur ce vers ramassé reprendre son élan pour la berceuse déhanchée de l'heptasyllabe, rebondissement souligné nettement dans la seconde strophe par le pas redoublé du dernier vers.»⁴¹ Le rythme serait ainsi au service du sens, qu'il souligne ou renforce en une expressivité pléonastique: la virtuosité est principe de lisibilité⁴².

Et, bien sûr, Jean-Bertrand Barrère salue, comme tout le monde, l'aboutissement de cette tendance stylistique hétérométrique que constitue *Les Djinns* (1828)⁴³, poème losangique, «célèbre pour la virtuosité de sa métrique»⁴⁴, qui part d'un huitain dissyllabique, puis suit une ascendance métrique régulière, d'une syllabe par strophe (strophe 2: trisyllabes;

39. Dans *Odes et Ballades, Œuvres complètes*, vol. «Poésie I», Robert-Laffont, coll. «Bouquins», 1985, p. 345.

40. Dans *Les Orientales*, *ibid.*, p. 478.

41. Barrère, *ouvr. cité*, p. 129-130.

42. Voir la réécriture comique de ce poème par Banville, V... *le baigneur* (1846), dans *Odes funambulesques, Œuvres poétiques complètes*, Champion, 1994-2001, t. III, p. 122-125. La virtuosité rythmique hugolienne est parodiée par une surcharge des rimes internes, ce qui sature les phénomènes d'équilibrage, métrique et prosodique: voir R. Lloyd, «Théodore de Banville: la corde raide entre forme fixe et vers libre», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2004, p. 663.

43. Dans *Les Orientales*, éd. citée, p. 497-500.

44. Fr. Laurent, dans Hugo, *Les Orientales*, éd. citée, p. 163.

strophe 3: tétrasyllabes, etc.), jusqu'à la strophe 8, en décasyllabes, laquelle est suivie d'un *decrecendo* tout aussi régulier (strophe 9: octosyllabes; strophe 10: heptasyllabes, etc.) jusqu'au retour final aux dissyllabes⁴⁵. Là encore, la lecture «imitative» de Barrère retrouve le référent poétique sous la forme métrique, par le truchement de la métaphore musicale; la «gamme montante et descendante» des *Djinns* «illustre l'approche et la fuite des esprits de l'air»⁴⁶.

En 1885, César Franck intitula «Les Djinns» un poème symphonique pour piano et orchestre⁴⁷. C'est l'occasion, pour les commentateurs, de développer une analogie littérature/musique voulue par le compositeur lui-même. Il est vrai que l'invention hugolienne se prête aisément à une conceptualisation sonore, dans le schéma *ppp-crescendo-fff-decrecendo-ppp*. En réalité, constate objectivement Joël-Marie Fauquet⁴⁸, la pièce de Franck «obéit à un principe dualiste des thèmes et des tonalités, et respecte peu la forme du calligramme de Hugo. [...] L'œuvre est bâtie en trois *tutti* d'orchestre, suivis chacun d'une intervention [...] du piano». C'est peu. Mais cela suffit pour que les analystes proposent des jugements partiels. Ainsi, le grand pianiste Alfred Cortot, qui fut aussi un grand pédagogue:

La pièce de vers de Hugo, que sa disposition graphique a rendue célèbre, comporte un principe rythmique, qui n'est pas sans analogie avec le plan de la composition de Franck. La version sonore, de même que la version verbale, s'appuie sur un élargissement progressif de la cadence, auquel correspond une augmentation parallèle d'intensité expressive. Puis, une fois atteint un point maximum qui se traduit par la détente de périodes plus longues, c'est, dans le texte comme dans la musique, la mise en œuvre d'un mécanisme rigoureusement inverse, aboutissant par une dégradation continue à l'évanouissement total des notes et des mots. Mais l'impression qui se dégage de la page musicale est d'ordre plus nettement émotif, alors que les vers, quelque peu tyrannisés, au reste, par la coupe arbitraire que leur impose la fantaisie de Hugo, ne prétendent qu'à la description et à la virtuosité littéraire.⁴⁹

On ne saurait être plus clair: au musicien, la profondeur émotive, obtenue par la continuité sonore; au poète, «la virtuosité littéraire» tout

45. À noter, une curiosité peu remarquée: le sacrifice du vers de 9 syllabes. Dans cette régularité métrique, on passe, en effet, directement de l'octosyllabe (strophe 7) au décasyllabe (strophe 8); même chose pour le rythme descendant, de cette strophe 8 à la strophe 9 en octosyllabes. Pourquoi ce sacrifice du vers de 9 syllabes?

46. Ouvr. cité, p. 129.

47. En 1875, Fauré avait déjà relevé le défi, mais en une composition vocale pour chœur mixte et orchestre (ou piano); il ne s'agissait donc pas d'«invention» sonore du rythme hugolien, mais de «transposition» harmonique d'une mélodie minimale. La virtuosité, dans ce cas, reste d'ordre métrique et phonétique.

48. Dans J.-M. Fauquet (dir.), ouvr. cité, p. 389.

49. A. Cortot, *La Musique française de piano* [1930], PUF, 1981, p. 75-76.

extérieure. Du reste, le lieu commun de la critique, à propos de ces textes de Hugo est de parler de pur «exercice de style», de «prouesse rythmique», comparables aux tours de force de Jérôme Paturot, auteur d'une pièce de cent cinquante vers monosyllabiques⁵⁰.

Mais l'hétérométrie n'est pas la seule réalisation brillante de la métrique de Hugo⁵¹. On a vu les doubles contre-rimes à chaque strophe de *Sara la baigneuse* (7a-3a-7b-7c-3c-7b), la rime couée, triplée (aaa-b-ccc-b) des *Djinns*, aux effets sans doute empruntés à la tradition de la chanson⁵². Dans les numéros des fous au début du troisième acte de *Cromwell* (rédigés en 1826-1827), précisément nommés «Chansons», Gramadoch anticipe les strophes du Burgrave, par une répétition rythmique régulière, morcelée en monosyllabes redondants, sur le modèle des rimes suivies qui reproduisent la rime couronnée chère aux Grands Rhétoriciens:

[...] Il va punir ta vie infâme,
Femme!
Ah! tremble! c'est lui, le voilà,
Là!

En vain le page et le lévite,
Vite,
Cherchent à s'enfuir du manoir,
Noir. [...] ⁵³

Le commentaire pourrait reprendre, mot pour mot, ce qu'écrivait Berlioz du jeu de Liszt, certain soir: «Ce sont des progressions mélodiques de tierces mineures [...] exécutés avec la plus incroyable rapidité en *staccato*, de manière à ce que chaque note ne produise qu'un son mat, éteint aussitôt qu'émis, absolument détaché de celui qui l'a précédé comme de celui qui va le suivre.»⁵⁴

Trick, pour sa part, décline 65 tétrasyllabes qui jouent d'à peu près toutes les ressources des rimes, en disposition et en richesse, en une totale liberté apparente:

50. P. Albouy, à propos de *La Chasse du Burgrave*, dans Hugo, *Œuvres poétiques I*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de La Pléiade», 1964, p. 1292.

51. Et cette tendance stylistique ne se limita pas à l'année 1828; on peut également penser à la plupart des «Chansons» de *Toute la lyre* (VII, 23) – voir les 17 quatrains en heptasyllabe-dissyllabe-pentasyllabe-dissyllabe du texte suivant (1871-1872): «Rien n'est comme il devrait être. / Le maître / Plus que le valet, / Est laid. // Je hais ton jargon, Zémire. / J'admire, / Malgré son argot, / Margot», etc. (édition citée, *Poésie IV*, p. 488-489. Pour une synthèse sur le vers hugolien, voir B. de Cornulier et alii (dir.), *Victor Hugo 2. Linguistique de la strophe et du vers*, Minard, 1988).

52. Voir B. Buffard-Moret, «Pour une définition de la chanson hugolienne. Essai de stylistique et de versification», dans Fl. Naugrette, G. Rosa (dir.), *Victor Hugo et la langue*, Bréal, 2004, à paraître.

53. Dans Hugo, éd. citée, *Théâtre I*, p. 144.

54. *Revue et gazette musicale de Paris*, 12 juin 1836, dans Berlioz, *Critique musicale*, Buchet/Chastel, 1997, t. II, p. 472.

[...] Des rois plaisants;
Des Héraclites
Hétéroclites;
Des fous pensants;
Des pertuisanes
Pour arguments;
Tendres amants
Prenant tisanes;
Des loups, des ânes,
Des vers luisants;
Des courtisanes,
Des courtisans. [...] ⁵⁵

Le redoublement conducteur de deux rimes de base [ā] et [zan] produit des dominantes binaires, qui appuient le rythme répétitif de l'énumération; Hugo réunit même les deux pistes phonétiques par la complémentarité dérivative («courtisanes/courtisans»). Bien sûr, l'effet rythmique du retour des phonèmes est renforcé par la brièveté du mètre. Ce faisant, et par l'usage de la déclinaison verbale des syntagmes nominaux, tout y passe, en un inventaire à la Prévert. «La chaîne sonore verticale compense la brièveté horizontale du vers, et produit une attente, un effet de retardement qui lance l'analogie», remarque Henri Meschonnic ⁵⁶. En cela, et du fait des resserrements sonores autour de quelques phonèmes conducteurs, «le son donne le relief imaginaire au sens, il est sa dimension sensible, indissociable», dans la vérité d'une forme-sens ⁵⁷.

À la virtuosité des rimes s'ajoute la virtuosité discursive de ce paradigme nominal, qui énumère une série de thèmes détachés, syntagmes nominaux, plus ou moins expansés. Pas de verbe: temps et action sont suspendus et soumis à la simple désignation. Que devient le discours, ainsi simplifié? On remarquera, tout de même, que cette folle fantaisie, parfaitement en situation dramatique, n'est pas sans signification politique dans les référents mobilisés («Des rois plaisants [...] / Des fous pensants; / Des pertuisanes / Pour arguments», etc.). La virtuosité de la chanson (disqualifiant le sérieux?) autorise bien des impertinentes allusions à l'actualité de 1827 ⁵⁸. «Ta chanson est mauvaise», commente Gramadoch, «et la rime y gêne la raison.» ⁵⁹ Hugo revint souvent, pourtant, à ce modèle, le plus souvent, il est vrai, sur le mode parodique ⁶⁰.

55. *Cromwell*, dans Hugo, éd. citée, *Théâtre I*, p. 145-146.

56. *Pour la poésie IV. Écrire Hugo*, Gallimard, 1977, t. I, p. 162.

57. H. Meschonnic, *ibid.*, p. 175.

58. Comme le remarque A. Ubersfeld, dans Hugo, *Théâtre I*, éd. citée, p. 1379.

59. Éd. citée, p. 146.

60. Voir *Le Pas d'armes du roi Jean* (1828): «[...] Sus, ma bête, / De façon / Que je fête / Ce grison! / Je te baille / Pour ripaille, / Plus de paille, / Plus de son // Qu'un gros frère, / Gai, friand, / Ne peut faire, / Mendiant / Par les places / Où tu passes, / De grimaces / En priant! [...]», (édition citée, *Poésie I*, p. 357).

On pense au commentaire de Françoise Escal⁶¹ qui compare ces effets à certains marqueurs d'ironie musicale: «Trop riche, la rime, envahissante, peut confiner à la palilalie, la palimphrasie, maladie de la répétition, itération obsessionnelle proche du ressassement ironique, huit-cent-quarante fois, des mêmes mesures dans *Vexations* de Satie: *ostinato*. La musique répète ses sons, la poésie aussi, mais cette dernière doit, en plus, *faire sens*: virtuosité accrue. Le poète, comme le musicien, doit penser par séries associatives sonores, mais il doit, conjointement, penser par séries associatives sémantiques: rapprocher le son et le sens».

La virtuosité poétique serait ainsi un marqueur d'ironie, un outil de parodie, et d'autoparodie dans le cas de Hugo; elle cesse d'être brio langagier gratuit pour devenir discours: seule la construction, par le commentaire, par l'examen de la scénographie, d'une signification esthétique sur sa production rend celle-ci tolérable, ramenant le matériau poétique à une logique sémantique et représentative.

PROSE VIRTUOSE ?

La référence critique ne concerna pas seulement Hugo, et fut souvent appliquée à certains poètes audacieux⁶². Là encore, le phénomène est profondément dix-neuviémiste. Il y eut, en effet, tout au long du siècle, une évolution parallèle de la théorie musicale et de la versification, qui suscita les commentaires analogiques. Au début du XIX^e siècle, «rythme» et «mesure» sont à peu près équivalents dans le métalangage musical. Mais la notion de «période musicale» est introduite par Reicha en 1833 pour suggérer une entité rythmique qui dépasse la carrure, celle d'«anacrouse» par Lussy en 1883, et enfin l'idée de «cellule rythmique» est proposée par d'Indy en 1903 «pour dynamiser l'idée de mesure, et tenter un début de description du rythme de manière autonome par rapport à la mesure»⁶³.

Or, de façon très comparable, la poésie romantique va chercher à remplacer la «mesure» du mètre fixe (par exemple, un distique d'alexandrins à 6/6), qui fige la prosodie, par la libre invention rythmique (ryth-

61. *Contrepoints. Musique et littérature*, Méridiens Klincksieck, 1990, p. 129.

62. Aujourd'hui encore, le mot et l'idée reviennent, comme des poncifs: «Ainsi Banville incarne-t-il aussi le courant fantaisiste qui joint à la virtuosité technique un ton satirique» (J.-C. Yon, *Le Second Empire*, Armand Colin, 2004, p. 178); «la fameuse ironie laforguienne [...] s'exerce avec virtuosité dans les *Complaintes*» (L. Tibi, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*, Champion, 2003, p. 450); «cette violence s'allie à une surprenante virtuosité formelle» (à propos de *Mes petites amoureuses*), Y. Vadé, «Fantaisie et contre-fantaisie dans les *Poésies* de Rimbaud», dans J.-L. Cabanès, J.-P. Saïdah (dir.), *ouvr. cité*, p. 535, etc.

63. Voir J.-M. Fauquet (dir.), *ouvr. cité*, p. 1016, 1098. La théorisation du rythme en musique est un objet de débats infinis, en particulier dans son rapport au mètre et à la mesure; voir la mise au point de J.-J. Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Christian-Bourgeois, 1987, chapitre 11.

mée et rythmante) du discours dans son entier⁶⁴, aboutissant à des réaménagements métriques et strophiques considérables⁶⁵, puis à la prose poétique pensée comme une poétique originale. Est-ce alors la fin de la virtuosité poétique de convention, celle des mètres et des cadences? Le primat du sens communicationnel qu'imposerait plus immédiatement l'énonciation en prose serait-il en contradiction avec la vacuité référentielle de la musique⁶⁶? Pour Saint-John Perse, par exemple, le Rimbaud d'*Une saison en enfer* «est précisément le plus amusical, sinon antimusical, de nos vrais poètes. J'en connais peu d'aussi précis. Il y a, dans la divine maigreur de sa langue cursive, tout le sens insonore et fulgurant de l'abstrait»⁶⁷. Un sens abstrait qui est le contraire même du non-sens concret de la matière musicale comme forme.

Quoi qu'il en soit, en ce qui concerne la prose, les analogies semblent plus fragiles, moins légitimes. On a pu le dire de certains des récits «excentriques» des années 1820-1840, récits de «fantaisie», repère esthétique qui semble, à cet égard, l'équivalent narratif de la virtuosité métrique⁶⁸. Pour Ratisbonne, par exemple, Janin «écrit comme un virtuose et joue du feuilleton comme Paganini jouait du violon»⁶⁹. Et les éclatements linéaires de l'*Histoire du roi de Bohême* de Nodier (1830), véritables défis à la lisibilité, pourraient être commentés par semblables images, ou certains jeux lexicologiques de Flaubert ou Huysmans.

En fait, il semble que ce soit encore le paramètre rythmique qui appelle la métaphore de la virtuosité dans la prose narrative, d'abord et surtout par une évaluation des digressions, perçues comme des variations temporelles ténues, proches des improvisations musicales. Commentant les récits de Janin, Laurence Tibi, par exemple, estime, forte d'une autre métaphore, que «son mode favori est celui de la broderie libre et capricieuse autour du sujet dont il traite [...]. À la manière de Diderot ou de Sterne, Janin pratique l'art de la digression (qu'il qualifie de «divagation») à laquelle il imprime une allure chatoyante et prime-

64. Le parallèle a été indiqué par Mallarmé: «D'ailleurs, en musique, la même transformation s'est produite: aux mélodies d'autrefois très dessinées succède une infinité de mélodies brisées qui enrichissent le tissu sans qu'on sente la cadence aussi fortement marquée» («Sur l'évolution littéraire» (1891), éd. citée, p. 698).

65. Voir J.-M. Gouvard, *Critique du vers*, Champion, 2000, en particulier p. 129-255 («Histoire et structure de l'alexandrin français»).

66. Ce que dit, à sa façon, Balzac quand il écrit: «ce que nous peignons est fini, déterminé, et [...] ce que vous jette Beethoven est infini» (7 novembre 1837), dans Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, Robert-Laffont, coll. «Bouquins», 1990, t. I, p. 419.

67. Lettre citée, *ibid.* On a vu (*supra*, n. 62) que ce n'était pas l'opinion d'Y. Vadé, à propos d'autres textes, il est vrai.

68. Voir D. Sangsue, *Le Récit excentrique*, José-Corti, 1987; J.-L. Cabanès, J.-P. Saïdah (dir.), *ouvr. cité*. Il est à noter qu'en ce qui concerne les analyses de la fantaisie littéraire, les images convoquées pour suggérer certains fonctionnements esthétiques sont très majoritairement, dans ces deux ouvrages de référence, d'ordre plastique, très rarement musical.

69. *Morts et vivants*, Michel-Lévy, 1860, p. 161.

sautière. Cette esthétique de l'*excursus* fantasque, qui ralentit la progression du récit, a comme alliée fréquente la parenthèse, dont il compare l'usage à l'art de manier l'archet»⁷⁰.

Mais que resterait-il de cette analyse sans la composante thématique des récits ainsi envisagés, qui sont, presque toujours, ce que l'on appelle des «nouvelles musicales», pensées sur le modèle hoffmannien⁷¹? S'il est clair que, pour la poésie en vers, l'idée de virtuosité est censée décrire certaines audaces rythmiques, il en irait de même pour la prose, mais dans ce cas, le récit ne peut s'affranchir de son sémantisme recteur, et c'est celui-ci qui conditionne la perception du rythme, l'inscrivant dans une grille aspectuelle et volitive, sémantique, large. Les originalités rythmiques ne font alors qu'exemplifier la thématique posée par le contenu du discours.

Ainsi, c'est la référence explicite à Rossini dans *La Peau de chagrin* (1831) qui réalise aussitôt comme une indexation virtuose de la représentation construite. Tout commence par une métaphore métonymique: «L'orgie seule déploya sa grande voix, sa voix composée de cent clameurs confuses qui grossirent comme les crescendo de Rossini⁷²». Le texte peut proposer des constructions énonciatives originales, leur lisibilité sera assurée par cette référence imagée qui explicite les figures, comme l'énumération:

De hautes figures douées par un célèbre artiste des formes convenues en Europe pour la beauté idéale, soutenaient et portaient des buissons de fraises, des ananas, des dates fraîches, des raisins jaunes, de blondes pêches, des oranges arrivées de Sétubal par un paquebot, des grenades, des fruits de la Chine, enfin toutes les surprises du luxe, les miracles du petit-four, les délicatesses les plus friandes, les friandises les plus séduisantes. [...] Cette assemblée en délire hurla, siffla, chanta, cria, rugit, gronda.⁷³

Et c'est une autre comparaison musicale qui conclut, en un commentaire esthétique, le morceau de bravoure descriptif, en imposant, là encore, la

70. L. Tibi, ouvr. cité, p. 240. Voir Janin, *Le Gâteau des rois, symphonie fantastique*, Amyot, 1847, p. 47: «la parenthèse est un excellent exercice à l'humble artiste qui veut savoir le dernier mot de son archet».

71. Les «nouvelles musicales» d'Hoffmann sont des récits qui narrent les aventures, souvent fantastiques, de musiciens. De facture rhapsodique, privilégiant la forme «ouverte» et «éclatée», elles intègrent des développements, plus ou moins longs, qui sont des analyses de partitions, en discours, non technique, mais émotif et intuitif. Elles encouragèrent, de la sorte, les dilettantes à assimiler musique et magie, en entretenant une certaine mythologie de l'inexplicable. Les exemples les plus représentatifs, et les plus aimés des romantiques français, dans la traduction de Loève-Weimars en 1830-1832, furent sans doute *Don Juan*, *Gluck* et *Les Souffrances musicales du maître de chapelle Jean Kreiser*. Voir les riches introductions, notes et commentaires de J. Lambert, dans Hoffmann, *Contes fantastiques*, Garnier-Flammarion, 1980, en particulier t. II, p. 369-371, t. III, p. 494-495.

72. Dans Balzac, *La Comédie humaine*, éd. citée, t. X, p. 98.

73. *Ibid.*, p. 107.

référence isotopique: «Ces alternatives de silence et de bruit eurent une vague ressemblance avec une symphonie de Beethoven⁷⁴». On remarque d'ailleurs que c'est l'idée de rythme, pensé dans sa composante alternative, de Rossini à Beethoven, qui a ordonné la cohésion de l'isotopie métaphorisante⁷⁵. Ailleurs, Balzac cite des critiques contre «ce monotone *crescendo* que Rossini a mis en vogue»⁷⁶: ici, il en fait un outil stylistique symbolique.

DÉCLINAISONS

L'énonciation de la liste, ce scandale poétique⁷⁷, est une autre radicalisation du rythme. On peut estimer que la liste énumérative est l'équivalent littéraire des gammes arpégées⁷⁸, le vocabulaire d'analyse en usage, avec les mots *crescendos* et *decrescendos* avouant ici encore toute sa dette envers l'analogie musicale. Comme un pianiste parcourt l'ensemble de son clavier pour produire des gammes chromatiques remarquables, l'écrivain décline paradigmatiquement des séries d'items appartenant à un même champ lexical.

Dans son commentaire du *Gâteau des rois*, Joseph-Marc Bailbé a insisté sur l'importance des énumérations dans la phrase de Janin⁷⁹, mais aussi sur l'étrange désordre des tirets et des parenthèses, qu'il analyse comme des marqueurs d'altérations et de régulations, plus ou moins syncopées. «Il y a un certain côté acrobate et virtuose dans ce style», conclut-il⁸⁰. C'est déjà, à la base, ce principe de la caricature d'une déclinaison paradigmatique d'items. Le temps s'arrête, et le musicien détaille son trille ou articule sa vocalise, à l'infini de ses capacités articulatoires, tenant le public en haleine; le récit informatif est suspendu, le discours descriptif s'étale, accumulant les précisions. Les tirets et parenthèses, quant à eux, marquent les ruptures et les diffractions possibles qui bousculent la linéarité, en une démonstration plus ou moins exubé-

74. *Ibid.*, p. 111.

75. Balzac applique absolument le même procédé poétique dans *César Birotteau* (1837) avec l'analyse du finale de la symphonie en *ut* mineur (éd. citée, t. VI, p. 179-180), grande page «virtuose» selon Fr. Escal (ouvr. cité, p. 52), elle aussi pleine d'énumérations asyndétiques.

76. *Gambara*, éd. citée, p. 474.

77. «La "liste" nous paraît effectivement toujours, peu ou prou, un élément étranger, inassimilable, de l'œuvre, une sorte de kyste textuel radicalement différent [...], atteinte à la stabilité de l'énoncé» (P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981, p. 11-12).

78. Cette idée m'est suggérée par J.-L. Cabanès, que je remercie.

79. Exemples: «pour peu que les mots se règlent, s'enchâssent, se heurtent, se balancent, s'embrassent», «quelle vie abondante, amoureuse, sentimentale, passionnée, curieuse, surabondante, inquiète, çà et là répandue par la fiction souveraine, envahissante, bruyante, fêtée, honorée, chantée» *Le Gâteau de rois*, ouvrage cité, respectivement p. 1, 15.

80. J.-M. Bailbé, commentaire critique du texte de l'édition de 1847, reproduit en facsimilé, 1972, p. 54-56.

rante ou agressive. L'ensemble est rythmé par la complémentarité de la répétition des récurrences morphologiques (*adjectif-adjectif-adjectif; substantif-substantif-substantif, etc.*) et des progressions thématiques⁸¹.

L'effet peut tourner au procédé, prétendument superficiel comme une démonstration de virtuosité gratuite. En particulier dans quelques étranges descriptions ou tableaux de Victor Hugo (on y revient toujours) pour lesquels, contrairement à ses vers, on hésitera à parler de parodie ou même d'autoparodie, tant le contexte particulier s'y prête mal.

L'herbe à Guernesey, c'est l'herbe de partout, un peu plus riche pourtant; une prairie à Guernesey, c'est presque le gazon de Cluges ou de Géménos. Vous y trouverez des fétuques et des pâturins, comme dans la première herbe venue, plus le cynodon pied-de-poule et la glycérie flottante, plus le brome mollet aux épillets en fuseau, plus le phalaris des Canaries, l'agrostide qui donne une teinture verte, l'ivraie raygrass, le lupin jaune, la houlque qui a de la laine sur sa tige, la flouve qui sent bon, l'amourette qui tremble, le souci pluvial, l'ail sauvage dont la fleur est si douce et l'odeur si âcre, la fléole, le vulpin dont l'épi semble une petite massue, le stipe propre à faire des paniers, l'élyme utile à fixer les sables mouvants. Est-ce tout? non, il y a encore le dactyle dont les fleurs se pelotonnent, le pannis millet, et même, selon quelques agronomes indigènes, l'androgopon. Il y a la crépide à feuilles de pissenlit qui marque l'heure, et le laiteron de Sibérie qui annonce le temps. Tout cela, c'est de l'herbe; mais n'a pas qui veut cette herbe; c'est l'herbe propre à l'archipel; il faut le granit pour sous-sol, et l'océan pour arroser.

Maintenant, faites courir là-dedans et faites voler là-dessus mille insectes, les uns hideux, les autres charmants, sous l'herbe, les longicornes, les longinases, les calandres, les fourmis occupées à traire les pucerons leurs vaches, les sauterelles baveuses, la coccinelle, bête du bon Dieu, et le taupin, bête du diable; sur l'herbe, dans l'air, la libellule, l'ichneumon, la guêpe, les cétoines d'or, les bourdons de velours, les hémérobies de dentelle, les chrysis au ventre rouge, les volucelles tapageuses, et vous aurez quelque idée du spectacle plein de rêverie qu'en juin, à midi, la croupe de Jerbourg ou de Fermain-Bay offre à un entomologiste un peu songeur, et à un poète un peu naturaliste.⁸²

La taxinomie désignative semble sans limite: la virtuosité lexicale est encyclopédique (mots rares, inconnus des lecteurs), et rythmique, du fait de la juxtaposition des unités nominales (de deux à huit), dont la perception est renforcée par l'asyndète généralisée entre les phrases ou entre les périodes. Bien sûr, il ne s'agit pas tant de représenter une

81. Pour une poétique précise du récit excentrique, voir D. Sangsue, *ouvr. cité*.

82. Hugo, *L'Archipel de la Manche* (1883 – rédigé en 1865-1866), *Les Travailleurs de la mer*, Librairie Générale Française, coll. «Le Livre de Poche», 2002, p. 44-45.

prairie infinie que de proposer un morceau de prose poétique immanquable. Le pointage des tropes est vain tant il est évident que dans un texte comme celui-ci, «à l'expressivité des figures romantiques se substitue la virtuosité stylistique»⁸³. Virtuosité *vs* expression, toujours. Et c'est, comme en musique, la question de la finalité de la pause virtuose, qui est aussi une pose, comme une cadence, par exemple, qui intervient. Pourquoi ce texte? Ou pourquoi une cadence à telle mesure d'un concerto? qui, elle aussi, va stopper la linéarité du discours musical au profit d'une dimension tabulaire de la temporalité. L'explication par la simple volonté de briller ne peut suffire, mais, contrairement à la chanson de Trick, ici le contexte scénographique ne nous aide guère à *comprendre*. C'est pourquoi semblables démonstrations lexicologiques, même dramatisées par un rythme original ne plairont pas à tout le monde⁸⁴. La virtuosité (littéraire) serait coupable, par la pause paradigmatique qu'elle établit, de suspendre le déroulement linéaire de la musique (de la prose), et de rendre, de ce fait, l'expressivité profonde du chant (de la poésie) impossible.

Mais une liste n'est pas que lexicale, et, encore une fois, l'impression de virtuosité de l'énonciation est obtenue d'abord par la figure de la répétition, du martèlement rythmique, du mot, ou aussi de la phrase. On pense au chapitre intitulé «L'année 1817» dans *Les Misérables* (1862)⁸⁵. Hugo y juxtapose, sans aucune coordination, des dizaines de phrases simples, parfois enrichies d'une expansion caractérisante relative, toutes à l'imparfait, souvent courtes et propres aux parallélismes («En 1817, Pellegrini chantait, mademoiselle Bigottini dansait; Potier régnait; Odry n'existait pas encore. Madame Saqui succédait à Forioso»; «M. de Féletz signait A.; M. Hoffmann signait Z. Charles Nodier écrivait *Thérèse Aubert*. Le divorce était aboli. Les lycées s'appelaient collèges», *etc.*), excluant majoritairement tout adverbe ou marqueur lexical d'axiologie. Les faits, rien que les faits, jusqu'à l'asphyxie, la saturation, du discours, du texte. La liste virtuose est phrastique et syntaxique, caricaturant l'idée même de texte, puisqu'un texte n'est jamais qu'une série de «phrases».

Parfois, encore, Hugo combine répétition du type de phrase (assertive), de la forme de phrase (sujet-verbe-complément), et d'une figure

83. V. Vivès, *ouvr. cité*, p. 201.

84. Faguet, en 1887, analyse ainsi le «génie virtuose» de Hugo: «Il consiste en une certaine verve de fantaisie débridée et aventureuse. [...] Il aime les contrastes imprévus et étranges entre les mots, et il arrive vite aux allitérations, aux jeux de mots, à toute une syntaxe heurtée et disloquée. [...] Mais, remarquez-le, cet esprit est relativement facile, et, en son fond, il est très vulgaire. Le heurt des mots entrechoqués d'une main vive et très habituée au vocabulaire en fait presque tous les frais», (*Dix-neuvième siècle. Études littéraires*, Boivin, 1949, p. 120-121).

85. Gallimard, coll. «Folio», 1995, t. I, p. 174-180.

de construction fixe, comme l'antithèse. Cela donne le texte sur la pieuvre dans *Les Travailleurs de la mer*⁸⁶, autre texte-poème qui se donne à voir, à entendre, qui exhibe sa performance poétique, qui est aussi une performativité esthétique. Hugo commence par une première série, de trois antithèses, construite sur le modèle *SN* + «*a*» + *SN* / *SN* («*la pieuvre*») + «*est*» + *adj.* («*La baleine a l'énormité, la pieuvre est petite*»). Puis suit une deuxième série, de quatorze antithèses, sur le modèle *SN* + «*a*» + *SN** / *SN* («*la pieuvre*») + «*n'a pas*» + *SN** («*le rhinocéros a une corne, la pieuvre n'a pas de corne*»⁸⁷). Enfin, une troisième et dernière série réunit les deux premières en une énumération simple de dix-sept COD (= 3 + 14) intégrés dans le SV rudimentaire («*La pieuvre n'a pas de*»), qui reprennent les dix-sept objets cités. Il n'y a pas de place pour l'approximation: le virtuose est rigoureux, exact. Le rythme binaire de l'antithèse prépare, par sa répétition, rendue plus sensible par le peu de développement syllabique, le débordement de l'énumération en phrase unique.

De tels schémas énonciatifs et poétiques étaient-ils des références romanesques générales de l'époque? Peut-être, car on en retrouve chez un écrivain auquel on associe assez rarement l'idée de virtuosité: Zola⁸⁸, et l'illustre «symphonie des fromages» dans *Le Ventre de Paris* (1873)⁸⁹, étonnante description qui, comme chez Hugo⁹⁰, accumule les mots rares et triviaux (noms de fromages, le plus souvent en métonymie de la ville d'origine: «les mont-d'or, les troyes, les camembert, les neufchâtel, les Limbourg, les marolles, les pont-l'évêque, les livarot, les olivet», *etc.*) et les mêmes types de phrases, en «une sorte de délire de la liste» que les spécialistes commentent souvent comme la manifestation d'un «désir de rivaliser avec les peintres»⁹¹, mais qui n'en est pas moins aussi une authentique cadence avec variations d'un hyperthème supralinéaire.

86. Éd. citée, p. 529-530.

87. Le *SN** est parfois repris sous une forme simplifiée («ailes onglées vs ailes») ou dérivée en hyponyme («gueule vs dents»).

88. Préjugé rapide à nuancer, bien sûr: voir A. Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Klincksieck, 1983.

89. Zola, *Les Rougon-Macquart*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de La Pléiade», 1960-1967, t. I, p. 826-828. Cette désignation métaphorique, d'usage en critique zolienne, est autorisée par une des images du texte, précisant à propos d'un ensemble de fromages particulièrement odoriférants que chacun met «leur note aiguë et particulière dans cette phrase rude jusqu'à la nausée».

90. Du reste, selon É. Roy-Reverzy, par ce roman, Zola «entreprend de répondre au romantisme hugolien», («Hugo dans Zola», dans D. Peyrache-Leborgne, Y. Jumelais (dir.), *Victor Hugo ou les frontières effacées*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2002, p. 70).

91. C. Becker, *Zola, le saut dans les étoiles*, PSN, 2002, p. 161.

LA VIRTUOSITÉ COMME NON-SIGNIFICATION

On conclura en rappelant une évidence. La musique peut avoir une signification⁹², elle n'a pas de sens⁹³. Il en est de même pour la virtuosité, détermination métonymique *et* symbolique (selon des codes culturels) actualisante d'une certaine perception de l'idée de musique. Elle n'a pas de sens en soi, mais elle peut avoir une signification, par exemple parodique, ironique: elle cesse, alors, d'être «pure» virtuosité brillante pour devenir langage dramatique, discours. La littérature est à l'opposé: elle part d'un sens obligé, lexical et thématique, discursif, elle n'atteint pas nécessairement à la signification, du moins en-dehors d'une représentation configurante⁹⁴. La virtuosité, comme référence, serait ainsi une forme d'intelligibilité proposée, de la littérature par la musique.

Il y a signification d'abord quand est reconnu un univers commun de discours, tendu vers un sémantisme construit, et non posé – un univers commun de discours qui, en esthétique, ressemble fort à ce que l'on appelle «un style»⁹⁵. La signification, musicale ou littéraire, peut alors se définir «comme l'ensemble des rapports internes de la structure de l'œuvre dans ses relations avec la réaction des auditeurs[-lecteurs] à une époque et dans une culture données»⁹⁶. Réunies par les significations construites par leur production, musique et littérature ne cessent de chercher à se rejoindre sur la question du sens, «l'une faite de constructions formelles toujours en mal de sens, l'autre faite d'un sens tendant vers la pluralité, mais se désagrégeant lui-même par le dedans à mesure qu'il prolifère»⁹⁷. La virtuosité est une proposition culturelle, datée (XIX^e siècle), pour légitimer, fût-ce par l'inutile, certaines modalités d'énonciation qui sont des radicalisations d'être-au-monde. «Je chante, donc je suis», nous dit le texte, brillant au piège de son narcissisme.

En cela, la virtuosité, énonciation tautologique, disponibilité poétique, n'a pas d'autre signification qu'elle-même; et son affirmation d'un droit à la liberté de l'instant. Une poésie est dite «virtuose» quand elle semble

92. Par exemple, la neuvième symphonie de Beethoven a, c'est-à-dire *a pris* très tôt, une signification politique: voir E. Buch, *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, Gallimard, 1999.

93. Le rappel de N. Ruwet reste obligatoire: «le sens d'une œuvre musicale lui étant immanent, il ne peut apparaître que dans la description de l'œuvre. Si on tient absolument à parler de signifiant et de signifié en musique, on dira que le signifié (l'aspect "intelligible" ou "traduisible", comme dit Jakobson) est, en musique, donné dans la description du signifiant (l'aspect "sensible"). La seule voie d'accès à l'étude du sens passe donc par l'étude formelle de la "syntaxe" musicale et par la description de l'aspect matériel de la musique à tous les niveaux où il a une réalité» (*Langage, musique, poésie*, Seuil, 1972, p. 12).

94. On reconnaît la pensée de M. Blanchot: voir, en particulier, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969.

95. Voir J.-P. Saint-Gérard, *Morales du style*, Toulouse, PUM, 1993, p. 19, 27-30.

96. F. Escal, *ouvr. cité*, p. 55.

97. C. Lévi-Strauss, *Mythologiques IV. L'homme nu*, Plon, 1971, p. 584.

sacrifier à des effets rythmiques et prosodiques rares et audacieux, qui placent la lisibilité de l'énoncé ailleurs que dans la signification de l'énonciation, dans sa simple production – du côté de la parodie, en effet, souvent. Une page de roman, par exemple une description essoufflante, peut paraître relever de cette même volonté de démonstration technique et brillante quand elle propose un dédoublement de la signification, du référentiel informatif au symbolique poétique. On a vu, toutefois, que le paramètre temporel rythmique semble indispensable à la perception d'une virtuosité sémantique du discours, tant la virtuosité n'existe que comme référence musicale. En somme, on peut estimer que la mention d'une virtuosité littéraire tend à *instrumentaliser* le langage par l'intermédiaire de l'*instrumentation* poétique pensée comme une langue⁹⁸. Le discours, dans ce cas, n'est plus que prétexte et occasion, inscription d'une présence, rejoignant, sous sa provocation, ce que la littérature a de plus essentiel: l'intempestif.

Peut-on, alors, rêver d'une virtuosité affranchie de l'instrument et de la forme, et qui serait une virtuosité abstraite, virtuosité de l'idée, du sens? Valéry souhaitait, non seulement écrire, mais penser en virtuose: «Nul ne s'est avisé de penser virtuosément – de penser au-delà de toute écriture, virtuosément – pour jouir ou souffrir des changements et des tenues, des retours et des inventions instantanées, purement pensés.»⁹⁹

Dans l'usage de toute métaphore, il y a cette «sortie périlleuse de la langue; un accès tensionnel à l'intelligible; une relance du mouvement qui porte au dire; et, dans une recomposition de forme, une ouverture qui nous expose à un sens, à un destin»¹⁰⁰. La métaphore de la virtuosité, sous ses facilités et ses approximations, confronte l'amateur de littérature à la vanité de tout sens admis, comme à l'éviction de toute perspective, épuisant sa finalité dans la vérité de l'instant.

(Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

98. «Dans une perspective sémiologique, l'*instrumentalisation* fait appel à un signe de langage employé uniquement comme vecteur d'une forme figée de signification, tandis que l'*instrumentation* conjoint à la forme transmise par le vecteur verbal la dynamique d'un interprétant global que l'on perçoit comme poésie, c'est-à-dire comme fabrique inédite de sens au cœur de la signification générale du texte» (J.-P. Saint-Gérard, art. cité, p. 13-14).

99. *Cahiers*, ouvr. cité, t. I, p. 325.

100. L. Jenny, *La Parole singulière*, Belin, 1990, p. 13.