

Aleksandra Wojda

Sorbonne-Université, Laboratoire Eur'ORBEM
aleksandrawojda@yahoo.fr

RECOPIER, INTERPRÉTER, TRANSPOSER : LA CRÉATION ROMANTIQUE FACE AUX DÉFIS DE LA CIVILISATION MODERNE

“Copy, Interpret, Transpose. The Romantic Creation Facing the Challenges of the Modern Civilization”

SUMMARY – The article is devoted to relationships between the transformations that take place in the Romantic aesthetics and artistic practice, and the media revolution that co-shaped the art of the first decades of the nineteenth century. The author analyses in particular the way in which the expansion of print – resulting from the evolution of the contemporary technologies that allowed for the reproduction of texts, as well as scores and paintings – influences the Romantic models of understanding of such issues as the relation between the original and the copy, between the work and its interpretation, between its record and execution. The endpoint for the proposed study is the thesis that, in the face of the growing danger of standardization in art, provoking in the Romantics a peculiar “fear of reproduction”, the contemporary artists try to realise a new concept of *medium* as a personalized and individualised instance, creatively affecting the shape of their works. This, in turn, favours and supports the artistic potential of the *mediation* process itself, which T. Gautier will describe as *the transposition of the arts*.

KEYWORDS – romanticism and media, Romantic aesthetics, transpositions of the arts, intermediality, relationship between literature and music, Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Hector Berlioz

„Kopie, interpretacje, transpozycje. Sztuka romantyczna wobec wyzwań nowoczesności”

STRESZCZENIE – Artykuł poświęcony jest relacjom między przemianami dokonującymi się w estetyce romantycznej i romantycznej praktyce artystycznej a rewolucją medialną, która współtworzy kształt sztuki pierwszych dekad XIX wieku. Autorka analizuje w szczególności sposób, w jaki ekspansja druku – wynikająca z ewolucji ówczesnych technik reprodukcji tekstów, ale również partytur czy obrazów – oddziałuje na romantyczne wzorce pojmowania takich zagadnień estetycznych, jak relacja między oryginałem a kopią, między dziełem a jego interpretacją, między jego zapisem a wykonaniem. Punktem dojścia proponowanego studium jest stwierdzenie, iż w obliczu narastającego niebezpieczeństwa standaryzacji w sztuce, wywołującego u romantyków swoisty „lęk przed reprodukcją”, ówcześni twórcy próbują wypracować nową koncepcję *medium* jako instancji spersonalizowanej i zindywidualizowanej, twórczo oddziałującej na kształt ich dzieł. To zaś sprzyja dowartościowaniu artystycznego potencjału samego procesu *mediacji*, który T. Gautier uczyni kluczowym komponentem swojej koncepcji *transpozycji sztuk*.

SŁOWA KLUCZOWE – romantyzm i media, estetyka romantyczna, transpozycje sztuk, intermedialność, związki literatury i muzyki, Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Hector Berlioz

Il serait difficile d'imaginer un concept plus chargé de représentations confuses et plus évocateur de poncifs que celui de l'art romantique : sentimentalisme, expressivité d'un « je » excessif oscillant entre dysphorie et euphorie, prétention à l'originalité et souci de la coupure avec le passé, sens du passage de l'histoire et de l'inscription dans le temps, prétention à représenter par le biais d'un figuralisme mystique la présence réelle de l'irrationnel... la liste pourrait être bien longue. Si les Romantiques sont largement responsables de la diffusion de ces représentations, ce n'est pas sans une certaine complaisance que nous nous sommes longtemps laissé séduire par leur idéalisme quelque peu désincarné et leur créationnisme révolutionnaire.

Or, l'art romantique propose bien plus que le fantasme d'une créativité artistique absolument originale et capable de faire pressentir des réalités inaccessibles aux sens, et c'est notamment grâce à l'audace avec laquelle il cherche à se confronter aux défis du monde moderne émergent¹. Parmi ces défis, celui de l'évolution dynamique des nouvelles techniques de reproduction et de diffusion des textes et des images, dont le célèbre essai de Walter Benjamin a été le premier à mesurer la portée, le concerne plus que d'autres : car, contribuant autant à la formation du citoyen de la République qu'à l'élargissement démocratique de la République des Lettres, ce processus constitue le soubassement de la transformation profonde des sensibilités et des valeurs esthétiques du temps. En effet, si la vision classique des rapports entre le modèle et son imitation, voire entre l'original et la copie, en sort essentiellement reconfigurée, cette reconfiguration n'est pas seulement le résultat d'une méditation théorique sur un problème esthétique isolé, mais elle s'entend aussi comme une réponse de la génération romantique à la révolution civilisationnelle profonde qui la forme et à laquelle elle cherche à donner un sens.

Comment relire la démarche des romantiques dans la perspective de cette transformation ? Et qu'est-ce qu'une telle relecture peut apporter en termes de reconfiguration, de mise en perspective, de réévaluation de certains phénomènes artistiques et esthétiques que nous avons trop souvent tendance à isoler de leurs contextes médiatiques ? C'est à ces questions que je chercherai à répondre ici.

¹ Cf. A. Vaillant, « L'Art de la littérature. Romantisme et modernité », Paris, Classiques Garnier, 2016, ainsi que l'article « Romantisme et mondialisation », *Romantisme*, 2014/1, n° 163, p. 9-13 ; D. Kalifa, Ph. Régner, M.-È. Thérenty et A. Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal*, Paris, Nouveau-Monde Éditions, 2012 ; D. Kalifa, « L'Invention de la culture de masse », *Sciences humaines*, 2006/4, n° 170 ; voir aussi à ce sujet le numéro 158 de la revue *Romantisme* (« La Communication »), ainsi que l'ouvrage de W. Faulstich, *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700-1830)*, Goettingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.

1. De l'imitateur au faux-monnayeur, ou l'angoisse de la reproduction

Je commencerai par une réflexion inspirée de la lecture d'une œuvre qui ne fait certainement pas partie de celles que l'on associe spontanément à la problématique de l'art et de l'artiste au XIX^e siècle, mais qui, en l'occurrence, me paraît éminemment révélatrice : le roman *Gabriel Lambert* d'Alexandre Dumas. Écrit en 1844 et augmenté d'un sous-titre qui lui fait frôler les conventions du roman noir (« Le Bagnard de l'Opéra »), ce texte nous fait suivre la carrière d'un personnage masculin d'origine paysanne qui, porté par une ambition démesurée, réussit à s'installer à Paris et tente de s'insérer dans les cercles de la haute société de la capitale sous le nom fictif du vicomte Henry de Faverne. On reconnaît là le ressort connu de l'ambition de réussite économique et de gloire que d'autres noms de cette première moitié du siècle (Julien Sorel, Rastignac ou Lucien de Rubempré...) pourraient aussi bien illustrer. Simplement, le péché des origines s'avère ici irréparable et la démesure des fantasmes aristocratiques d'un paysan gentilhomme trop caricaturale pour faire concurrence à ses homologues bourgeois. Le stratagème de Lambert finit ainsi par ressortir au grand jour et compromettre le parcours de ce parvenu pitoyable, fondé essentiellement sur la tricherie, le mensonge et une usurpation d'identité qui ne peut que mener au suicide final. Rien à voir, en ce sens, avec le démontage critique des mécanismes psychoaffectifs ou sociaux tels que Stendhal ou Balzac les donnent à voir. Rien à voir non plus avec la justification dialectique de la même usurpation d'identité dont un Victor Hugo, à travers Jean Valjean, pourra montrer plus tard que l'amour et l'abnégation la rachètent. L'histoire apporte plutôt une morale édifiante conservatrice ; plus inconsciemment, elle dévoile le malaise que les ascensions sociales de plus en plus courantes, mais aussi les carrières que l'alphabétisation des masses, de Guizot à Ferry, rendent imaginables, éveillent chez les élites aristocratiques de la capitale².

Or, ce qui m'intéresse dans cette histoire, ce n'est pas la morale, ce n'est pas non plus le contre-modèle intertextuel qu'elle offrira à Victor Hugo, mais c'est essentiellement le moyen dont Gabriel Lambert, ledit bagnard, a su se servir pour pouvoir acquérir – ne serait-ce qu'à court terme – une position de pouvoir au sein de la société du temps. Bien que moralement médiocre, mesquin et vulgaire, le bagnard possède un talent que le siècle rend plus que précieux : il possède « la singulière aptitude d'imiter les écritures [...], et cela à tel point que l'imitation rapprochée de l'original rendait l'auteur même indécis »³. Découvert par le maître de l'école du village, puis transformé en véritable passion, le don singulier de

² Cf. les travaux de J.-Y. Mollier : « Éditer au XIX^e siècle », in : *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2007/4, vol. 107, p. 779, ainsi que « Le manuel scolaire et la bibliothèque du peuple », *Romantisme*, 1993, n° 80, p. 79-93.

³ A. Dumas, *Gabriel Lambert*, in : *Œuvres complètes. Premières nouvelles, premiers romans*, éd. A.-M. Callet-Bianco, Paris, Alteredit, 2009, p. 531.

Gabriel le poussera progressivement à « imiter tout », gravures et textes confondus, toujours avec le même résultat : « il eût été difficile de dire, à l'inspection de l'original et de la copie, quelle était l'œuvre de la plume et quelle était l'œuvre du burin »⁴. Suffisamment intelligent pour comprendre que l'heure est à la reproduction de masse, il « quitte définitivement la charrue pour la plume »⁵ pour la mettre d'abord au service des pouvoirs institutionnalisés et officiels (la mairie et le milieu politique local), puis pour en faire l'instrument d'une carrière financière cavalière ; il finira contrefacteur de billets de banque, conséquence logique de l'évolution d'une compétence mise au service de l'absolu économique en vogue. Reliant ainsi les vertus d'un fonctionnaire habile, d'une imprimerie ambulante et de l'appareil photographique naissant, il apparaît comme un petit-fils de Monsieur Jourdain que le siècle de l'industrialisation de l'écriture rend plus puissant que ridicule, non sans le doter de quelque trait diabolique associé à sa capacité extraordinaire de mimer tout Original.

En effet, le roman de Dumas révèle clairement l'une des angoisses majeures du siècle : celle d'un artisanat sans art ; d'une technique de la multiplication infinie du même qui fascine par le pouvoir qu'elle peut attribuer à celui qui sait la manier, qui promet une démocratisation à la fois souhaitée et redoutée des arts et des savoirs, mais qui semble aussi imposer et absolutiser le principe de la marchandisation et de la commercialisation systémique de tout objet potentiellement reproductible : un principe auquel l'artiste se verra contraint d'opposer, au cours du siècle, les valeurs inconvertibles de la créativité, de l'originalité et de la singularité.

Et de ce point de vue, le choix de représenter Gabriel Lambert, transfiguré en vicomte Henry de Faverno, en amateur d'opéra s'avère significatif. Espace auquel les représentants de diverses classes sociales peuvent avoir accès, sans pour autant s'y mélanger, c'est à l'Opéra de Paris que Lambert cherche en vain à fuir son passé et son milieu d'origine. C'est également dans ce haut-lieu de rencontre du *monde* que l'échec de l'ascension sociale du vicomte faux-monnayeur est mis en évidence et que les limites de son art d'imitateur s'avèrent insurmontables. Espace symbolique de révélation des passions, des craintes et des fantasmes du siècle que la musique permet de pénétrer plus profondément que les autres arts⁶, l'opéra apparaît enfin, à un autre niveau, comme une scène privilégiée où s'exprime, dans le roman de Dumas, ce que je nommerai « l'angoisse de la reproduction » : ce mélange d'inquiétude et de crainte qu'éveille dans les esprits du temps le déplacement des hiérarchies et des frontières entre l'original et l'imitation, le vrai et le faux, le singulier et le reproductible.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 532.

⁶ Cf. T. Picard, *La Civilisation de l'opéra*, Paris, Fayard, 2016.

2. L'interprète au tribunal, vive l'interprète

L'univers musical serait-il donc particulièrement apte à révéler ces angoisses ? En tout cas, il n'est certainement pas moins concerné que d'autres par les évolutions dont nous venons de parler ; et si nous pouvons supposer qu'il y est encore plus sensible, c'est parce que les révolutions techniques dans le domaine de la reproduction touchent nécessairement à l'une des questions cruciales pour l'esthétique musicale de l'époque : celle des rapports entre l'œuvre originale – ou ce qui se définit comme tel – d'une part, et ses interprétations ou réalisations sonores concrètes de l'autre. Ce n'est pas par hasard que les tensions entre les compositeurs et les chanteurs-interprètes, dont les carrières ont rarement suscité autant de passions qu'à partir du XIX^e siècle, commencent à être dénoncées à cette époque avec autant de violence. « Calomnieurs » et « assassins »⁷ : sur les pages critiques d'Hector Berlioz, les *dieux* des scènes parisiennes ont par exemple droit à un véritable procès pour une raison qui peut paraître semblable à celle dont Gabriel Lambert est accusé chez Dumas : ils sont coupables de falsification, d'une fausse reproduction du modèle, qui met en danger le statut, la crédibilité et finalement la valeur première de l'Original. La différence est que le compositeur leur trouve une porte de sortie : la dépersonnalisation. Leur mission consiste pour lui à effacer tout effet de distance entre l'interprétation et l'Œuvre-modèle dont ils sont les médiateurs principaux auprès du public.

Est-ce dire que si Gabriel Lambert était chanteur, sa faute principale aurait été celle de ne pas avoir atteint la perfection dans l'art de faire passer ses copies pour des originaux ? C'est ce que nous pourrions supposer. Le mythe de la transparence absolue des rapports entre l'œuvre conçue par l'artiste et celle qui parvient à son destinataire ne cesse de hanter Berlioz pour qui le chanteur semble appelé précisément à accomplir ce miracle :

c'est sa pensée [celle du compositeur – A.W.] qui doit agir entière et libre sur l'auditeur, par l'intermédiaire du chanteur ; c'est lui qui dispense la lumière et projette les ombres ; c'est lui qui est le roi et répond de ses actes ; il propose et dispose ; ses ministres ne doivent avoir d'autre but, ambitionner d'autres mérites que ceux de bien concevoir ses plans, et, en se plaçant exactement à son point de vue, d'en assurer la réalisation⁸.

Dire que le chanteur est un « intermédiaire » semble signifier, dans l'intention de Berlioz, que pour « réaliser » les « plans » de l'Auteur, celui-ci doit atteindre un idéal de transparence absolue... Pas de place ici pour l'improvisation à l'italienne, rejetée avec violence ; moins encore pour ces egos démesurés dont le ténor devient, dans les critiques de l'auteur des « Troyens », la figure représentative⁹.

⁷ H. Berlioz, *Soirées de l'orchestre*, éd. L. Guichard, Paris, Gründ, 1968, p. 95.

⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁹ *Ibid.*

Encore faut-il savoir où chercher la Source Première : cette Idée quelque peu platonicienne de l'Œuvre dont la réalisation semblerait possible, si l'on suit l'Autteur, à condition de renoncer à soi et entrer en fusion absolue avec l'Idéal... Et là, la question de la médiation nous rattrape et se pose de nouveau, mais cette fois sous un autre angle : non pas celui du médiateur-interprète, mais celui du médiateur-support qui garantirait au chanteur l'accès à l'intention première de l'Artiste. J'ai nommé la partition. Car si Berlioz peut se permettre d'attaquer les interprètes d'une manière aussi violente, et s'il peut exiger une telle assiduité dans la réalisation de ses intentions, c'est surtout parce que son époque lui apporte un instrument inestimable de transmission de sa conception artistique : une partition dont la notation devient au cours du siècle de plus en plus précise et dont les réseaux de diffusion se font suffisamment larges pour que son contenu puisse devenir une référence¹⁰. En d'autres termes, c'est la comparaison possible entre l'intentionnalité inscrite dans une musique devenue *texte* et son incarnation vocale et sonore qui met en relief un jeu de pouvoir à la fois nouveau et accru entre deux formes de médiatisation de l'Œuvre. D'un côté, nous trouvons ainsi l'objet musical en voie de sacralisation, de transformation en Livre qui détient, selon Berlioz, l'unique vérité de l'Art et de l'Artiste (une vérité que les éditions critiques chercheront par ailleurs à reproduire avec une précision de plus en plus minutieuse), de l'autre, nous trouvons l'effet de son incarnation vocale, avec tout ce que ce mouvement implique en termes d'écart à la fois inévitable et inquiétant par rapport au modèle et en termes d'individuation de l'Artiste-Interprète. À mi-chemin entre une certaine tradition italienne où l'opéra est avant tout spectacle-performance et la vision globalisante de Wagner qui ira plus loin encore dans la réduction des prérogatives de chacun des acteurs (solistes, orchestre, mise en scène étant soumis à une loi esthétique *interne*), Berlioz aura tenté d'imposer son autorité fondée sur le sacre du scénario musical écrit de sa main.

Ce qui reste à préciser, c'est la façon dont le chanteur doit procéder pour y « remédier », c'est-à-dire « mettre en corps » ce texte afin de lui rester *fidèle*... et là encore, rien ne s'avère facile. Car contrairement à ce que l'on pourrait penser, une interprétation digne de l'Original ne doit surtout pas ressembler, selon Berlioz, à une lecture « à la lettre » qui se contenterait d'une réalisation minutieuse et scolaire de l'ensemble des indications techniques contenues dans la partition. La transparence attendue exige, au contraire, un art de l'interprétation qui est essentiellement irréductible à celui qu'un artisan habile serait capable d'exercer. Citons ici l'extrait d'un article consacré à l'« Élégie » de Thomas Moore mise en musique par le compositeur, où un tel art est évoqué :

¹⁰ Cf. H. Sabbe, *La Musique et l'Occident. Démocratie et capitalisme (post-)industriel : incidences sur l'investissement esthétique et économique en musique*, Sprimont, Éditions Mardaga, 1998, p. 11-12.

Ce morceau est immensément difficile à chanter et à accompagner ; il faut, pour le rendre dans son vrai sens, c'est-à-dire, pour faire renaître, plus ou moins affaibli, le désespoir sombre, fier et tendre, que Moore dut ressentir en écrivant ses vers et que j'éprouvais en les inondant de ma musique, il faut deux habiles artistes, un chanteur surtout, doué d'une voix sympathique et d'une excessive sensibilité. L'entendre médiocrement interpréter serait pour moi une douleur inexprimable. Pour ne pas m'y exposer, depuis vingt ans qu'il existe, je n'ai proposé à personne de me le chanter. Une seule fois Alizard, l'ayant aperçu chez moi, l'essaya sans accompagnement, en le transposant (en « si ») pour sa voix de basse, et me bouleversa tellement, qu'au milieu je l'interrompis en le priant de cesser¹¹.

Nous comprenons bien que ce qui est en jeu ici, c'est avant tout la capacité du chanteur de saisir à travers la partition et d'exprimer à travers son corps une expérience qui transcende la partition, une expérience du « je » dans ce qu'il a de plus irréductible : son essence singulière, au sens métaphysique du mot, et la façon dont elle s'invite dans l'existence. Or, si le chanteur doit permettre au public de revivre une expérience vécue dans son unicité, il ne peut le faire autrement que par l'exercice de sa propre individualité. En d'autres termes, l'individu-chanteur doit disposer d'une personnalité suffisamment unique pour être capable de comprendre l'unicité de ce qu'il doit incarner. La fidélité de l'interprétation induit son unicité. La vérité unique du Créateur qui se traduit par son œuvre ne peut se révéler autrement qu'à travers la vérité unique du Médiateur qui l'incarne à son tour.

La sophistication du sophisme est en somme pointée du doigt. Si le péché du mauvais chanteur a bien quelque chose en commun avec celui de Gabriel Lambert, c'est que l'un comme l'autre restent essentiellement incapables de percevoir la singularité de ce qu'ils se donnent à incarner. Artisans-copistes prétendument fidèles de leurs modèles, ils ne parviennent qu'à les détruire ou à les caricaturer, car les techniques de reproduction dont ils disposent ne leur permettent de saisir que les aspects les plus répétitifs et mécaniques des Originaux qu'ils se donnent à réincarner, sans leur donner accès à ce qui constitue leur unique valeur et leur véritable sens, c'est-à-dire l'unicité de l'expérience individuelle dont ils portent la trace.

3. Transposer pour créer

Que signifie cette transformation du statut de la partition d'une part, de l'interprète de l'autre ? Disons tout d'abord qu'elle nous semble révélatrice d'une révolution silencieuse, mais profonde que l'art romantique met en place pour bousculer radicalement le statut du médiateur, dans l'acception la plus large du terme, et pour redéfinir le sens de tout processus de médiation. Un processus que l'on ne peut plus se permettre de considérer, dès lors, comme un aspect annexe, voire marginal d'une réflexion sérieuse sur la création artistique, tant il devient central

¹¹ Paru dans *Le Monde Illustré*, l'article a été ensuite repris par Berlioz dans ses *Mémoires* (H. Berlioz, *Mémoires*, éd. P. Citron, Paris, Flammarion, 1991, vol. I, p. 126-127).

et inéluctable de toute pratique créatrice dont on sait par ailleurs à quel point elle anticipe souvent les définitions théoriques.

Et certes, il n'est pas toujours facile de s'y adapter : pensons par exemple à ce mélange de fascination et de crainte qu'éprouvent les poètes du temps confrontés au flux inouï des mises-en-musique de leurs poèmes dont les compositeurs romantiques vont s'emparer pour en inonder les salons du siècle, avec le soutien inestimable des éditeurs des partitions qui en feront leur fond de commerce. Mais les auteurs les plus clairvoyants prennent néanmoins conscience qu'une musique censée « accompagner » un poème a beau ne pas avoir de signification précise, elle constitue néanmoins un *médiateur* redoutable, doté d'une énergie subjective et créatrice bien plus puissante que ce « ballon d'air » transparent et innocent, imaginé encore en 1820 par Goethe¹², permettant aux paroles de s'« envoler » plus facilement vers le destinataire sans que le sens du texte en soit touché. Si cette découverte n'est pas toujours accueillie avec enthousiasme, si elle incite certains écrivains à se cantonner dans des positions classiques et conservatrices (tel Victor Hugo, peu conséquent en l'occurrence par rapport à son positionnement de défenseur d'un art poétique « complet » et autosuffisant)¹³, elle en incite d'autres à élaborer des modèles alternatifs de l'appréhension des rapports entre l'Auteur et son Médiateur, fondés sur le deuil de la transparence et la valorisation de tout ce que l'Interprète – ici le compositeur – peut apporter à l'Œuvre, révélant sa dimension dynamique, mouvante, subjective ... et surtout, nonreproductible (faut-il rappeler ici que deux mises en musique du même poème n'ont jamais donné la même chose ?). Ainsi Goethe finit-il par avouer son émerveillement devant tout ce que l'intervention de la musique réussit à lui faire découvrir dans sa propre écriture¹⁴. Ainsi Théophile Gautier écrit-il à François Bazin à propos de son *Soupir du Maure* que le compositeur doit mettre en musique : « Agissez à votre aise avec ma poésie ; si quelque chose vous gêne je la changerai. Je vous l'envoie de deux manières : avec refrain et sans refrain. Choisissez. Écrivez-moi si vous avez quelque idée musicale particulière où ma poésie puisse s'adapter »¹⁵.

¹² J. W. von Goethe, Lettre à C. F. Zelter du 11 mai 1820, in : *Johann Wolfgang von Goethe. Gedenkausgabe der Werke. Briefe und Gespräche*, éd. E. Beutler, Zürich, Artemis, 1948-1954, vol. XXI, p. 392. Cf. aussi à ce sujet : A. Wojda, « Esthétiques des *lieder* allemands au seuil du romantisme : les *lieder* de *Wilhelm Meister* », in : A.-M. Harmat (dir.), *Musique et littérature. Jeux de miroirs*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2009, p. 75-87.

¹³ « Rien ne m'agace comme l'acharnement de mettre de beaux vers en musique. Parce que les musiciens ont un art inachevé, ils ont la rage de vouloir achever la poésie, qui est un art complet ». V. Hugo, « Le Tas de pierres », in : *Œuvres romanesques, dramatiques et poétiques*, Genève, Cercle du bibliophile, 1969, vol. 29, p. 384. Dans son autocommentaire du « Lac », Lamartine exprime, d'une manière moins radicale, une méfiance semblable envers ce type de travail artistique, en se référant à la mise en musique de son texte proposée par Niedermeyer.

¹⁴ Cf. J. W. von Goethe, Lettre à C. von Schloezer du 27 août 1820, cité dans : A. Wojda, *op. cit.*, p. 87.

¹⁵ Th. Gautier, Lettre à F. Bazin, mai 1841, in : *Correspondance générale*, éd. C. Lacoste-Veysseyre, P. Laubriet, Genève, Droz, 1985, vol. I : 1818-1842, p. 248.

Où Hugo et Gautier, si l'on peut dire, révèlent n'avoir pas le même ego ! De fait, le bousculement des rapports entre les instances créatrices permet à certains auteurs de découvrir que le médium ne doit pas être forcément perçu comme un instrument du diable, en butte au règne du Logos-créateur et suppôt incarné des mécanismes économiques de l'embourgeoisement capitaliste... À condition qu'il s'avère digne de son rôle et qu'il accomplisse sa mission véritable : celle du Médiateur-Artiste, sensible et capable d'écouter, respectueux de la complexité et de l'essence singulière du « je » dont l'Original est porteur. Dans cette perspective, l'enthousiasme avec lequel les artistes romantiques se lancent dans des projets interartistiques communs apparaît comme la recherche d'un paradigme créatif capable de constituer une alternative sérieuse à l'expansion d'un mode de reproduction mécanique dont ils perçoivent déjà les dangers : ceux de l'anéantissement de la singularité et de l'étouffement du principe d'individuation hérité des Lumières dont ils restent des défenseurs convaincus.

Naturellement, cette émancipation et cette valorisation du Médiateur devenu acteur à part entière de la scène artistique ne restent pas sans influence sur le statut, l'éthos et la scénographie auctoriale du Créateur lui-même... Nous pouvons l'observer notamment dans l'extrait de *La Toison d'or* de Théophile Gautier où la question des rapports entre la nature, la création et la (re)médiation constitue la préoccupation centrale de Tiburce, personnage principal de la nouvelle :

Tiburce ne comprenait pas la nature, et ne pouvait la lire que dans les traductions. Il saisissait admirablement bien tous les types réalisés dans les œuvres des maîtres, mais il ne les aurait pas aperçus de lui-même s'il les eût rencontrés dans la rue ou dans le monde ; en un mot, s'il eût été peintre, il aurait fait des vignettes sur les vers des poètes ; s'il eût été poète, il eût fait des vers sur les tableaux des peintres. L'art s'était emparé de lui trop jeune et l'avait corrompu et faussé ; ces caractères-là sont plus communs que l'on ne pense dans notre extrême civilisation, où l'on est plus souvent en contact avec les œuvres des hommes qu'avec celles de la nature¹⁶.

La posture de Gautier est en l'occurrence aussi provocatrice que mélancolique par la désillusion dont elle témoigne. Il s'agit là de sortir d'une situation diagnostiquée comme spécifique de la civilisation moderne et qui pourrait paraître désespérée. Et à bien des égards il s'agit de sortir du désespoir en montrant que cette sortie existe. Mais cette sortie, nous dit-on, ne peut plus se faire par le haut. Seulement par le côté, horizontalement, en oubliant le rapport vertical à l'Autorité originelle (de la nature, dit Gautier, mais aussi bien de l'Origine et de toute sorte d'Original). Dans le monde urbanisé et civilisé qui est celui de Tiburce, porte-parole du narrateur-Gautier, la nature – mythifiée, idéalisée mais surtout *stylisée* par les « maîtres » (et l'on entendra là aussi bien les Classiques que les Romantiques) – ne peut être accessible que par *l'intermédiaire* de l'humain « dans les œuvres des

¹⁶ Th. Gautier, « La Toison d'or », in : Idem, *Romans, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2002, vol. I [1839], p. 776.

hommes ». Et bien sûr, cela est une perte ; une perte d'innocence, une perte de virginité, comme le signifie la phrase « L'art s'était emparé de lui trop jeune et l'avait corrompu et faussé », qui sonne comme la transposition vers l'initiation artistique d'une initiation érotique précoce et perverse sortie tout droit d'un roman licencieux du XVIII^e siècle... La question de l'accès à l'original, ou d'un fantasme sur l'original, ne se pose plus. « Corrompu et faussé », Tiburce semble vivre parmi les copies et il ne peut dès lors s'exercer que dans un art qui en produira d'autres. Mélancolie vécue, donc. Mais se désoler serait stérile et c'est ici que quelque chose advient de fondamental : l'éviction de la nostalgie comme valeur. Si le tour de force est réussi, et si Tiburce – tout comme Gautier – peut s'en sortir, c'est parce qu'il trouve une réponse artistique aussi décevante que créatrice. Face à cette situation, on ne se lancera pas dans la simple *reproduction* nostalgique, voire mécanique, d'une origine perdue – la nature par exemple. La réponse romantique, fondée sur la prétention mystique à une homologation entre l'origine et sa représentation, aussi bien que la réponse réaliste sont vouées à l'échec. Elles ont tenté Gautier ; il les a vite oubliées. La virginité est perdue. « L'extrême civilisation » est déjà le règne de l'intertexte et de la médiation. Reste... à en prendre acte pour en contourner le pouvoir aveuglant et voir et donner à voir de nouveau – autrement. Comme avec un filtre, un écran, des lunettes fumées. Sa réponse sera intermédiaire, elle s'appellera *transposition* : elle est ici métonymisée par les vers devenus vignettes, des tableaux devenus vers, un langage artistique majeur devenu un autre langage, souvent mineur ; Verlaine n'est pas loin avec ses « Romances sans paroles », titre repris à Mendelssohn ! Cela signifie que la prétendue répétition sera forcément créative – dans la mesure où elle induit un moment de médiation, qui est aussi celui d'une réinvention singulière et unique de son art face à l'autre.

Ainsi, le détournement proposé par Gautier s'avère salvateur : car ce n'est qu'à partir du moment où l'on accepte l'inévitable écart entre tout art et toute réalité, et où l'on assume le déplacement nécessaire entre une œuvre et une autre, que la transposition interartistique peut quitter le domaine de la reproduction servile et sortir de l'opposition binaire entre le vrai et le faux, pour révéler sa potentialité créatrice. Toute la modernité, jusqu'à Borges compris, saura s'en souvenir ; car ce qui l'intéressera, à l'instar de Gautier, ce n'est pas une fidélité à un original quelconque, mais le geste individuel et l'énergie créative que l'idée même du passage d'un art à l'autre réussit à engendrer.

Bibliographie

- Berlioz, Hector, *Mémoires*, éd. Pierre Citron, Paris, Flammarion, 1991, vol. I
 Berlioz, Hector, *Soirées de l'orchestre*, éd. Léon Guichard, Paris, Gründ, 1968
 Dumas, Alexandre, *Gabriel Lambert*, in : *Œuvres complètes. Premières nouvelles, premiers romans*, éd. A.-M. Callet-Bianco, Paris, Alteredit, 2009

- Faulstich, Werner, *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700-1830)*, Goettingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2002
- Gautier, Théophile, *Correspondance générale*, éd. C. Lacoste-Veysseyre, P. Laubriet, Genève, Droz, 1985, vol. I : 1818-1842
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Gedenkausgabe der Werke. Briefe und Gespräche*, éd. E. Beutler, Zürich, Artemis, 1948-1954, vol. XXI
- Hugo, Victor, « Le Tas de pierres », in : *Œuvres romanesques, dramatiques et poétiques*, Genève, Cercle du bibliophile, 1969, vol. 29
- Kalifa, Dominique, « L'Invention de la culture de masse », *Sciences humaines*, 2006/4, n° 170
- Kalifa, Dominique, Régnier Philippe, Thérénty Marie-Ève, Vaillant Alain (dir.), *La Civilisation du journal*, Paris, Nouveau-Monde Éditions, 2012
- Mollier, Jean-Yves, « Éditer au XIX^e siècle », in : *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2007/4, vol. 107
- Mollier, Jean-Yves, « Le manuel scolaire et la bibliothèque du peuple », *Romantisme*, 1993, n° 80, p. 79-93
- Picard, Timothée, *La Civilisation de l'opéra*, Paris, Fayard, 2016
- Romantisme* 2012, n° 158, « La Communication »
- Sabbe, Herman, *La Musique et l'Occident. Démocratie et capitalisme (post-)industriel, incidences sur l'investissement esthétique et économique en musique*, Sprimont, Editions Mardaga, 1998
- Vaillant, Alain, *L'Art de la littérature. Romantisme et modernité*, Paris, Classiques Garnier, 2016
- Vaillant, Alain, « Romantisme et mondialisation », *Romantisme*, 2014/1, n° 163, p. 3-13
- Wojda, Aleksandra, « Esthétiques des *lieder* allemands au seuil du romantisme, les *lieder* de *Wilhelm Meister* », in : A.-M. Harmat (dir.), *Musique et littérature. Jeux de miroirs*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2009, p. 75-87

Aleksandra Wojda

Comparatiste polonisante et musicologue de formation, spécialiste des relations musico-littéraires et intermédiales des Lumières jusqu'à l'époque moderne dans les domaines allemand, français et polonais. Auteure d'une thèse consacrée à l'esthétique fragmentaire dans la poésie lyrique et la mélodie de l'époque romantique, ainsi que d'une quarantaine d'articles sur les mises en musique de la poésie de la période, ainsi que sur les rapports entre littérature et musique dans les écritures musicales du XVIII^e au XX^e siècles (Berlioz, Gautier, Flaubert, Hoffmann, Heine, Mickiewicz, Kuncewiczowa, Witkiewicz). ATER à Sorbonne-Université, membre associée de l'UMR EUR'OR-BEM (Sorbonne-Université / CNRS).